

*2*  
*2*  
*M*  
*M*

**savreme-  
na · arhi-  
tektura**

**4**  
**misaone  
pritoke**  
**#**

**arhitekt  
·nikola·  
dobrović**

**ARH. NIKOLA DOBROVIĆ**

**savremena**

**4**

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

**arhitektura**

**4**

zavod za izdavanje udžbenika  
socijalističke republike srbije  
beograd, 1965.

„Ako geometrija sve površine koje su linijom ograničene svodi na lik kvadrata, i svako telo na lik kocke; a aritmetika isto čini sa svojim kubnim i kvadratnim korenima; ove dve nauke obuhvataju jedino kontinuirani i diskontinuirani kvantitet, a međutim se ne brinu o kvalitetu koji je lepota dela sveta i ukras sveta.“

Leonardo: Trattato della Pittura

## UVOD

### GLAVNE MISAONE PRITOKE ARHITEKTONSKE MISLI

#### Proces organskog jedinjenja

Udružena struja celokupne arhitektonske misli obrazuje se stičajem izvesnih misaonih pritoča sa sopstvenim tokovima; od ovih svaka ima svoj sliv. Te su pritoče: teorijska građa naslagana trudom arhitekata kroz vekove, slojevi filozofskih razmišljanja o lepoti, o umetnosti i o arhitekturi, te postignuća nauke o svetu sila i njihovoj ravnoteži. Ove glavne pritoče, ukoliko su ujedinjenje, obrazuju duhovnu suštinu arhitekture, njen fundamentalni sklop. Sve što na ovom počiva samo je poštovanja vredna nadogradnja.

Svrha je ovog zahvata: omogućiti arhitektima da se uzdignu iznad uže stručnosti, iako je i ona itekako značajna stvar; pomoći im da mimođu naporne studije brojnih teorijskih, filozofskih i naučnih radnja i rasprava za koje oni u žrnevlju svakodnevnog pogona nemaju vremena, odnosno, da, koristeći ovo delo kao početni zahvat u ovom polju, steknu neposredni pristup ovako važnoj materiji. Ona više neće biti ni za koga u nepreglednom, agregatnom stanju. Olakšava im se s jedne strane dalji sakupljački i sređivački rad, a s druge strane podstrekavaju se da teže ka sintetizujućim pokusajima. To je već pola puta do sticanja jasnijeg pregleda o dinamično pokrenutim zbivanjima uređenja prostora u kojima i sami učestvuju. Osnovne postavke ove radnje su u svakom slučaju izričita protuteza specijalizaciji i svakom tvrđenju o njenoj jedinstvenoj društvenoj potrebi na svakom mestu, u svaku dobu i bez opoziva.

Pisac je mišljenja: ova vrsta radnosti predstavlja stvar i samih arhitekata i to u prvom redu onih stvaralački nastrojenih i da nju ne treba ustupiti izričito i bez takmičenja istoričarima umetnosti, kritičarima umetnosti, filozofima i estetičarima. Smatra, međutim, da bi brz međusobni saobraćaj između arhitekata stvaralača i navedenih pregalaca mogao predstavljati neku vrstu pogonske snage i oprugu u ovom dinamično pokrenutom svetu; sjedinjenjem svih misaonih pritoča, o kojima je reč, mogla bi se saobraziti moćna zajednička struja. Postizanje ovog cilja prokrčiće ravan put ka javnosti i svesti birokratske postupke na najmanju moguću meru.

Posredne i neposredne koristi verovatno neće izostati ukoliko ova knjiga snagom svog duha pronade pravolinijski put do umnih napora i plemenitih nastojanja mladih ljudi i starih ali duhom mladih.

Knjiga sadrži:

I Razvoj teorije arhitekture kroz vekove,  
(Strane od 5 do 144)

II Kretanje filozofske misli od Antike do nastupa savremene arhitekture,  
(Strane od 145 do 245)

III Razvoj nauke o svetu sila; osnovni pojmovi o ravnoteži sila, građevinskoj statici i otpornosti materijala.  
(Strane od 246 do 277)

Već i sama podela knjige nagoveštava da su uloženi napor usmereni u cilju postizanja sintetizujuće građe, uzdizanja duhovne zaokupljenosti i angažovanja stvaralačke volje iznad uobičajene mere stručnosti. Analizatora i specijalista ima već na sijaset. U smislu sinteze ova radnja još nije neki lepo uređen rasadnik, a to ne može ni da bude, ali se već može primiti kao topla leja za plodne klice. Stvar je drugih da se ova topla leja skromnih razméra proširi i uskoro pretvori u istinski rasadnik ujedinjene arhitektonske misli od strane svih onih kojima je stalo do istinske arhitekture i o njoj imaju povoljno mišljenje.

Kraj ove knjige daće odgovor i izneti na video: koja je od ove tri pritoke ujedinjene arhitektonske misli najviše doprinela njenom jačanju, čija je proticajna moć bila najefikasnija; koja je pritoka u stalnom nadolaženju, koja u opadanju, koju treba napajati, da bi njihovo zajedničko delovanje postiglo najjaču moguću meru a time i najveći stepen korisnosti.

Raznolikost sadržaja ove knjige ne predstavlja neposredan izazov zainteresovanih. Bilo bi ipak korisno kada bi se za istu materiju, ili neki njen deo, probudilo zanimanje s obzirom na činjenicu što su u iznesenim ili nabačenim problemima udenući strukturalno događaji prošlosti koji mogu retroaktivnim snagama današnjeg posmatrača da postanu živa tema sadašnjosti, a time jedna stepenica više za skoru budućnost. Trasirajući time brzovozni put misaonosti može se uputiti sa više udobnosti na dalju vožnju pod blagorodnim suncem ujedinjene arhitektonske misli.

„Arhitektura nije ništa drugo do poređak, raspored, lepa spoljašnjost, međusobna srazmernost delova, skladnost i raspodela.“

Michelangelo

**PRVI DEO**

**RAZVOJ TEORIJE ARHITEKTURE  
KROZ VEKOVE**

## SADRŽAJ I DELA

Uvod	Glavne pritoke arhitekture, proces organskog jedinjenja
<b>I</b>	Razvoj teorije arhitekture kroz vekove; kretanje arhitekton-ske misli i značaj nasleđenog fonda u XIX veku
<b>II</b>	Teoretičari italijanske rene-sanse
<b>III</b>	Teoretičari „idealnih gradova“ Italije
<b>IV</b>	Utopisti renesanse
<b>V</b>	Teoretičari arhitekture u Fran-cuskoj
<b>VI</b>	Teoretičari arhitekture u En-gleskoj
<b>VII</b>	Teoretičari arhitekture u Ne-mačkoj
<b>VIII</b>	Teoretičari i praoci u umetno-sti vrtarstva
	Predlenôtrovsko i lenôtrovsko doba; D. d'Argenville, Laugier, Horace Walpole; epoha W. Kenta; W. Chambers i uticaj kineskog vrtarstva; uticaj engleskih vrtova na Francusku; teoretičari vrtne umetnosti u drugim zemljama; Engleska, Reptonovo sa-opštenje; zaključak

## IX

Tvrđavni sistemi  
Razvoj teorijske misli o utvr-denjima i njihov uticaj na arhitekturu i urbanistički sklop ljudskih naselja

## X

Manje poznati teoretičari ar-hitekture

## XI

Teoretičari XIX i XX veka

## XII

Uloga i doprinos istoričara umetnosti

## XIII

Značaj životopisaca znameni-tih arhitekata prošlosti; do-pisi čuvenih neimara

## XIV

Težnja za osnivanjem opšte nauke o umetnosti

## XV

Hermann Muthesius i njegov doprinos

Odlike novodopskih tvrđavnih si-stema i objekata; Vitruvije o utvr-denjima; utvrđenja srednjeg veka; Ranoitalijanski sistem utvrđenja do 1500. godine; isti italijanski sistem od 1500—1650. godine; D. Speckle; doprinos Holandije. Uloga B. Coe-horna; razvoj misli i prakse o utvr-denjima u Francuskoj. Uloga Vau-bana; Vaubanovi sledbenici; protivnici vaubanovskog sistema; uloga Montalemberta; L. N. Carnot; tvrđavni sistem kod Nemaca; tvr-davni objekti u Jugoslaviji

Zarlino, Sirigatti, braća Francini, vojvoda Johann II, Gi. Maggi, Guarniero, Vries H. Vredeman, C. Meyer, J. Sandrart, J. Paine, P. Ving-boons, L. de Thure, N. de Fer, W. & J. Halfpenny, B. Langley Shaftsbury, C. Lodoli, Fr. Milizzia

M. Quatremère de Quincy, Durand, J. N. L., G. Semper, Burckhardt, Guadet, Riegl. Uloga Wölfflina u zbi-vanjima teorijske misli; obaranje mita o prevlasti renesanse; osnovni paralelni pojmovi: linearno i sliko-vito; površine i dubine; zatvorene i otvorene forme; različitosti i je-dinstvo; jasnoća i nejasnoća

Friedländer, Frankl, Fiedler, Schmar-zov, Tolstoj, Pindar, Worringer;

G. Vasari, B. Cellini; istorijski statuti, povelje, ugovori; doprinosi zna-menitih arhitekata

Napori Utitza i Dessoira

Preteča pobornika savremene arhi-tekturice

**RAZVOJ TEORIJE ARHITEKTURE U TOKU VEKOVA  
KRETANJE TEORIJSKE MISLI I ZNAČAJ  
TEORIJSKOG FONDA U XIX VEKU**

Uloga teorije arhitekture, umetničke kritike, istorije umetnosti i filozofije estetike; nasleđeni teorijski fond; doprinosi od Vitruvija do Wölfflina (Vitruvije, L. B. Alberti, S. Serlio, Gi. B. Vignola, A. Palladio, G. Guarini, C. Fontana, od Italijana; J. Bullant, Ph. de L'Orme, J. Fr. Blondel, G. de Boffrand, Rondelet, od Francuza; C. Campbell, W. i R. i J. Adam, od Engleza; Rivius i Blum, Furtenbach, Sturm, Gottfried Semper, J. Burckhardt i A. Riegl, od Nemaca; njihova uloga u strukturi teorijskog rada; uloga Wölfflina u zbivanjima teorijske delatnosti; obaranje mita o svemoći renesanse

Pregled teorijske delatnosti i raspoloživog fonda sastavna je komponenta celokupne građe o poreklu i nastanku savremene arhitektonске misli.

U neizmerno razgranatoj sakupljačkoj i pronicljivo analizatorskoj delatnosti XIX veka celokupno kulturno nasleđe, nagomilavano kroz vekove, pretresa se, obrađuje, prerađuje, stabilizuje i kodifikuje na glavnim evropskim jezicima. U okviru celokupnog tog nasleđa nalazi se i teorija arhitekture i arhitektonske misli. Nasleđe se retko nadmašuje i kreće dalje, a još ređe dolazi do jedinstvenih teorija u raznim kulturnim oblastima. Ova delatnost se na polju arhitekture odvija uporedo sa proučavanjem njene istorijske strukture ili pak sasvim nezavisno od nje. Izvesna otkrića pojedini istraživači neguju i podržavaju u sopstvenoj oblasti. Dok su u ranijim vekovima, teoretičari bili u većini slučajeva sami arhitekti, sada na kulturnom pozorju zapadnoevropske prosvećenosti nastupaju, nezavisno jedni od drugih, arhitekti, istoričari umetnosti, estetičari, filozofi, naučnici, umetnički kritičari. Analizatorsko raščlanjavanje jedinstvene materije dovodi do raznih vidova teorijskih pozicija, a ređe do integrirajućeg savladivanja celokupne teorijske građe.

Teorija arhitekture, pramajke svih umetnosti, sastavni je deo okvirne nauke o arhitekturi. Obrađuje pojmovno-razumsko i sen-

zibilno sagledanje osnovnih i većnih istina o umetnosti građenja kao sredstva za oblikovanje materije, životnog sadržaja i njihovog dejstvovanja u ostvarenim delima. Zadnji cilj: shvatljiva određenost umetnosti građenja. Idealna teorija arhitekture lako prelazi u čistu nauku ukoliko se suština arhitekture nepobitno određuje i kao njen zadatak.

Razume se da saznatljivost arhitektonske teorije sa svim svojim korisnim plodovima ne treba za istinskog arhitektu — stvaraoca da postane svrha sama za sebe, već u najboljem slučaju sredstvo ka cilju, usmerivač u radu. A istinski cilj za svakog arhitekta treba da se sastoji u krčenju novih puteva i podupiranju pravilnih predstava o arhitekturi, proširujući ih i oplođujući ih. Teorija kao primenjena nauka služi stvaraocu za sigurno vladanje onim što je već utvrđeno i otkriveno, naravno ukoliko on sam nije i teoretičar. Pravi stvaralač, međutim, nosi u sebi osnove novih teorijskih postavki. Teorija služi nearhitektima da uspostave vezu između arhitektonskog dela, svojih stavova, javnog mnenja i ukusa, a doprinosi i buđenju kolektivne moći rasuđivanja širih slojeva — „likovnih potrošača“.

Iznesene teme sačinjavaju obimnu građu, koja se raščlanjuje sve do opsega samostalnih sastava. Na ovom mestu one se dotiču samo ukoliko je potrebno da bi se povezale sa osnovnim predmetom: Teorijom porekla i nastanka savremene arhitekture.

Cinjenica je da je estetičarima, istoričarima umetnosti i srodnih grana umetnost prošlih vekova pristupačnija od savremenih postavki i težnji sutrašnjice. Istorija može uvek da bude položena na sto za sekciranje. Zato istoričari u većini slučajeva manje uspevaju kada se pokaže potreba da zauzmu stav duhovnih krajputaša i da proniknu u tokove stvaralačkih misli.

Tek su pobornici savremene arhitekture svojim duhovnim okom — šestim čulom — sagledali i puteve sutrašnjice i bliske budućnosti, a ništa manje i kao estetičari i preventivni glasnici prodri su i u razvojnu strukturu skore budućnosti. U čemu je stvar?

Estetičari, istoričari umetnosti i kritičari umetnosti iznose svoja zapažanja i otkrića više vekova nakon što su pojedina umetnička ostvarenja izašla na svetlo dana. Međutim, tvorci tih dela, svesno su ostvarivali sve svoje utiske i doživljavanja, ali u smislu sasvim različitih pojmovnih kategorija. Za arhitekte istorija arhitekture, na primer, nije istorija vizionarstva, već smena izražajnih sredstava i postupaka, kao i izraza postignutih u prostoru kojima se proizvodi ova ili ona vrsta prostorne energije, ova ili ona vrsta likovnog zračenja, ova ili ona količina likovnog kvanta. Psiha stvaraoca-čeva drukčije je nastrojena u časovima koncentracije nego psiha savremenih posmatrača; njihov kritički odnosno istraživački instrument nije istovetan sa instrumentom pojedinih umetnika prošlosti. Zbog retroaktivnog delovanja ovih istraživača stvaraju se nove naučne kategorije; stilovima prošlosti bave se u svojstvu istorijskih posmatrača i optičkih gledalaca davno nastalih umetničkih dela.

Nasleđeni teorijski fond arhitekture;  
doprinosi pojedinaca — od Vitruvija do Völfflina;

### Vitruvije (Marcus Vitruvius Pollio)

Vitruvijevo delo „Deset knjiga o arhitekturi“ (De Architectura Libri Decem), pronađeno posle hiljadu i po godina u švajcarskom manastiru St. Gallenu u prepisu bez priloga sa obrascima, pojačalo je odsudno već i onako postojeću težnju humanističkih krugova Italije da se osloном na klasiku odupru još odlučnije uticaju „barbarske gotike“. Uporedo sa proučavanjem spomenika iz rimskog doba nastaje sistematski rad na istraživanju građevinskog iskustva antike. Svojom disciplinovanosti klasika dejstvuje kao protuteža organskoj prirodi gotske arhitekture. Donekle nazadnjački, jer spada u doba starovremenog eklekticizma, Vitruvije pruža obilnu materiju za poznavanje određenih oblika i pravila, građevinskih materijala i svih vrsta gradouredivačkih poduhvata služeći se izvornim i tada još postojećim spisima maloazijskog Grka Hermogenesa. Bogatog praktičkog iskustva, Vitruvije se, međutim, nije uzdigao na visinu naučnog teoretičara u strogom smislu te reči. Živeo je i radio u doba naporednog uticaja primenjene helenske arhitekture i njenih teoretskih postavki na građevinarstvo Rimljana. Dobar karakter nemara Vitruvije smatra preuslovom za uspeh svakog izvanrednog arhitektonskog dela. Po njegovom mišljenju arhitekt treba da je „ingeniosus“, što znači da pored stečenog znanja i iskustva u građevinskim poslovima raspolaže znanjem u oblasti književnosti, crtačke veštine, etike, pravnih nauka, medicine, astrologije, muzike itd. Niti darovitost bez znanja, niti znanje bez darovitosti može da iznredi vrsnog neimara, naglašava ovaj značajni arhitekt starog veka. Sva tako zvučna nabranja raznih naučnih disciplina, međutim, zbog prosečnog nivoa samoga Vitruvija, označuju otprilike današnju srednjoškolsku materiju i odgoj. Po sadašnjem shvatanju njegove knjige su više neki empirijski zbornik nego čista nauka. No to ne umanjuje važnost ovom jedinstvenom delu svoga doba, koje na pozorju arhitektonskog stvaralaštva pruža istu sliku načelnih sukoba kakvima je podložna i sadašnjica. U svojih deset knjiga Vitruvije pored tehničkih uputstava i postulata zadire još i u suštinu arhitekture, što za savremenog posmatrača predstavlja veoma zanimljivu okolnost. Savremenik bi možda našao privlačnijih stvari u mislima jednog Deinokrata, Apollodora, Severa i Celera samo da su ih oni stavili u pero, ili da su im se spisi sačuvali, ukoliko ih je bilo. Ono što je većno, bitno i iznad proseka kod Vitruvija to je njegov lični stav prema arhitekturi i razvijeno lično osećanje odgovornosti pred budućim pokolenjima.

Simboliku svog vremena i suštinu tadašnje arhitekture Vitruvije je ispravno zapažao u unitarizmu mnogostrukih različitosti osnovne materije i u širokom arhitektovom obrazovanju. Sve ove — po njemu presudne činjenice — isticao je kao veoma važne, smatrajući ih dostojnim časti i poštenja otmenog Rimjanina. Saznanja do kojih je došao radom i ono što je svojim duhovnim okom zapažao stavio je bez skanjivanja na uvid budućim pokolenjima.

Uporedo sa užim problemima arhitekture, Vitruvije je u svojim knjigama izneo sve ono što se u njegovo doba sa gledišta uređenja i osnivanja gradova smatralo važnim i merodavnim. Govoreći u IV poglavlju I knjige o osnivanju novih naselja daje smernice za izbor podesnih mesta. Iz zdravstvenih razloga Vitruvije odvraća, pre svega, od izbora močvarnih predela i preporučuje da se kod tog posla prethodno prouče sve osobenosti prirode, uključiv biljno i životinjsko carstvo, kakvoća pitke vode, plovnost reka, stanje puteva, mogućnost dovoza robe itd. Vodi računa o širim objektivnim uslovima ove vrste stvaralaštva. Izvesna njegova zapažanja imaju težinu regionalnih analiza i zaključaka, koje, naravno, mnogo naučnije vrše današnji arhitekti — urbanisti u cilju proučavanja materijalnog potencijala zaleda koji treba da se aktivira. Utvrđivanju mesta Vitruvije posvećuje naročitu pažnju; opisuje bedeme, kule, upoređuje prednosti pravougaonih i oblih kula, odbacuje šiljaste ispadne. Dobar odbrambeni sistem — po mišljenju ovog vojnog inženjera cara Augusta — neophodan je za opstanak grada; debljina bedema mora biti tolika da se na kruništu mogu bez teškoće mimoći dva naoružana branioca. Za dubljenje otkopnih rovova ispred samih bedema daje takođe praktična uputstva. Pošto je na svoj način omedio gradski prostor, odredio je strukturu i površinsku podelu gradskog tkiva povlačenjem glavnih saobraćajnica i celokupne ulične mreže; nije pritom prevideo ni obrazovanje stambenih blokova. Pri podeli gradske površine vrlo važnu ulogu igra, po njegovom shvatanju, i pravac vladajućih vetrova, koji se po dejstvu na ljudski organizam razlikuju na povoljne i nepovoljne. Sa ne manje stručnosti prilazi Vitruvije i problemu situiranja ostalih urbanističkih jedinica, važnih po svojoj funkciji i obimu na prostoru gradskog tkiva. To su trgovи, društvene zgrade i stambeni blokovi. Najvažniji urbanistički element je za njega forum, a od zgrada bazilika. Obe služe za zborovanje većeg mnoštva slobodnih građana. Od drugih društvenih zgrada spominje hramove, pozorišta, terme, koji su tada već bili sadržajno i oblikovno oformljeni i igrali vidnu ulogu u životu zajednice. Forum je žarište sveg gradskog života. U svom znamenitom sastavu Vitruvije je obuhvatilo još i izgradnju i uređenje lučkih gradova, podizanje lukobrana, zaštitnih nasipa i sve vrste tada poznate hidrogradnje, važne za razvoj rečne i pomorske plovidbe, a ne zanemaruje ni ulogu vetrova, potrebu da se satru komarci, da se uvede vodovod i kanalizacija. Potpuno svestan uloge gradske tehnike za obezbeđenje pravilnog funkcionisanja gradskog života, Vitruvije posvećuje dovoljno stručne pažnje tehničkoj opremi gradova. Važnost higijenskih uređaja stavљa u prvi red kod uređenja gradova.

Prava rimska arhitektura se tek razvija na novim konstruktivnim elementima i saobrazno sa novim životnim sadržajem. Ona postaje strukturalno originalna, konstruktivistička. Osvajajući prostor na moćan način, ona prevazilazi uveliko tektonsku statičnost i proste strukturalne sklopove starih Grka. Raskošnost dekoracije ništa ne menja osnovno obeležje rimske arhitekture. Hegelu to nije promaklo: „Ukoliko se u rimskom građevinarstvu počinju primenjivati luk i svodovi, utoliko ga možemo shvatiti kao formu koja стоји na sredini između grčkog i hrišćanskog građevinarstva.“

Vitruvijev uticaj postaje prevashodan i odlučujući i u doba renesanse pa i kasnije. Njegovi spisi se prevode na razne jezike i tumače ilustracijama. Poneki njegovi propagatori dobijaju čak i nadimak „Vitruvius“ (Vitruvius Britannicus itd). Njegov pozni uticaj je više formalističkog značaja i odnosi se na spoljašnje oblike klasicizma. U svekolikoj arhitekturi, po njemu, treba voditi računa o otpornosti, svršishodnosti i lepoti, što je ispravno (habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis).

O Vitruvijevom delu Alberti se izražava veoma dvosmisleno: „Pošto mi je bilo žao što su toliko mnogi i odlično pisani spomenici propali zlobom vremena i ljudi, te smo spasli jedva samog Vitruvija iz celog brodoloma, jednoga, van sumnje do krajnosti učenog spisatelja, ali nažalost tako od vremena oštećenog i okrnjenog, da na brojnim mestima nedostaje mnogo, a na mnogim nema onog što je najvažnije. Uz to još tako je neuko pisao da su ga Latini držali za Grka, a Grci naprotiv za Latina. A sama stvar pokazuje, posmatrana izbliza, da to nije ni latinski ni grčki, te bi skoro isto bilo da uopšte nije ni pisao, nego što je pisao tako da mi to ne možemo da razumemo.“ Nema sumnje da je Alberti svoju sopstvenu latinštinu uzdizao visoko iznad latinskog jezika ovog pravog i rođenog Rimljana.

Važno svedočanstvo predstavlja i očuvano delo „De aquis urbis Romae“ od Frontina (Frontinus Sextus Julius — 47—103. godine n. e) u kome je on u svojstvu nadzornika gradskih vodovoda — curator aquarum — u doba cara Nerve opisao tehničku i administrativnu organizaciju vodovodnog uređaja Rima. Još većom tačnošću opisuje u svom sastavu „De aquis Romae libri“ uređaje, održavanje i izgradnju vodovoda. Racionalizmu Rimljana više je odgovaralo rešavanje objektivnih potreba grada i gradske tehnike od suštogn estetiziranja.

### Vizantija

Izvestioci iz doba Vizantijskog carstva značajniji su kao istoričari arhitekture nego kao teoretičari. Pesnik Silentiaros, dvorski čovek Justinijana, prikazuje u pesničkoj formi velelepni hram Božje mudrosti; Agatije — Aghatos — pruža podatke o Antemiju; Prokopije u svom znamenitom delu „O građevinama“ opisuje građevinsku delatnost carstva, obnovu i osnivanje gradova sa naročitim osvrtom na podizanje hrama Majke božje mudrosti u Carigradu.

Da je urbana prosvećenost bila na izvesnom stepenu već u prvim vekovima Vizantije potvrđuje „Traktat“ Julijana Askalonita, arhitekte poreklom iz cvetnog grada Askalona u Palestini. Njegova uputstva sadržana u toj raspravi tiču se onih problema kojima se u savremenom urbanizmu zanima elaborat pod nazivom „podela i namena površina“ na području grada i izvan njega. Osim toga, upućuje kako treba graditi razne objekte i gde ih smestiti. Značajni su i Julianovi predlozi za smeštaj zanatskih radionica, odnosno sveg onog što se danas naziva industrijskom zonom.

Evo primera: „Duvači stakla i oni koji obrađuju železo, koji prave sekire i srpove i razna krupna oruđa a takođe i vajari statua,

ne smeju smeštati svoje radionice u gradovima. Ako se, pak, u gradovima oseti potreba da oni tu smeste svoje radionice, neophodno je da rade u nenaseljenim i izdvojenim krajevima gradova, jer za susedne zgrade postoji velika opasnost od vatre iz radionica a sem toga one, kad stalno rade veoma štete zdravlju ljudi.“ I druge radinosti na proizvodnji dobara smešta Julijan takođe van naselja; Sirare goni u okolinu gradova i sela jer se „na veliku daljinu prostire jak, nepodnošljiv i neprijatan miris“. Iz tih navoda se može zaključiti da je u Vizantiji postojala briga o urbanoj higijeni na odgovarajućem stepenu.

Naređenje cara Konstantina upravniku vodovoda Maksimilijanu potvrđuje mnogo ranije brigu državnika o urbanoj higijeni: „Vlasnike zemljišta na čijim granicama prolazi vodovodni uređaj hoćemo da oslobođimo vanrednih dažbina, ali da im se stavi u dužnost da se založe da baš ovi vlasnici ne budu u ovom poslu spremeni drugim obavezama, jer bi, baveći se drugim poslovima mogli da izgube izvida povremeno čišćenje sprovodnika. Međutim, ako oni to zanemare, kazniće se gubitkom zemljišta, jer će fiskus prisvojiti zemljište na kome je došlo do pogoršanja vodovoda. Osim toga, svi oni pored čijih zemljišta prolazi viadukt treba da znaju da mogu saditi drveće levo i desno od vodovoda samo na odstojanju od 15 stopa. Nadleštva se mogu pobrinuti da ovakvo drveće, kad počne da se razvija, obore, kako njihovo korenje ne bi oštetilo donje postrojenje vodovoda“.

I Corpus juris cara Justiniana odaje zakonite oblike izvesnih teorijskih postavki iz oblasti građevinarstva i uređenja grada. U 48 knjizi Digesta stoji: „Isto tako onaj koji je nešto sagradio na javnom zemljištu i u tom ga niko nije sprečio, nije primoran da zgradu poruši da razvaline ne bi narušile izgled grada, ali s druge strane, onaj koji zgradu podigne uprkos pretorskemu ediktu, treba da je odstrani, jer bi inače pretorski položaj bio smešan i bez sadržaja“.

### Srednji vek na Zapadu Evrope

Ovo doba karakteriše anonimno mnoštvo teoretičara u redovima kaluđera, slobodnih zidara i graditelja okupljenih oko gradilišta „Bauhütte“. Takav uspon arhitekture kao što je, na primer strukturni svet gotike, ne može se ni zamisliti bez teorijske podloge. Iz anonimnosti izronjavaju pojedina imena praktičkih graditelja — Robert Luzarches, Jean de Loup, Matija od Arrasa, Peter Parler, Pierre de Montreau i drugi. Knjiga skica graditelja XIII veka, Villarda de Honnecourta, koja se uglavnom sačuvala, sadrži pored brojnih geometrijskih i figuralnih obrazaca i dragocene snimke gotskih građevina. Najvažniji nacrti katedrale u Reimsu izrađeni su oko 1244. godine. „Knjiga o izradi portreta“, još jedno delo Hennecourta, pruža sistem trouglova, kvadrata i kružnih isečaka za prikazivanje figura kojima je obilovala gotska arhitektura, a ujedno daje i smernice za „način da se lako gradi“. Crtanje ljudskih figura počinje po pravilu unošenjem apstraktnih arhitektonskih oblika u konkretne likove ljudi. Dok se romansko iskustvo u građevinar-

stvu izobražavalо u krugovima monaha, gotiku već neguju svetovni arhitekti školovani, po svoj prilici, u manastirskim sredinama (Cisterciani i minoriti). Ipak se njima i nadalje pripisuje negovanje konstruktivne misli i nauke o proporcijama. Prepostavlja se da se prilikom dugotrajne izgradnje velikih objekata, a naročito katedrala na kojima bi se izređale čitave generacije, nalazio uz njih smeštaj za radno telo graditelja pod rukovodstvom glavnog graditelja — arhitekte, koji je ujedno bio i projektant i izvođač. Pre nego što su ušli u život i priključili se ovakvom zatvorenom radnom telu, svaki je od njih bio uvrstan u svoj građevinski esnaf. Zbog tajnovitosti sveg tog poslovanja, prilikom smenjivanja rukovodioca radova odgovornu funkciju glavnog funkcionera nasleđivali bi ponajčešće sinovi ili zetovi. U tom zatvorenom krugu oni su rešavali geometrijske, statičke i oblikovne probleme, pravili izvođačke detalje i modele i vršili razne opite. Neosporno je da su bili izvrsni poznavaoци geometrije, osnovnih pravila građevinske statike itd. o čemu rečito govore njihove smele građevine.

### Sukob starog i novog; Muthesius o obnovi starina

Muthesius poklanja mnogo pažnje i obnovi starih građevina, pitanje koje početkom ovog veka još nije bilo raščišćeno na savremen način. S obzirom na vreme kada je nastala knjiga — 1909 — njegova zapažanja su vredna pažnje i sudovi prilično tačni.

„Današnji svet, bar onaj nemački — navodi Muthesius — još uvek veruje da bi se obnovom katedrale u Kölnu ostvarilo neko kulturno delo. Izgradnja gorostasnog projekta na kome je krvario srednji vek, može svakako da izgleda opravdana sa gledišta da se silueta grada uredno zaokruži. Međutim, koji bi čovek dvadesetog veka, prilepljen na hladnu i pedantnu arhitekturu, na tvorevinu srednjeg veka, mogao da u tome preuzme svoj umetnički ideo kada oseća sasvim drukčije. Drevni kran katedrale mogao bi da govori prodornim jezikom džinovskog početka o ideji iz zanosne mladosti čovečanstva, da govori o junačkom rvanju onog vremena, da pripoveda o volji koja je bila tako velika da je prevazilazila snage. Nova izgradnja i nadogradnja zatrپavaju ova rečita usta, ali bi zato dale dokaza našeg hladnog virtuoziteta i lakrdijaštva, koje razume da pomoću naučne podražavajuće veštine imitira čegrtaljkom tonove srca jedne iščezle umetnosti. No već sada se može smatrati kao izvesno da će kasnija istorija umetnosti, kada razmotri dela devetnaestog veka, proći pored ove umetnosti podražavanja i da će se zanimati više i radije železnim mostom koji je tik do nje razapet preko Rajne. (Wiederherstellung alter Baüten).

## II

## TEORETIČARI ITALIJANSKE RENESANSE

**Leon Battista Alberti (1404—1472)**  
**Obnovitelj teorije o arhitekturi**

Svojom knjigom: „De re aedificatori libri decem“, izdatom tek 1485. godine u deset delova, Leon Battista Alberti je obezbedio sebi glas utemeljivača teorije o arhitekturi Zapada. Njegov primer podstiče zatim i kod drugih volju da razrade teoriju arhitekture, koja postaje uglavnom udžbenik o oblicima ostvarenim jednom u doba antike. U prvom planu ovog učenja kao uzor stavlja se antički stubored.

Pojedine knjige Albertijevog dela „De re aedificatoria libri decem“ raspravljaju sledeće teme:

- |                           |                               |
|---------------------------|-------------------------------|
| I osnove građevina        | VI opštu opremu građevina     |
| II građevinske materijale | VII bogomolje                 |
| III izvođenje radova      | VIII javne građevine          |
| IV građevinu u celini     | IX privatne građevine         |
| V raspored delova         | X obnovu svih vrsta građevina |

Osnovna misao Albertija je raspoređena u ovim raspravama. Lepota kod podizanja zgrada proizlazi — po njegovom zapažanju — iz nekog posebnog reda linija. Ipak je lepotu proučavao najpre kao opštu da bi mogao da utvrdi koja vrsta lepote odgovara pojedinoj vrsti arhitekture.

Alberti se usrdno trudio i oko tumačenja Vitruvijevih knjiga. Polazeći neposredno od njega, nastojava da ga prevaziđe u duhu svog vremena. Proveo je u tu svrhu više od jedne decenije sistematski istražujući starovekovne spomenike Rima. Kao pravi predstavnik rane renesanse, humanist, arhitekt, pesnik i slikar Alberti između ostalog navodi: „Zgrada je skoro neka vrsta tela koje se sastoji, kao i svako drugo telo, od linija i materije. Ono prvo provodi duh a ovo drugo, međutim, dobijamo posredstvom prirode. Za ono prvo treba da primenimo razum i moć rasuđivanja, a za ono drugo pripremu i izbor. Ali samo jedan od dva činioца ne bi nam sasvim poslužio, ukoliko, bar po mom iskustvu, ne pritekne i ruka nekog iskusnog umetnika da uobiči materiju.“ Prema tome, Alberti

sasvim određeno ukazuje na ulogu razuma i moć rasuđivanja i na oblikotvornu moć umetnika.

Svekolika građevinska umetnost, po njemu, sastozi se od šest elemenata: „predeo, zemljište, osnova, zidovi, tavanice i otvori... razmotrimo li da li postoji nešto što bi za te elemente, koji smo naveli, moglo biti od koristi, onda ćemo naći da bi trebalo dodati još najmanje tri stvari koje bi bile krajnje korisne za tavanice, zidove kao i sve ostalo. To su ove: svaka pojedinost treba da odgovara svojoj određenoj svrsi, da bude savršeno zdrava a u pogledu trajnosti i nepromenljivosti savršena i svečana, do izvesnog stepena i večna; u pogledu lepote i ljupkosti lepa i dopadljiva i u svim svojim delovima svečano ukrašena“.

Alberti postavlja načelo svršishodnosti i besprekorno izvedenog građevinskog posla; lepotu zgrade još ne može da zamisli bez ukrašavanja.

Svoju „Raspravu o slikarstvu“ Alberti je posvetio arhitekti Brunelleschiju. Značajna je činjenica što jedna stvaralačka jedinka — pošto je na univerzitetskim studijama izučavao matematiku, prirodne nauke, pravo, filozofiju i književnost a praktično se bavio i arheologijom — istupa u prilog druge stvaralačke jedinke. Rukopis predat papi Nikoli 1451. godine a štampan kasnije, odaje duh vremena: „Čudim se — navodi Alberti — da božanske umetnosti i nauke koje su cvetale kod starih Grka — izgleda kao da su nestale naših dana, tako da se više i ne nailazi na slikare, vajare, arhitekte, muzičare, geometre, besednike i proroke. Izgledalo mi je da je priroda ostarela, da je zamorenja i da više ne proizvodi velike duhove ni džinove. Međutim, kada sam se nakon dugog izgnanstva naše porodice vratio u našu sjajnu domovinu, saznao sam da u mnogima, a pre svega u Tebi Filipe, u našem prijatelju Donatellu, kao i drugima živi duh, koji je sposoban za svaku slavnu stvar i niukoliko ne zaostaje za starima. Ne treba da arhitektu Filipa hvale iznad svega kad gledaju kako njegova građevina, postavljena bez drvenih skela, štaci tako moćno da svojom senkom pokriva narode Toskane i tako nepoznato starima kao što je sve to neverovatno i u sadašnjici; produži da iz dana u dan izmišljaš stvari koje će tvom geniju obezbediti slavu; ukoliko Ti budeš jednom u dokolici, radovao bih se da čitaš ovu knjižicu o slikarstvu koju sam na toskanskom jeziku Tebi posvetio.“

U drugoj raspravi „De re domestica“ — O kućanstvu — Alberti često istupa kao neki svenarodni vaspitač. „Budi u svemu štediša — navodi on — troši manje ili samo toliko koliko su ti prihodi. Ko nema novca vrlo je nesrećan, a same raspikuće malo imaju od svog dobra. Kako je glupa stvar, na primer, suvišno društvo; to je uzbudjenje u kući, trka, briga, huka i buka; služinčad je mrzovoljna; najzad svi su zamorenji a gošti, uprkos svemu, nezadovoljni. Sačuvaj ono što je na okupu i izbegavaj te troškove.“

Alberti se smatra prvim utemeljivačem umetnosti vrtova na Zapadu. U svom delu „O kućanstvu“ Alberti ističe prednosti boravka u prirodi i letovanja u njoj i naziva ga — obraćajući se prosvećenim krugovima — „dragocenom baštinom Rimljana“. Poljski posed — po njegovom uverenju — ispunjava glavne materijalne uslove života: pruža žito, vino, ulje, pašnjake, šume. To su opšta neophodna dobra,

koja se inače skupo plaćaju, a kad se neposredno imaju, ne mora se ići na tržište radi nabavke. Čist smisao njegova umovanja odražava se lepo u rečenicama: „Oko Florentine leže mnogobrojne vile na kristalno čistom zraku, u predelu punom vedorine i divnih vidika. Tu ima vrlo malo magluštine i nikakvog razornog vetra; sve je dobro, pa čak i ona čista i zdrava voda. Od mnogih zdanja, neka se mogu smatrati pravim kneževskim palatama a druga opet skupocenim gizdavim dvorcima.“

U svom delu „**De re aedificatoria**“ Alberti je uzeo u razmatranje estetiku i ustrojstvo grada nastojeći da svoja zapažanja sažme ako ne u čvrsta pravila ono bar u preporuke.

Svrshodnost — *commoditas* — i dopadljivost, zabavnost — *voluptas* — to je ono što godi očima i što se traži od građevina: stoga pokušava da ih kao smernice prenese i u oblast uređenja gradova. Raspravljujući o položaju grada (knjiga IV), Alberti između ostalog navodi: „Potrebno je da se opseg grada i raspodela njegovog područja menja (prilagodi) prema različitosti položaja; jer u brdu se ne bi mogla povući trasa, zidati potpornjaci po ličnom nahodenju, okrugli, četvrtasti ili takvog oblika koji bi bio plod mašte kao što je to moguće u ravniči.“ Prilagodljivost plana terenu je za njega prvenstvena stvar; „Grad ne treba praviti — navodi on — samo radi udobnosti i potrebe stanovanja nego on treba da ima privlačne i skladne trgove“. Ovu svoju tezu Alberti potkrepljuje i osvrtom na društveno uređenje: „Za tiranina su neprijatelji i njegovi i strani. Ravnica je udobnija slobodnom narodu, tiraninu je sigurnije brdo“. (Lib. V.)

Ne usvaja Platonov predlog o podeli grada na dvanaest četvrti, već ga u celini prilagođava zakonima brojeva. U jednom odeljku svog dela Alberti se prikazuje u ulozi zagovornika uskih lokaliteta po uzoru na srednji vek: „U zabačenim, slabo posećivanim ulicama treba smestiti najprljavije zanate, kao štavljače koža, kovače i slične“. Predlaže celishodniji raspored za svaku zanatsku delatnost sa odgovarajućim prostornim smeštajem; određuje mesto za zlatare, pekare, prodavce drva itd. Stambenu četvrt odvaja od poslovog dela grada. „Ja verujem da će se mnogi složiti time što će otmeni ljudi biti potpuno izdvojeni od narodne gomile“. „Da bi se gradu dalo više ljupkosti“ postavlja pored menjačnica domove slikara, zlatara, krojača itd. Prihvata prave i krive ulice dajući prednost ipak potonjim. „Unutar grada je prijatnije ako ulice nisu potpuno prave, nego ako se poput obale povijaju čas prema jednoj strani čas prema drugoj u više zavoja“... „Što je ulica krivudavija to je trasa duža, to će više uticati da grad izgleda veći i veličanstveniji.“

O arhitektovom liku Alberti navodi: „On ne treba da trči za poslodavcima i da se brine za detaljno izvođenje dela na licu mesta nego da se zanima više kao umetnik za izradu dobrih crteža i modela“.

U svom delu „**La pittura e la mathematica**“ Alberti traži od arhitekta da je dobar crtač i poznavac matematičkih pravila; sa svim ovim umetnostima slikanjem, crtanjem, matematikom, negovanim studiozno i ličnim zalaganjem arhitekt će kod narednih pokolenja steći zahvalnost, bogatstvo, glas i slavu. Pritom ne treba od

njega tražiti da bude i pravnik, inženjer ili još manje astrolog, muzičar i retoričar da bi mogao da protumači svoje planove.

Tako je Alberti Vitruvijeve zahteve sveo na manji broj, a izdvajanjem arhitektovе ličnosti od inženjerstva i od izvođenja dela, ustvari je bio za podvojenost arhitekture i arhitektovе ličnosti.

### Arhitekt Filaret

„I sasvim siromašan čovek je veseo samo kad nađe krov nad glavom; u svakom slučaju zadovoljava se kolibom dugačkom  $10 \times 12$  lakata bez unutrašnje podele“.

U svom delu „**Trattato d' architettura**“, izdatom 1460—1465. godine, arhitekt Antonio di Pietro Averlin, zvan Filaret, stao je na drugo stanovište, različito od Albertijevog. U pripovedačkom stilu on navodi da arhitekt treba da vodi brigu o svemu; poslodavcima pak savetuje da prethodno čitaju o stvarima arhitekture i da uče malo da crtaju pre nego što išta započnu kako bi se bolje razumeli u planove.

Filaret je za celovitost arhitekture i arhitekta kao stvaralačke ličnosti; u njemu spaja projektanta, inženjera-konstruktora i izvođača. Uz to traži još i prisniji kontakt između njega i naredbodavca. Arhitekt — produžuje on — treba da se pobrine za pouzdane radnike; da poslovima rukovodi brižno i koliko je moguće štedljivije; račune da ima uvek sređene da bi na zahtev mogao da pruži izveštaj o pravom stanju stvari; nadnice da podeli tačno, a vodećem majstoru da određuje iz dana u dan odgovarajuće izdatke. Valjani arhitekt zasluguje najveće vrednovanje od strane naredbodavca ne samo zbog njegovih posebnosti već naročito zbog toga što je on izložen okolnostima koje mu stoje na srcu više nego išta drugo.

U svojoj Raspravi o arhitekturi Filaret daje šemu gradskog plana, ustvari opis projekta „idealnog grada“, zvanog Sforzinda, ideja kojom su se zanosili mnogi stvaralački duhovi posle njega, a od kojih je ostvareno veoma malo. Karakteristika „idealnog grada“ je vezanost za određene geometrijske oblike, za pravilan raspored bastioniranih utvrda oko grada (bastioni su važan izum ljudi renesanse), kao i pravilna raspodela unutrašnjeg gradskog tkiva. Ovakav plan grada, nametnut fizičkim zakonom dejstva vatrenog oružja, činio je „idealne grade“ suviše statičnim, tako da nisu mogli da izdrže pritisak dinamičnijih životnih uslova renesanse.

Filaretove osnovne postavke za uređenje „idealnog grada“:

Za svoj idealni grad Filaret pre svega predlaže pravilno i potpuno ravno mesto koje bi se utvrdilo sa osam kula međusobno povezanih zidinama. U ovim gradskim zidinama predviđa šesnaest gradskih kapija. Ulice u njemu povučene su od njih prema središtu grada, velikoj Piazzzi. Na ovom trgu u središtu grada diže se kneževski dvor ili katedrala. Ulice imaju mestimična proširenja, trgove kvadratnog oblika za smeštaj pozorišta, bolnice itd. Glavni trg pravougaonog oblika obrazuje se u srazmeri  $1 : 2$  tj. širine 150 lakata — braccia — i dužine 300 lakata. Oko njega su kanali širine 12 lakata i tremovi

širine tačno 8 lakata i visine 12. U sredini trga je česma pristupačna sa šest strana. Tu su i prodavnice sa podsvođenjima tako da svaki zanat ima dosta prostora za izučavanje. Između prodavnice i kanala proteže se ulica širine 8 lakata ali položene niže jedan i po lakta dublje od nivoa tremovlja. Na svim prilazima trgu Filaret predviđa mostove širine 6 + 8 lakata. Kanal se obezbeđuje zidanom ogradom visine dva lakata da bi pružila mogućnost za sedenje. Prodavnice za mesare i ribarnicu smešta neposredno uz kanal.

### **Serlio, Vignola, Palladio, Scamozzi**

Arhitekti Serlio, Vignola, Palladio i Scamozzi kreću se u duhu renesanse, pre svega u pravcu teorije umetnosti, a zatim s obzirom na probleme izgradnje, i u pravcu teorije arhitekture. U tom smislu su ovi teoretičari arhitekture izvršili poštovanja vredne napore. Njihov uticaj je odlučujući za nekoliko vekova unapred. No oni nisu bili ništa manji ako ne i veći kao praktični graditelji. Uticaj njihovih teorija je, međutim, doprineo nastajanju akademizma u arhitekturi u korist klasicizma. Pet stilskih redova — ustvari podstilova — „Cinque ordini“ — postaju udžbenik za kasnija pokolenja. Palladijanština pokreće čak i Iniga Jonesa u Engleskoj, Jeffersona u Americi i klasicistički pravac eklekticizma u XIX i XX veku pod okriljem tehničkih visokih učilišta i akademija arhitekture.

Zar ne bi bilo zanimljivije i za dalji razvoj arhitektonске misli korisnije da je, na primer, Vignola pored stilskih pravila, stavio u pero sve prisne motive stvaralačke ličnosti koji su pokretali njegov duh i uticali da renesansni izražajni jezik skrene u pravcu baroknih prostornih teza?

Burckhardt o pomenutim teoretičarima: „Kod Serlia, Vignole, Palladia ne mogu se naći nikakva zaključivanja i povezancst u rečima, nego samo približni nagoveštaji, suprotno tome mnoštvo recepta za pojedinačne srazmere, u prvom redu u pogledu stubova“. Ovo Burckhardtovo ustanovljenje je sasvim tačno. Svi ti recepti su krivi za akademsко oklikovanje klasicističke arhitekture, palladijanštine itd.

### **Sebastiano Serlio (1475—1554)**

„Na četiri moćna stupca, međusobno zategnuta polukružnim lukovima, povezanim na uglovima pandantivima, trebalo je da se izdigne tribina (tambur) ukrašena stubovima koji bi nosili veliku kupolu. Sve je ovo sredio Bramante pre svoje smrti.“

### **Libro terzio**

Uticaj Serlia, učenika znamenitog Peruzzia, provejava najviše kroz njegov teoretski rad sadržan u sedam knjiga „Regole generali di Architettura sopra le cinque Maniere degli edifici : Toscanica, Doria, Jonica, Korinthia, Composite“. Ovo značajno delo izdato je u potpunosti u Veneciji tek nakon Serliove smrti. Dobrotom svog majstora Peruzzia dolazi Serlio za vreme svog učenja u Rimu (gde

ostaje do 1527. godine) do njegovih planova i nacrta, koje kasnije koristi za svoj teoretski rad. U razdoblju od 1527—1540. Serlio živi stalno u Veneciji radeći delom praktično a još više na teoriji arhitekture. Prve četiri sveske izlaze u tom gradu 1537. godine. Preko ličnosti d'Armagnaca, biskupa rodeškog, Serlio šalje jedan primerak svog prvenca francuskom kralju Franji I s molbom da ga on primi u svoju službu. Poziv je Serliu stigao tek pošto je kralju posvetio sledeću zbirku radova, objavljenih 1540. godine. U Francusku Serlio stiže 1541. godine i odmah produžuje svoj praktični i teoretski rad tako da uskoro izlazi 4. i 5. svezak njegove knjige. Knjige 6 i 7 izlaze tek posle njegove smrti. Kao posebno izdanje pojavljuje se i delo „Extraordinario libro“. Njegovi spisi su prevođeni već tada na više evropskih jezika.

U doba kada se proučavanje Vitruvijevih knjiga uveliko raširilo u Francuskoj, prodoru italijanskih teoretičara doprinela su i ostvarenja Bramantea, Peruzzia, Raffaella, Sansovine i drugih. Njih francuski arhitekti — de l'Orme i ostali — proučavaju na licu mesta. Udrženi uticaji, Vitruvijevi spisi i radovi italijanskih teoretičara usmerili su arhitektonsku misao i naklonost francuskih arhitekata prema klasicizmu. I tako nastaje moćna francuska klasična arhitektura, organ sam za sebe. Iako manje darovit od Vignole, Serlio je svojim teoretskim i praktičnim radom vršio veći uticaj na gradevinarstvo Francuske.

### **Približan karakter i sažeta ocena Serliovih radova iz oblasti teorije**

Uvodi nov način izlaganja, različit od prethodnih i razne novine, među kojima ilustrovane priručnike za arhitekte praktične prirode sa nacrtima u samom tekstu. U ovim Serliovim priručnicima svaki arhitekt je mogao naći uzor ili bar odgovarajuće uputstvo za rešavanje svakodnevnih zadataka arhitekture.

Prve dve knjige raspravljaju o geometriji i perspektivi na temelju matematike. Treća knjiga sadrži listove i propratne tekstove najboljih ostvarenja drevne arhitekture i brojne nacrte onovremenih dela Bramantea, Raffaella, Peruzzia i drugih. Knjiga četvrta obrađuje pet stilskih redova ali bez detalja. Daje akademske predloge za fasadne sastave dorskog, jonskog i korintskog reda. Na sebi svojstven način rešava fasade sa ugaonim rizalitima, strmim šatorskim krovovima sa ili bez lucerne kao nadogradnje. Sve ovo dopunjuje sa 16 priloga. Knjiga peta prikazuje nacrte za crkve, većinom visprenih oblika, kružnih, ovalnih, poligonalnih ili u varijanti latinskog krsta. Stvarna šesta knjiga je ostala u rukopisu. Knjiga sedma raspravlja o raznovrsnim problemima i donosi planove za kuću na nepravilnom zemljištu, nacrte za građevinske delove, dimnjake itd. šeme za svrstavanje starih i nesimetrično poređanih zgrada. U vezi podizanja vila na padinastom terenu Serlio postavlja svoje principe: spreda zgrada, pozadi dvorište sa hidrotehničkim uređajima i ribnjacima, potvrđujući ih sa 16 primera. U VII knjizi navodi: „Tremovi se očrtavaju u slobodnom prostoru mnogo jače nego zatvorene fasade; ima više čari ako se oku može dopustiti da

prodre u tamu između lukova nego diviti se nekom zidu gde pogled ne može dalje“. U istoj knjizi Serlio daje 24 uzora kuća izvan grada „Casa fouri della città“. Minuciozan stilski osvrt Serlio dopunjuje predlozima za rešavanje vrtnih partera na osnovu jednoličnih, simetrično raspoređenih obrazaca. Zanima se i pitanjima utvrđenja.

Svaka knjiga sadrži seriju obrađenih listova sa drvorezima odličnog kvaliteta. Kasnija izdanja ilustrovana su malim brojem priloga zbog uništenja klijeja prilikom ranijih štampanja.

Zaseban rukopis „Extraordinario libro“ uvrstava se u zajedničko izdanje njegovih knjiga na mesto šeste knjige, koja je ostala u rukopisu. Sadrži pedeset nacrta za vrata po propisima pojedinih stilskih redova. Prve dve knjige štampane su pre Serliovog odlaska u Francusku i imaju još potpuno italijanski karakter. Međutim, u kasnijim knjigama Serlio se priklanja više francuskom stilu, a to se isto primećuje i na njegovom praktičnom radu.

Prilikom premeravanja gradnje crkve sv. Petra i davanja stručnog izveštaja Serlio je pokazivao značaku spremnost neimara renesanse i doprineo znatno tome da se stekne uvid u stanje ove građevine neposredno posle Bramanteove smrti. Između ostalog pruža podatke i o Bramanteu u svojoj trećoj knjizi (Libro terzio): „Bilo je u doba Julija II kada je izvesni Bramante iz Casteldurante u vojvodstvu Urbino, čovek izvanrednog razumevanja u oblasti arhitekture, pod zaštitom i autoritetom koji mu je podario pomenuti papa, probudio, kako bi se reklo, dobru arhitekturu od starih do vremena kada je sahranjen. Isti Bramante započeo je sjajnu građevinu sv. Petra u Rimu. Ali kada je umro ostavio je za sobom ne samo gradnju nedovršenu nego i sam model u izvesnim tačkama, tako da je trebalo na njegovo mesto zaposliti više genijalnih ljudi, među ostalima i slikara Raffaela iz Urbina, koji je bio upućen u arhitekturu i koji je u smislu Bramantea napravio lep crtež — kupolu sa izduženom osnovom zgrade — u kome je zadržao sve mere ove otpočete bogomolje, što se moglo lako sprovesti pošto je u Bramanteovom planu sve bilo dobro isproporcionisano i tako se iz jednog dela mase mogao izvesti zaključak za celinu. Na četiri moćna stupca, međusobno zategnuta polukružnim lukovima koji su na uglovima bili povezani pandantivima, trebalo je da se izdiže tribina (tambur) ukrašena stubovima koji su bili određeni da nose veliku kupolu. Sve je ovo sredio Bramante pre svoje smrti.“

### Vignola Giacomo Barozzi (1507—1573)

Svojim sastavom „Regole delle cinque ordini d'architettura“, Venecija 1562. godine, Vignola kodifikuje dalje klasična pravila arhitekture ističući pet stilskih redova. Pomno iscrtana sedamdeset i dva priloga upotpunio je kraćim tekstovima. Od 1542. godine tj. od samog osnivanja Vitruvijeve akademije u Rimu, Vignola upravlja njenim radom. Akademija uveliko doprinosi učvršćenju i rasprostiranju pravila klasične arhitekture i nastajanju jednostrano negovane naučne estetike. Jedan je od nastavljača i ljubitelja nauke o perspektivi, o čemu svedoči njegovo delo: *Regole della Perspettiva pratica*, objavljeno 1583. godine, tek posle njegove smrti.

### Palladio Andrea (1507—1580)

Učenik Peruzzia i Serlia i prvi univerzalni interpretator Albertijevih spisa, Palladio se upisao u teorijsku strukturu arhitekture najviše svojim sastavima „Quattro libri dell' architettura“, 1570. godine, „Disegni delle Antiquita“, 1570. godine. Stručno je ilustrovaо Vitruvijeve rasprave o arhitekturi. U VI poglavljju knjige Palladio između ostalog navodi: „Onima koji danas grade više se dopadaju nove besmislene budalaštine nego izvrsne srazmernosti ovih sjajnih građevina“.

„Nema nijednog, ma i upola poznatijeg dela Antike, što ga ne bih proučavao i u kome ne bih uvek nešto naučio. Ne bih nikad prekinuo da ih sve posećujem, pregledam, premeravam, korenito shvatam i upoznajem“. Antika je učitelj ovog neimara renesanse i u mnogo čemu novatora.

Palladijeva teza je da arhitektura renesanse počiva na osnovnim postavkama koje su sačinjavale veličinu Rima. U tom pogledu najviše je uspeo svojim prvim izvedenim delom, zgradom „Basilica Palladiana“ u Vicenzi. Nakon dvadeset i jedne godine Palladio je u svom delu o ovoj građevini pisao: „Ne sumnjam da se ova zgrada može uporediti sa građevinama starog veka i da se može smatrati jednim od najuzvišenijih i najlepših ostvarenja koje je sagradeno od doba starih“.

Njegovo razmišljanje svodi se na ovo: Arhitektura treba, ukoliko ona polaže na to pravo, da se uzdigne na stepen čistote i lepote; svaki dekorativni element koji nije spontana izraslina na telu građevine da bude izbegnut; da se u vidu ima jasno raščlanjavanje i harmonija odnosa, kao i organska povezanost celine, jer se njome postiže snaga i otmenost klasičnih uzora, a povezanost vestalske čistote sa dostojanstvom imperatora“.

Druga glava druge knjige obraduje prostorne odnose i veličinu privatnih kuća, kojih je u velikom broju ostvario u Vicenzi: „Zatim se obaveštava o ostalim delovima zgrade, naime, o velikim, srednjim i malim sobama; sve su one jedna pored druge i zato se njima svi mogu služiti podjednako“. Ovde se nazire zametak funkcionalizma kada problemi stanovanja i raspodela osnove nisu još bili toliko složeni kao danas. Zatim produžuje: „Ali velike sobe treba da budu načinjene tako da sačinjavaju sastavne delove sa srednjima a ove sa malima, da jedan deo građevine odgovara drugom i tako da celo telo zgrade ima u sebi skladnost udova, što će je činiti lepom i ljupkom“. Palladio je poznavao principe osnove kao stvar totalnog jedinstva.

Proučavajući antičke spomenike, Palladio je uočio vrednost Bramanteovih građevina i iskreno mu se divio. U Knjizi IV, glavi 17. o tome navodi: „Pošto je pod pontifikatom Giulia II Bramante, izvanredan čovek i istraživač antičkih građevina, podigao prekrasne građevine u Rimu... Zaključak je dakle, da je Bramante prvi izneo na svetlo dobru i lepu arhitekturu, koja je od antike osvanula do ovog vremena“. U istoj knjizi Palladio je uz prikaz antičkih građevina obelodanio i izgled Bramanteove Tempiette.

Pod uticajem svog učitelja Trissima u Vicenzi i ličnog dobitka sa Michelangelom, Palladio svojom arhitekturom već nagoveštava — ali samo nagoveštava — izmenu i dopunu dotadašnjeg građevinskog iskustva.

Probleme idealnih gradova Palladio samo uzgred dodiruje u svojoj knjizi. Uglavnom se zauzima za prave ulice opervanažene arkadama i povučene od gradskih kapija u pravcu središta grada. Formalno i sadržajno ustrojstvo idealnih gradova, međutim, Palladio nije obrazio u celini.

#### Venturi o Palladiu

„Da Palladio nije čisto klasični arhitekt, kao što nam govori tradicija, primetila je neoklasična kritika Milizzie i Goethea. Ali on sam, Palladio, nije bio svestan preobražaja klasične arhitekture koji je on izvršio s venecijanskim akcentom; zbog toga, kad čitamo njegov traktat, nailazimo samo na ideje Vitruvija, Albertija i Vasarija. I Palladio daje nagoveštaje o istoriji arhitekture. Restauracija dobre i lepe arhitekture nije više Brunelleschijevo delo, kao što je verovao Maneti, već Bramanteovo, i stoga je Bramanteovo delo svrstanu u antičku arhitekturu.“

#### Giocondo, fra Giovanni (1433—1515)

U toku svog dugotrajnog i mnogostruko plodnog života Giocondo nije propustio da prevede Vitruvija — 1511. — a, zatim da ga u jednoj raspravi na svoj način prokomentariše. Po nalogu pape postao je Raffaelov učitelj u arhitekturi; osim toga fra Giocondo se smatra jednim od teoretičara idealnih gradova. Povoljno povezivanje iracionalnih sredstava arhitekture, uslovljenih masama, sa teorijski kruto uzvišenim klasičnim izražajnim načinom je ono što je uprkos nagoveštavanom baroku obezbedilo trajanje antičkog nasleda.

„Kritika arhitekture, u toku XVI veka, nije postigla onaj značajan napredak kao kritika slikarstva u delima Leonarda, Aretina i Vasarija. Četiri traktata o arhitekturi — Serlia, Vignole, Palladia i Scamozzija — imali su uspeh u brojna izdanja, ali, nastali iz proучavanja Vitruvija i antičkih spomenika, oni nisu umeli da formulišu umetničke probleme svog vremena i bili su pre ogledalo praktičnih i društvenih potreba“. (Venturi)

Sakupljački rad i trud na sistematizaciji antičke arhitekture zalaganjem ovih pregalaca bio je natprosečan. Njihov zanos se prenosio i na ostale narode u vidu neposrednog uticaja na njihovo shantanje arhitekture. To se najviše odnosi na Palladijeve spise i na njegovu teoriju na osnovu koje je stvoren tzv. „Palladianismus“ (u Engleskoj Inigo Jones 1573—1652), koji cveta još i u doba eklekticizma i neoeklekticizma.

Ono što je bilo oblikovno i sadržajno novo u delatnosti ovih teoretičara to treba da se iščita pre iz njihovih ostvarenja a ne iz njihovih pisanih radova.

#### Guarino Guarini (1624—1683)

Znameniti jezuitski pater Guarini predstavlja se svojim stvaralačkim radom kao istinski strukturalista u celinskom savladavanju konstruktivnih elemenata. Njegov materijal je kamen. Baroknim izražajnim formama on u stvari s jedne strane nadmašuje klasiku, a s druge strane produžuje gotski princip skeleta. Guarini je bio uveren da je gotiku takođe prevazišao, što se vidi iz njegovih osvrta. Suzbijanjem masa dolazi do primene sićušnih sastavnih delova konstrukcije od kojih smislja strukturalne celine svojih kubeta. U usitnjavanju kamenih konstrukcija nije se dalje moglo zbog prirode применjenog materijala. Nadmašuje ga u XX veku i u tom smislu jedino Nervi, ali zahvaljujući svojstvima novog materijala, armiranog betona.

Novi konstruktivni delovi i strukturalne celine daju nov izgled unutrašnjosti i spoljašnosti njegovih zgrada i novu lepotu, iznenadujuću do granice magičnosti. Ovo je važnije od antičkih motiva kojima se arhitektura baroka služi kao spoljnim formama. On je znameniti teoretičar i autor brojnih dela. Ističu se: „Placita Philosophica“, 1665, „Trattato di Fortificatione“, 1674, „Disegni d'Architettura civile ed Ecclesiastico“, 1686, „Architettura Civile“, 1737.

„Gotska arhitektura ne dopada se — čita se u III traktatu — jer su njeni stubovi uopšte glomazni; preterana dužina ih čini tananim, a prekomerna visina uskim; iako su njeni prozori prostrani, preterano izduženje čini ih odviše uskim i tako u mnogim njenim stranama“.

„Mada je arhitektura zavisna od matematike, nije ništa manje značajna umetnost, jer ona zbog razuma ne zapostavlja ukus; zato, iako se mnogi njeni propisi podvrgavaju diktatima ove, ona ih, kada njena ispoljavanja mogu da vredaju izgled, menja, napušta i najzad zamenuje drugim“.

„Materija ne ulepšava građevinu toliko koliko dobar raspored“.

„Arhitektura može da ispravi stara pravila i iznade nova, piše u I traktatu — oslanjajući se na primer Rimljana, koji su radili prema grčkom nasleđu (od kojih nabrala kao primer stubove katedrale u Sirakuzi) sa slobodarskim duhom. Pošto nema nauke, ipak je jasno da nema ni različitih, a još manje protivrečnih mišljenja. I ovo se može naći u gotičkoj arhitekturi, koja se ipak morala dopadati u ono vreme, pa i danas nije za potcenjivanje, iako su ovi ljudi, doista genijalni, podigli građevine tako izveštache, da onaj ko ih gleda tačnim očima, mada nisu tako pravilne u pogledu simetrije, ne dozvoljavaju, međutim, da im se divi niti su vredne mnogih hvala.“ ... „I iz ovih gotičkih primera — dodaje zatim govoreći o njima — mislim da bi se najsmelije nasleđe — rimska arhitektura najzad usudila da podigne kupolu iznad pilastera, što je već uspelo najpre u Firenzi a zatim sa svetim Petrom u Rimu, koji su nadvisili mnoge kule u Rimu i po mnogim gradovima Italije.“

Fontana Domenico, 1543—1607. arhitekt, praktičar i stručni teoretičar, tvorac izvesnih urbanističkih poteza tadašnjeg Rima, u svom delu: „Del modo tenuto nel transportar l'obelisco vaticano e delle

fabriche di nostro signoro Sixto V. fatto dal cavaliere Domenico Fontana“ pruža stručan prikaz izvođenja ovog vanrednog tehničkog poduhvata kao što je bio prenos i postavljanje obeliska na trgu sv. Petra u Rimu.

### **Carlo Fontana (1634—1714)**

Znameniti projektant-arkitekt, inženjer i izvođač brojnih dela barokne epohe osvrnuo se u svojim teorijskim radovima i na likovno svojstvo vode — ovog anorganskog sastavnog elementa arhitekture, statičnog u mirovanju, dinamičnog u stanju pokrenutosti — ističući likovne dekorativnosti i doživljenosti izraza na ovaj način: „Od najvišeg vrha voda šiklja u svom moćnom obilju u vazduh, mlazevi šume i struje žuboreći svojim radom, te bude najveću čarobnost. Mnoštvo vode se još gizdavije ispoljava kada vetar potera njene sjajne mlazeve iz zleta, rasturajući ih poput oblaka u kojima se sunce pojavljuje u duginim bojama. Ovim momentom je posmatrač najviše zadivljen.“

Šesdesetogodišnji majstor ovako se izjasnio pred svojim učenikom, arhitektom Filippom Juvarom: „Zaboravite sve ono što ste naučili. U jednostavnosti ne može se dovoljno daleko.“ Iz njegovih spisa, koji na neku ruku već pripremaju prelaz sa berninijevskog baroka na pozni klasicizam i većim delom su istorijsko-umetničkog značaja, mogu se, po sebi se razume, izvesti — po cenu poniranja u samu materiju i velikog truda — izvesne postavke od čiste teorijske vrednosti. To se isto odnosi i na umetničko-istorijska dela drugih poštenjaka, kao na primer na delo Vasarija: „Život istaknutih slikara, vajara i arhitekata“, ili pak na delo Filippa Baldinucciјa: „Berninijev život — Vita di Bernini — ukoliko se u njima, kao i u delima drugih, ovde navedenih, izdvoje opisni delovi života i izvedenih dela od prave suštine stvari. Pomoću takvih istraživača oni bi postali do izvesne mere i teoretičari, ali to prelazi okvir ove radnje.

### **Producenje rada teoretičara Raffael Santi (1483—1520)**

„Ono što je Raffael imao od umetnosti, imao je preko mene.“

Michelangelo

Odlomak izgradnje crkve svetog Petra u Rimu, prvi pokušaj očuvanja starina i rekonstrukcije „večnoga grada“.

„..... Stanujem u Rimu u kući koja ovde vredi više od stotinu duka, a tamo (kod Vas) veruj mi, vredela bi i dve stotine.

Što se mog boravka u Rimu tiče, više ne mogu da živim ni u jednom drugom mestu, zbog ljubavi prema zgradi sv. Petra, u kojoj zauzimam Bramanteovo mesto“.

„A koje mesto na svetu vredi više od Rima, koji je poduhvat veći od crkve sv. Petra, prvog hrama na svetu i najveće zgrade ikad viđene, koja će stajati više miliona u zlatu? Moraš znati da je papa naredio da se za tu zgradu svake godine izdaje po šezdeset hiljada

dukata, i da misli samo na nju. Dao mi je pratioča, jednog vrlo učenog fratra, starog preko osamdeset godina. Njegova svetost papa odlučio je da mi za pratioča da ovog vrlo učenog čoveka na dobrom glasu zato što je video da on neće još dugo živeti a da će ja od njega moći da naučim neke retke tajne iz arhitekture i da se usavršim u toj umetnosti. Zove se Fra Giocondo (iz Verone) i papa svakog dana šalje po nas i razgovara s nama o ovoj gradnji.“

Pismo ujaku Simoneu Ciarliu 1. jula 1514. g.

Reč je o kući koju je po svom dolasku iz Milana u Rim sa gradio za svoje lične potrebe arhitekt Bramante, koju je nasledio Raffael. Kuća je pala žrtvom proširenja i obrazovanja svetopetrovskog trga po zamisli arhitekta Berninia. Fra Gicondo umro je na redne, 1515. godine.

### **Raffaelov izveštaj o drevnim spomenicima Rima**

Naimenovan 1514. godine za glavnog graditelja hrama sv. Petra u Rimu, Raffael je poverio prevod Vitruvija na italijanski jezik svom prijatelju Calvu; velika njegova ljubav za klasične stilске oblike postala je proučavanjem Vitruvija još prisnija. Godine 1515. papa Leo X dodelio je Raffaelu zvanje nadzornika antičkih spomenika Rima. U ovom izvanrednom, arheološko-urbanističkom poduhvatu uz bok Raffaelu stajali su kao saradnici izvrsni Mazuchi, Andrea Falvio, Fabio Calvi, grof Castiglioni i drugi. U svom izveštaju upućenom papi — ranije pripisivanom grofu Castiglionu — Raffael ispoljava izvanredan stav:

„U onom što je još preostalo od starog Rima, ja zapažam tragove božanskog duha starih... Koliko mi ova spoznaja s jedne strane čini veliko zadovoljstvo isto toliko me ispunjava s druge strane bolom, kako se dragoceni ostaci starog veličanstvenog Rima, nekad kraljice gradova, potpuno uništavaju i rasturaju... Mnogi su ipak, sveti oče, među vašim prethodnicima, slični Vama po položaju a ne i po znanju, veličini duha i nebeske dobrote, pristajali na uništanje starih hramova, statua, slavoluka i drugih dragocenih građevina... Usuđujem se reći da je ovaj sjajni Rim sa svim svojim pompeznim palatama, crkvama i drugim građevinama potpuno izgrađen od mermara starih“.

O gotskom stilu Raffael se u svom izveštaju ovako izjašnjava: „Posle toga su, po svoj prilici, Nemci počeli da u umetnost građenja unose nešto novog života. Ali njihovo ukrašavanje je neukusno i daleko od lepog stila Rimljana, koji su, pored glavnog dela građevine, imali i lepe vence, frizove i arhitrave, kao i stubove ukrašene podnožjem i kapitelom prema proporcijama ljudi i žena. Međutim, Nemci, čiji stil još živi u nekim oblastima, često su uzimali za ukrase neke male, zgrčene, loše usklađene figure kao završne tačke greda, zajedno s mitološkim životinjama, figurama i listastim ukrasima — sve to grubo i bez prirodnog odnosa. I zaista se njihova arhitektura razvija iz još neoborenog drveća čije su grane tako savijene i isprepletene da obrazuju lukove.“

Suštinu gotskog građevinarstva Raffael nije dovoljno poznavao te ga pogrešno pripisuje Nemcima. Prilazeći spolja, on u oceni ovog stila nije raspolagao instrumentom dijalektičkog rasuđivanja procesa u razvitku arhitektonске misli. Njegov sud se slaže sa stanovištem humanista i zanosom njegovog vremena za antičke starine.

U svom izveštaju Raffael potanko izlaže istoriju rimske arhitekture, koristeći i spise klasičnih autora i iskopine svog vremena. O novijim zgradama Raffael navodi: „nedavno zidane zgrade i zgrade našeg doba poznaju se kako po novijem izgledu tako i po stilu koji nije lep kao stil carskog perioda ni grub kao stil gotskih vremena“.

Zatečen u vrtlogu arhitektonskih problema Raffael, doskorašnji slikar, pokazuje začuđujući konstruktivni duh za organizaciju prostornog rada. U svom izveštaju predlaže obrazovanje jedne stručne komisije koja bi gradski prostor podelila na 14 četvrti kao u doba cara Augusta, pristupila brižnom premeravanju svakog kvarta i popisivanju klasičnih ostataka. Za pripremanje tačnih planova Raffael daje u svom izveštaju tačne opise sprava za merenje i znakova.

Ovaj veliki poduhvat, iako nedovršen zbog rane i neočekivane smrti Raffaela za nedugo i samoga pape Lea X., ipak je u svesti ljudi ostavio izvesne tragove buđenjem urbanističke veštine. Razdoblje pape Sixta V to dokazuje najrečitije svojim zahvatima u uređenje grada Rima, njegovog snabdevanja vodom itd.

### Albrecht Dürer (1471—1528)

„Ja cenim Albrechta Dürera i više bih voleo, da nisam Michelangelo, da budem Dürer nego Karlo V.“

Michelangelo

Značaj ovog vanrednog slikara za umetnost građenja i uređenja gradova leži u njegovoј zaokupljenosti problemima utvrđenih mesta kojima je on dospeo do svojih predstava idealnog grada. Svoju ideju Dürer je opisao u delu: „Etliche Underricht zur Befestigung der Statt, Schloss und Flecken“, objavljenom 1527. godine u Nürnbergu i posvećenom kralju Ferdinandu.

U tom delu između ostalog navodi: „Ako bi neki bili skloni da kažu da nije potrebno praviti tako debele zidove kao što su ovde oni prikazani i da bi se mogla sagraditi manja gradnja o manjem trošku isto tako čvrsto, i ako neko tako nešto istinski dokaže, neka se ide za njim. Ali ja kažem, onaj koji hoće da gradi a da ne razara taj treba da pravi još jaču građevinu nego što sam ja prikazao, jer kod ovako jakog udarca kako se sada događa u ratu pred našim očima, sve čini veliku opasnost. S ovim spisom ja neću da se pravim tako veštim kao da bih htio da učim visokocenjene stručne ljudе, koji to umeju od ranije. Ali one, koji za ovako građenje nisu u dovoljnoj meri izučeni, upozoravam, da oni svoje građevine dobro prouče na nacrtima. Jer нико nije obavezan da me sledi, već neka se ravna prema svojoj uviđavnosti i kako mu je volja.“

Svojim idejama utvrđenih naseljenih mesta Dürer je u stvari posrednik između starog i novog doba ratovanja. Spada među prve, koji se posvetio pisanju o veštini utvrđenja. Stručni ljudi — vojna lica, smatraju ga osnivačem nauke o umetnosti utvrđivanja kao i to da se u njegovom delu skrivaju klice i koreni mnogih velikih misli o gradnji utvrda. Zbog njihove dalekosežnosti sve je u glavnom ostalo samo teorija.

Oble ispade koje su nastale od kula Dürer je preobrazio u bastje, u prozore bastiona, dovodeći ih u odgovarajuće odnose sa bedemima koji se na njih nadovezuju a od kojih su ujedno odvojeni kao samostalni isečci velike odbrambene moći. Sa svojih platforma njegovi basteji omogućavaju ostvarenje masovne vatre kako frontalno tako i bočno — flankirajući — a iz prizemnog dela — brisanje širokih i dubokih otkopa. Njegov „Zirkularbefestigung“ za brisanje otkopnih rovova je usavršeni vid isturenih utvrđenja; za njega se tvrdi da ga je svesno ili nesvesno preuzeo kasnije markiz Montalembert (1714—1799).

Drugi niz podzidanih nasipa koji leže ispred glavnog otkopa a koji ujedno kao plašt pruža naročitu zaštitu glavnim bedemima pojavljuje se u svetu utvrđenja pod stručnim nazivom „enveloppe“.

„Dalekovidnim pogledom Dürer ostvaruje već moćne prostorije bezbedne od bombi, za opremu i zaštitu, mrtvog i živog boračkog oruđa svih vrsta, a pojedinosti u izgradnji zidova, kruništa, njegovih svodova i nišana, a pre svega rasterećujuće svodove, iznad kojih su nišani usečeni duboko u zidove i uređaji njegovih kazamata ne samo što su začuđujuće duhoviti i smelo smisljeni, već odišu prosto „moderno“ (vojni stručnjak Reuleaux).

Sve ove, kao i mnoge druge stvari Dürer je smislio bez ikakvog iskustva profesionalnog ratnika. Leonardo i Michelangelo ostvarile jezive prizore iz rata a da nisu nikad učestvovali u borbama. Leonardo nije nikad bio ni vojni obveznik. Po svemu sudeći pravi umetnici raspolažu nekom vrstom šestog čula koje nije za podcenjivanje.

### Dürer kao tvorac idealnog grada

U pomenutom delu o vojnoj tehniči Dürer je dao opis i nacrt svog idealnog grada, u kome se, za razliku od italijanskih, ispoljava smisao za praktičnost i za funkcionalno opredeljenje pojedinih delova grada. Mnogo što šta je predviđeno što se savremenim jezikom naziva u urbanizmu namenskom podelom gradske površine, vodeći računa o materijalnoj i socijalnoj strukturi stanovništva. Za osnovni oblik svog grada Dürer je odabrao četvorougao sa uglovima A, B, C, D, prema pojedinim stranama sveta. Na uglu prema jugu smeštena je topionica, žarište svecog zanatstva; pritom je vođeno računa o pravcu vladajućeg vetra. Na dohvati topionice predviđa se stanovanje radnika, kovača i ostalih metalnih radnika koji obrađuju bronzu i bakar, jer im „ne treba dopustiti da tope u nekom drugom mestu“. Središte grada je predviđeno za vladarsku palatu okruženu četvrtastim utvrđenjima. Gradski prostor je podeljen na četrdeset

pravougaonih blokova. Između vladarskog zamka i gradskih zidina stanovništvo je raspoređeno prema tačnom određenju. Pri podeli na gradske četvrti primenjen je duh srednjovekovnih tradicija.

### **Wölfflin o Düreru**

Po Wölfflinu Dürer je kao pisac postao isto tako poznat kao i umetnik. Njegovi spisi iz oblasti teorije su više puta izdavani i prevođeni na različite jezike. Ali oni nisu uvod u razumevanje njegove umetnosti, već iznose opšte, elementarne postavke čistih oblika i oblikovanja prostora. (Uputstvo za merenje — Anweisung zur Messung) ili o problemima lepog čoveka u delu o Proporcijama (Proportionslehre). Problemi koje raspravlja Dürer više su u vezi sa opštim razvitkom umetnosti, ali se u svim ovim teoretskim raspravama ipak kriju klice i duševnost reči, koje bacaju jasno svetlo na njegovu ličnost.

Osim knjiga Dürerova zaostavština sadrži i pisane odlomke koji nisu bili namenjeni za javnost. To su pisma, dnevnički zabeleške iz porodičnog života, smrtni slučajevi i snovi, koji ispoljavaju sasvim drugu vrstu snage onoga što karakterizuje. Sve sitnice koje Dürer tako savesno navodi u svojim pismima ili u Dnevniku sa puta u Hollandiju, svaki i najmanji izdatak u sitnom novcu, stvar su ličnog karaktera. „Ali, sa žaljenjem podvlači Wölfflin, koliko bi nas zanosilo da je Dürer stavio u pero svoje utiske o crkvi sv. Marka u Veneciji i o ostalim palatama grada, delu i reči velikih umetnika tadašnje Italije“.

Nemci, veli Wölfflin, ne mogu umetničko delo da odvoje od umetnika. Oni uvek žele da vide ličnost koja стоји iza njega. Iako njegova slava umetnika ne počiva na pismenoj zaostavštini, ipak on ne bi bio njihov Dürer kad ne bi znali kako je on časkao i kad ne bi slušali njegov smeh.



### III

#### **TEORETIČARI „IDEALNIH GRADOVA“ ITALIJE**

**Francesco di Giorgio, Francesco Marchi, Bartolommeo Ammanati, Vincenzo Scamozzi, Pietro Cataneo, Leonardo da Vinci**

Delimičnim proučavanjem Vitruvijevih spisa, tumačenih u duhu vremena, a mnogo stvarnije nakon uvođenja vatrenog oružja za ratne potrebe ljudi i pronalaska sistema bastiona u njihovom pravilnom sklopu oko grada, teoretičari renesanse otpočinju da se zanose predstavama „idealnog grada“ u nekom savršenstvu prostorno-sadržajnog jedinstva, dakle oblika i sadržaja. Tražeći savršenstvo dospeli su do planimetrijskog šematizma. A planimetrijski šematizam ih je doveo do mrtve tačke. Razlog je tome, što se na tlu Italije broj ostvarenih idealnih gradova svodi svega na nekoliko primera. Ova nastojanja teoretičara idealnih gradova idu uporedno sa postankom i razvitkom nauke o ratovanju i ratnim veštinama raznih vrsta, obrađenih u teoretskim radnjama „de re militare“. No bilo kako bilo, nastojanjem ovih teoretičara idealnih gradova oživljava se urbanistička misao, na visokom stupnju u doba antike.

Sistematisovanim sklopovima bastiona — pod diktatom fizičkih zakona projektila iz vatrenih oruđa — pravilnim rasporedom gradskih kapija u njima, urbanim središtem čitavog lokaliteta i odgovarajućom mrežom gradskih ulica između njih, teoretičari su ostvarenje svojih ideja našli u šematizovanim planimetrijskim obrascima. Sadržajno se prilagođavalo ovom planimetrijskom šematizmu. U središtu grada su crkva ili palata tirana, gradske komune itd., kuće bogatih građana pa sve manje imućnijih prema bedemima, a oko ovih industrijska postrojenja i kasarne sa skladištima.

Ovako oblikovno do savršenstva dat urbanistički obrazac i tome odgovarajući hijerarhijski raslojen sadržaj, dakle statički vid jednog i drugog ali uslovljen kretanjem životnih tokova, nije mogao da izdrži dinamizam gradskog života i našao se u opreci sa njegovom višestrukom zakonitošću. Pokrenuti tereni takođe su stavljali teško savladljive prepreke kad god se pokušalo da se na njih primene pravilni planimetrijski obrasci.

O značaju Filaretovog „idealnog grada“, zvanog Sforzinda bilo je reči u poglavljju o ovom arhitekti-teoretičaru. Radialna osnova njegovog grada delovala je, po svoj prilici, i na Francesca di Giorgia,

sa kojim se upoznao 1490. godine za vreme svog boravka u Milanu, u biblioteci vojvodske kuće Sforza. Podudarnost sa pojedinostima Filaretovih postavki potvrđuju tu činjenicu.

### **Francesco di Giorgio Martino (1439—1502)**

Arhitekt, vajar, slikar, inženjer, teoretičar Francesco di Giorgio — ustvari F. Maurizio di Giorgio di Martino Pollaiulo, zvani i Cecco di Giorgio — u svom znamenitom delu „Trattato dell’ architettura civile e militare“ raspravlja u sedam knjiga o većnicama — palazzi publici — i o uređenju gradova. Osim Filaretovog uticaja, na njegovim postavkama poznaju se izvesni navodi Vitruvija, Plinija st., Aristotela i Platona. Ovaj poslednji ga je nadahnuo na usvajanje iste visine za stambene objekte (Platon: Zakoni).

Gradska osnova Franceskovih idealnih predstava svodi se na tri osnovne grupe: radialne, brdske i pravougaone. U nizu nacrtu priloženih njegovom traktatu izlazi na video kako je Francesco sebi predstavljao prostorno uređenje gradova. U većini slučajeva radi se o lučkim gradovima sa velikim pijачnim trgovima okrenutim prema moru. Ovaj urbanistički raspored odgovara Vitruvijevom zahtevu (I. kap. 7). Svi ovi nacrti delovali su podstrekavajuće na kasnije projektante.

### **Osnovne postavke o uređenju gradova**

„U sredini grada treba da je postavljen glavni trg kao stožerni nosilac najvećeg i najsjajnijeg ukrašavanja. Na ovom glavnem trgu ili u njegovoj neposrednoj blizini treba da leži katedrala i većnica; prekoputa od njih berza i ostale javne građevine. Najčistije zanatlijske radionice treba da su smeštene na glavnem trgu, a najprljavije na rubovima grada. Kupatilo i pozorište nisu čvrsto vezani ni za kakvo mesto i mogu biti raspoređeni kako je kome volja (kao i ostale crkve koje su još potrebne. Celina treba ipak da je tako sredena po pravilima razuma da bi ona u svojoj ukupnosti odgovarala ljudskom organizmu“.

Na drugom mestu „Za jedan novi grad u kome treba sve tek da nastane, savetno je, po mom mišljenju, da se uzme u ruke celokupna stvar građenja i odredi kako treba nju održati do pojedinosti sa crkvama i zidinama. Što se sakralnih objekata tiče, njih treba rasporediti oko trga i ceo grad podići u obliku kruga već prema visini, radi bezbednosti i čistoće... Sa podizanjem privatnih zgrada treba već unapred tako postupiti da bi grad u celini sačinjavao jedinstvene zidine, pri čemu stambene kuće iste visine i jednakе izgradnje treba u njihovoj celokupnosti da izgledaju pune ili kao tvrđava. Nije to, doduše, nevesela slika za oko ako grad ima izgled jedinstvene kuće, ali što se bezbednosti tiče, time bi se stvar stražarenja izvanredno olakšala“. Iz ovih opisa provejava želja za kružnim obrascem. Obe forme, radialne i pravougaone — prva preuzeta od Filareta — igraju veliku ulogu u narednom periodu razmišljanja o „idealnim gradovima“.

**Pietro Cataneo** umro 1509. godine — datum rođenja nepoznat — u svom delu „I quattro primi libri di architettura di Pietro Cataneo

Senese“ iz 1554. godine daje jednu od najranijih rasprava o arhitekturi XVI veka. Prva i najobimnija knjiga posvećena je principima i svrhamu građenja a naročito podizanju utvrđenih gradova. U vezi utvrđivanja Cataneo daje osam nacrtu za idealne gradove. Njegovi uzori otvorenih trgova i geometrijskih obrazaca utiču na urbanističku misao u drugoj polovini stoljeća. I Scamozzievo delo: „Idea della archittettura“ iz 1615. godine, kao i osnova njegovog grada Palma Nuova u stvari su prođenje Cataneovih zamisli.

Druga knjiga daje uputstvo za izbor građevinskog materijala kao i za upotrebu i primenu raznih vrsta drveta. Treća i četvrta knjiga obrađuju probleme crkava i kućevne arhitekture. Po svemu sudeći Cataneova uloga i njegov doprinos ubičavanju renesansne teorije kao i primeni arhitektonskih redova, planiranju, proporcionalisanju i dekorisanju crkava nisu u dovoljno meri ocenjeni.

**Scamozzi Vincenzo** 1552—1616, učenik Sansovinov, razvio se pod uticajem Palladia u znamenitog arhitektu i teoretičara. Zgrada Nove prokuracije na trgu sv. Marka u Veneciji njegovo je delo. Zanimao se i teorijom idealnih gradova. Njegova osnova za utvrđeni grad Palma Nuova nije ostala na hartiji već spada u red retkih ostvarenja ove vrste na tlu Italije. Plan grada objavljen je 1615. godine u njegovom delu: „Idea dell’ Architettura universale“. Ovaj grad postoji i danas.

**Ammanati Bartolommeo** 1511—1592, znameniti florentinski arhitekt, bio je takođe zanesen problemima idealnog grada. Svedočanstvo o tome sačuvalo se u odlomcima njegovog dela: „Trattato di Architettura“, izdatom oko 1550. godine.

**Leonardo da Vinci** 1452—1519; mnogostrana duhovna zaokupljenost ovog vilenjaka nije se zaustavila ni pred problemima vojne arhitekture ni uređenja gradova. No zahvat ovog pozitivno pokrenutog duha sasvim je posebnog značaja i savremenog je obeležja. Probleme saobraćaja rešava na veoma zanimljiv način. Odvojivši teretne ulice od onih po kojima se obavljao ubičajeni promet otmenog sveta, te pešaka i jahača, on je saobraćaj podelio na dva nivoa. Donje postrojenje je većim delom podulični tunel, osim na potezima niže položenih ulica.

Uprkos zaokupljenosti, stvaralački duhovi i teoretičari idealnih gradova nisu bili u dovoljnoj meri pokrenuti da bi s uspehom savladivali razne protivurečne zadatke. Lepota kao takva, očigledna na planimetrijskim obrascima, delovala je na njih sablažnjavajuće

Nije izvesno do koje je mere bio poznat Leonardov „Traktat o slikarstvu“ Frederigu Zuccaru — 1543—1609 — ali je izvesno da Zuccaro u svom delu „Idea vajara, slikara i arhitekata“, izdatom 1607. istupa žestoko protiv matematizma mrtvog majstora. Nazivajući njegove teorije uzaludnim i besplodnim, odbacuje odlučno svako matematičko uputstvo. „Tvrdim, navodi Zuccaro — i znam da je ispravno ovo: umetnost slikarstva ne temelji se na matematičkim naukama niti mi imamo ikakve potrebe da njima pribegavamo da bismo naučili pravila i metode te umetnosti“. Smatra na dalje da su: „matematička uputstva koja su služila da pokreću i savijaju figure pomoću kosina, uglomera i šestara veoma duhovita, ali fantastična i, ustvari beskorisna, a matematička pravila treba osta-

viti za one spekulativne nauke i zanimanja — za geometriju, astronomiju, aritmetiku i slično, koje svojim dokazima umiruju intelekt“.

Leonardu kao slikaru, nije smetalo poznavanje matematičkih pravila, a između dva jednakata darovita slikara moćniji je onaj koji osim svog urođenog dara raspolaže još nekim znanjem.

Inače je pomena vredno to što je Zuccaro u svojoj teoriji polazio od unutrašnje vizije umetnika — od onog što se danas naziva ekspresijom i smatrao je od suštinske važnosti. On razlikuje „unutrašnji plan“ — disegno interno — kao sredstvo sagledavanja stvaralačke vizije i „spoljni plan“ — disegno externo — koji sledi iza ovog da bi se ostvarilo umetničko delo. Ovaj potonji „označava i pokazuje osećaju i intelektu oblik one stvari koja je stvorena u svesti i nacrtana u ideji“. Ako je iko, Leonardo je svakako u svem svom delanju postupio na ovaj način.

Univerzalnost i sklad raznolikosti, princip koji je već otkrio sv. Augustin, a koji određuje kvalitet umetničkog dela, Leonardo ovako stilizuje: „Ona stvar koja ima u sebi više univerzalnosti i raznolikosti nazvaće se izvrsnjom“. Leonardo tu ima u vidu slikarstvo jer „ono nosi u sebi i sve forme koje postoje i one koje ne postoje u prirodi“. Međutim, on je ovu odredbu protegnuo na sve rodove ljudskog stvaralaštva koje je njegov duh dodirivao. Univerzalnost i sklad raznolikosti dobija kod njega džinovske razmere. Svesti to sve na duhovni modul jedinstvenog stvaranja premašuje trajanje ljudskog veka. U tome i jeste tragična zagonetnost Leonardovog života. Zuccaro, koji je mogao da čita Traktat o slikarstvu — štampan u Italiji 1552. godine — nije se uzdigao do Leonardovih sagledavanja daleko preko pruženih uputstava.

•

## IV

### UTOPISTI RENESANSE

#### T. Campanella, Th. Morus, Fr. Bacon, Fr. Rabelais

Za razliku od poznijih socijalističkih utopista iz prve polovine XIX veka, utopisti renesansnog doba nisu pružili nove predstave o urbanističkim celinama i raznim urbanim uređenjima već su se kretali u okviru idealnih gradova kako su ih prikazivali teoretičari njihovog doba.

#### Tommaso Campanella (1566—1639)

„Sva srazmernost i skladnost udova, snaga, veština, sveža boja lica, gracija pokreta i držanja to su uslovi savršene lepote. Bog je muškarcima dodelio veći broj ovih osobina nego ženi, zato je on lepši, božanstveniji i više voljen no što sam voli“.

Campanella o lepoti u jednoj od svojih canzona.

Tvrdeći za sebe: „Rođen sam da bih se borio protiv tri velika zla: tiranije, sofistike i licemerstva“, ovaj filozof u „Gradu sunca“ (*Civitas solis*), odeljku njegovog ovećeg dela „*Philosophia realis*“, izdatog 1620—23. godine, daje svoju predstavu idealne ljudske zajednice. Toj svojoj ljudskoj zajednici, koja nije ni republika ni monarhija, stvara odgovarajući urbanistički okvir na podlozi tada već poznatih teorijskih postavki „idealnih gradova“ renesanse. Njih dopunjaju metafizičkim značenjima brojeva u uverenju da brojevi imaju neki pritajeni smisao i skrivenu ulogu. Broj 7 je naročito značajan činilac u toj skrivenoj igri proizvedenoj iz idealističke metafizike i astroloških predrasuda s jedne strane i pozitivnih postavki zadržljivoćih pogleda kojima je ovaj kaluđer povezao teoriju i praksu.

O zanatstvu Campanella navodi: „U isto vreme ih vode zanatlje — obućari, pekarji, kovači, stolari, živopisci i drugi — da bi se utvrdile sklonosti u svakoga“.

O nauci: „Oni uče sve nauke jer ko poznaje samo jednu nauku i ko je crpeo svoja znanja samo iz knjiga neznačica je i glupak“.

Na pitanje svog sagovornika Hospitaoca: „Reci mi kako je taj grad uređen?“ Denovljanin (to jest sam Campanella) odgovara: „Na vrlo prostranoj ravnici uzdiže se ogromno brdo na kome je sagrađen veći deo grada, ali se mnogi njegovi delovi nalaze na širokom prostoru van podnožja toga brda, a ono je toliko veliko da prečnik grada iznosi više od dve milje, tako da obim iznosi sedam milja; ali kako je zemljiste neravno, on zauzima više mesta no da je u ravnici.

Grad se deli na sedam ogromnih pojaseva ili krugova koji nose imena sedam planeta, a iz jednog u drugi se dolazi preko četiri popločana druma i kroz četvora vrata koja su okrenuta na četiri strane sveta. I zaista je tako sagrađen da bi onaj ko osvoji prvi krug morao da uloži dvostruk napor da bi osvojio drugi, a još veći napor da bi osvojio treći, te bi morao sve dalje da udvostručava i snage i napore. I stoga mora sedam puta da ga osvaja onaj koji želi da ga podjarmi. Ali ja mislim da se ni prvi pojas ne može osvojiti — tako je debeo, nasut zemljom, utvrđen bastionima, kulama, bombardama i rovovima.

Ušao sam, dakle na Severnu kapiju (koja je okovana gvožđem i načinjena tako da se može dizati i spuštati i lako i dobro zatvarati, zahvaljujući većoj izradi poluga koji se okreću u svojim ležištimu u hrastovim dovratnicima) i ugledao ravnu površinu široku sedamdeset koraka između prvog i drugog bedema. Odatle se mogu videti ogromni dvorci, svi povezani sa bedemima drugog pojasa tako da bih mogao reći da je sve jedna građevina. S polovine visine dvorca dižu se neprekidni lukovi oko čitavog kruga, na kojima se nalaze hodnici za šetnju, a koje odozdo drže divni debeli stubovi što opasuju arkade kao kod peristila ili manastirske tremova. Dole se ulazi u te zgrade samo na unutrašnjem zidu, u njegovom ugnutom delu; u donje spratove se ulazi neposredno, a u gornje spratove mermernim stepenicama koje vode u slične unutrašnje hodnike, a iz ovih u gornje odaje koje su lepe i imaju prozore i na ugnutom i na izbočenom zidu. Stoga izbočeni zid, tj. spoljašnji, ima debeljinu osam pedi, ugnuti tri a pregradni jednu ili jednu i po.

Odatle se izbija na drugu ravan, užu od prve za skoro tri koraka, s koje se vidi prvi zid drugog kruga, ukrašen sličnim hodnicima gore i dole, a s unutrašnje strane ide drugi zid koji opasuje dvorce s dugim balkonima i sličnim peristilima koje se odozdo naslanjavaju na stubove; a gore gde su vrata koja vode u gornje odaje, nalaze se izvanredne slike. I tako se odatle ide kroz slične krugove i dvostrukе zidove u kojima se nalaze dvorci spolja ukrašeni galerijama koje drže stubovi sve do završnog kruga, neprekidno preko ravnih. Ali kad prođeš kroz vrata, koja su dvostruka, tj. na spoljašnjem i unutrašnjem zidu, penješ se stepenicama, ali su one tako načinjene da se penjanje skoro i ne oseća, jer se ide iskosice, a visina stepenika je zbog pada jedva primetna.

Na vrhu brda nalazi se ravna prostranija terasa, ispred koje se diže hram sagrađen vanrednom veštinom.“

Hospitalac

„Nastavi samo, nastavi; govori tako ti života!“

Denovljanin

Hramu daje lepotu savršeno okrugao oblik. On nije opkoljen zidovima, a leži na debelim i srazmernim stubovima. Ogromna kupola, sagrađena izvanrednom veštinom, završava se u sredini ili u zenitu, malom višom kupolom s otvorom nad samim oltarom. Taj jedinstveni oltar nalazi se u središtu hrama i opasan je stubovima. Hram zahvata prostor od tristapadeset koraka. Na kapiete stubova nastavljaju se spolja lukovi koji se dižu na nekim osam koraka i koje drži drugi red stubova koji leže na širokom i čvrstom zidu visine tri koraka; između ovoga i prvog reda stubova idu donje galerije popločane divnim kamenjem; a na ugnutoj strani zida ispresecanog čestim i vrlo širokim vratima, podignute su nepokretne klupe, pa i među unutrašnjim stubovima što drže hram ima vrlo mnogo lepih pokretnih stolica. Na oltaru se vidi samo jedan veliki globus, na kojem je naslikano celo nebo i drugi globus na kojem je naslikana zemlja. Zatim se na svodu velike kupole vide naslikane sve nebeske zvezde od prve do šeste veličine, a pod svakom od njih izneti su u tri mala stiha ime i sile kojima utiču na zemaljske stvari. Tamo su i polovi, i veći i manji krugovi koji su u hramu predstavljeni upravno prema horizontu, ali ne u potpunosti, jer dole nema zida; ali se izgleda, mogu

završiti prema onim krugovima koji su predstavljeni na globusima oltara. Pod hrama blista dragocenim kamenjem. Sedam zlatnih kandila vise goreći neugasnim plamenom i nose imena sedam planeta. Malu kupolu nad hramom okružuju neke male i lepe čelije, a iza otvorenog prolaza pod galerijama, ili nad lukovima između unutrašnjih i spoljašnjih stubova, nalaze se mnogo prostarnih i lepih čelija u kojima živi oko četrdeset devet sveštenika i isposnika. Nad njom, kupolom uzdiže se neki veoma pokretljiv vetrokaz koji označava pravac vetrova kojih, po njihovom računu, ima trideset šest. Oni znaju u kakvu godinu donose pojedini vetrovi i kakve promene i na kopnu i na moru, ali samo u pogledu svog podneblja. Baš se tu pod vetrokazom čuva zlatnim slovima ispisana povelja.“

### Thomas Morus (More) humanistički filozof (1478—1535)

„Utopija“ delo engleskog humanističkog filozofa Thomasa Morusa, štampano 1516. godine u Luvenu, smatra se osnovicom za sva kasnija razmišljanja o idealnim društvenim uređenjima, kao za Campanella, Fr. Bacona, Merciera, E. Cabeta (Put u Ikariju) Mablya itd. Kao suprotna bedi i nepravdi feudalnog društva, Utopija pruža sliku društvene zajednice zasnovane na sasvim drugim postavkama individualnog i kolektivnog života. U vezi sa tom i takvom predstavom ljudske zajednice, Morus pruža i svoju predstavu glavnog grada Utopije u kojoj značajnu ulogu igraju hidrotehnički problemi uređenja reka i morskih zaliva. On je, po svoj prilici, imao pred očima položaj i značaj reke Themze u Londonu. Eto šta on kazuje o gradovima, posebno o gradu Amaurotu:

„Grad Amauroti pruža se, dakle u podnožju jednog brda na blagoj padini. Oblikom je skoro četvorougaonik, a počinje nešto ispod vrha i prostire se na dve hiljade koraka do reke Anyder, duž koje se obale šire.“... „Na čitavoj razdaljini između grada i mora, pa čak i nekoliko milja uzvodno plima koja traje šest časova dnevno a zatim oseka, smanjuju brzi i sporiji tok reke.“... „Grad je vezan za suprotnu obalu reke mostom koji nije načinjen od običnih dasaka i drvenih stubova, već na divne kamene lukove. Ovaj most je postavljen na najudaljenijoj tački od mora, što dozvoljava brodovima da bez prepreke prolaze celom dužinom grada.

Postoji još jedan potok, mali i miran, koji izvire iz same planine gde se uzdiže Amarout, protiče sredinom grada, uliva se u reku Anydar i nestaje. Amaurotanci su okružili njegov izvor utvrđenjima koja se vezuju za zidine što opasuju grad. Ovako u slučaju neprijateljskog napada potok ne može biti prekinut, odvraćen ili zatrovani. Od izvora polaze cevi koje daju vodu u svim pravcima prema nižim delovima grada. Kad zemljiste ne dozvoljava ovakav postupak, iskorisćuju se prostrane cisterne gde se skuplja kišnica.

Grad je opasan visokim i debelim zidovima na kojima su podignuta utvrđenja i kule. Rov je bez vode, ali dubok, širok i pun trnja i žunja. On okružuje grad s tri strane a s četvrtu stranu sama reka služi mesto rova. Ulice su tako uređene da olakšaju saobraćaj i zaštićene su od vetra. Kuće su savršene čistoće. One obrazuju dva niza s obe strane ulice i njihova lica gledaju jedna u drugu. Između ovih redova kuća ulica je široka trideset stopa. Iza svake kuće, čitavom dužinom ulice, pružaju se prostrani vrtovi koji su zatvoreni sa svih strana ledima kuća. Nema kuća koja nema izlaza na ulicu i vrata u vrt. Oba krila sa kapijama otvaraju se prostim pritiskom ruke i sama se zatvaraju, svako može da uđe. Pošto nema posebne svojine, kuće se menjaju svake desete godine izvlačenjem kocke.“

... Danas svaka kuća ima tri sprata. Spolja su zidovi od kamena, peščara ili opeka i iznutra se rupe zapušavaju gipsom. Ravni krovovi pokriveni su nekim biljnim proizvodom koji je jeftin, ali je zbog svog sastava neupaljiv i otporniji od olova za nepogodu. Da bi sprečili vетar da im ne duva, stavljuju na prozore staklo koje se jako upotrebljava. Uzimaju takođe katkada i neku izvanredno finu tkaninu, natopljenu providnim uljem ili ambrom, jer ovako postižu dvostruku korist, pošto ona propušta više svetlosti i bolje štitи od vetra“.

### O vrtovima

„Utopijci mnogo polažu na svoj vrt. Gaje lozu, voćke, razne biljke i cveće. Sve je u vrtovima tako bogato i tako se brižno gaji da nikada nisam video ni veće berbe ni lepšeg izgleda. Zadovoljstvo nije jedini povod ovom negovanju vrta, već i utakmica između pojedinih delova grada, ko će imati najlepši vrt. Teško bi sigurno bilo naći u čitavom gradu nešto što ne bi najbolje odgovaralo potrebama i uživanju svih. Čini se kao da je osnivač države imao glavnu brigu da stvori ove vrtove“.

B. Russel: — „Mora se priznati, međutim, da bi život u Morovojoj Utopiji, kao i u mnogim drugim utopijama, bio nepodnošljivo do sadan. Raznolikost je bitna za sreću, a u Utopiji je skoro nema. To je mana svih planiranih socijalnih sistema, i stvarnih i zamišljenih“. (Istorija zapadne filozofije.)

### Francis Bacon (1561—1626)

„Rasipnost je trošiti i suviše vremena na studije; suviše se kititi njome jeste afektacija; svoj sud upravljati samo prema njihovim pravilima jeste običaj profesora... — Lukavi ljudi osuđuju studiranje; prosti ljudi dive mu se a mudri se njime koriste“.

„O studiranju“

Prvi veliki predstavnik engleske proze, induktivnog metoda, analize, poređenja, posmatranja i eksperimentisanja, ovih jasnih uslova racionalnih postupaka, obnovitelj nauke, Francis Bacon daje u svom delu „Nova Atlantida“ sliku utopističkog sveta i jednog društva u njemu u kome nauke kao usmerivači dobijaju svoja odgovarajuća mesta. U ovom svom poslednjem delu, objavljenom dve godine pre svoje smrti, Bacon prikazuje vladu naroda i za narod; to je vladavina tehničara, arhitekata, astronoma, geologa, biologa, lekara, hemičara, ekonomista, sociologa, psihologa i filozofa. Najbolji su među njima po izboru naroda. Gordo se izjavljuje: „Mi podržavamo let ptica i možemo da u vazduhu malo letimo. Imamo brodove i čamce za podmorske ciljeve.“

### Ogledi

Obelodanjeni postupno u razdoblju od 1599. godine, napisani na engleskom jeziku klasične proze, jezgrovito i sažeto, Ogledi sadrže 59 osvrta na životne probleme i puni su životnih mudrosti. Za arhitektu današnjice od posebnog su značaja osvrti: O lepoti (br. 43), O neimarstvu (br. 45) i O vrtovima (br. 46).

### O lepoti

U stvari je vrlo malo rečeno u ovom kratkom ogledu o naučnoj ili filozofskoj prirodi lepote ili o lepoti proizvedenoj likovnim sredstvima. Lepoti kao da prilazi nekako spolja u obliku prijatnog štiva.

„Lepe crte lica znače mnogo više nego lepa boja; a lep i ljubak izraz lica više nego lepe crte. Najbolji deo lepote jeste onaj koji slika ne može da izrazi; i koji se ni u živa stvora ne vidi na prvi pogled. Nema savršene lepote koja u srazmeri ne bi imala i nešto neobično“... Nadalje: „Ne velim da slikar ne može da načini lepsi lik nego što je ikad postojao, ali on to mora da učini nekom vrstom srećnog slučaja (kao muzičar koji stvori neku izvrsnu ariju)“. Svoj osvrт na lepotu Bacon završava: „Lepota liči na letnje plodove koji se lako kvare i ne mogu da traju; i većinom zbog nje mladost postaje raspusna, a starost pomalo stidna; ali opet, ako je lepotom obdarena valjana osoba, izvesno je da ona čini da vrlina zablista, a porok da oblike rumen stida.“

### O neimarstvu

Svoj oduži ogled O neimarstvu Bacon otvara praktičnom svrhovitošću: „Ljudi kuće zidaju da u njima žive a ne da ih gledaju i zato neka korisnost ima preim秉stvo nad obrascem“, ali dodaje ispravno: „osim kada se može oboma udovoljiti“. Zatim Bacon daje savete: „Ko zida lepu kuću na rđavom položaju sam sebe stavlja u zatvor. I ne mislim da je rđav položaj samo onaj gde je vazduh nezdrav; već isto tako gde je vazduh nejednak; kao što možeš videti mnoge lepe položaje na čuviku, okruženom višim brdim; gde je toplota sunca zajažena, a vetar se sabira kao u koritu; tako da imaš, i to naglo, velike promene u topotli i hladnoći kao da boraviš u različnim mestima. I nije samo položaj rđav jedino zbog rđava vazduha nego i zbog rđavih puteva, rđave pijace; ..... a ako ima više boravišta, da ih tako podesi, da ono što mu nedostaje u jednom, može da nađe u drugome. Lukul je dobro odgovorio Pompeju, koji kad je video njegove veličanstvene galerije i prostrane i svetle dvorane u jednoj od njegovih kuća, reče: Zaista, izvrsna kuća za leto, ali kako ti je tu zimi? a Lukul na to: Ta zar ne misliš da imam pameti koliko i neke ptice koje uvek menjaju svoja boravišta pred početak zime?“

Pošto po njegovom mišljenju Vatikan i Escorial kao i druga ogromna zdanja u Evropi nemaju neke lepe dvorane, Bacon daje svoju predstavu savršenog dvorca koji pre svega treba da ima dva posebna dela: deo za gozbe i deo za porodicu. Prvi da bude za svetkovine i prirede a drugi za stanovanje.

„Podrazumevam — produžuje Bacon — da ova dela ne budu samo u pozadini već da zauzimaju i delove pročelja: i da budu jednoobrazni spolja, iako različno podešeni iznutra i da se prostiru na obe strane visoke i veličanstvene kule, koje se uzdižu iz sredine pročelja i, takoreći, spajaju ih sa obo kraja. Hteo bih da sa gozbene strane, u pročelju, bude samo jedna velika dvorana na spratu, od nekih četrdeset stopa u visinu; a u prizemlju, ispod te dvorane, neka bude isto takva soba da se u njoj čuva sve što je potrebno za zabave, prirede itd., a i da služi domaćoj čeljadi kao oblaćionicu. Ona druga strana koja služi domaćoj čeljadi, želim da bude podešena najpre na predvorje i kapelu sa razmakom između njih; oboje da su prikladni i prostrani; i da ne zauzimaju svu dužinu, već na kraju imaju zimsku i letnju dvoranu, obe lepe. A ispod ovih soba, dobar i prostran podrum pod zemljom; i isto tako skrivene kujne sa ostavama i drugim. Što se kule tiče, želeo bih da ima dva sprata, i svaki da je osamnaest stopa visok, iznad dvaju

krila; i dobar olovni krov na vrhu, ukrašen porazmeštenim kipovima; a ista kula da bude podeljena u odaje, kako bude nadeno da je umesno. Isto tako stepenice koje vode u gornje odaje, neka budu lepe i u blagim zavojima od po šest stepenika svaki, i sa lepotom ogradom ukrašenom likovima u drvetu, obojenim bojom žute medi; a na vrhu da bude lepo odmorište. — Ali ovo tako da bude, ako ne odrediš nijednu od donjih odaja za trpezariju posluge. Jer inače ručak posluge doćiće za tvojim; para njihova ručka dizaće se gore kao kroz odžak. I toliko o pročelju.“

„Iza ovoga pročelja neka bude lepo dvorište, ali tri njegove strane neka budu ogradiene mnogo nižim zgradama nego što je pročelna. A u sva četiri ugla toga dvorišta neke lepe stepenice vode u tornjiće, koji stoje iznad reda zgrada.“ ... „Neka dvorište ne bude popločano, jer to stvara veliku vrućinu leti i veliku hladnoću zimi. Neka na njemu raste trava koju valja kosit, ali ne previše kratko, a sa strane i unakrst neka vode staze. Citavu stranu dvorišta sa gozbene strane neka zauzimaju veličanstvene galerije: nad tim galerijama neka bude tri ili pet lepih kupola dugih koliko su i one i neka budu postavljene na podjednake razdaljine; i lepi prozori od obojenih stakala kojima su izradene razne slike. Sa strane za stanovanje sobe za prijeme i obične zabave, i spavaće sobe; i neka sa sve tri strane bude po dva reda soba, da svetlost ne probija stranu skroz, tako da i pre podne i posle podne imaš odaje neizložene suncu. Udesi isto tako da imaš sobe za leto i za zimu; hladovite u leto i tople u zimu. Videćeš neki put lepe kuće sa tako mnogo stakla da čovek ne zna gde da se skloni da bi se zaštitio od sunca ili studeni. Što se tiče prozora na ispust, držim da su oni veoma korisni; (u gradovima, doista, obični su bolji, zbog ujednačenosti prema ulici); jer oni pružaju lepo povućeno mesto za razgovor; a osim toga, zadržavaju i vetar i sunce; jer ono što bi se mal'ne probilo šrom odaje, jedva prolazi kroz prozor.“

„Sem ovog dvorišta neka bude i jedno unutrašnje dvorište, iste površine i u istoj visini; i neka sa svih strana bude zasađeno; i neka u svom unutrašnjem dvorištu polovinu sviju četiriju strana prizemlja zauzimaju ukusni i lepi lukovi. Sa spoljašnje strane, licem prema vrtu, neka bude veštačka pećina ili senica ili hladnjak; vrata i prozore neka ima samo prema vrtu; i neka bude na visini tla, nimalo ispod njega, da bi se izbegla svaka vлага. I usred ovog dvorišta neka bude neki vodoskok ili neko lepo vajarsko delo; i ono neka je celo travnjak, a popločane staze neka idu samo okolo i unakršt kao i u onom prvom. Ove zgrade da služe sa obe strane za privatno stanovanje; a na kraju da budu privatne galerije. Moraš se postarat da jedna od tih zgrada bude bolnica, ako bi vladalač ili ma koja značajna osoba obolela, i da tu bude soba, i spavačih sa predsoljima i malim odajama. To na drugom spratu. U prizemlju lepa galerija otvorena na stubovima; a na trećem spratu isto tako otvorena galerija, na stubovima, sa koje se pruža pogled na okolinu i u nju dopire svežina iz vrta. Na oba ugla na kraju, tako da zalaze u vrt, neka budu dve osobite ili raskošne prostorije, isvrsno popločane, bogato ukrašene, zastakljene biljurnim stakлом, i sa raskošnom kupolom u sredini; i sa svom drugom krasotom koja se može smisliti.“... „Eto toliko o uzorku dvorca; sem što valja da imam, pre nego što dodeš do pročelja, tri dvorišta. Jedno zeleno dvorište prosto, sa zidom naokolo; drugo dvorište isto takvo ali više ukrašeno sa malim tornjićima ili bolje, ukrasima na zidu; i treće dvorište, četverougaono, čija je svaka strana ravna dužini pročelja, ali koje ne sme biti ogradieno nikakvim zgradama, niti pak golim zidom, već sa tri strane ogradieno terasama, olovom popločanim, i lepo ukrašenim; i koje su podignute na stubovima i ne na lukovima. Što se službenih prostorija tiče, neka budu malo udaljene, te da se iz njih prelazi u sam dvor pomoću nekih niskih galerija.“

Bacon je dao uzor dvorca svog doba kako je on zamislio, po svoj prilici, da gradi za svoje lične potrebe, kao visokog državnog funkcionera i za druge njemu slične velmože koje su raspolagale odgovarajućim materijalnim sredstvima da sredinu svog prebivališta uobičije u svem sjaju renesansnog ukusa. Iako daje savete drugima u drugom licu, on u stvari vodi monolog sa samim sobom i opisuje sliku ovog sopstvenog dvorca koga nikad nije ostvario. U tom smislu

slu njegova predstava je svrhovito smisljena tako da bi je mogao potpisati makoji od glasovitih arhitekata njegovog doba. Osim posebnosti njegove predstave plemenitaškog dvorca, poneka njegova zapažanja imaju opšte, praktično značenje i opštu vrednost.

## O vrtovima

U samom uvodu ovog ogleda, u nekoliko rečenica a u duhu renesanse, koja otkriva značaj umetnosti lepog vrtarstva, Bacon uzdiže ulogu vrtova na visoki stepen ljudskog pregalaštva.

„Bog svemuogi najpre je zasadio Vrt. I doista, to je najcistije ljudsko zadovoljstvo. Ono najvećma osvežava duh čovekov; bez njega su zdanja i dvo-rovi samo grubi rukotvorci; i uvek će se pokazati da kada jedno doba dospe do prosvetnosti i ukusa, ljudi počinju da zidaju veličanstveno pre negoli da vrtare lepo; kao da bi vrtarenje bilo veće savršenstvo.“

„Ja doista mislim — produži Bacon — u kraljevski uređenim vrtovima, trebalo bi da postoje vrtovi za sve mesece u godini; i u svakom od njih posebice razne krasote mogle bi tada da budu u jeku.“ Sledi nabrajanje svih vrsta cveća, niskog i visokog zelenila, kategorisane po mesecima, što svedoči o Baconovom poznavanju botanike uopšte, dendrologije ponaosob i pojedinačno.“ Ove pojedinstnosti važe za podneblje londonsko; ali moja je zamisao da imaš ver perpetuum (neprekidno proleće) prema mesnoj mogućnosti.“

„I zato što je miris cveća mnogo prijatniji u vazduhu (gde pahne i ne-  
staje kao umilna svirka) nego u ruci, ništa nije celishodnije po to zadovolj-  
stvo nego znati koje cveće i bilje daju vazduhu najlepši miris.“ Sledi čitav  
niz cveća i pušavica svrstanih po snazi mirisa koje šire. Zatim produžuje:  
„Ali one biljke koje daju vazduhu najpriyatniji miris, i kraj kojih nije do-  
voljno samo proći, kao pored drugih, no valja po njima gaziti i zgnječiti ih,  
jesu tri; to jest:Pimpinela saxifaga, majčina dušica, i metvica. Zato tim bili-  
kama treba da zasadis čitave staze, da bi uživao kada po njima šetaš.“

Kama treba da zauzme crkvu i krov. Što se vrtova tiče (govorimo o nima koji su doista kraljevski, kao što smo govorili o zdanjima), oni u prostoru ne bi trebalo da zauzimaju manje od trideset jutara; i da budu podeljeni u tri dela; travnjak na ulazu, česta ili guščara idući dalje i glavni put u sredini, osim staza sa obe strane. Meni se veoma sviđa kad travnjak zauzima četiri jutra; česta šest; staze sa obe strane po četiri; a glavni vrt dvanaest. Travnjak pruža dvostruko zadovoljstvo: prvo, zato što ništa ne godi toliko oku kao lepo pokošena trava; i drugo, preko njega može da bude prosećena staza kojom dolazi do živice koja opasuje vrt. Ali zato što će staza biti duga, a za vreme velike vrućine u godini ili u danu ne treba da dolazi do hladu u vrtu idući po suncu preko travnjaka, ili s obe strane travnjaka treba da načiniš pokrivenu stazu u vidu loznica, oko dvanaest stopa u visini, po njome po hladu da dolaziš u vrt. Što se tiče pravljenja leja ili oblika od raznobojne zemlje, pod prozorima kuće s one strane s koje je vrt, to su samo besposlice: često možeš da vidiš isto tako lepo isaranje kolače. Najbolje je da vrt bude četvorougaon, opasan sa sve četiri strane lepom lučnom ogradom. Lukovi da budu na tesanim stubovima, nekih deset stopa u visini i šest u širini; a prostor između njih istih razmara kao i širina luka, Iznad lukova neka ide ravna ograda od nekih četiri stopa u visinu, isto tako od tesanog drveta; a na toj gornjoj ogradi, iznad svakog luka mali toranj, njić sa izbočinom, dovoljan da u njega stane kavez za ptice; ... „Što se tiče uređenja zemljišta u krugu velike ograde, to ostavljam raznovrsnosti zamisli, savetujući ipak da kakav god oblik mu dao, prvo, on ne sme da bude suviše složen ni pretrpan.“ ... „Želeo bih isto tako, da bude u samoj sredini, lepo brežuljak, sa troje stepenica a na vrhu svakih stepenica da je načinjena zavravna koja opasuje čitav brežuljak i koja je dovoljno široka da četvoro mogu da šetaju njome uporedno; ... „Kladenci su vrlo lepi i osvežavaju; ribnjaci pale kvare sve i čine vrt nezadravim i punim mušica i žaba. Želim da bude dve vrste kladenaca: jedni iz kojih voda prska i izbjiga u vis; i drugi, lepi vodo-drži od nekih trideset ili četrdeset kvadratnih stopa, ali bez riba, ili mulja ili blata.“ ... „Ali glavno je ono što smo kod prve vrste kladenaca pomenuли naime, da je voda u neprestanom toku, da dolazi iz izvora koji je viši nego

jezerce i uliva se u nj iz lepih slavina, a ubrzo potom otiče ispod zemlje pomoću cevi iste veličine. Što se tiće onih dovitljivih uredaja pomoću kojih voda šiklja uvis u raznim oblicima (kao pera, kupem lukovi, i tome slično) to je lepo da se vidi ali ne doprinose ništa zdravlju ni ugodnosti.“

Što se ceste tiče, koja je treći deo našega zemljišta, želeo bih da pruža, koliko god je to mogućno, izgled prirodne divljine. U njoj ne bih htio nikakvo drveće, već šibljake načinjene samo od divljih ruža i orlovih noktiju i nešto divlje loze; a na zemlji neka rastu ljubičice, jagode i jagorčevina. Jer oni lepo mirišu i godi im hlad.“ ... „Što se tiće strana, valja da prosečeš više staza, skrovitih, da bi u nekim od njih imao hlađa ma gde se sunce nalažilo. Isto tako, neke staze treba da su zaklonjene, pa kad duva vetar da možeš da se šetaš kao u pokrivenom hodniku. I potreбno je isto tako da te staze budu zatvorene sa oba kraja, da bi se otklonio vetar; a te skrovitije staze treba uvek da budu posute sitnim šljunkom, a ne zasejane travom, da ne bi morao da hodaš po vlazi.“ ... „Što se glavnog vrta tiče, ne sporim da sa obe strane treba da idu lepe staze sa voćkama; i da lepe grupe voćnih stabala i senice sa klupama treba da budu zgodno raspoređene; ali ni u kom slučaju one ne smeju da budu i suviše česte; zato neka glavni vrt ne bude skrovit, već vazduh u njemu neka bude otvoren i slobodan. Što se hlađa tiče, hteo bih da se uzdaš u one staze koje su sa strane da njima šetaš, ako si raspoložen, u vrelo doba godine ili dana; a da znaš da je glavni vrt za umerenije doba godine ili dana; i u vreme letnjih vrućina, za jutra i večera, i oblačne dane.“...

Svoj Ogled o vrtima Bacon završava: „Tako, napravio sam skicu kraljevskog vrta, malo savetom malo slikom, ali nisam dao uzor njegov nego tek neke opšte crte; i u tome se nisam obazirao na trošak. Ali to nije ništa za velike vladare koji najčešće, primenjujući savet radnika, postavljaju stvari uz trošak koji nije manji; i katkada dodaju kipove i slične predmete radi svečanijeg i veličanstvenijeg izgleda, a time ništa ne doprinose istinskom zadovoljstvu koje pruža vrt.“

Baconova predstava kraljevskog (odnosno aristokratskog vrta) nije plod neke razradene teorije umetnosti lepog vrtarstva, niti se iz nje može iščitati osnov za tako nešto. Kao u slučaju dvorca opisanog u Ogledu o neimarstvu i ovde je po sredi čisto subjektivna predstava i Baconov lični ukus uz savet kako bi njegov vladar trebalо da osnuje svoj vladarski vrt, ili pak on sam, čovek odista kraljevskih manira. Osim botanike i dendrologije Baconu su poznati mnogi elementi italijanskih vrtova ali ne i duh njihove kompozicije kao celine i prostornog organizma. Praktični saveti su brojni i umejni i odnose se više na pojedinosti nego na celinu.

Izvesni elementi kasnijih prirodnih — engleskih vrtova već se nalaze u njegovom opisu: travnjak sa pokošenom travom velikih razmera, ta osobenost engleskog podneblja, čestar u obliku prirodne divljine itd. U svakom slučaju ovaj rado čitani ogled skrenuo je pažnju njegovih suvremenika na ovu granu prostorne umetnosti i udario temelj za rad kasnijih teoretičara i zagovornika prirodnih — engleskih — vrtova.

### François Rabelais (1483—1553)

Najpre dominikanski a zatim benediktinski kaluđer i najzad svekovni lekar, François Rabelais nije utopista već pesnik i satirik, humanist, sa sjajnim srednjovekovnim i skolastičkim obrazovanjem; u opisu opatiјe Telem, daje viziju onog života u kome vlada novo humanističko obrazovanje.

Njegov opis manastirskih kompleksa, inače poznatih kao postignuće srednjovekovne prosvеćenosti, zanimljiv je jer ga Rabelais gleda kroz povećalo rascvetanog ukusa renesanse.

Opatija je sagradena ogromnim troškovima. Natpis na kapiji bio je takav da bi spremio da uđu licemeri „gadni zelenasi“, „larve i namori“ a pozdravlja vitezove, ljubitelje društva i drugarstva“, „blagorodne dame“ i one koji je vandelje objaviše „kako ono jeste“.

„U sredini unutrašnjeg dvorišta bila je izvanredna česma od belog alabastera. Nad njom tri Gracije, sa rogovima izobilja izbacuju vodu na sise, na usta, na usi i druge telesne otvore.“

„Zgrada koja je bila okrenuta tome dvorištu podignuta je velikom ljudavlju od halkedona i bagrenice, sa lepim antičkim lukovima. Unutra su lepe galerije, duge i prostrane, ukrašene slikama i rogovima jelenskim, rogovima jednoroga i konja nilskog i svačim što je za gledanje značajno. „Ženski stan se protezao od kule Arktike do kapije Mesembrinske. Muškarci su zauzimali sve ostalo. Pred stanom ženskim, za igru i zabavu, između dve prve kule, na polju, bila su igrališta, trkališta, pozornica, plivalište, kupatila čudesna na tri sprata, sa svim i svačim što je potrebno od nameštaja i spreme, i sa mirtinom vodom — koliko ti srce zaželi.“

„Pokraj reke vrt, usred vrta prekrasni labirint. Između druge dve kule loptačka igrališta za odlanicu i loptu potkačnicu. Pored Krijerske kule voćnjak, pun rodnih drveta, raspoređenih kao tačkice broja pet na kocki za igranje. Na kraju veliki zverinjak sa zverinjem svakolikim.“

„Između tri kule postavljeni su nišani za arkebuzu, luk i praluk. Prostorije jestivne zalihe, jednospratne, bile su kraj kule Hesperije; malo dalje konjske štale; još dalje sokolarnica — upravljaju njom vešti sokolari“...“

„Sve dvorane, odaje, komore, odelenja, kleti, sve je obloženo raznovrsnim tkaninama koje se menjaju prema dobu godišnjem. Pod prekriven zelenom čojom. Postelje izvezene. U zadnjim odajama po jedno biljurno ogledalo u finom zlatu, biserom podnizano, toliko veliko da je stvarno moglo da odrazi svakoga ko se tu ogleda. Na izlazu iz ženskog stana spremni su mirisari i češljari kroz čije ruke prolaze svi koji idu gospama u pohode. Oni snabdevaju ženske odaje svako jutro ružinom vodom, vodom od pomorandžina cveta i andelskom vodom, i u svaku donose dragoceni sasud koji ispušta svakovrsne retke miomirise.“ (Isečak iz dela: Gargantua i Pantagruel).

## V

**TEORETIČARI — PRETHODNICI U FRANCUSKOJ****Du Cerceau, Bullant, De L'Orme**

I Francuzi su dali svoj prilog razvoju teorijske građe na planu arhitekture. Dela filozofske estetike nekolicine (Boileau, Diderot, Dubos, Batteux) svojom važnošću prevazilaze radove na teoriji arhitekture u XVIII i XIX veku, uglavnom zahvaljujući naporima predstavnika tadašnje francuske arhitekture, Du Cerceau-u, Bullantu i De L'Ormu. Oni doduše dejstvuju još uvek u duhu renesanse, ali ne gube iz vida smisao za konstrukcije i značaj njene uloge za teoriju arhitekture. Uspešno su udenuli izvesne tekovine domaćeg nasleđa u novo renesansno shvatanje arhitekture i time postigli ujedno poseban izraz renesansne arhitekture u Francuskoj.

**Du Cerceau**

Jacques I. Androuet du Cerceau — 1516—1584 — arhitekt, bakrorezac i teoretičar arhitekture, rodonačelnik niza arhitekata iz porodice du Cerceau, boravio je u dva maha u Italiji i tamo se zadojio duhom renesanse. Vrativši se, krči put renesansi i u sopstvenoj zemlji. U tri sveske prikazuje arhitektonske spomenike Francuske sa izvrsnim crtežima objekata gledanih iz ptičjeg leta. Ovo delo, koje je nazvao „Les plus excellents bâtiments de France“ (1576—1579) predstavlja važno svedočanstvo za stilski i sadržajni preobražaj francuske arhitekture i za postignuti stepen vrtne umetnosti. Izdata 1559. godine, uskoro po povratku iz Italije, du Cerceauva knjiga: „De architettura, Jacobi du Cerceau, opus“, važi za prvo izdanje svoje vrste koje sistematski obrađuje problem gradskih kuća: ona je ujedno najranije ispoljavanje njegovog ličnog shvatanja i stila, iako još pod uticajem italijanske renesanse. Knjiga sadrži pedeset nacrta koji prikazuju tipove zgrada od skromnih trgovačkih kuća do ovećih hotela, već prema mogućnostima vlasnika iz nižeg srednjeg i visokog staleža, i ne ograničavajući se samo na radove po želji dvora.

Samo mali broj izvedenih kuća govori o uticaju ove knjige objavljene još u dva maha, 1582 i 1611, ali je izvesno da je poslužila kao uzor za Le Muetovo delo (Pierre 1591—1669) „Manière de bastir“ iz 1623. godine.

Od ostalih njegovih dela promena su vredna: „Les monuments antiques“, 1560, „Le seconde livre d' architecture, contenant plusiers ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puits et pavillons, pour enricher tant le dedans que le dehors de tous edifices, ... dix sepultures différentes“, 1561.

**Bullant**

Bullant Jean (1578) proučava arhitekturu u Rimu. Pod snažnim uticajem italijanske renesanse postaje jedan od prvih u svojoj zemlji koji su se zalagali da se gotsko iskustvo u arhitekturi zameni novim teoretskim postavkama renesanse i one usklade sa nasleđima domaćeg tla. Njegov položaj između starog i novog vremena je posrednički. Glavno mu je pisano delo „Règle générale d'architecture des cinque manières de colonnes à l'exemple de l'antique suivant les règles des Vitruve“ (1564). Već iz naslova provejava isticanje klasicističkih pravila: pet načina za oblikovanje spoljašnjeg i unutrašnjeg izgleda zgrade s oslonom na samog Vitruvija. Kao generalni nadzornik svih građevina francuskog dvora od 1557. godine, pod kraljem Henrijem II a posle i pod vladavinom Katarine Medici, vršio je značajan uticaj i u praktičnom smislu na promenu ukusa zvaničnih krugova.

**De l'Orme**

De l'Orme Philibert je najznačajnija ličnost francuske renesanse. Uprkos zaljubljenosti u antiku, ovaj poklonik Vitruvija umeo je da pomeri dalje stvar arhitekture. Teoretičar proporcija, ujedno je i poznavalač materijala, izumitelj konstruktivnih elemenata i praktičan duh. Kada je De l'Orme pisao: „Arhitektura je božanska umetnost koja prepostavlja znanje sedam disciplina, isto toliko koliko je bog stvorio planetu koje su kao sedam delova neba, i ovde se pohranjuje svakolika harmonija“, ili: „Svaka perspektivna crta treba da počne jednom pravom crtom jer je bog stvoritelj svega... pošto je stvorio... celokupno ustrojstvo vaseljene... podelio ga je na četiri jednak dela sa dve središne prave crte koje ga dele... u tački podele je zemlja“, onda jasno proizlazi da je ovaj praktičan čovek činio izvesne ustupke duhu vremena. Jer originalnost ovog neimara ostaje uglavnom u granicama racionalizma, a to je važno. Njegova fantazija ne ide protiv logike, bujnost ostaje oznaka životne snage. Prilagođavajući se ritmu prirode, obezbeđuje se on od unutrašnjeg rasula.

Glavna njegova pisana dela su: „Nouvelles inventions pour bien bâtit et à petits fraiz“, 1561, „Le premier tom de l'architecture“, 1567. Pored teorije arhitekture De l'Orme u ovom izdanju iznosi više tehničkih novina, konstrukcija za savlađivanje većih raspona, kao i uputstva za izgradnju svodova i kupola.

U onom prvom delu, jednom od prvih svoje vrste uopšte — De l'Orme pruža tehničke i potpuno praktičke rasprave o konstruisanju drvenih krovova, svodova — prva knjiga — i tavanica — druga knjiga. Jedna i druga su popunjene nacrtima i originalnim planovima od kojih su poneki ostali neizvedeni. Ova prva De l'Ormeova publikacija, koju je započeo na dužnosti građevinskog nadsavetnika pod Henrijem II, dovršena je tek 1551. godine, u doba

nemilosti koja ga je snašla posle kraljeve smrti. Iako posebnog, specifičnog značaja, ove rasprave su kasnije uklapljene u Arhitekturu kao knjige deseta i jedanaesta.

Ovo delo je od ogromne važnosti za čitava pokolenja graditelja sve do kasnog osamnaestog veka. Njegovi lučni nosači od savijenog i nastavljenog ljustkastog drveta — fosni i danas su u upotrebi pod nazivom „lučni De l'Orme nosači“. Novatorskog su karaktera; ovim izumom svojedobno su savlađivani veći rasponi bez i jednog potpornjaka.

Neki su mišljenja da su se graditelji železnih konstrukcija — Halle — aux — Blés i Gare de l'Est u Parizu, kao i veliki Mormon Holla u Salt Lake City-u povodili delormovskim sistemima drvenih krovova (bez crepa i teške drvene grude).

Druga knjiga po redu — kako je napred navedeno — smatra se za najpraktičniju raspravu renesanse o arhitekturi i najsamostalnije delo ne samo Francuske nego i cele Evrope tadašnjeg doba. U obliku sistematizovane građe De l'Orme polazi — u osam knjiga prvog dela opšte istorije arhitekture koja nikad nije bila nastavljena — od odabiranja mesta, postavljanja temelja do krova kao završnice i do samih detalja unutrašnjeg uređenja. Znalački prikazuje preseke svodova i francuskih arhitektonskih redova njemu svojstvenih, svojeručnim crtežima objekata, od kojih neki nisu izvedeni i poznati su samo iz ovog dela.

Karakteristika: ravnoteža progresivnih teoretskih i praktičkih ideja, zaokružena iskustvom i pronalazačkim duhom ovog zanimljivog arhitekta. Njegova dela su prevedena u više navrata na više jezika.

### De l'Orme kao misaon čovek

De l'Orme je po svoj prilici prvi od arhitekata spoznao pravo postojanje bezornamentalne arhitekture ističući u obrazloženju svog stava i ulogu funkcionalnosti:

„Uvek sam zastupao mišljenje da bi bilo bolje da arhitekti ne znaju da prave ukrase ni da bogate zidove i ostalo a da slušaju valjano ono što je potrebitno za zdravlje, razgovor ljudi i njihovo dobro. Danas se to sasvim obratno čini; jer mnogi kojima je građenje profesija i koji žele da se nazivaju arhitektima i rukovodiocima radova ne udubljuju se u to. Ukoliko im se o tome govori, njima je sve sasvim novo. A što je još gore, ja često vidim da se naša gospoda koja grade, zadržavaju više na lepim ornamentima kojima žele da obogate pilastere, stubove i korniše odlicima, figurinama i inkrustacijama u mramoru nego što teže da prouče položaj i prirodu mesta svojih stanova...“

„Zato ja savetujem arhitektima i svima onima koji se po zanatu bave građenjem da pre svega prouče prirodu mesta i da ne prave toliko lepih ukrasa, koji najčešće služe samo kao mreža za hvatanje ljudi ili onoga što je u njihovim novčanicima. Zaista, mnogo je poštenije i korisnije znati dobro opremiti jedan stan i učiniti da on bude zdrav nego ga toliko iscrifati, bez ikakvog razloga, proporcija i mera, a ne biti u stanju da se budućim pokolenjima kaže zašto.“

Prema tome, mnogo pre svog zemljaka de Cordemoya (1651—1722), pisca „Nouveau Traité“ iz 1706. godine kome se u tom pogledu nepravedno pripisuje prvenstvo, De l'Orme iznosi ideju o jednostavnosti, kontrolisanoj primeni ornamenta, o usaglašavanju svrhotnosti zgrade sa karakterom njenog izgleda, kao i prve principe funkcionalne arhitekture.

### Sledbenici

**Blondel, Perrault, Boffrande de Germain, Briseux, Rondelet**  
**Blondel Jacques François Blondel** (1617—1686), poklonik Vignole, Palladia, Scamozzia i protivnik gotskih izražajnih sredstava, koja naziva sasvim neispravno „grotesques bizarres de l'architecture allemande“, poznat je teoretičar francuskog klasicizma. Najvažnija su mu dela: „Relation des quatre principaux Problèmes d'architecture“, 1675, i „Cours d'architecture enseignée dans l'Academie royale“, 1675, delo koje sto godina unapred postaje dogma francuskog klasicizma.

Prema tome, Blondel je ovim sastavom delovao nazadnjački. Sin učenjaka kome je pruženo vanredno vaspitanje, poglavito iz matematike. Arhitekturu je izučavao u Rimu, a zatim putovao po raznim zemljama. Po povratku postaje kraljevski inženjer (Ingenieur du roi) i 1671. godine direktor tada osnovane Akademije arhitekture (Académie royal d'Architecture). Svojim uvodnim govorom prilikom otvaranja ove institucije nagovestio je potrebu i cilj centralizovanja teoretske delatnosti. Njegov sinovac i učenik Jacques François Blondel (1705—1774), jedan je od prevodilaca Vitruvija na francuski i autor teoretskih radova: „Cour d'architecture civile“, „Traité de la décoration et construction des bâtiments“, 1771—1777, i „Architecture française“, 1752—56 godine.

### Perrault

**Claude Perrault** (1613—1688) na podstrek ministra Colberta prema prvi prevod Vitruvijevih deset knjiga na francuski. Raspravom o pet stuboreda antičke arhitekture vrši uticaj na jačanje klasicizma u Francuskoj. Dela su mu: „Architecture générale de Vitruve“, 1674. i „Ordonnances des cinq espèces de colonnes“, 1683. U svojim memoarima a o Berninijevom projektu za dogradnju Louvra, u svojstvu prvog izvođača kraljevih građevina, Perrault navodi: „Kavalir se nije pridržavao ni jednog detalja, mislio je samo da načini velike sale za priredbe i svečanosti, a nije se potrudio da stvari udobnost i raspodeli nužne stambene prostorije: stvari ove su mnogobrojne i uvek zahtevaju primenu koju ne može da obuhvati živ genije kavalirov, jer je sam ubedjen da se on radeći arhitekturu jedva upušta u drugo sem dekoracija i pozorišni pogon. G. Colbert, naprotiv, tražio je tačnost i znao je gde i kako treba da stanuje kralj, kako treba službu njemu učiniti pogodnom. On veruje, i to s pravom, da treba nastojati ne samo dobro nastaniti lično kralja i sve članove kraljeve kuće, nego i dati ugodnu nastambu svim oficirima, sve do najmanjih, koji nisu ništa manje potrebni nego oni najvažniji; on nije prestajao da sastavlja podsetnik o svemu onome

što je potrebno primeniti u podeli raznih stanova i time je do kraju zamarao italijanskog umetnika. Kavalir nije prihvatio ništa i nije htio ništa da sluša u pogledu ovih detalja uobražavajući da je nedostojno velikog arhitekta kao što je on da se spušta u takve sitnice“.

Perraultov osvrt na ovaj događaj ima veću važnost od neke prigodne pripovetke zbog sukoba u pogledima na arhitekturu a koji je nastao između shvatanja velelepne arhitekture velemajstora italijanskog baroka, funkcionalnog postavljanja problema i njegovog rešenja od strane tako realnog čoveka kao što je bio prvi kraljev ministar Colbert.

### Boffrand de Germain

Boffrand de Germain (1667—1754) obelodanio je 1745. godine veoma značajan udžbenik za teoriju arhitekture onoga vremena „*Livre d'Architecture, contenant les principes généraux de sept arts*“. Kao oduševljeni pristalica antičke, grčko-rimske arhitekture Boffrand zauzima odlučan stav protiv gotike i pomodnog ukusa svog vremena, osuđujući ga kao „zbrkano mnoštvo pravih i krivih linija, bez ikakvog smisla i izbora“. Divi se najviše renesansi.

**Briseux Charles Etienne** (1660—1754), teoretičar arhitekture strogog klasicističkog pravca. U tom smislu značajni su njegovi radovi: „*Architecture moderne ou l'Art de bien bâtir*“, „*Traité du Beau essentiel dans les Arts appliqués plus particulièrement à l'architecture*“, 1752.

### Rondelet

Jean Rondelet (1743—1829) dovršio je kube na Pantheonu po Sufflotovom planu. Teoretski rad usmerio je na polje racionalizma. Veliki domet i stvarnu praktičnu vrednost imaju njegovi spisi, među kojima su najznačajniji: „*Discours pour l'ouverture des cours de construction à l'école spéciale d'architecture*“, 1816, delo kojim se ostvaruju novi putevi za izučavanje arhitekture, zatim „*La science de la construction des édifices*“, „*Traité de l'art de bâtir*“, „*Mémoire sur la reconstruction de la coupole de la halle au blé*“.

„U umetnosti građenja — navodi on u svom delu „*L'art de bâtir*“ — ima mnogo stvari kojima se čovek može upoznati samo putem iskustva. Valjano primenjene matematičke postavke uče nas da je nužno da se upoznamo sa stabilnošću, pritiskom i otpornošću pojedinih delova građevine uvek prema njihovoj težini i oblicima. Ali samo pomoću njih ne može se odrediti stabilnost, snaga pritiska i otpornost na kojima se zasniva čvrstoća ovih delova u celini, jer se mora obratiti pažnja još i na položaj ovih delova, na njihove konstrukcije i na tle na kome se oni podižu“.

Svojim teorijskim radovima Blondel, Perrault i drugi pripremaju teoretsku osnovu klasicizma i njegovog ponovnog uticaja u doba eklekticizma. Njihov rad je veoma značajan na polju teorije; deli se na jačanje istoricizma povlađivanjem klasicizmu i na konstruktivnost novih ideja, pokretača napretka u carstvu arhitektonskih misli.

## VI

### RAD TEORETIČARA ARHITEKTURE U ENGLESKOJ

#### Colin Campbell

U Engleskoj se u razdoblju od 1715—1729. godine pojavljuju prvi prevodi Vitruvijevih knjiga „*Vitruvius Britannicus*“ od Colina Campbella (1729), poduhvat koji je ovaj predstavnik klasicizma i paladijanštine, otpočeo na podstrek lorda Burlingtona. Izdanje su dovršili posle Campbellove smrti Wolffe i Gandon (1767—71). Godine 1750. pojavljuje se i drugi prevod Vitruvijev „*Vitruvius Scotus*“ od Williama Adama, oca braće Roberta i Jamesa Adama, predstavnika engleskog klasicizma. Oba brata, Robert i James Adam, istraživali su Dioklecijanovu palatu u Splitu i 1764. godine izdali knjigu „*The ruins of the palace of Emperoro Diocletian at Spalato in Dalmatia*“.

#### Revett Nicholas (1721—1804)

Svojim istraživačkim radom Revett, slikar i arhitekt, doprineo je izgradnji nauke o istoriji i o teoriji istorije arhitekture u svojoj zemlji i izvan nje. Udržen u svojim naporima sa arhitektom Jamesom Stuartom — 1713—1788. — izdaje prvi tačan pregled postojećih zgrada klasične Atene: „*The Antiquities of Athens, measured and delineated by J. Stuart and N. Revett, painters and architects*“, 1762—1794. Značajna izvorna knjiga doprinela je stvaranju i prihvatanju čisto helenističkog ukusa „*Gusto greco*“ a time i uvođenju novog sadržaja u građevinarstvo kasnog XVIII i ranog XIX veka. Podela rada bila je sledeća: Revett je na osnovu tačnih snimanja vršenih na licu mesta, pravio crteže u merilu, dok ih je Stuart dopunjavao topografskim izgledima. O uticaju ovih otkrića rečito govori već i prva knjiga Revettova koja je bila rasprodata odmah po objavlјivanju. U zajednici sa Chandlerom Richardom, koga je izaslao „Society of Dilettanti“, Revett je krenuo ne samo u Grčku nego i u Malu Aziju. Plodove njihovog rada Društvo diletanata objavljuje u dva maha, 1769. i 1797. godine pod naslovom: „*Ionian Antiquities*“. Delo je smatrano u svoje vreme od vrhunske vrednosti jer je tadašnju englesku arhitekturu prozračivalo svežim rečnikom, likom i bogatstvom.

### William Chambers (1726—1776)

Praktičar, teoretičar u isti mah, arhitekta William Chambers svojim životom i radom vrši veliki uticaj u jednoj eri engleske arhitekture kojoj je glavno obeležje paladijanština. Delatnost Chambersa svodi se s jedne strane na jačanje te paladijanštine a s druge strane na jačanje teorije prirodnih parkova kao protuteze italijansko-francuskom shvatanju ove vrste uređenja prostora. Putujući i po Kini dao je pouzdane izveštaje o navikama, arhitekturi i umetnosti lepog vrtarstva te daleke zemlje (Kineske pagode, paviljoni za čajanke itd.), Šinoazierija ostavila je svoje tragove ne samo na predmetima unutrašnjeg uređenja već i u umetničkim vrtovima Engleske, a posle i drugih zemalja. Od njegovih spisa su značajni: „Treaties on the decorative art of civil architecture“, 1795, „Designs of Chinese buildings“, 1753, „Dissertation of oriental Gardening“, 1772.

•

### VII

### RAD TEORETIČARA ARHITEKTURE U NEMAČKOJ

Na postavljanju neke nove razumske podloge arhitektonске teorije u nemačkim zemljama su na poslu: Rivius, Blum, Furtenbach, Dietterlein, Kramer i Sturm.

**Rivius Gualtherus**, humanizovano ime Waltera Ryffa, ustvari lekara iz Strassbourga. Znameniti teoretičar od uticaja na renesansnu arhitekturu u Nemačkoj, Rivius izdaje 1547. godine obimno delo: „Der fürnemsten notwendigsten der ganzen Architekture angehörigen mathematischen Künste eigentlicher Bericht“. Naredne godine već se pojavljuje Vitruvijev prevod na nemačkom jeziku pod glavnim naslovom „Vitruvius teutsch“, koji je uskoro nakon toga doživeo još nekoliko izdanja.

**Blum Hans**, arhitekt i drvorezbar obelodanjuje oko 1550. godine u Zürichu knjigu „Cinque Columnarum exacta descriptio atque delineato“, osnovna knjiga a po svoj prilici i prva u oblasti oblikovnog jezika klasicizma; sadrži osamnaest listova, majstorski izrezbarenih i prikazanih u velikom merilu izgleda antičkih stuboreda (pre Palladia i Vignole i, strogo uvezviši prvenstvo pripada njemu). Bio je odličan poznavalac Rima i italijanskih arhitekata svog vremena.

**Furttenbach Josef stariji** — 1591—1667 — najpre trgovac; za vreme svog desetogodišnjeg boravljenja u Italiji sazreva u odličnog teoretičara arhitekture. Vršio je svojim teoretskim radovima veliki uticaj na širenje renesansne arhitekture u Nemačkoj. Glavni su radovi: „Architectura civilis“, 1628. godine i „Architectura universalis“ iz 1635. godine.

„Ja sam na mnogim otmenim palatama primetio — navodi Furttenbach — da graditelj, da bi fasada bila što mudrije izdeljena na prozore, iznakažuje sobe i odstupa od njihovih ispravnih srazmera, što, međutim, nije pohvalno. Treba više i pre svega gledati da unutrašnja izgradnja soba bude dobra i one udobno raspoređene, a posle se, međutim, fasada još uvek može ostvariti po rešenju“.

Iako se Furttenbach u stvari bori protiv formalne podele osnove, njegovi projekti ipak odaju zahtev vremena koji smera za ravnotežom građevinskih tela. Odnos između rasporeda unutrašnjih prostorija prema spoljašnjoj izgradnji objekta zapažen je već u njegovo vreme kao činilac, naročito kod utilitarnih objekata. To odgovara antiracionalnom osećanju Nemaca.

**Dietterlein Wendel stariji**, ustvari Vendling Grapp — 1550—1599, slikar, arhitekt, bakrorezac, rođen u Švajcarskoj — Bodensee, živeo je i umro u Strassbourgu. Izdao je 1950. godine delo: „Architectura von Austheilung, Simmetria und Proportionen der fünf säulen“. — U duhu svog vremena polazi od Vitruvija, ali u svojim drugim spisima i u svojoj praktičnoj delatnosti pokazuje dosta maštovitosti.

Kada je drugo izdanje ovog dela bilo u štampi, početkom 1599. godine Dietterlein je umro. Prvi deo govori o podeli, simetriji i proporcijama svih pet stubnih redova; druga knjiga o dorici i dodatim delovima; treća knjiga o jonici; četvrta knjiga o korintskom redu; peta knjiga o stvarima kompozita. Navodi se od strane onih koji su imali pristup ovom delu da je Dietterleinova maštovitost bila neurotične naravi iako visokog stupnja; takvo mišljenje proizlazi iz serije prikazanih fontana, a naročito iz prikaza slona na sa-mostalnom listu.

Druga knjiga se ističe većom merom staloženosti u odnosu na uloženi trud oko sređivanja odabrane materije. Pojedine vrste radova imaju određene glave i broj listova sa mnoštvom detalja prozora, vrata, ognjišta, grobova i ostalog.

**Pfeiffer Gabriel Krammer** iz Züricha izdao je 1599. godine delo: „Architectura von den fünf Säulen“. Spisi ovih nemačkih teoretičara doprineli su širenju novog shvatanja arhitekture s juga, kao i razaranju ranijeg empirijsko-teorijskog vaspitanja u vidu nekog graditeljskog dogmatizma u iskovanim i ustaljenim okvirima radnih tela zvanih Bauhütte.

●

## VIII

### TEORETIČARI I PRAVCI U UMETNOSTI VRTARSTVA

#### Predlenôtrovsko i lenôtrovsko doba; epoha W. Kenta

I teorijski rad francuskih vrtnih arhitekata veoma je važan doprinos razvoju misli o prostoru na Zapadu. Izvorna i dobro premljena već u XVI veku, umetnost vrtarstva postiže svoj vrhunac kapitalnim delom Argenvillea Dezalliersa „La théorie et la pratique du jardinage“. (Argenville je bio učenik velemajstora barokne vrtne umetnosti Le Nôtra). Bilo bi pogrešno odvojiti ovaj rod teorijskog rada od teorije arhitekture uopšte, kao što se obično čini na uštrb jedinstva svih predstava o prostoru.

Prethodnici d'Argenvillea iz predlenôtrovskog doba i njihova dela su:

Mollet André: „Le jardin de Plaisir“, 1651,  
 Mollet Claude: „Le Théâtre des plants et jardinage“, 1652,  
 Serres de Olivier: „Le Théâtre d'Agriculture“, 1599,  
 Du Cerceau Androuet: „Les plus excellents Bâtiments de France“, 1776,  
 Boyceau Jacques: „Traité du Jardinage“, 1638 — posmrtno izdanje.

U svom delu d'Argenville razmatra sve okolnosti koje smatra presudnim za osnivanje vrta. Pre svega, ističe važnost lepote predela koji kod izbora mesta dolazi u obzir, obilje raspoložive vode, podesnost položaja i mogućnost nesmetanog izgrađivanja. Uzimajući u razmatranje sve činjenice važne, po njegovom mišljenju, za uređenje vrtova, postavlja ova četiri pravila:

1. umetnost treba da čini ustupke prirodi, tj. da joj se do izvesne mere povinuje,
2. vrt ne sme da je odviše razotkriven,
3. vrt ne sme da je u senci,
4. ostvareni deo vrta treba da deluje kao da je mnogo veći od svojih stvarnih razmara.

Zatim daje nomenklaturu strukturalnih delova pravilnih parkova, njihove karakteristike i ulogu u okviru kompozicije koja ima svoje posebne zakone i pravila. Na ovo glavno delo nadovezuju se

razni eseji, od kojih je pomena vredan „L'essay d'architecture“ od opata Laugiera, objavljen 1753. godine.

Kao što je Le Nôtre imao svog neposrednog sledbenika u d'Argenvilleu Dezalliersu tako je velemajstor engleskih, nepravilnih vrtova William Kent imao svog teoretičara u Horaceu Walpoleu (1717—1797). U svom delu „Ogledi o umetnosti modernih vrtova“, a u vezi Kentovih prevratničkih ideja, Horace Walpole naveo je, između ostalog, da je Kent bio dovoljno izrazit slikar da bi osetio čar bilo kog pejsaža, dovoljno odvažan u svojim postavkama pa i čvrst da bi sa sigurnošću mogao da postavi osnovna pravila svog znanja. Nadalje tvrdi da je Kent svojom urođenom darovitošću učavao sve mogućnosti i domet ovog sistema, uprkos brojnim ranijim manje uspelim pokušajima. Bio je prožet osećanjem za dražesne kontraste, za prelaze sa brežuljka na doline i obratno, nadovezujući kompoziciono jedne na druge. Borio se, a to mu je bilo glavno načelo, da izdelana perspektiva bude na skrivenoj podlozi i u punoj razigranosti svetla i senke. Osim samog tla, koje se jedva i primećuje, glavno sredstvo prostornog oblikovanja predstavljalo je za njega drveće sa svojim krošnjama koje raspoređuje pojedinačno ili u malim skupovima — clump — kao bukete ili pak u višim stojinama menjajući im oblike. Da bi pejsažu dao još veću živnost, Kent se služi i zgradama — osim glavnog dvorca — koje ponekad predstavljaju grčke hramove, gotske kule, grobnice, razvaline, piramide, mala romanska utvrđenja itd. Izvesne krajeve parka Kent vrlo vešto šara potocima, rečicama ili vodenim površinama jezera. „Ali — podvlači Walpole — zbogom jednom za uvek okrugli bazeni, pravilni kanali, vodopadi sa kaskadnim spuštanjem niz mramorne stepenice postavljene po padini. Lep potočić vijuga tu svojim koritom sa živopisnim mostićima preko njih.“

Kao što se iz gornjeg opisa vidi, Kent je izraziti pejsažista a manje arhitekt (ukoliko je reč o uređenju vrtova). Njegovi parkovi ne podnose strogost koju sobom povlači građenje bilo koje vrste. Biljni, vegetabilni svet rastinja glavni mu je oblikovni element pri vajjanju parkova. Kent je dakle prvoborac engleske škole nepravilnih, prirodnih parkova. Međutim, nije mogao da se u dovoljnoj meri odbrani od izvesnih preteranosti. U kraljevskom parku Kensington, na primer, sadio je i suva stabla da bi svojim veštački stvorenim pejsažima uzajmio iz prirode još više verodostojnih motiva. Kasnije je zasadio i čitavu šumu mrtvih stabala, raspoređenih tačno po nacrtima. Romantičnost u ovom i eklekticizam u pogledu podizanja zgrada u raznim stilovima glavne su karakteristike njegovih nastojanja.

#### William Chambers i uticaj kineskog vrtarstva

Autor dela o običajima Kineza, kako ih je na licu mesta upoznao, arhitekt **William Chambers** u mnogome je doprineo da onovremeno shvatanje prirodnih parkova skrene donekle novim putem ali bez principijelnih novina. Na osobenostima kineskih vrtova, Chambers je dokazao njihovu težnju da prirodnim sredstvima po-

stignu razne scenske prizore, od umirujuće razgaljenosti duše do njenog žestokog uzbudjenja.

Svoje delo „Les édifices, meubles, habits et utensiles des Chinois“ Chambers je izdao devet godina nakon Kentove smrti, 1757. godine. Ljubitelji umetnosti željni neobičnih originalnosti, nalazili su, svi bez izuzetka, veliko zadovoljstvo u opisima kineskih vrtova.

Zasićen primerima klasičnih parkova, ukus engleskog društva bio je tog časa prijempljiv za bizarne ideje i uzbudljive elemente.

Jer: uzor kineskim vrtovima je priroda ali sa ciljem da je podražavaju u svim njenim lepim nepravilnostima. Prostranstvo vrta se deli na niz raznih scensko smisljenih prizora. U njima se razlikuju tri osnovna odeljka, od kojih svaki ima svoj naziv, kao:

vrt razonode i zadovoljstva,

vrt užasa,

vrt očaranosti.

Na međusobnoj povezanosti zasniva se namena: uživanje u raznim doživljajima kao u nekom pisanim romanu, na bazi raznovrsnih iznenađenja.

#### Uticaj engleskih vrtova na Francusku

Usvajanju i pobedničkom pohodu engleskih parkova u ostalim zemljama a naročito u Francuskoj doprineli su i spisi Jeana Jacquesa Rousseaua sa njegovim postavkama o vraćanju prirodi. **Graf Girardin**, prijatelj Rousseaua osniva svoj pejsažni park u Ermenonvilleu. Prilikom izvođenja terenskih radova vrtni arhitekti su se ravnali prema unapred spremlijenim slikama da bi ostvarili izvesne vidike u odabranom delu. Pojam pejsaža i kompozicije prostora uvodi se u širem smislu u umetnosti lepog vrtarstva. Girardinova knjiga „La composition des paysages et moyens d'embellir la nature autour des habitations par R. L. Girardin, maître de camp de dragon, vicomte d'Ermenonville, Genéve, 1777“ najbolje potvrđuje ova nastojanja.

Sinteza englesko-kineskih vrtova na stepenu pejsažnog vrtarstva imala je svog predstavnika u francuskom arhitekti, ustvari državniku i istoričaru umetnosti **Delabordu** — **Alexandre Louis Joseph**, 1774—1842, tvorcu parka u Mérevilleu. Za vreme revolucije u Francuskoj sklonio se u Austriju. Po svom povratku, 1797. godine, preduzima putovanje po Engleskoj, Holandiji i Španiji i upoznaje tekovine lepog vrtarstva u tim zemljama. Značajna su njegova dela: „Description des nouveaux jardins de la France et des anciens châteaux“, 1808. g, zatim „Les monuments de la France, classés chronologiquement“, 1815—36 i „Versailles ancien et modern“, 1840. godine.

Ovim ostvarenjima dovršava se razdoblje osnivanja velikih privatnih vrtova na Zapadu kao posledica smene društvenog uređenja nastale posle francuske revolucije. Od tog doba vrtno zelenilo ulazi sve više u tkivo grada, postaje njegov sastavni element ili dopunska obaveza i briga opštinskih uprava pod vladavinom buržoazije. U gra-

đevinarstvu nastaje razdoblje eklekticizma, koje gubi svaku prisnu vezu sa iskonskom hortikulturom. Kroz celi XIX vek urbanizam je uglavnom plen građevinskih inženjera, a vrtovi, koji se osnivaju u sve većem broju, gradskih, oblasnih i državnih vrtara, što znači da je umetnost vrtova postala stvar činovničko-esnafskih postupaka.

No umetnost vrtova još nije u potpunosti izumrla. Put kojim se produžilo bio je ovaj: umetnost vrtova nije se više opredeljivala ni za francusko ni za englesko shvatanje prostora, već za njihovu mešovitu primenu. U težnji da se ustupi mesto novom engleskom ukusu, dolazilo je usled krčenja izvesnih delova parkova izgrađenih u francuskom stilu do ovakvog njihovog mešovitog oblika i u doba originalnih stilova. Novo nastojanje potkrepljuje svojim teoretskim radovima Francuz André Thuin (1747—1824), upravitelj kraljevskog vrta i pisac dela „*Essay sur l'économique rurale*“ i brojnih članaka objavljenih u časopisu „*L'Encyclopédie méthodique*“. Njegov sin Gabriel Thuin izdaje 1819. godine delo „*Le plan raisonné des Jardins*“. Ova dela ubrajaju se u prvoj polovini prošlog veka u red najznačajnijih iz ove oblasti.

### Teoretičari vrtne umetnosti u drugim zemljama

Pod uticajem francuske umetnosti vrtova prevodi se na strane jezike delo d'Argenvillea: „*La théorie et la pratique du jardinage*“, koje postaje — do nadiranja engleskog ukusa — kodeks za tvorce umetničkih vrtova. U Nemačkoj je taj posao obavio Franz Anton Danreitner, inspektor vrtova u Salzburgu. Za uzvrat, delo holanskog vrtnog arhitekte Jana van der Groena „*Den nederlandschen Howenier*“, štampano 1668. godine bilo je prevedeno na francuski i nemački jezik. Vršilo je izvestan uticaj na konačno uobičavanje parterskih kompozicija. Profesor filozofije u Kielu **Hirschfeld Christian** (Cajus Laurenz, 1742—1792.) smatra se apostolom vrtne umetnosti u Nemačkoj. Pobornik je slobodnog, engleskog načina obrade i oblikovanja parkovskih površina. Svojim radovima u oblasti teorije odvraća od lutanja i stramputica i postavlja, u ulozi pobornika teoretske osnove svog učenja, veliki značaj razvoju pejsažnog vrtanja veštačkih priroda. Njegova su dela: „*Anmerkungen über Landhäuser und Gartenkunst*“ iz 1773. godine i „*Théorie der Gartenkunst*“, znameniti sastav u 5 knjiga izdat 1777 — 82. ujedno na francuskom i nemačkom jeziku.

Oko 1825. godine u jednom razgovoru Goethe se ovako izjasnio o popuštanju interesovanja u Nemačkoj za vrtnu umetnost: „Parkovski uređaji — naročito usled rasprostranjenih Hirschfeldovih knjiga — nekad u celoj Nemačkoj revnosna težnja, sasvim su izišli iz mode. Niti se više čuje niti se čita da neko još polaže krive puteljke i sadi žalosne vrbe; uskoro će postojeći ukrasni vrtovi opet biti raskrčeni u krompirišta“.

Pred kraj života, međutim, Goethe je u mnogome popustio u svom oduševljenju za engleske vrtove. Prilikom jedne šetnje sa kancelarom von Müllerom odobrava francuski uzor vrtova uz ve-

like dvorce.“ Prostrane senice, berceaux, quinconci dopuštaju da se bilo kako brojno društvo pristojno razvije u prirodi ili sjedini, dokim u našim engelskim parkovima, koje bih mogao nazvati šaljivom prirodom, svukuda jedni na druge nasrcemo, ometamo ili se izgubimo“. (Sam Goethe bio je tvorac parka u Weimar u starom stilu).

### Engleska

Kretanje suprotnih misli o suštini pejsažnih vrtova posle Brownove smrti; borba mišljenja između Reptona, Pricea i Knighta. Brownov sledbenik, novi „vladar pejsaža“ **Humphry Repton** bio je za nezavisnost i protiv toga da se vrtovi projektuju kao imitacija slikarskog pejsaža. Ovo stanovište imalo je svoje protivnike u **Richardsu Pajneu Knightu** i u **Sir Uvedale Priceu**, koji su za parkove tražili živopisnost i podložnost slikarstvu. U borbi oko tumačenja prirode i živopisnosti motiva oštroti su kritikovali i metode rada već pokojnog Browna. Nisu nedostojali izrazi u opisivanju Brownovih vrtova i njega samog: „Odsutnost duha za ukus, pristojnost, da su oni glupi i bljutavi“, „mehaničkim profesorom“ i „pužom koji gmiže po zemlji i lišću puštajući svoju prokletu sluz gde god ide“. Ovo zadnje zbog njegove ljubavi prema serpentinama. Slični u stavovima protiv Brownovog sistema, Knight i Price su se međusobno ipak razlikovali. Inače obojica behu zemljoposednici i stručni ljudi. Sposoban da skuplja novac, Knight je postao jedan od osnivača čuvenog British Museuma. Pročuo se knjigom „*Taste*“ (Ukus). Price je svoj ugled učvrstio delom „*The Picturesque*“. Knight i Price su želeli da osnuju novu školu živopisnog vrtarstva zasnovanu na jasnjoj teoriji. Njihova nada da će te teorije prihvati i praktičari nije se obistinila u potpunosti.

### Reptonovo saopštenje

U jednom od svojih pisama upućenom Priceu, Repton je naveo da je zrelo razmišljajući zaključio: „Slikarstvo i umetnost lepog vrtarstva nisu sestrinske umetnosti, ali prilično srodne prirode, privedene u zajednicu kao čovek i žena..... i vi treba da otklonite opasnost od mešanja u njihovim slučajnim razlikama a naročito kad im savetujete da nose odelo istog kroja“. Ozlojeđeni, Price i Knight odgovorili su svaki svojim delom; prvi svojim „*Essey on the Picturesque*“ a drugi pod naslovom „*The Landscape*“. Borba mišljenja postigla je svoj vrhunac serijom otvorenih pisama kojima su napadani još i Brown i Chambers. U središtu učtivo vođene diskusije stajalo je pitanje: treba li dati prednost utilitarnosti ili živopisnosti. Repton je propovedao utilitarnost, udobnost, komfor, sve u cilju elegantnog stanovanja, dok su se Knight i Price opredelili za stav, karakter i živopisne efekte. Sva trojica su bila ipak složna da su reforme potrebne i Repton ih je provodio uistinu sa mnogo veštine.

## Napori nemačkog kneza Pücklera

„Vrt velikog stila je galerija slika a slika mora da ima svoj okvir“.

Pejsažni parkovi velikog stila dobijaju u Nemačkoj snažnu potvrdu u osobenoj ličnosti kneza Pücklera (Herrman Ludwig Fürst von Pückler — Muskau, 1785—1871). Došavši u posed zapanjenog kneževskog nasledstva, Pückler je područje na šljunkovitom i močvarnom tlu sa starim zamkom i nevelikim parkom postepeno pretvarao u veličanstvene parkove u težnji da nadmaši najčuvenije primere engleskih parkova. U svom delu: „Andeutungen über die Landschaftsgärtnerie“ knez objavljuje svoju nameru: bez obzira na troškove čitavog poduhvata, bez naročitog ograničenja on će svoj posed neopozivo pretvoriti u umetnički ulepšan predeo. Dosledan svojoj odluci, knez je sav svoj imetak utrošio u ovaj poduhvat i naposletku bankrotirao. Toliki je bio njegov zanos. Od samog početka, inače, postupio je znalački; po njegovim uputstvima slikar pejsažist Schirmer naslikao je pojedine vidike od kojih je sačinjena kompozicija prostranog parka. Slično, ali mnogo pre njega, postupio je i Girardin u Francuskoj. U pogledu položaja dvorca u parku knez je takođe imao posebno mišljenje: „oko svoje kuće čovek se zadovoljava ljudskim vrtom manjeg opsega, po mogućtvu u kontrastu sa okolinom; u tom uskom prostoru ne treba da prevlada u većoj meri raznolikost pejsaža, već samo udobnost, milina i elegancija“. O parkovima Engleza primetio je: „Kod Engleza je skoro postala fiks-ideja da jedan predeo bez životinja ne može da bude vedar“.

### Zaključak

Ovim je iscrpen ukratko principijelni deo građe koji se u glavnim crtama odnosi na kretanje stvaralačke misli u oblasti umetnosti lepog vrtarstva. Kao u užoj arhitekturi i u umetnosti lepog vrtarstva nastaje u toku XIX stoljeća doba eklekticizma, kada se podražavaju ostvarenja razvijenih stilskih epoha ili se zanatski usitnjavaju. Umesto umetnika lepog vrtarstva nastupa vrtar-zanatlija. Prevrat u savremenoj arhitekturi ne počinje preporodom vrtne umetnosti već u oblasti uže arhitekture. Tek pod uticajem savremene arhitekture razmišlja se o obnovi misli o stvarima vrtarstva. Uloga zelenila i tla postala je u međuvremenu — bez obzira na njihovu stilsku neoformljenost — najvažniji sektor u nizu načela kod obnove postojećih gradova i izgradnje novih. Zelenilo sve više osvaja gradski prostor prodirući u celokupno njegovo tkivo. To je doprinelo postepenom rastapanju zatvorenih kamenih blokova i ulica — hodnika u otvoren sistem izgradnje; sistem koji je nagoveštavao novu sliku ljudskih naselja, nova higijenska, ekomska, estetička i niz drugih funkcionalnih preim秉tava od koristi po život ljudi.

## IX

### TVRĐAVNI SISTEMI

#### Razvoj teorijske misli o utvrđenjima i njihov uticaj na arhitekturu i urbanistički sklop ljudskih naselja

U opseg teorije o uređenju ljudskih naselja i shvatanja njihovog lika spada i razvoj ljudske misli o utvrđenju kojima se obezbeđivalo njihovo postojanje i otklanjalo razaranje i potpuno uništenje. Materijalna sredstva koja su gradovi ulagali u podizanje svojih utvrđenja i napor u njihovo podizanje skoro su neshvatljivi za današnje pojmove; oni poneki put premašuju vrednost svih ostalih građevina u tim naseljima. No, postojanje utvrđenja je na neku ruku sudbonosna činjenica po život gradskih zajednica.

Ukoliko su očuvani, tvrđavni objekti predstavljaju pažnje vredne kulturno-istorijske spomenike i važan urbanistički problem današnjice kada je reč o rekonstrukciji ili proširenju postojećih naselja i njihove neposredne okoline. Bez poznavanja sistema izgradnje, međutim, nije moguće odrediti njihovu urbanističku ulogu i arhitektonsku vrednost. Teorija utvrđenja menjala se kroz istoriju mnogo brže od teorije misli o osnivanju i uređenju ljudskih naselja. To se naročito odnosi na pronađak vatrenog oružja i njihovu primenu pri opsedanju i odbrani gradova, kao i na brz razvoj tehnike prema kojoj se menjala i napredovala i teorija misli o utvrđenjima. Tvrđavni objekti nisu mrtvi ni danas u pogledu korišćenja, iako su izgubili svaku važnost za rat. U celini ili pojedinačno oni služe potrebama turizma, kao šetnice za razgledanje grada i okoline, za magacine, garaže, radionice, pokrivene i otvorene sportske uređaje, za letnje i pokrivene pozornice, a u toku je iznalaženje novih nomena prema potrebama današnjih ljudi za odmor i razonodu. Bez štete njih više nije moguće rušiti ni krenjiti. Savremeni urbanizam s uspehom rešava prisustvo tvrđavnih objekata u sklopu savremenih gradova, što u nedavnoj prošlosti još nije bio slučaj. Likovna vrednost fortifikacionih celina i pojedinih tvrđavnih objekata često je od vanrednog značaja i za savremene neimare. Primer Dubrovnika živo je svedočanstvo za istinitost ovih postavki i udžbenik sa otvorenim listovima.

Svrha tvrđavnih objekata ostala je u prošlosti uvek ista: ostvarenje najpovoljnijih uslova za dejstovanje odbrambenih sredstava

manjine protiv napadačke tehnike jedne većine. Potencijal tvrđavnih objekata sjedinjuje se sa dejstvom ratnog oruđa branilaca. Po prethodnoj računici, udruženi odbrambeni potencijal treba da ima preim秉stvo nad napadačevim ratnim potencijalom. Dok napadač svoje ratno oruđe mora da dovlači i dopunjava na licu mesta, branici upravljaju odbrambenim sredstvima pod zaštitom svojih utvrđenja. Navodi se: rat je toliko star kao i čovečanstvo i iščežnuće tek njegovim krajem.

Povest tvrđavnih sistema se deli na dve velike epohe: epohu pre i posle uvođenja vatrenog oružja. Prva epoha se svršava na izmaku srednjeg veka. Kroz taj dugi vremenski period razvoj teorijske misli menja se neznatno; odvija se u znaku evolucije, ali ima i zastoja. Druga epoha pokazuje nagli razvoj, dinamičnu promenu teorijske misli o izgradnji utvrđenja; nastupa nova grana ljudskog stvaralaštva. U toj epohi razlikuju se: razdoblje prelaza, pronalaskom topova na barut (od 1420—1520), zatim razdoblje glatkog vatrenog oružja, koje traje do uvođenja rasprskavajućih topovskih zrnaca brizancnih, neuporedivo veće razorne snage i dometa. Najraniju teoriju vezanu za prelazno razdoblje daje italijanski sistem utvrđenja. Pronalazak bastiona i sistema utvrđenja u sklopu bastiona predmet je kulturnih nastojanja humanističkih krugova italijanske renesanse. Reč je o novoj pojavi u svetu ratovanja, novog celovitog izobražavanja gradskih utvrđenja i novih arhitektonskih objekata u sastavu celine. Prethodni razvitak italijanskih utvrđenja i odgovarajuće teorije traje do 1550. godine, a nov italijanski sistem utvrđenja zasnovan na unapređenim teorijskim postavkama od 1550—1650. godine. Posle toga vođstvo, dopunjeno korekturama Nemca Specklea i Holanđana, prelazi u teoriji i praksi na Francuze.

#### **Odlike novodopskih tvrđavnih sistema i objekata**

Neumitni, fizički zakoni balistike, nauke o izbacivanju, kretanju i snazi projektila svih vrsta, nametnuli su jedan nov i celishodan tvrđavni sistem i još celishodnije obrađene pojedine tvrđavne objekte. Svrhovitost se postavlja u prvi plan, funkcionalnost iznad svega. Dekorativnost se svodi uglavnom samo na tvrđavska vrata. Celovitost tvrđavnog sistema nametnula je važnost kompozicije i organsku povezanost svih pojedinosti. Nastupa organsko shvatanje u cilju da se predeo, uži teren tvrđave i naseljenog mesta saobraže prema celokupnoj kompoziciji i egzistenciji pojedinih građevina, a ove sa svim svojim detaljima. Likovni elementi kompozicije, linije, površine i tela svode se na čisto geometrijsko-stereometrijske obrasce; oni su preteča modernog kubizma i bezornamentalnog shvatanja arhitekture i arhitektonskih dela. Utelovljene likovne vrednosti i danas zrače odgovarajućim kvantima prostorne energije.

#### **Vitruvije o utvrđenjima**

U petom poglavlju prve knjige pod naslovom: O podizanju gradskih zidina i kula, Vitruvije navodi: „..... tada treba kopati temelje kula i zidova. To se tako radi da se kopa do tvrdoga sloja,

ako se može naći, i tu se ide toliko duboko koliko je prema veličini zgrade potrebno i u većoj širini od širine zidova koji će se podići na tom mestu. U to se stavlja što čvršća građa. Isto tako, kule treba na spoljnoj strani toliko napred izbaciti da se neprijatelj desno i levo s otvorenih bokova može oružjem tući kad hoće da se približi zidu. Naročito treba paziti na to da neprijatelju kod navale pristup do zida ne bude lak. Zato se zid mora da gradi na strmini i to tako da put do vrata ne vodi direktno, nego s leve strane. To se radi zato da neprijatelju, ako se približuje, do zida bude desna, nezaštićena strana. Gradovi se ne smeju graditi u obliku četverougaonika, ni s izbočenim uglovima nego u krugu da se neprijatelj može videti s više strana. Ako se uglovi izbace, odbrana je teška, jer ugao više štiti neprijatelja nego građane. Debljina zida neka je tolika da dva vojnika pod oružjem, idući u susret, po zidu lako mogu prolaziti jedan pored drugoga. Po debljini zida, s jedne strane do druge, neka su nagusto položene napaljene grede od maslinova drveta da obe strane zida kad se svežu tim gredama kao spojnicama, ostanu večno čvrste. Jer, toj drvenoj gradi ne škodi gnjiloća, nevreme, ni godine; ona i u zemlju ukopana i u vodu položena ostaje trajno bez kvara. Nije tako samo s gradskim zidom, nego se ne kvare brzo ni zidne stene u podzemnim prostorijama; građene u debljini gornjeg zida vezane su na taj način. Kula do kule neka se toliko odmakne koliko može strela da dobaci. Tako se neprijatelj, ako se domogne koje kule, pomoću škorpija, metaka i drugog oružja može lako odbijati od drugih kula, desno i levo.“ ..... „Kule treba graditi u kružnom obliku ili u obliku poligona. Kule u obliku kvadrata strojevi brzo razbiju, jer ih ovnovi (zidoderi), udarajući u uglove, lako razbiju. Kad su kule okrugle, strojevi zabijaju kamenje prema središtu kao klinove i ne mogu počiniti štete. Tako su i utvrde zida i kula, ako su vezane nasipima, mnogo sigurnije, jer im ne mogu naškoditi ni zidoderi, ni lagumovi, a ni ostali strojevi. Ali, nema razloga da se nasipi dižu na svim mestima, nego samo onde gde bi sa spoljne strane zida ostao s višeg mesta ravan prilaz da se može zid osvojiti. Na takvim mestima treba najpre iskopati jarke, što je moguće šire i dublje; zatim treba udariti temeljni zid s unutrašnje strane u koritu jarka pa to izgraditi u takvoj debljini da lako drži nasipanu zemlju. Onda s unutrašnje strane toga temelja treba podići drugi temeljni zid, od spoljašnjeg zida prema unutrašnjem toliko daleko da mogu kohorte da se stave u bojni red za odbranu i postave po širini nasipa. Kad se temeljni zidovi međusobno tako razmaknu i postave, neka se tada između njih dignu drugi zidovi, popreko u vezi sa spoljašnjim i unutrašnjim temeljima.“ ..... „sto se tiče samoga zida, odnosno građe od koje se podiže ili gradi, ona se ne da unapred odrediti. To je zbog toga, što na svakom mestu ne možemo dobiti onu građu koju želimo. Ali, gde ima klesana, bazaltnoga ili lomljena kamena, pečenih ili osušenih opeka, neka se to upotrebi. Jer, ako u Babilonu, gde obiluju žitkim asfaltom, mesto od kreča i peska, grade zid od asfalta i od pečene opeke, ne mogu svi krajevi ili mesta imati takve i tolike prednosti da od tih sastava dobiju trajan i savršen zid.“

Toliko o teoriji ovog Rimljana-poštenjačine, vojnog inženjera cara Augusta, koji je s M. Aurelijem, P. Minidijem i Gn. Kornelijem odmah bio zaposlen na građenju balista i skorpija i na prepravljanju ostalih ratnih sprava. „Zato smo i ja i oni od tebe primili nagradu“. Klasični stari vek ne pokazuje razvijeniju teoriju o utvrđenjima ljudskih naselja. Bedemi provedeni tamo-amo, gore i dole po terenu, pojačani kulama nisu proizvod nekog teorijskog razmišljanja već neposredne provere svih okolnosti na licu mesta; još manje su dovedeni u kompozicionu vezu sa mrežom ulica, bila ona nepravilna ili pravilna, tj. planski zasnovana. Plan grada i obodne zidine ne pokazuju organski sraslu kompozicionu celinu. Izuzetak čine u tom pogledu gradovi Rimljana koji su nastali od utvrđenih vojnih logora-castruma — ili pak zasnovani po njihovom uzoru. U ovom slučaju oblik utvrđenog grada je pravilan pravougaonik sa jednako raspoređenim kulama na uglovima i između njih. Glavne saobraćajnice-cardo i decumanus — povučene su krstoobrazno i okomitno na obodne zidove.

### Utvrđenja srednjeg veka

O utvrđenjima srednjeg veka najpoznatije je delo Viollet-le-Duca: „Essai sur l'architecture militaire du moyen age“ iz 1854. godine. Čim je građanstvo u srednjem veku steklo pravo na samodine,床em je utvrđivanju gradova. Do krstaških ratova utvrđeni gradovi Evrope imali su obodne zidine izložene sa svih strana neposrednom jurišanju neprijatelja. Kruniše bedema predstavljalo je glavno poprište borbe. Kule podignute na prelomnim tačkama bedema ili na otvorenim potezima bedema služile su za stražarenje, osmatranje okoline a jedva i za njihovo obezbeđenje (flankiranje). Spoljne utvrđene pozicije nisu još bile u upotrebi. Način opsedanja i odbrane ostao je dugo vreme manje više nepromenjen i ustavljen, sve do razmene oružja i misli sa Bliskim istokom. Visoki bedemi su svakako odigrali svoju ulogu s obzirom na nizak stepen napadačeve tehnike.

Krstaški ratovi su uneli izvesne novine u evropski tvrđavni sistem. Proširuje se kruniše bedema — kurtine — za smeštaj bačkih sprava, uglavnom zbog unapređenja opsadne tehnike. To se postiglo presvođenjem potpornjaka na unutrašnjoj strani bedema. U vezi s ovim usavršavaju se i nišani na bedemima. Teoretičari su već i ranije ukazivali na potrebu uređaja za brisanje zidova spolja, no tek pod uticajem Istoka uvedeni su ispusti u sastavu zidina, i to najpre na najugroženijim mestima (kod gradskih kapija itd.). Kroz otvore u podovima ovih ispusta, nazvanih „mašikule“, pionire i minere branici bi dočekivali užarenom smolom ili kipućom vodom.

Stećeno iskustvo navelo je graditelje utvrda da ih primene po čitavoj dužini bedema. Tako su stvorene obilazne staze, koje su najpre pokrivane samo drvenom građom a kasnije zidanim ili vratostalnim konstrukcijama.

**Kule** dobijaju veće prečnike i znatnije ispuštenje ispred bedema. One se udvostručavaju kod gradskih vrata, zatim se obezbeđuju predvorjem po uzoru na rimske propugnaculume, opremljene

pokretnim mostom i rešetkom za spuštanje. Korak po korak obezbeđenja ulaznih vrata dobijaju oblik važnih građevinskih objekata zvanih „Barbakane“. U daljem razvoju i barbakane služe kao spoljni objekti za sabiralište čete prilikom preduzimanja ispada ili kao sklonište kod povlačenja. Kao spoljni objekti kružnog ili polukružnog oblika, retko zidani već obično zemunice, predstavljaju nov građevni element na Zapadu. Hodnici — pravilni li zatopljeni koji ih povezuju sa bedemima, opremljeni palisadama ili nišanima u zidovima, mogu se smatrati uzorima kasnijim uređajima zvanim „Kaponiranima“.

Obradom pretprostora ostvaruje se zatvoreni prostor između dva zida — bedema spoljnih zidova zvanih u nemackim zemljama Zwinger. Njima se sprečavao neposredni nasrtaj napadača na gradske bedeme.

Graditelji utvrđenja pokazali su mnogo umešnosti u pronalaženju i usavršavanju raznih uređaja i u uvođenju novina koje se tiču više obrade detaljnih problema nego celokupne koncepcije. Pokušavali su ispočetka da održe korak na ovaj način i sa dejstvom vatrenog oružja. Ali sistematski obrađena umetnost postaje stvar utvrđenja naseljenih mesta tek u Italiji obnovom ostalih nauka i umetnosti.

U kretanju teorijske misli i praktičnom izvođenju utvrđenih mesta i gradova i u njihovoj uzajamnoj povezanosti sa gradom unutar utvrđenja, zapadnoevropski duh dostiže podjednaku visinu kao i ostala postignuća ljudskog uma.

Podstrek tome daje Italija radom svojih teoretičara i graditelja, a doprinose i Nemci i Holandani. Svoj vrhunac postiže Francuska školom Vaubana i Holandija Coehornom. Vaubanovski sistem je izdržavao skoro 150 godine manje-više tempo života.

### Ranoitalijanski sistem utvrđenja do 1500. godine

Pronalazak bastiona i tvrđavnih sistema  
zasnovanih na povezivanju bastiona u jednu  
funkcionalnu celinu

Italija je zemlja u kojoj su bastioni izumljeni i povezani u bastionirane tvrđave. Te i takve tvrđave doživljuju u toj zemlji svoj puni rascvat. Najraniji bastioni su bili tupog ugla i male dubine prema dužini pročelja. Bočne strane su zatopljeni i za trećinu dužine povučene unazad. Orillon je služio za flankiranje napada na bedeme iz blizine. Pošto je kurtina bila prednja, uvrstavao se srednji orillon — piatta forma — da bi se skratila odbrambena linija (isečak odbrambene linije — Defenslinia ustanovljava se od šiljka jednog bastiona do grla susednog bastiona); dužina tog isečka odgovarala je dometu vatrenog oružja. Spoljni objekti nisu se predviđali. Pouznavalo se u snagu i vanrednu moć sa pročelja bastiona.

### Novi italijanski sistem utvrđenja, 1500—1600.

Greške ranijih sistema odstranjuje nov italijanski sistem utvrđenja. Dužina kurtina skraćuje se, bastioni približuju jedan drugom i dobijaju šiljate uglove i veće dubine.

**Ravelini:** Nekadašnji Orillon ili Bollwerk odvaja se od bedema i postaje samostalan zaštitni objekt zvani Ravelin. Suženi otkopi vode se tačno oko bastiona i ravelina. Time tvrđava u celini postaje organski sažetije telo.

Uprkos tome što se vodilo računa o rastućem dejstvu vatrenog oružja i sve delotvornije razmišljalo o odbrani, italijanski razvijen sistem utvrđenja ipak sadrži u sebi jednu osnovnu grešku:

Bokovi bastiona su kao i ranije ostali upravni na kurtine i zato nisu mogli da pruže zaštitu prednjim linijama susednih bastiona. Dok je napadač svu snagu usmeravao protiv kurtira ta se greška nije uočavala, ali je ona postala jasna kada bi bastion neposredno bio napadnut. Trezvenije glave predlagale su još u Italiji preinačenje bastiona da bi se odstranio ovaj nedostatak.

U poglavljiju o teoretičarima „idealnih gradova“ već su nabrojani glavni predstavnici italijanskih utvrđenja. Upravo ta teorijska zavisnost plana grada od pravilnog obrasca utvrđenja navela je ljudi da istovremeno razmišljaju o planu naselja i o planu utvrđenja kao o stvaralačkom delu.

Napominje se: čuveni arhitekt San Micheli smatra se pronalažačem bastiona, a znameniti matematičar Niccolo Tartaglia (+1557) usavršiocem balistike i tvorcem pokrivenih staza. Teoriju su zajedničkim radom unapredili Girolamo Maggia i Jacopo Castrioto i pripremili svojim idejama i planovima put ka Vaubanovim ostvarenjima. Ideja ratovanja postaje umetnička tvorevina. Delo „De re militari“ od R. Valturia jedno je od prvih i najznačajnijih iz ove oblasti. Uporedo sa negovanjem ratnih veština svih vrsta ide i odgoj ljudi u poslovima inženjerstva i artillerije. Razvija se industrija za livenje topova-topolivnica i kompletnih arsenala. Od vladara Frederico od Urbina i Alphonso d'Este iz Ferrare važili su za velike poznavaoce ratne tehnike; bili su „specijalisti“, kako se to danas naziva. Shodno naporima uloženim u stvari ratovanja i zanatosu vezanom za njega, Italijani postaju učitelji čitave Evrope kako u izučavanju ofanzivnih ratnih sprava tako i u umetnosti utvrđivanja naseljenih mesta. Taj zanos nije mimošao ni samoga Machiavellia, autora rasprave „Arte della guerra“. I mačevanje je našlo svog stručnog tumača u delu Pietra Monzia „Opera de scherma“ iz 1509. godine, kao i ostala sredstva viteških igara, što dokazuju spis „Documenti e vantaggi che si ponno havere nel mestier de l'armi d'ogni sorte“ iz 1531. godine od Antonia Manciolina.

Izvanredni su Leonardovi cteži utvrđenja, pronalasci tehničkih sprava, topova, topovskih zrna, topolivnica, arsenala itd. U svojoj predstavci milanskom vojvodi iz 1481. godine Leonardo navodi iz riznice svojih tajnih devet tačaka o svojim umetničkim sposobnostima:

1. Umem da pravim lake mostove koji se vrlo lako mogu prenositi i kojima se neprijatelj može goniti, kao što preko njih može, prema prilikama,

da im umakne. A imam i druge koji su nezapaljivi te se ne mogu uništiti u boju, lako se sklapaju i rasklapaju. Znam i način za spaljivanje i uništavanje mostova neprijatelja.

2. Prilikom opsade nekog mesta, znam kako se prekida dovod vode u rovove, a i kako se grade pokretni mostovi i druge sprave neophodne za takvo preduzeće.

3. Ako se u toku opsade sprave ne mogu uspešno upotrebiti zbog visine i jačine gradskih zidina, imam sredstva za uništenje svake kule i tvrđave.

4. Znam za opsadnu spravu koja je vrlo laka i pokretljiva a s koje se mogu bacati vatrenе bombe. Njihov dim će uplašiti, zbuniti i ozbiljno ošteti neprijatelja.

5. Umem da sagradim podzemne pećine i zavojite hodnike bez ikakve buke pri građenju.

6. Umem da načinim dobra, neuništiva oklopna kola. Kada ta kola s to povima dođu do neprijatelja, mogu da nateraju na povlačenje i najveće snage, a pešadija može u sigurnosti da ide za njima bez ikakve smetnje.

7. Ako je potrebno, mogu da napravim bombarde, bacače i ostale poljske topove.

8. Tamo gde se topovi ne mogu upotrebiti, sagradiću sprave za izbacivanje kamenja, katapulte, praće i ostale sprave, neobične i dosada potpuno nepoznate.

9. Ako bude potrebno, znam za sprave koje se upotrebljavaju na moru, pri napadu i odbrani, kao što su brodovi koji odolevaju snazi najvećih protivnika i stvaraju dim i prašinu.

Prilikom opsade Michelangelo je postavljen za zapovednika svih utvrđenja Firenze. Sprovodi izvesne promene da bi se utvrđenje još bolje usavršilo. Prilikom jedne druge opsade istog grada, poverava se zadatak Benvenetu Celiniju da usavrši izvesne deonice utvrđenog grada.

Po svemu sudeći: ratna tehnika nije bila nedokučiva ni velikim umetnicima renesanse zadojenim univerzalnošću duha vremena. Likovne umetnosti, umetnost lepog vrtarstva, arhitektura, urbanizam, i umetnost utvrđivanja naseljenih mesta predstavljali su savladljive sadržaje za stvaralačku moć vanrednih jedinki renesanse. No to neće potrajati dugo. Doba baroka već postavlja neopozive zahteve za razjinjavanje nabrojanih grana umetnosti, a prema tome i podelu ličnosti.

### Daniel Speckle-Speckling (1536—1589)

„Neprijatelj ne sme ništa da vidi od kamennog tvrdavnog zida dok ne stigne na brisan prostor (glacis).“

Svojom knjigom „Architektura von Festungen“ iz 1589. godine, stampanom u šest izdanja u toku pedeset godina, koja počiva na bogatom praktičnom radu i studijama iz oblasti teorije tvrdavnih sistema, Speckle je stekao veoma veliki ugled. Spoznao je greške italijanskih bastioniranih sistema i predlagao odgovarajuće mere za njihovo odstranjenje. Osnovna postavka njegovog shvatanja je „razdaljina između dva bastiona treba da iznosi 1000 stopa (Fussa)“. Oblik grada je usled toga ishod računskih postupaka, shodno veličini bastiona. Unutrašnja podela gradskog tkiva je kod njega radijalna. U svojim predlozima „idealnih gradova“ Speckle ne zapostavlja umetničke težnje kod uređenja javnih građevina u njima, ali ih

podčinjava preim秉stvu utvrđenja. Padaju u oči blokovski sistemi sa unutrašnjim i spoljnim regulacionim linijama po uzoru na ono što se danas naziva „ivičnom izgradnjom“. Bio je izvrstan arhitekt. U svojstvu gradskog arhitekta Strassbourga sagradio je objekt Neue Bau (hotel de Commerce), 1582—85. godine, a učestvovao je i u pro- duženju radova na katedrali u istom gradu. Svoje obrazovanje tvrduženju radova na katedrali u istom gradu. Svoje obrazovanje tvrdavog teoretičara Speckle je stekao u Beču.

### Doprinos Holandije

#### Utvrđenja od zemlje i vode; pronalazak novih spoljnih objekata: Kronwerk i Hornwerk

Za vreme prevlasti italijanskog načina utvrđenja naseljenih mesta holandski gradovi su još uvek u svojim srednjovekovnim zidinama i kulama. U žestokim borbama sa španskim osvajačima nije preostajalo vremena ni materijalnih sredstava za izgradnju zidina utvrđenja po italijanskom uzoru. Pribegavalo se onom što im je pružala priroda: zemlji i vodi. Tako je silom prilika nastao jedan nov, osobeni i poučan način podizanja utvrđenja. U nedostatku vremena i novca grad Breda 1534. godine podiže svoje bastione u najkraćem roku od zemlje.

Zbog vodostaja zemljani bastioni su mogli biti uzdignuti samo neznatno iznad gradevnog horizonta. Jedna okolnost više da se uvede izvesna razlika od uzoritog italijanskog sistema sa šiljatim bastionima i bočnim stranama postavljenim okomito na bedeme. I ravelini su manjih razmara. U zemljanim, nasutim bastionima šupljine su u potpunosti nedostajale. Bastioni su bili sasvim puni.

U daljem razvoju pristupa se u Holandiji podizanju spoljnih utvrda, koje služe jačanju fronta i obezbeđenju okoline na dohvatu utvrđenja. S početka one još nisu uključene u zajednički obrazac tvrđavnog plana. Ti spoljni objekti su: Hornwerk, sastavljen od dva polovična bastiona i Kronwerk, sastavljen od jednog celog i dva polovična bastiona. Veća protegnutost terena nametala je izgradnju dvostrukih Kronwerka. Nedostatak: njihovo osvajanje nanosilo je veliku opasnost i glavnoj tvrđavi. U svakom slučaju, spoljni objekti su prethodili kasnijim samostalno isturenim vojnim objektima. Dobro situirani u odnosu na glavnu tvrđavu, ovi spoljni objekti pokazali su se veoma korisnim. U svim ravničarskim krajevima i u obilju vode, holandski sistem je potisnuo u pozadinu dotada vladajući italijanski sistem.

Naravoučenije: holandski majstori pokazali su šta se od zemlje i vode može stvoriti. Savremenim arhitektima je to opomena. Nije sve čelik i armirani beton. Uostalom, u savremenom urbanizmu holandskih arhitekata voda i zemlja su još uvek vrlo cenjeni faktori.

#### Uloga Menna Baron von Coehorna (1641—1704)

Rani holandski sistem utvrda prelazi u nov holandski sistem tvrđava. Do primene je došlo usled Vaubanovih osvajanja njihovih zemljanih utvrda. Usavršen ovaj sistem delo je vanrednog umu-

i pronalazača van Coehorna, koga mnogi stavljuju uz bok njegovog velikog protivnika Vaubana. Za razliku od ranije, Coehorn u svom sistemu primenjuje zidane građevine, kamen za oblaganje kazamatiranih nasipa, te galerije, redute, prostrane trgove oružja itd. S narocitim ljubavlju primenjuje vrstu kula zvanih „Orillon“. Njegova teorija i praksa zasnivaju se još uvek na kompoziciji bastionskih motiva, dok je njegov sistem, organski izrastao sa uslovima zemlje, jedva primenljiv za druge predele.

Inženjer već u 16-toj godini, učestvuje u borbama; pronalazač je ručno-prenosnog merzera, nazvanog po njemu Coehorner. Postavši 1674. godine pukovnik, pristupa preinačenju većine utvrđenja zemlje. Napisao je dela: „Vesterkinge des vyjfhvoks-met alle syne byttenwerken, 1682. godine i „Nieuwe vestingsbouw“, 1685. godine.

#### Razvitak misli i prakse o utvrđenjima u Francuskoj

Svako razvijeno zbijanje u ljudskom stvaralaštvu ima svoju predigru u oblasti teorije i prakse. Svaki čeoni predstavnik neke stvaralačke oblasti ima svoje preteče. U oblasti umetnosti lepot vrtarstva velemajstor Le Nôtre imao je svoje brojne prethodnike, delatne kako u teoriji tako i u praksi. H. Mansard, velemajstor barokne arhitekture imao je svoje prethodnike još u doba francuske renesanse. Velemajstor utvrđenja Vauban imao je svoje najznačajnije prethodnike u ličnosti Erarda de Bar le Duca i grofa Pagana. Sva trojica, Le Nôtre, Mansard i Vauban sastali su se pod žezlom „kralja sunca“, Luja XIV, umnom fermentacijom vremena kao istoriskog faktora.

Podstrek nastajanju francuske škole daje italijanska umetnost utvrđenja. Ispočetka Francuzi ne pokazuju nikakvu samostalnost.

Idejom kružno-radialnog idealnog grada **Perret de Chambery, Jacques** još se neposredno nadovezuje na težnje italijanskih teoretičara. U potpuno pravilan obrazac, međutim, on je uneo toliko maštovitosti koliko jedna savršeno istkana pravilnost obrasca to samo dozvoljava — mrtvo jedinstvo elemenata, kako bi rekao Hegel. Uz plan grada ide odgovarajući sistem bastiona sa otkopnim rovovima i kanalima unaokolo. Donžon u sopstvenim bastionima priključen je opštem planu u produžetku jedne od brojnih osovina simetrije.

Kao teoretičar arhitekture i fortifikacija Perret je 1606. godine obelodanio u Parizu delo: „Des fortifications et artifices d'architecture et perspective“.

Uskoro se stvaralački duh Francuza upućuje sopstvenim putevima. Organizaciona sposobnost Sullya, ministra Henria IV, bila je u tom pogledu odlučujuća. Iz redova inženjera on je obrazovao zasebno telo sa Erardom de Bar le Ducom kao njegovim znamenitim pripadnikom. De Bar le Duc se smatra prvim francuskim vojnim graditeljem i stručnim teoretičarom, ocem francuskih utvrda i pored toga što po njegovim idejama nije izvedena ni jedna tvrđava niti su one prihvaćene od drugih inženjera. Sistem bastiona je osnov i za francusku školu. Bar le Duc je uveo pravougaone bastione, ali njihove bočne strane, mada je težio da ih zaštiti od neprijateljske topovske vatre, usmerio je tako necelishodno prema osnovnoj od-

brambenoj liniji da su one izgubile svoju prvobitnu funkciju: zaštitu odbrambenih zidova i brisanje otkopa.

Obnevideo u potpunosti u svojoj 38-oj godini, **grof Pagan** je samim tim izgubio mogućnost i životnu priliku da postane jedan od najznačajnijih majstora graditelja svog doba. Njegovo delo „Les fortifications de Mr. le comte de Pagan“ iz 1645. godine ističe njegovu težnju za sintezom: da prednosti italijanske škole spoji sa tekovinama holandskih utvrđenja.

Osnovna zamisao: povučene i utrostručene bočne strane bastiona stavio je okomito na odbrambenu liniju; time je na neku ruku produžio ponešto i od Speckleovih zamisli. U svakom bastionu, osim toga, stvorio je još po jedan drugi sa dubokim jarkom između njih. Po uzoru na ideju Coehorna stvorio je u glavnom otkopu, a za odbranu glavnog tvrđavnog zida, čvrsto ugrađene položaje za smeštaj topova. Ovaj uređaj dobio je u nomenklaturi vojne veštine naziv „Kontergarten“.

Između bastiona u prednjem prostoru predviđa se ravelin. U jednom od Paganovih kasnijih predloga ravelini su spojeni sa tim Kontergartenima i sa njima obrazuju neku vrstu spoljašnjeg plašta „envelope“. Nije teško proceniti da Paganove novine zahtevaju mnogo više građenja, a time i materijalnih troškova od svih pređasnijih ustavnovenja.

### Vauban (1635—1707)

U svojoj rukopisnoj ostavštini „Mes oisivités“ (Moje dokolice), napisanoj u dvanaest svezaka, od koje je samo malo obelodanjeno, no znatno više korišćeno u radovima drugih autora, Sebastian Lepestre de Vauban izjavljuje da kod stvaranja svojih osnova nikad nije postupao po nekom određenom maniru već je svoje koncepcije zasnovao u skladu sa uslovima terena. Drugim rečima, generalni inspektor svih utvrđenja od 1669. i maršal Francuske od 1703. godine, inače inženjer po zanimanju, bio je čovek prodorne invencije i pronalazačkog duha a ne pristalica nekog šematizma. Poznavao je iz ličnog iskustva prilike u naseljenim mestima i svojim planovima raznih utvrđenja uticao znatno i na urbanizam novog veka. Preradio je 300 utvrđenja i sagradio 33 nova. Svojim znamenitim pisom „Dime royal“ on je svom kralju — za koga je učestvovao u 140 bitaka i rukovodio sa 53 opsade — predložio nov i pravedan sistem oporezivanja gradskog stanovništva, dovodeći urbane probleme u vezu sa socijalno-ekonomskim. Zbog ovog spisa sedi maršal je pao u nemilost. Dve nedelje posle izdatog kraljevskog edikta i izrečenog suda da se u toj knjizi nalaze više stvari u opreci sa poretkom i običajima u Kraljevini i traženja da se ona konfiskuje, umro je Vauban u svojoj 74-toj godini.

Sistematičari u Vaubanovim bastioniranim utvrđenjima razaznaju: prvi, drugi i treći sistem, odnosno tri koncepcije. Stvorio je francusku školu; njegov uticaj bio je izvanredno velik kako u zemlji tako i u inostranstvu. Od Vaubanovih glavnih pristalica u Francuskoj ističu se Louis Cormontaigne — 1696—1752 —, teoretičar

i autor dela „Mémorial pour la fortification permanente et passagère“ i „Architecture militaire par un officier de distinction“ 1741. godine; Školu „Mézières“ osnovao je 1750. godine. Među protivnicima Vaubanovog sistema, u toku daljeg razvoja misli o utvrđenjima, ubrajaju se markiz Montalambert (1714—1799) i veliki matematičar Carnot (1753—1817).

U časopisu L'Abregé des Services, koji je Vauban redigovao 1703. godine, iznosi: „Tako je on 1679. godine otisao da izradi projekte za gradove Phalsbourg, Huningue, Sarrelouis, Longwy — 1679. — Montluis, 1681, Mondauphin, 1692—1693, koji su posle izvedeni, te Neufbrisac 1898. godine. Tačno upoređenje plana grada sa projektom utvrđenja uvek će dati odgovor na pitanje: da li je Vauban u nekim slučajevima bio tvorac samo utvrđenja ili pak čitavog kompleksa zajedno sa naseljem. Jer plan grada se prilagođava sistemu utvrđenja a ne obratno, to jest projekt utvrđenja nekom već od ranije postojećem naselju.“

### Ocena Vaubanovog stvaranja

Vauban nije oštro prekinuo sa nasledenim tekovinama da bi dao u potpunom smislu nov manir, ali je na sebi svojstven način zaobišao doktrinarsko provođenje načela italijanske škole bez mnogo duhovitosti. Vauban se ravnao prema nepisanim zakonima predela kako mu je on propisivao. Svoje shvatanje postavljenog problema i zadatka iščitavao je iz uslova terena, koji je on prethodno najbrižnije proučavao. Svoje delo on je tim uslovima prilagođavao. Sasvim pravilne kompozicije ostvarivao je — kao u slučaju Neufbrisaca — samo na potpuno ravnim terenima. Pročelja njegovih tvrđavnih objekata pokazuju razne visine, bastioni se obrađuju u svim mogućim oblicima, kao i kurtine sa prelomima čas prema napole, čas prema unutra. Svako Vaubanovo ostvarenje ima neku primenu osnovnih principa prema lokalnim okolnostima i karakter lokaliteta. To je ono što bi se moglo nazvati organskim shvatanjem u primeni opštih pravila.

Po liniji odbrane zemlje najšireg opsega, Vauban je na neku ruku preteča regionalnog planiranja. On je tvorac trostrukog tvrđavnog sistema zemaljskog tvrđavnog pojasa. Njime je Francuska obezbeđivala u doba Luja XIV i XV svoje granice i time opterećivala prekomerno svoje finansijske izvore.

Vanrednu, vaubanovski nadahnutu koncepciju pokazuju u Jugoslaviji Petrovaradinska tvrđava i tvrđava u Beogradu. Utvrđeni gradovi Dalmacije dokazuju prevashodni uticaj susedne italijanske škole. Neimari Dubrovačkih utvrda obavili su u toku vremena poštovanja vredan stvaralački rad.

### Vaubanovi sledbenici

Vaubanovski sistem sa izvesnim korekturama održao se skoro 150 godina. Tome su doprineli i naporii njegovih sledbenika, pre svega Cormontaigna i Mezierske škole.

### Protivnici vaubanovskog sistema

Postepeno preim秉stvo na strani opsadne tehnike dovelo je — po mišljenju protivnika vaubanovskog sistema — u pitanje bastionirane tvrđave, uprkos poboljšavanjima i preinakama od strane upornih pristalica. Novo i odgovarajuće rešenje išlo je za potpunim preobražavanjem dotadašnjih postignuća u umetnosti utvrđenja. U tom smislu najviše se isticao markiz od Montalemberta, jedan od najduhovitijih ljudi tadašnje Francuske.

### Uloga Montalemberta (1714—1799)

„Radite to kao ja ili radite još bolje.“

Gornji navod je odgovor inženjerima koji su, nenaklonjeni Montalembertovim idejama, kvarili prilikom utvrđenja Cherbourga njegovu osnovu. Ovaj, nekadašnji konjički oficir, uspeo je svojim idejama da uznenimi položaj čitavog inženjerskog korpusa armije.

Svoje ideje za pregradnju postojećih i izgradnju novih utvrđenja, Montalembert je izneo u delu „La fortification perpendiculaire“ (skraćeni naslov), od sedam svezaka ispunjenih izvanrednim bakrorezima. Njegovi predlozi spadaju u sistem „klešta“ — tenaille. Osnovne postavke sistema „klešta“ sadržane su već u drugoj polovini XVII stoljeća u predlozima braće Landsberg.

Polazna tačka Montalembertovih razmišljanja je: nadmoćnom vatrom tvrđavske artilerije treba — koliko je mogućno — sprečiti neprijatelja da postavi baterije ili da razvije u jačoj meri njihovo dejstvo. To se, po njegovom mišljenju, ne može postići uređenjem bastiona. Njih on zamenjuje sistemom „klešta“ — tenaille — bez kurtina, a kasnije poligonalnim frontovima — pod pravim uglom, u polje isturenim linijama. Time je mogao da razvije masovnu topovsku i odbrambenu paljbu.

Topove Montalembert smešta u dvospratne ili trospratne kazamate, računajući pri tome da svakom napadačevom topu i njegovom ofanzivnom dejstvu suprotstavi trostruki broj odbrambenog artilerijskog oruđa. Na zamerku da njegov sistem stavlja na vidik mnogo nepokrivenih zidina, Montalembert bi slikovito odgovarao: „Zidovi isto tako mogu da budu od hartije; glavna je stvar ona masovna paljba koja se iz njih daje i da napadaču ne dozvoli da prvi počne.“

Da bi posada mogla da se brani na svom uzmaku korak po korak, Montalembert uvodi po čitavom obodu tvrđave odvojene odeljke, postavljajući ih jedne poviše drugih a sve čvršće prema unutrašnjosti tvrđave. Po visini su oni različiti i opremljeni skloništima — redutima. Mogućnost juriša u ovim odeljcima sprečava se mokrim otkopnim rovovima. Smeštajem moćne artilerije u brojne i višespratne kazamate — fortification perpendiculaire — a u odnosu na sklop pojedinih objekata, Montalembertova tvrđava se pretvara u veliki broj uzastopnih vatreñih linija.

Nemački stručnjaci u ovim Montalembertovim novotarijama ne vide nešto sasvim novo. Navode da se polazne postavke nalaze u sta-

rim formama Dürera, Specklea, Georga Rimplera — 1636—1683. (Ovaj potonji pao je u borbama prilikom opsade Beča od Turaka).

Napuštanje bastioniranog sistema izazvalo je u Francuskoj veliko uzbuđenje među pripadnicima inženjerskog korpusa armije i to zbog uvredenog samoljublja ovih specijalista. Umesto razumnih kritika, oni su celu stvar okrenuli protiv same ličnosti ovog zanimljivog novatora.

Zbog sve složenijeg sastava vojne tehnike, prošlo je vreme kada su umetnici — arhitekti mogli u isti mah da budu i graditelji utvrda. Ovo polje ljudske radinosti prešlo je u ruke vojnih inženjera stegnutih strogim zaprom i obavezom čuvanja tajni svoje odgovorne službe.

### Carnot (1753—1823)

Najpre inženjer, zatim državnik, glavni organizator svih armija — ukupno 14 — i njihove savremene opreme i operacionih planova Prve republike, Carnot, Lazar Nicolas Marguerite ne odbacuje u svom radu onako odlučno bastionirani sistem već ga poboljšava po sopstvenim postavkama od kojih je pošao. Zato su njegovi naporai naišli na veći odziv od Montalembertovih. Kao inženjer on je posle 1767. godine stupio u redove inženjerskog korpusa armije. Prva njegova rasprava o odbrani naseljenih mesta nije još naišla ni na kakav odziv. Svoju karijeru otpočeo je „Pohvalom u slavu Vaubana“, govorom održanim na skupu akademije u Dijonu. Uspeh mu je doneo nagradu i članstvo u istoj akademiji.

Carnotove ideje su dinamičke naravi; u izmenjenim odnosima pokretnog potencijala posade i latentnog potencijala tvrđavnih uređaja sagledavao je ideju vremena. Aktiviranje posade većeg stila, preduzimanje uzastopnih i velikih ispadu nametalo mu je da u sistemu bastiona traži odgovarajuće uređaje i mogućnosti.

Povećanu aktivnost posade predviđao je u toku opsadnih borbi matematičkom tačnošću vremena. Otpočinje tek pošto je saperska delatnost neprijatelja dostigla podnožje glacisa — brisanih površina, i to, otvaranjem masovne, ubitačne paljbe iz merzera na redove i ušančene zaštitne odrede. Iznenađujućim ispadom posada ima da razori preduzete radeve sapera i da ostatak zaštitnih odreda prinudi na razvijanje borbenih redova. Naglim uzmakom posade, posle svršenog posla, obnavlja se masovna paljba merzera na bojne redove napadača. Ova naizmenična ratna varka ponavlja se do potpunog iznuravanja neprijatelja.

Da bi postigao željeni uspeh i pojačao borbenu aktivnost posade Carnot je pristupio preinacenju i prilagođavanju bastioniranih sistema, i to: olakšanje ispadnih pokreta, zakošenjem unutrašnjih strana glacisa, ili odstranjnjem vertikalnih zidova odnosno ugradnjom odgovarajućih rampi u njih, dakle uređajima nazvanim zatim „en contre-pente“. Brojna artilerijska oruđa u kazamatima bastiona i ravelina kao i u posebnim objektima dvorišta zaštićavala su braćice od neprijateljske vatre.

Vojna lica od struke mišljenja su da su obojica, kako Montalembert tako i Carnot u stvari precenjivali dejstvo vatre iz merzera,

podcenjujući u isti mah žestinu kojom odlučni napadač — uprkos pretrpljenim gubicima — može da prati stopu po stopu posadu u njenom povlačenju i da tom prilikom prodre u samu tvrđavu.

Stručni i teorijski radovi Carnotovi iz oblasti utvrđenja su: *Éloge de Vauban*, 1783. godine; *De la défense des places fortes*, 1809; *Mémoire sur la fortifications primitives, pour service de suite du traité de la défense des plates fortes*, 1823.

#### **Odjek Montalembertovih i Carnotovih ideja kod sledbenika**

Sledbenici ove dvojice u suštini su se opredelili za bastionirani sistem u težnji da produže konstruktivnost ideje a izbegnu njihove greške.

To su: Bousmard — 1747—1807 —, Chasseloup — 1755—1833 —, grof d'Arcon — 1733—1800 —, general Haxo — 1774—1838. i Choumara — 1787—1870. godine. Sa potonjim već se ušlo duboko u XIX vek kada tvrđave više nisu predstavljale uvek utvrđeno mesto, već samostalne tvrđavne objekte na strategijskim tačkama zemlje.

Inače, bastionirani sistem, nazvan „system moderne“ prihvatala je još i inženjerska škola osnovana u Metzu 1822. godine. Glavni predstavnik obnovljenih ideja, francuski general Noizet ide stopama Cormontaignea.

Greške su: nedostatak odeljaka i prostorija zaštićenih od bombi.

#### **Tvrđavni sistem kod Nemaca**

Na teorijski i praktički rad Francuske nadovezuje se i militarički duh pruske države. Razdoblje XVIII veka u oblasti utvrđenja naziva se staropruskim. Ono počinje delatnošću Gerharda Corneliusa Walravea, pozvanog u prusku službu 1692. godine. Prilikom utvrđenja grada Neisse, u kom je već učestvovao pruski kralj Friedrich II, u kamen-temeljac tvrđavnog jezgra uklesan je natpis: „Friedrich II, kralj Pruske sagradio je ovu tvrđavu po sopstvenim uređajima; lično je položio kamen-temeljac i dao da delo izvede gen. Maj. von Walrave.“ I novo utvrđenje Schweidnitza svedoči još o uzajamnosti grada, njegovog plana i tvrđavnog pojasa.

Treći period staropruskog utvrđenja nastaje 1747. godine, po padu grofa Walravea, kada je kralj uzeo sve u svoje ruke. Nastaje doba grozničavih investicija uz prepravku postojećih tvrđava i podizanje novih. Podizanjem detaširanih utvrda, samostalnih strategijskih tvrđava izvan naseljenih mesta, kao i čitavih pojaseva utvrđenja, umetnost podizanja utvrda gubi svaku vezu sa izgradnjom i rekonstrukcijom naseljenih mesta.

Još u doba baroka Vaubanove zamisli naselja u utvrđenjima jedva prevazilaze osnovne principe „idealnih gradova“. Ali u isto vreme tekovine i kompozicije vrtne umetnosti Le Nôtrove škole već utiču mnogo odlučnije na uvođenje izvesnih zrakastih poteza u tkivo gradova i osnivanje trgova raznih oblika na njihovom stecištu. Gubeći vezu u jednoj oblasti ljudskog stvaralaštva, uređenje gradova uspostavlja novu i efikasniju podlogu na osnovi teorije umetnosti lepog vrtarstva.

#### **Tvrđavni objekti u Jugoslaviji**

Gde ove utvrde postoje u sastavu gradova, oko njih, njihovoj bližoj ili daljoj okolini ili slobodnoj prirodi, one predstavljaju dobro došao inventar za planere prostora, počev od regionalnog razmatranja problema do rekonstrukcije živog tkiva grada. U jugoslovenske zemlje teorija i praksa utvrđenja prodrla je uglavnom iz dva pravca: Italije i Austrije. Nastala su u drugoj polovini prošlog stoljeća žaljenja vredna rušenja: Split, Trogir, Zadar, Šibenik, Veliki Ston nemilosrdno su oštećeni i rušeni. Bastion kod kazališta u Splitu još uvek je pre nekoliko godina predstavljao problem i predlagan za rušenje. Bastioni Tvrđa u Osjeku skoro su potpuno srušeni i grad u Tvrđi okrenut svojom zadnjom stranom prema otvorenom prostoru. Manja rušenja su brojna i nastala kao posledica nakaradnog shvatanja da su dela mletačkih majstora fašistička, a austrougarskih porobljivačka. Kao da se istorija može izmeniti nekim pogrešnim merama. No, sačuvani u celosti, Petrovaradin, Beogradska tvrđava, Dubrovnik predstavljaju stvarnu ekonomsku korist i zrače životom umetničkom snagom koja iz njih neiscrpno izvire.

Zanimljiv primer je niz utvrđenja na Vrmcu, izvanredno protegnutom prevoju između spoljašnjeg i unutrašnjeg dela Bokokotoranskog Zaliva. Izgubivši značaj za vojne ciljeve, postao je svojim položajem vanredan motiv za mirnodopske svrhe — turizam, raznodus, odmor itd. Austrougarske utvrde, poneke sa pancer-oklopima, predstavljale su poslednju reč tehnike u prvom svetskom ratu. Sada se sa njih odvlači kamen kojim su bile obložene i koristi za beznačajne svrhe dnevne potrebe. Ovo je tek početak jednog spiska velike dužine u rukama konzervatora starina.

Sam grad Kotor sačuvao se u svojim zidinama u priličnoj meri, a time je zadržao i svoj urbanistički sklop. Postojala je doduše, posle oslobođenja, namera neupućenih, da se zidine kao „fašističke“ poruše kako bi u grad prodrla „aria“. U manjoj ili većoj meri oštećene su izvanredne zidine Malog Stona, Budve, Herceg-Novog, Korčule, Pirana, a od manjih mesta znatno su izobličeni raznim rušenjima Cres, Pag na ostrvu Pagu, Rab, Ulcinj i dr., kao i čitav niz gradova u Slavoniji. Ovakvim postupcima u mnogome je uništena celovitost njihovog istorijskog lika i otežan rad urbanističkog planera u vezi prilagodavanja „novog starom“.

X

## MANJE POZNATI TEORETIČARI I PREGAOCI

Zarlino (1517—1590)

Prvi pogled o povezivanju teorije muzike i arhitekture

U svom delu „Istitutioni harmoniche“, štampanom 1573. godine u Veneciji, Guiseppo Zarlino da Chioggia, prvi se ogledao u tome da poveže teoriju muzike i arhitekturu, nazvanu od Goethea i Schellinga „smrznutom muzikom“.

U njegovoj nauci o harmoniji pojavljuje se „prava perspektiva čistog tonskog prostora“.\*

Podstrek Zarlinu za taj ogled pružila su dela Palladia, naročito vila koju je ovaj velikan arhitekture izgradio za Barbaro-Masera. Reč je, dakle, o ostvarenjima arhitekture XVI veka. Zarlino se rukovodio saznanjem da je arhitektura nauka i da svi delovi građevine — spoljni i unutrašnji — predstavljaju celinu koja je nastala sistemom matematičkih odnosa. Razvoj teorije muzike u severnoj Italiji smatra se u XVI veku pouzdanim vodičem. U tom stoljeću osnovne promene u koncepciji proporcija i njihovih odnosa postaju uočljivije, što u petnaestom veku još nije bio slučaj. Razvoj teorije muzike sa svojom strogom naučnom prisutnošću, kako je video Zarlino, doprineo je sređivanju celokupnog harmoničnog materijala prosteklog još iz Antike. Uostalom, upoređujući arhitekturu sa muzikom mnogo pre Zarlina, već je i Alberti<sup>\*</sup> govorio o „muzici proporcija i muzici fasada“.

Zarlino je skoro sav svoj život proveo u Veneciji. Život moderne nauke započinje njegovim teoretskim radom. Od tog doba malo je bilo pokušaja da se nađe uzajamnost arhitekture i muzike.

Sirigatti

Teoriju i praktiku perspektivnog predstavljanja u prostoru uveliko je unapredio Sirigatti svojom knjigom „La pratica di prospettiva del cavalier Lorenzo Sirigatti“ iz 1596. godine. Knjiga je bila dobro primljena kako zbog svog izgleda tako i marljivo obrađenog sadržaja. Kao nov izum renesanse, perspektiva je omiljena nauka slikara

i arhitekata XVI veka. Uz bok Vignole, Barbare, Egnatia, Dautia i drugih, Sirigatti zauzima značajno mesto. Sebe je potpisivao kao arhitekt, ali je poznat samo po ovoj knjizi, koja se sastoji od 12 pomno objašnjениh listova, ispunjenih osnovama, sistematizovanim lukovima, svodovima, kapitelima, vratima, fasadama, čak i predmetima kao što je violina.

Druga knjiga sadrži uputstva o primeni raznih tehničkih postignuća u građevinarstvu i njihovih delova, zatim šaroliku raznovrsnost otvorenih i zatvorenih polihedra.

Zbog lako razumljivog i praktičnog sadržaja Sirigattijevog delo ponovo izlazi na svetlo dana; prevodi se i na druge jezike, između ostalih u dva maha na engleski.

Sirigattijev delo je prođenje napora koje je započeo Euklid svojom osnovom geometrijske optike. Ovu nauku u istom smislu negovao je i srednji vek. Modernu osnovu ovoj nauci daje L. B. Alberti perspektivom objekta kao prodora jedne slikovne površine kroz kupu obrazovanu linijama vidokruga.

Prvi priručnik o perspektivi napisao je između 1470—1480. godine slikar Piero della Francesca. Čeoni predstavnici umetnosti, Leonardo da Vinci i Albrecht Dürer, takođe razvijaju građu o perspektivi kao nauci. Od sredine XVI veka perspektiva kao nauka usavršava se dalje zalaganjem matematičara.

Braća Francini

Zajednički napori braće Alessandra i Tomassa Francini, Florentinaca, kao i izvesne posebne sklonosti svakog od ove dvojice ispunjavaju sredinu XVII veka.

Alessandru je prisnija dekorativistička strana umetničkog stvaralaštva. U svom delu: „*Livre d'architecture contenant plusieurs portiques de différentes inventions, sur les cinq ordres de colonnes*“, koje je izdao 1640. u svojstvu redovnog inženjera francuskog kralja, on sa svojih četrdeset crteža za kapije i slavoluke pruža dokaz o izvanrednom stupnju originalnosti. Ove kapije u veštoj stilizaciji francuskog i italijanskog ukusa bile su, po svoj prilici, predviđene za objekte umetnosti lepog vrtarstva, za pećine itd. Drugi brat, Tomasso postao je u Francuskoj osnivač prave dinastije hidroinženjera. Ustvari, oba brata su i pozvana svojevremeno u Francusku od strane Henria IV da izgrade i održavaju vodne rade i fontane u kraljevskim dvorcima i parkovima Fontainebleau i St-Germain-en-Laye.

Francinijeve gravire bile su nekad pripisivane Abrahamu Bosenu; listove je, međutim, potpisao sam izdavač. Bosse je, naime, načinio gravire za jednu drugu Francinijevu seriju. Knjiga je prvi put objavljena 1631. godine a posle prevedena na engleski i druge jezike.

## Bavarski vojvoda Johann II

Evo jednog vladara strasno zadojenog, poput nekog onovremenog gradačina, duhom renesanse. Johann II težio je za likom pravog vladarskog predstavnika renesanse. On nije bio samo neka neaktivna

„lepa duša“ — „Schöngeist“ — već i praktičan radnik na unapređenju novih humanističkih težnji u svojoj zemlji. U svom dvorcu Simmernu podigao je svoju privatnu štampariju i u njoj je izradio značajnu seriju od 8 prvih izdanja, koje je sve sam napisao, preveo i ilustrovao. Glavno mu je delo „Eyn schön nützlich büchlein und underweisung der kunst des Messens, mit dem Zirkel, Richtscheidt oder Linial“, izdato 1531. godine. Poznavao je i visoko cenio Dürerova dela o perspektivi i proporciji, iako, prožet italijanskim ukusom, nije mnogo voleo njegovu tešku severnjačku ruku. Navedena rasprava je revolt protiv specijalista — dogmatičara (velika reč izgovorena od jednog vladara), pisana lakisim jezikom zemlje; ilustracije jednostavne, elegantne. Naslovna strana knjige prikazuje radionicu sa autoportretom samog vojvode Johanna na radu. Inače, izgled hala, koridora dvorca Simmern i drugih iscrtani su na celoj strani. Njegovi bakrorezi se koriste i za izdanja drugih autora.

Učenik Conrada Fahera, vojvoda je bio i valjan crtač, slikar, više od običnog dilektanta. Rezbario je u drvetu i bio stručnjak za bakrorez. Drvene skulpture izradio je svojeručno za jedan samostan u okolini. Bio je i književnik. Na njegovom dvoru služilo se podjednako domaćim — nemačkim — i francuskim jezikom.

### Giovanni Maggi

Arhitekt i slikar iz Rima, Giovani Maggi svojom knjigom „Fontane diverse che si vedano nel’ alma città di Roma ed altre parte d’Italia“, iz 1645. g. doprineo je mnogo širenju urbanističke kulture i razvoju umetnosti lepog vrtarstva, koje se ne mogu ni zamisliti bez fontana i drugih tekovina hidrauličkih sprava i uređaja. Svaka fontana je prikazana zasebno kao individualni objekt.

Kao umetnik-grafičar Maggi je više poznat po svojoj mapi perspektiva iz 1599. godine, koja sadrži najveće i najdetaljnije planove Rima. Ovim radom uveliko je doprineo urbanističkom shvataju prostora u doba Pavla V, velikog pokrovitelja umetnosti. Vrednost njegovih gravira po svojoj korisnosti nadmašuje kasnije prikaze, između ostalih i one koje je objavio Gi Battista Falda, a u kojima je naglašena okolina tako da su stekli više svojstvo generalnih topografskih planova.

Prvo izdanje njegovih fontana objavljeno je 1618, u godini njegove smrti. Dalje crteže gravirao je za drugo izdanje Dominico Barniere, mladi umetnik iz Marselja.

### Guarniero (1665—1745)

Snažan predstavnik italijanske arhitekture i umetnosti lepog vrtarstva, Giovanni Francesco Guarniero jedan je od propagatora italijanskog uticaja u Nemačkoj. Njegova uloga u izradi i uređenju Wilhelmshöhe bila je od velikog značaja u toj zemlji, koja je za izvesno vreme zadržala francuski uticaj. Deo parka pretvoren je kasnije u engleski.

Giovanni Francesco Guarniero izdao je svoje delo 1706. godine u Casselu pod naslovom: „Delinetio montis a metropoli Hasso-Cassela uno circiter milliari distantis qui alim Winter-Casten, id est, Miemis Receptaculum dicebatur“. Gravire za ovo izdanje izradili su po njegovim nacrtima bakroresci: Alessandro Spechi, Frezza, Venturi i Andreoni. Ovu seriju, koju je stampao još u Rimu, Guarniero je dopunio tekstovima na francuskom i italijanskom jeziku po svom povratku u Cassel. Veličanstvenošću svojih planova kojima je majstor preobrazio čitav jedan predeo, ovo izdanje je postalo znamenitost, veliki doprinos razvitku umetnosti lepog vrtarstva. Svi planovi nisu izvedeni; mnogo što šta je izmenjeno početkom devetnaestog veka prema engleskom maniru.

Na poziv landgrafa Karla od Hessena Guarniero dolazi 1701. godine u Cassel, u svojoj tridesetoj godini, i preuzima položaj dvorskog arhitekta. Petnaestogodišnji boravak Guarnierov u toj zemlji bio je ispunjen velikim radom; tamošnjim društvenim konvencijama potpuno se prilagodio, o čemu svedoči i njegova ženidba sa rođenom Nemicom. Osim ovog glavnog dela u kombinaciji arhitekture i vrtne umetnosti velikih razmera, Guarniero je u Rimu izradio palatu za sebe. Ova palata postala je kasnije stecište nemačkih umetnika.

### Vries Hans (Jan) Vredeman (1527—1607)

Vriesov značaj počiva manje na njegovoj graditeljskoj delatnosti a više na teoretsko-praktičnim izdanjima kojima je doprineo širenju arhitekture i njenog kulta u Flandriji, Holandiji i Severnoj Nemačkoj. Zbirka ornamentalnih uzoraka sadrži 500 izvrsnih bakroreza. Od njegovih dela značajna su: „Scenographie sine Perspectiva“, 1560. i „Architectura oder Bauung von Antiquen aus dem Vitruvius“, 1577. godine. Prema tome, Vitruvijev uticaj dopreо je preko Vriesa i u udaljene krajeve Evrope.

Vries je veoma značajan i za razvoj hortikulture holandskog stila. Cvetni parteri razvijeni do velikog zamaha u francuskim parkovima vode svoje poreklo dobrom delom od njegovih ostvarenja. 1583. godine Vries izdaje delo „Hortorum viridariumque elegantes et multiplicis formae architektonicae artis, norman affabre delineate a Johanne Vredeman Friso“.

Vriesovi vrtovi su načinjeni — sudeći po njegovim bakrorezima — u obliku pravilnih i krivudavih geometrijskih obrazaca sa ponešto potkresanim drvećem u sredini: tisom, šimširom, tujom. Vrtni motivi se udružuju sa ljudskim i životinjskim figurama — paunovima, majmunima — pružajući prizore u stilu elegantnog holanskog života građanskog življa. Kao motiv rado primenjuje kioske sa stubovima, sa razglednicom na vrhu i stolom za užinu pod njom. Od ostalih vrtnih motiva jasno se razabiraju fontane sa bazenom, hidrauličke sprave i šaljivi prizori u kompoziciji ljudskih figura, zatim: aleje u obliku berceaua poduprte stubovima ili direcima koji dele vrt krstooobrazno na cvetnjake i otvorene puteljke. Ponekad se nađe i kanalčić sa privezanim čamcem, te skromni labirinti načinjeni od oblih ili striženih živica do visine ramena.

### Cornelius Meyer (1640)

Poštovanja vredno ime Corneliusa Meyera uzalud se traži u leksikonima umetnosti građenja. Holanđanin poreklom, hidrotehničar po užoj struci, Cornelius Meyer, svojim brojnim sposobnostima daleko nadmašuje mnoga poznata imena. Znao je još iz rodne zemlje šta se od vode i zemlje može načiniti a da to bude delo. Pozvan u Rim 1677. godine, Meyer je za svog dvadesetogodišnjeg boravka u toj zemlji, pružio na više polja delatnosti dokaze o svojoj sposobnosti, daleko iznad stručnog znanja i veštine. Prvi zadatak da ukroti reku Tibar, koji je često plavio grad, izveo je na zadovoljstvo naredbodavca. Uporedo sa ovim zadatkom preduzeo je vađenje potopljenih brodova, učinio reku plovnom, preduzeo mere za korišćenje vodne snage, proširio luku kod Ostie na ušću reke. Pristupio je isušivanju baruština Pontine i ujedno predložio da se kroz nju prevedu saobraćajni pravci kako bi radni ljudi mogli da se bezbedno kreću po njoj posredstvom samohodnih vozila, o kojima je, navodno, imao prvi određenu predstavu: „Come si possono fare carri, overo cocchi, che camminano senza esser tirati da animali“.

Ni tu nije stao. Meyer je predložio preuređenje glavnih trgov Rima za koje je imao svoja rešenja. O svemu ovom svedoči knjiga: „D'arte de restituire a Roma la tralascita nauigatione del suo Teuere dell'ingeniero Cornelius Meyer Olandese“, 1685. godine. U izradi gravura po njegovim nacrtima učestvovali su čuveni bakroresci Falda, Collin i van Wittel (otac arhitekta Luigia Vanvitellia, naturalizovanog u Italiji, jednog od poznatih arhitekata te zemlje). Najprisnijeg saradnika imao je Meyer ipak u svom zemljaku, saputniku i odanom prijatelju kroz život B. Denneru. Na gravurama prikazano je uređenje Tibra sa kanalima, u okviru znalački obrađenih izgleda grada, sa njegovim mostovima (naročito se ističe most Ponte Milvio) i trgovima. Posebnu važnost imali su svojevremeno izgledi gradova Ankone, Ostie, Bana i Pise koji i danas još služe kao svedočanstvo urbanističkog razvoja ovih gradova.

Osim hidrotehničko-urbanističkih zahvata osobenosti njegovog duhovnog lika potvrđuje još i rasprava: „Varie osservazioni dei planeti e loro satelliti e comete che hanno da seguire“ (Razna zapažanja u pogledu planeta, njihovih satelita i kometa koje ih prate). Koliko je bio dušom i telom vezan za ovozemaljsko zbivanje, isto toliko je Meyer našao načina i vremena da se od njega otisne u vasiionske sfere.

### Sandart Joachim (1606—1688)

Slikar i bakrorezac, Sandart Joachim svojim znamenitim delom, u stvari enciklopedijom umetnosti i arhitekture: „L'Academie Todesta della architettura, scultura & pittura: oder Deutsche Academie der edlen Bau-Bild — und Mahlerey-Künste“, doprineo je u velikoj meri širenju teorije i poznavanju postignuća arhitekture i likovnih umetnosti.

Ovom delu prethodilo je Sandartovo putovanje po većini evropskih umetničkih središta (navode se Nürnberg, Prag, Frankfurt, Utrecht, London, Venecija, Bolonja, Firenca, Rim). U svakom od njih

proveo je bar po godinu dana. Spisak umetnika sa kojima je fizički i misaono saobraćao veoma je velik. Među njima navodi se ime čak i slavnoga Rubensa. Prema tome, Sandart je bio pravi sin Evrope.

Crtač poštovanja vrednih sposobnosti, mogao se upustiti u brižno i bogato ilustrovanje svog opsežnog dela. Glavni deo grade obuhvata dve kategorije: istoriju umetnosti, propraćenu izgledima postojećih spomenika i životopis umetnika. Poslužio se pri tome i delima Vasarija, van Mandera, Palladia i prevodima izvesnih mesta iz njih. Ovaj deo knjige popunjen je još i prikazima stuboreda u bakrorezu, kao i izgledima antičkih građevina. Bio je uistinu evropski duh i nosilac — stegonaša troimenog jedinstva slikarstva, vajarstva i arhitekture. O nemačkim umetnicima raznih pokrajina prikupio je pozamašnu građu, tragajući zalaganjem trudbenika čak i za zanemarenim izvorima.

Pohvale upućene tada i kasnije, sasvim su zaslužene za ovo njegovo džinovsko delo. „La più sontuosa che mai artista abbia intrapreso“ stoji napisano u prikazu Schlosser-Magnina. (Najraskošnije delo koje je ikad umetnik preduzeo).

Smatra se ipak najvažnijim drugi deo knjige, koji spada u prve pokušaje muzeografije. Proveo je pet godina u Rimu na kompletiranju i izradi kataloga za čuvenu umetničku zbirku Giustiniana.

### James Paine (1735—1790)

Engleski sledbenik Palladia, arhitekt James Paine napisao je knjigu „The British Palladio“, 1757. godine i time doprineo daljom vladavini paladijanovštine u toj zemlji. Ovim njegova delatnost arhitekta, pisca i teoretičara, međutim, nije iscrpena. Drugo njegovo delo, izdato najpre u dve knjige i u dva maha, 1767. i 1783. godine, „Plans, elevations and sections, of noblemen and gentlemen's houses, and also of stabling, bridges, public and privat, temples, and other garden buildings; excuted in the countries of Derham, Middlesex, Northumberland, Nottingham and York“ predstavlja po obilju prikazane građe sjajan uzor za projektovanje, između ostalog i poljskih kuća — „country house“ — u razdoblju od 1740—1780. godine. Uticaj knjige dopirao je i do Sjedinjenih američkih država i do Ugarske, poglavito zbog praktičnosti sadržine.

Paineov uspeh je u tome što je ostvario dela istinske i često neočekivane originalnosti. U svojim pogledima i projektima bio je raznolik i fleksibilan, a iza njegove teorijske delatnosti stajao je praktičan arhitekt.

### Philipp Vingboons (Vingboons 1609—1675)

Rad na teoriji i stručnoj delatnosti u arhitekturi prostire se na sve evropske nacije. Značaj ovog holandskog arhitekta je u tome što je predstavnik arhitekture primenjene na kuće srednje klase i što je on svoje poglede umeo da prilagodi stvarnim potrebama. Tvorac je novog tipa građanskih kuća u kojima je postignuto povezivanje unutrašnjeg rasporeda prostorija sa organizacijom života u njima. Uticaj Vingboonsovih sagledavanja proširio se i na srednje klase,

na krug uspešnih trgovaca u Engleskoj. Njihov ukus i potrebe našli su zadovoljenje u njegovim praktičnim projektima. Pomena je vredno Vingboonsovo delo „Groanden en afbeeldels der voornaamsten gebouwen van alle die Philipp Vingboons geordineert heeft“ iz 1688. godine.

### Laurids, Lauridsen de Thura (1706—1759)

Najpre oficir inženjerije, generalmajor, a zatim danski generalni graditelj postao je glavni prestavnik danskog baroka. Znamenita je Lauridsova knjiga „Den Danske Vitruvius... Le Vitruv danois contient les plans“.

Njegova delatnost pada u eru obnove nakon velikog rata na severu završenog 1720. godine. To je doba kada je danska arhitektura pod vladavinom Christiana VI prolazila kroz grozničavu de- latnost, oslanjajući se delimično na snagu domaćeg nasledja.

Frederik IV, pre njega polaže već mnogo na vrednost visokog obrazovanja. On je Thuru smestio 1719. godine u vojnu akademiju. Posle uspešno završenih vojnih nauka Thura je upućen radi izučavanja arhitekture u razne evropske zemlje. U Casselu, gde je vladao landgraf Karl, upoznao se sa osnovnim postavkama klasičnog baroka, u Rimu sa principima razvijenog baroka a u Francuskoj sa njegovom primenom u velikom stilu. Kratkotrajan boravak u Engleskoj dovodi ga u vezu sa Campbellovim delom „Vitruvius Britanicus“, koji mu kasnije služi kao uzor za njegovo delo. „Danske Vitruvius“. Thura postaje arhitekt 1733. godine; deluje najpre pod rukovodstvom Häussera, zatim Laalanda i Falstera.

Christian VI odobrio je 1735. godine izdavanje dela „Danske Vitruvius“, ali izrada i kompletiranje dela, pored drugih zauzetosti, staje Thura 12 godina rada. Prvi tom ovog dela izšao je u godini kraljeve smrti tako da je on već posvećen njegovom nasledniku kralju Frederiku V. Ovo izdanje je urođilo podizanjem kraljevske rezidencije u Kopenhagenu, više javnih zgrada, brojnih crkava i privatnih zgrada u istom gradu. Drugi tom sadrži planove dvorca u unutrašnjosti zemlje — Frederiksborg itd. — između ostalog i plan stilskih vrtova za obnovu Sorgentri, — Sans — Souci.

### Nicolas de Fer (1646—1720)

Nicolas de Fer, geograf kralja Luja XIV u važnim vremenima, zadnjih trideset godina njegove vladavine, ostavio je za čudo malo podataka o sebi; veoma plodan, kao malo ko; njegove karte manje tačne ističu se znalački izvedenim crtežima. Pored geografskih karta još veću važnost ima za razvojnu istoriju gradova i njihovih utvrđenja njegovo delo koje sadrži 150 gradskih planova i utvrđenih naseljenih mesta (među njima i Beograda). Naslov dela objašnjava sadržaj: „Les forces de l'Europe, ou description des principales villes; avec leur fortifications. Designées par les meilleurs ingénieurs; particulierment celles qui sont sous la domination de la France, dont les plans ont été levés par Monsieur de Vauban... Le tout recueilli par les soins du Sr. de Fer Géographe du Roy“ („Utvrdje-

Evrope ili opis glavnih gradova; sa njihovim utvrđenjima. Projektovali od najboljih inženjera; naročito oni koji su pod dominacijom Francuske, čije planove je izveo Gospodin de Vauban... Sve prikupljeno brigom Sr. de Fera, kraljevog geografa“).

Sastav je objavljen u delovima; prvi objavljeni deo nosi naslov „Introduction à la Fortification“ (Uvod u nauku o utvrđenjima). Snabdeven je serijom listova sa objašnjenjima i opisima principa utvrđenja, ali bez aktuelnih primera. Pojavio se prvi put 1960. godine.

### Chafesbury (1671—1713)

Autor je dela „Caracteristics of Men, Manners, Opinions, Times“, 1707. godine, u kome s prezirom osuđuje sve ono što nije odgovaralo grčkom idealu, kako ga je on sebi predstavio jer grčke uzore nije nikad ni video. Odlučno je odbacio gotsku arhitekturu, toliko svojevrsnu i osobenu za Englesku. Uspeo je da svoju zanesenost atinskim proporcijama jonskog i korintskog reda prenese i na druge, što je svakako pažnje vredna okolnost. Sastavljući program neoklasicizma još pre 1713. godine, priprema podneblje za ovu vrstu arhitekture. Sva je prilika da su mu spisi ubedljivi, pošto se navodi da njegovom uticaju nije umakao ni Winckelmann, koji se smatra ocem klasicizma, kao ni Lessing, Herder, a u jednom razdoblju svog stvaranja ni Goethe, kao ni nemački idealizam uopšte. Primer je kako literarna delatnost može da skrene arhitektonsku misao.

### William i John Halfpenny

#### Šaljiva ali pomena vredna međuigra u razvoju teorije arhitekture

O tac i sin — William i John Halfpenny — obojica arhitekti, primer su kako pri smeni glavnog ukusa jedne epohe mogu spretni duhovi da postignu sjaj popularnosti učinivši svojom teorijom i praksom pristupačan posao u javnosti i od njega da stvore modu. Još niko kroz istoriju nije mogao ozbiljnu arhitekturu da pretvori u predmet opštег interesovanja kako su to ova dvojica postigla efemernim stvarima i učini da je publika zavoli.

Njihovo izdanje krasiti naslov „Rural architecture in the Chinese taste, being designs entirely new... with instructions for workmen... the whole invented 8 drawn by Will. m. 8 In. n. Halfpenny, architects“, 1755. Njihovi projekti su u stvari izdavani u obliku džepnih knjižica i bili lako pristupačni i korisni svim takozvanim ljubiteljima umetnosti. Projekti su potkrepljivani svim onim što je potrebno da se čitalac zavede: uputstvima za izvođenje, predračunima građevinskog utroška svih građevina od drveta, lima i nakindurenih raznim bojama. Nisu nedostajala ni prijateljska uputstva u pogledu najpovoljnijeg situiranja objekata. Prve ovakve knjižice pojatile su se u doba podizanja Ranelagha i Konfučijevog doma u Kewu. Projekti koji su imali vrlo malo ili ničeg zajedničkog sa kineskim uzorima otac i sin Halfpenny nadovezivali su na interes koji se kod javnosti

budio za kinesku umetnost. Pagode nacrtane šaljivo na pejsažima i pejsažnim vinjetama kineskog porculana postaju motiv vrtne umetnosti. Sve te diletantske projekte trebalo je nadoknaditi studijskim putovanjima po ovoj dalekoj zemlji, što je kasnije i uradio arhitekt Chambers.

Otac i sin Halfpenny, iako nezasluženo krunisani uspehom, postali su ipak podstrelkači novog englesko-kineskog stila u umetnosti lepog vrtarstva. Sakupljene zbirke njihovih projekata i crteža, izdate u godini Williamove smrti, doživele su u Engleskoj i izvan nje vratoloman uspeh.

Poslednji delovi ovog izdanja već čine ustupak gotskom smeru. W. i J. Halfpenny uveli su između ostalog kao novotariju upotrebu prostih rešetaka sačinjenih od geometrijskih uzora. Kinesko poreklo ovih rešetaka bilo je u to vreme već zaboravljeno.

#### Batty Langley (1696—1751)

Među manje poznatim teoretičarima arhitekture posebno mesto zauzima engleski arhitekt Batty Langley svojim delom „*Ancient Masonry*“, kao i težnjom da uprkos svim teškoćama izvede na vrednu dana najopsežniju raspravu i priručnik arhitekture svog doba. Ova težnja udružena sa istinskim nastojanjem da svoje delo ostvari, dovodi ga u sukob u kome ispoljava vanrednu borbenost i istrajnost u toj borbi.

Njegov prvobitni plan bio je sasvim realan. Išao je za tim da svoje izdanje objedini više istaknutih ličnosti, koje bi svojim originalnim esejima o arhitektonskim projektima i građevinama pripovele društvo Society (Set of People) na dalju saradnju. Opširan naslov njegovog dela, izdatog uprkos svim smetnjama 1736. godine, daje predstavu o njegovoj sadržini i opremi „*Drevno građevinarstvo u teoriji i praksi... dopunjeno kritičkim primedbama i opažanjima, ilustrovano sa više od tri stotine primeraka, izgravirano na četiri stotine i dvadeset pet velikih bakarnih pločica, sa rečnikom koji objašnjava umetničke izraze korištene ovde*“.

Uticaj ovog dela na kolonijalnu arhitekturu bio je vrlo veliki.

Langley-ovo stručno obrazovanje pripremljeno brižno i s velikim zalaganjem osposobljava ga već u tridesetim godinama života da postane autor zapaženog praktičnog priručnika iz geometrije, vrtarstva, unapređenja imovine itd. Njegova privatna praksa omogućava mu da postane arhitekt, nadzorni organ, graditelj, što mu i postaje intimna želja.

Kada su bezimeni saradnici otpali od naprastog i svadalački nastrojenog Langleya, ipak mu polazi za rukom da od svoje i njihove gradi sastavi veliku zbirku graviranih radova sa crtežima od velikih celovitih kuća do baštenskih kapija, od stubova do prozora i vrata i stolova, od peći do vrtnih paviljona. Predstavlja svedočanstvo vremena već i zbog nepoštedenosti kojom nasrće na pripadnike „*Burlington circla*“, na samog lorda Burlingtona, arbitra ukusa tog doba, kao i na vodeće arhitekte W. Kenta, Inigo Jonesa i druge arhitekte viših klasa.

U svom drugom značajnom delu „*Gotska arhitektura usavršena pravilima i proporcijama*“ iz 1742. godine, Langley se predstavlja kao pouzdani poznavalac i teoretičar starih stilova, poglavito engleske gotike, svojevrsne u istoriji gotike uopšte. Time je uneo još jednu komponentu više u istorijsko shvanje arhitekture.

#### Pater Carlo Lodoli (1690—1761)

#### Francesco Milizzia (1725—1788)

Francesco Milizzia se smatra jednim od najvećih kritičara arhitekture neoklasističkog iskustva u Italiji. Kao pisac i polemičar oštros istupa protiv pitoresknog u arhitekturi u ime logične celine, za koju se zalaže, a koju su klasični stilovi podarili svim ljudima svih vremena. Njegovo je delo: „*Memorie degli architetti antichi e moderni*, 1768“ i „*Le vite dei piu celebri architetti*“.

Pored drugog i nešto starijeg teoretičara arhitekture, patera Carla Lodolia, koji lepotu građevine posmatra kao ispoljavanje njene funkcije i odbacuje ono isprazno i pitoreskno kojim je bila opterećena arhitektura rokokoa. Milizzia dalje razvija tu crtu racionalizma. Međutim, on ne ukazuje na nove puteve, već rešenje problema vremena nalazi u povratku na klasicizam. Potpuno izmenjeni društveni, ekonomski, socijalni i psihološki uslovi omogućavaju tek u najnovije doba nastup savremenih arhitekata, ali ovog puta bez ikakvog oslonca na klasicizam nego satiranjem i njega samog. Razume se, ovi teoretičari XVIII veka odlikuju se uz svoj ograničeni racionalizam još i besedničkim darom, sjajem ubedljivanja i kriticizma.

Nepopravljivo gundalo u svom kriticizmu, Milizzia naziva „apsurdnim“ spiralne bronzane stubove Berninia na nadgrobnom spomeniku pape Barberinu sa grbom na mramornom podnožju. Za Berninia tvrdi da je „zabašurio novu raspojasanost u arhitekturi“, ali mu i pored svega zanovetanja ipak priznaje da „ljupkost, lakoća i tamanost štrče u svim njegovim zgradama“. Milizzia je prema Berniniu ipak suzdržljiviji od Winckelmanna, koji ga, zadojen klasicizmom, naziva „magarcem“. Zato opet Milizzia, koji se smatra i neoklasičnim filozofom, opisuje Borrominieve sledbenike kao „pomahnitali“ sekstu“.

Delo Carla Lodolia — „*Elementi d' architettura lodoliana*“ izdaje tek kasnije njegov poštovalec Andrea Memmo 1786. godine u Veneciji. O Lodolinim teorijskim postavkama prvi je raspravljaо knez Francesco Algarotti u svom delu „*Saggio sopra l'architettura*“, 1753. godine. Nepokolebljivi podražavalac rimske arhitekture J. Piranesi bio je takođe pod uticajem Lodolinog učenja.

## XI

## TEORETIČARI XIX I XX Veka

## M. Quatremère de Quincy (1755—1849)

Govoreći o uzrocima dekadencije u arhitekturi, o njenom mogućem preporodu na Zapadu a poglavito u Francuskoj i u vezi sa nekim principima kompozicije, Viollet-le-Duc u uvodu osme glave svojih Rasprava o arhitekturi — *Entretiens sur l'architecture* — donosi sa puno respeksa nekoliko postavki teoretičara M. Quatremèra, autora dela: „*Dictionnaire d'Architecture*“, objavljenom u razdoblju 1786—1828. „Može se osvrnuti na“ *Dictionnaire d'Architecture* od M. Quatremère de Quincy — navodi Viollet-le-Duc — na reč kompozicija, videće se da slavni autor malo važnosti daje u svojim definicijama na objašnjavanje kompozicije. U svakom slučaju nalazimo ovaj značajan pasus: „Ništa nije važnije za arhitekta, dok komponuje, nego da svoj duh usmeri shodno sredstvima po kojima treba da ostvari svoje zamisli. Isto tako ne bi se mogli obrazovati sasvim na vreme učenici u arhitekturi ako bi se podčinilo ono što se komponuje sredstvima izvođenja. Studija kompozicije ne treba da se sastoji od izmišljavanja delova kompozicije na hartiji, prijatnih po njihovoj raznolikosti ili simetriji, od vertikalnih projekcija, koje će, kako se čini, pružati bilo živopisne mase bilo konture ili nove izglede. Često se dešava da su svi ovi naporci, rasipnih sredstava na hartiji, predstavljeni ili neostvarljive delove ili preterane da bi se mogli izvesti zbog troškova o kojima se nije vodilo računa.“

Osvrt Quatremère de Quincy — primera radi — na umetnost Etruščana; „Etruščani predani svim verskim praznovericama, izgleda da su u sebi uvek nosili duh, tvrd i divlji humor i zloslutne predrasude. U gromovima, munjama i drugim običnim prirodnim nepogodama videli su razjarene bogove čija se srdžba može stišati samo krvlju. Izgleda da se u ovim praznovericama rodila kod njih želja za krvavom borbom, koja je i kod njih — kao kasnije kod Rimljana — postala zabava dokoličarskog i okrutnog naroda. Religija je u Etruriji prethodila ovim igrama, religija je ovde podigla amfiteatre“.

De Quincy, koji je kroz svoj dugi život podržavao bozarovski akademizam, poznat je još i po delima: „*Histoire de la vie des plus célèbres architectes*“ iz 1830. i „*De l'architecture égyptienne*“ iz 1802. godine. Protiv eklekticizma Ecole des Beaux Arts a naročito

teorije Quatremèra de Quincyja i protiv dekorativističkog shvatanja Perciera i Fontaine nastaje revolt među pripadnicima Akademije u Rimu, Vaudoyeru, Duca a naročito Labrousta, koji su posle Duranda predstavljali drugu generaciju odlučnih protivnika eklekticizma ove ugledne škole.

## Durand, Jean Nicolas Louis (1760—1834)

Sin arhitekta Nicolasa Duranda i učenik Bouléa, Jean Nicolas Louis Durand svojim znamenitim delima: „*Recueil et Parallèle des Édifices anciens et modernes*“, 1800. i „*Précis des Leçons d'architecture*“, 1801—5. predstavio se kao glavni podstrelkač racionalizma i funkcionalističke crte u teoriji arhitekture XIX veka ističući konstrukciju i važnost podvrgavanja formi praktičnim ciljevima. Raznolikost objekata po nameni, koje Durand u pomenutim delima objašnjava, to samo potvrđuje. Prvo delo objavljeno u delovima od po 6 listova sadrži uporedne listove građevina kao: radionica, tvornica, kupatila, pozorišta, administrativnih zgrada, biblioteka, bolnica, škola, magacina, sudnica itd. kao i niz dekorativnih detalja.

\*

Ovim je u glavnim crtama prikazan nasleđen teorijski rad u oblasti arhitekture, koji je u stvari mnogo obimniji i razgranatiji. Ovo nasleđe sa svim dodacima dospeva u veliki mlin XIX stoljeća; mlelo se neumorno a da se čiste prerađevine, homogenizovane u duhu industrijskog veka čovečanstva još nisu pojavljivale. Tek kada mlinari kulturnih tekovina postaju u XX veku pobornici savremene arhitekture, razdvaja se pleva od semena. To je obeležje gnevne i teškim naporima ispunjene jučerašnjice u strukturi događaja.

Nije teško uočiti da su teoretičari i drugi pregaoci arhitektonskе lepe misli predano sakupljali, istraživali, svrstavali, ocenjivali i preocenjivali ovu obimnu građu. Veliko mnoštvo građe moglo je poslužiti misaonim ljudima, filozofima od poziva i strasti da steknu uvid u poslove ljudi vezane za uređenje zajedničkog im prostora i za vajanje zajedničke arhitektonike sveta.

Kao najuviđavnijem i najstudioznjem od svih njih, Hegelu služi na čast što je svojim misaonim organom obuhvatio i probleme arhitekture, kako to nije učinio niko ni pre ni posle njega. Ni on nije ukazao na buduće puteve arhitekture u nizu dijalektičkog kretanja tolikih teza, antiteza i sinteza. Možda bi uradio i to da ga neumoljiva kolera nije ščepala pre vremena. Prepustio je drugima od misli da ukažu na to, kako jedna epoha, usmerena ispravno, može pod izmenjenim materijalnim i duhovnim odnosima da nađe svoj izraz i svoj odgovarajući stil. Ali oni drugi se još ne pojavljuju iz redova filozofa bez obzira na njihovu bilo idealističku ili materialističku pripadnost.

Suprotnost između arhitektonske i umetničko-naučne teorije predstavljaju u toku XIX stoljeća arhitekt Gottfried Semper i teoretičar Alois Riegl. U posebnom prikazu lika arhitekte Sempera već je u ovoj knjizi ukazano na to da on u svojoj teoriji postavlja u prvi plan spoljne uslovnosti čitavu materiju i sve tehničke pretpostavke.

— Proizvodnju arhitektonskih oblika i nastajanja stila on čini zavisnom isključivo od materijala i tehnike. Međutim, Semper je otklanjao od sebe svako nabedivanje da je materialist.

#### „Istorija umetničke kritike — Proučavanje tehnike — Semper“ po Lionellu Venturiu

U ovom svom delu Venturi navodi: „Opštu vrednost tehničkoj strani dao je arhitekt Gottfried Semper (1803—1879), koji je postavio zahtev njene estetske vrednosti. On je protiv svakog idealizma i teži prirodnim naukama Darwinovog tipa. Ne interesuje se za unutrašnji život umetnosti, već za evoluciju formi, koje su uzete kao glavne. A izvor glavnih formi i simbola umetnosti on nalazi u tehnici. Ne bavi se ni vajarstvom, ni slikarstvom, već arhitekturom i dekorativnim umetnostima, tkaninama, keramikom, radovima u metalu itd. Van materije umetnosti postoji samo cilj utilitarnog karaktera. I mada je nezadovoljavajuće, ovo tobožnje materijalističko shvatanje umetnosti je ipak imalo svoj zadatak da privuče pažnju istoričara na ostvarenje duha u materiji, na način kako je umetnost unela senzibilnost u materiju. Iskustvo majstora, koje je Semper imao, bilo je ipak suviše ograničeno da bi iz svojih principa mogao izvući one zaključke o stilu, u istorijskom smislu, koje su kasnije izvukli Robert Fischer i Alois Riegl i da bi prevazišao svoje divljenje renesansi“.

Na svoj mehanističko-materijalistički način Semper sve svodi na materiju i tehniku. Njegova umetnost nastaje iz duha tehnike kao neka vrsta nuzproizvoda zanata i onih dekorativnih oblika uslovljениh posebnim svojstvima materijala i postupaka kojima se taj materijal obrađuje u određene praktične svrhe.

U „Savremenoj arhitekturi — 1“ autor je dao šemu materijalnih sila pre nastajanja mašinske ere i u doba mašina. Zaključio je da su istorijski stilovi ustvari samo podstilovi i to stoga jer su se osnovni materijali i tehnička oruđa kojima su se oni izražavali samo neznatno menjali s epohom.

Prema tome, istorijskom nizanju stilova — po Semperu — i podstilova — u duhu ove knjige — nisu isključivo doprineli materijalno-tehnički činioci, već nove potrebe i zadaci, novi sklopovi i strukture spoljnih faktora, kao i čovekov pronalazački duh. Potencijal koji drema u materijalu i u njegovoj otpornosti takođe krije u sebi nove mogućnosti. Isti materijal obrađen istim ili sličnim oruđem, u smislu stvaralačkog napona, prisiljava se na poslušnost na drugi način u novoj igri razuma i uobrazilje. Po Rieglu je to „htenje umetnosti“, a po savremenom rasuđivanju diktat epohе koji predstavlja rezultant svih unutrašnjih i spoljnih sila. U svakoj epohi ove sile dejstvuju drukčije na svim poljima ljudske radinosti. Stvaraoci istog naroda rade u raznim vremenima drukčije, jer im to nove prilike nameću. Naravno, sve se to ne može svesti isključivo na delovanje ekonomskih uslova i faktora. Fidija ili Kallikrates radili su drukčije nego Anthemios, a neimar Sinan paša različito od svih njih. Istoriski razvoj arhitektonske misli i arhitektonskih ostvarenja pred-

stavlja dijalektički proces u kome nema ničeg statičkog, ničeg jedno-stavno pokrenutog. Svi faktori, međutim, povezani su međusobno i nalaze se u stanju uzajamne zavisnosti.

#### Iz Semperovih misli:

„O nekoj pravoj spoljašnjoj drvenoj arhitekturi u Italiji, u smislu severnih drvenih struktura, ne može biti govora, mada se i u Italiji nalaze pojedinačne kombinacije drveta, najčešće nepovezane sa strukturama u kojima se može raspozнатi antičko predanje“.

„Onima za koje ona (renesansa) sa slikarstvom i vajarstvom Cinquecenta u istoj meri nenadmašivo stoji tu, preti opasnost, budući da je ostvarljiva samo istinskom umetničkom rukom, i što se šeprtljanstvo kakvo se traži danas izopačuje u najtrivijalniju oblikovštinu“. Ovo se obistinilo u mamurluku eklekticizma u svim nje-govim vulgarno tretiranim vidovima.

„Organski zakon koji dejstvuje u zidovima stavlja se na uvid putem izvlačenja umetničkih vrednosti svega onoga što strukturalna nužnost i lokalne okolnosti propisuju u skladu sa osećanjem za lepotu. Sila teže i otpornosti materije su najbliže i najplementije potencije koje tu dejstvuju. Jasno je da su one to aktivnije što se primi više opterećenja od gore do dole. Postepeno smanjenje jačine strukturalnih elemenata od dole prema gore, koje se najbolje primećuje na umetničkim konstrukcijama izvedenim u stilu tesanika, odgovara i zakonima lepote i dinamičnosti. Tu se nadovezuje jedan drugi zakon, strukturalni i estetički, a to je jednakost istih elemenata ili na isti način aktivnih. Dakle, prilikom dimenzioniranja površine koja se postepeno povlači, svaki njen deo mora da je sastavljen od koliko je to moguće sličnih ili jednakih elemenata... Ali pošto je uspravan, zid je podvrgnut opštim zakonima proporcionalnog razvijanja kao da se sastoji od tri dela: podnožja, stabla i kruništa (plinthus, truncus, corona). U svakom stilu, zvao se on egipatski, grčki, rimske, gotski ili bilo kako, važi ono apsolutno istinsko pravilo, naime, da donji deo zgrade i završni deo i kod višespratnih zgrada zavise u svojim odnosima pre svega od celine kao da se celokupna zgrada sastoji samo od tri članka: podnožja, njemu i celini odgovarajućeg glavnog venca, te od onoga što leži između temelja i venca. Pri tome, treba ujedno ostvariti harmoniju između podređenih jedinica, spratova, kao i njihovo raščlanjivanje na glavnu trojnu podelu“.

(„Der Stil in den technischen und tektonischen Künste, 1863).

„Kao što je priroda pri svem svom beskrajnom obilju ipak krajnje štedljiva u svojim motivima, a to dokazuje stalno ponavljanje osnovnih oblika koje ona modifcira na hiljadu načina prema stepenima uslova za stvaranje i prema njihovim raznim uslovima postojanja i opstanka — skraćujući ih ili produžujući u delovima, delimično ili potpuno izrađene a u ostalim se javljaju tek nagovesteni — tako isto ona ima istoriju svog razvitka unutar koga kod svake preinake stari motivi opet proviruju, isto tako samo sa malo normalnih i tipskih oblika podležu umetnosti koje potiču iz prastarih vremena, iako u svojim stalnim pomeranjima pružaju bes-

krajnu razlicitost i imaju slično prirodnim tipovima svoju istoriju. Pri tome, međutim, ništa nije puka proizvoljnost, već je sve uslovljeno raznim odnosima i okolnostima“.

„Onaj koji odbacuje prinudu stubnih redova mora sebi da stvori jedan drugi zakon ili da porekne upravo karakteristiku i subjektivni izraz umetnosti građenja. Ko ne zna ni za kakve okove umetnosti toga se dela raspadaju u proizvoljnost bez značaja i oblika. Tobožnji pronalazač jednog novog zakona u najboljem slučaju ipak i sam sebe zavarava a ne menja suštinu starog. Ukoliko bi mu ovo zadnje pošlo za rukom, onda bi on za nagradu dobio isključivi posed svoje umetnosti; jer osim njega niko ga tako brzo ne bi razumeo. Tu se umetnost građenja pokazuje isto onako nesavitljiva kao i muzika“.

### Jacob Burckhardt (1818—1897)

Znameniti istraživač renesanse, istoričar i istoričar umetnosti, misaono u potrazi za objektivnim činjenicama, postao je vodič za izvorno upoznavanje umetnosti i kulture renesanse. Iako je obradio i epohu Konstantina Velikog, „Die Zeit Konstantin des Grossen“, 1853. godine, Burckhardt je celokupnim svojim opusom — izdatim kao skupno izdanje u 12 tomova — vršio veliki uticaj u korist renesanse za vladavine istorizujućih arhitektura u prošlom stoljeću. Među njegovim radovima naročito se ističu: „Kultur der Renaissance in Italien“, 1860, „Geschichte der Renaissance in Italien“ i „Der Cicerone“. Burckhardt se znalački kreće i u pitanjima arhitekture i oblasti njenih stručnih problema. I sam Semper se kleo u zrelim godinama svog stvaranja u moć stila renesanse kao sveresavajućeg za sve probleme savremenog građenja, prekinutog nažalost pre vremena pojavom baroknog stila.

Ima dokaza o tome da je vremenom i Burckhardt bio sklon da menja svoj nepomirljivi stav prema baroku, što proizilazi iz pisma upućenog jednom arhitekti: „Moj respekt prema baroku raste svaki sat i skoro sam sklon da ga smatram, istinu govoreći, za kraj i glavni rezultat žive arhitekture. On ne samo što poseduje sredstvo za sve što služi nekom cilju nego i za lep izgled“.

Za vreme studija na Berlinskom univerzitetu Burckhardt je pripadao radikalnom krugu „Junghegelianuma“. Ponekad je počao Schellingova predavanja i o njima iznosi poražavajući sud: „To je čak i za berlinske studente bilo pomalo nemoguće da izdrže ove stravične, slaboumne načine gledanja i izražavanja“.

U uvodu svog obimnog dela „Weltgeschichtliche Betrachtungen“ Burckhardt u odnosu na Hegela veli: „Odričemo se... sveg sistemskega: mi ne cenimo pravo na svetskoistorijske ideje“... „Mi pre svega ne dajemo nikakvu filozofiju istorije“.

Interesantan je ovaj izvod iz Burckhardtovog dela „Cicerone“:

„Kad god se iznose žalopijke što Brunelleschi i Alberti nisu, umesto građevina Rima, nasrnuli na grčke hramove, zaboravlja se da oni od starog veka nisu tražili neki nov način kompozicije na

veliko, već samo jedan nov izražajni oblik u pojedinačnom; glavnu stvar su oni nosili u sebi i zato su gipki rimske oblici bili prikladniji“.\*

„Renesansa je, navodi Burckhardt, već dugo čekala pred vratima; u romaničkim građevinama Toskane XII i XIII veka već se pokatkad pokazuje oblikovanje skoro čisto antičkih detalja. Tada je svojim dolaskom gotski stil, uveden sa severa, uneo u to svakako očigledan poremećaj, i to u vezi sa gradnjom lukova i svodova u velikom, te otuda neuporedivu školu u mehaničkom pogledu. Dok se pod izlikom šiljastih svodova izučavalo savlađivanje najtežih problema, razvijalo se, kao što je bilo napred navedeno, sopstveno italijansko osećanje prostora, linija i odnosa i to je bilo nasleđe koje je renesansa preuzeila.“ (Der Cicerone).

„Može se pretpostaviti da će renesansa još za dugo igrati veliku ulogu u arhitekturi današnjice. Pomoću vidnog nedostatka obzirnosti ona se preporučuje za sve vrste ukrasnog oblaganja; veruje se da će njome proći a da se pri tome ne mora podneti nikakva doslednost. Ja ne shvatam pogrešno uspešne napore arhitekata puno duha na prečišćavanju renesansnih oblika, da ih, naime, dovedu u vezu sa oblicima grčkih profila. Ako se već mora za građevine koje su potrebne našem stoleću tražiti uzor, onda ovaj stil, koji je sam sasvim dobro rešavao slične zadatke, odista ima prednost pred svim ostalim. Treba samo da mu se oduzme njegova ozbiljnost, a tek onda i njegova razigrana ukrašenost.“

Ovakvo Burckhardtovo stanovište u jeku eklektičkog ukusa prošlog veka o preimućstvu renesansne arhitekture, potkrepljeno sjajem njegovih spisa, doprinelo je u mnogome da ovaj stil dođe najviše do izražaja naročito kod izgradnje javnih građevina, pa i privatnih vila. Nakon vidovitih momenata kakve je Semper imao za vreme svog boravka u Engleskoj, celim svojim stvaralačkim bicem prionuo je da propagira ovaj stil. Srpski arhitekt Kosta Jovanović, sledbenik Semperov, poslednji je izdanak ovog uticaja na domaćem tlu.

Burckhardtova razmišljanja o arhitekturi baroka: „Na svršetku razotkriva se glavni nedostatak celog ovog stila: ono a n o r g a n s k o. Oblici površno i često samo slučajno izražavaju f u n k c i j e kojima zgrada treba da služi. Onaj koji bi u oblasti umetnosti građenja mogao raspoznavati leptotu samo u strogo organskom, taj osim hrama u Paestumu ne bi na italijanskom kopnu uopšte mogao očekivati ništa; on će samo naći izvedene objekte i zato malo organskih stilova. Ja pri tome verujem da postoji neka leptota u građevinarstvu i bez onog strogog organskog uobličavanja pojedinačnih formi. Samo što one ne smeju da protivureče pravo njihovih funkcija, pošto su oblikovane u oprečnom smislu; ne sme ono što je

\* „Ne radi se o tome da je u renesansi bilo naročito sjajnih ličnosti — takvih ima i u drugim vremenima a njima je naročito srednji vek bio bogat i bila je to romantična zabluda Burckhardtova, kada ih je on prenestio u renesansu (isto tako se vara i Dietrich Schäfer, koji želi da se Burckhardtovu protstavlja time da ljudi u srednjem veku nisu bili u stanju da je predstavljaju; jer ostaje neobjašnjeno zašto ljudi to nisu mogli pokušati). Središnja tačka pitanja leži u nastojanju jedne nove vrste ljudi opredeljenih već u pravcu nove duhovne zainteresovanosti“ (Dvořák: Geschichte der italienischen Kunst).

teško da se stavi na ono lako, a nemoguće konstruktivno da se iznudi posredstvom veštačke mehanike. Tamo gde za oko ima čari tamo leži i nekakva lepota. Osim lepih, strogih oblika izvesna podela osnovnih površina — prostorija — i zidnog platna ispoljava takođe izvesne čari čak i onda ako su one povezane samo snošljivo i bez protivrečnosti sa pojedinačnim formama. Da, rešavaju se zadaci, izvode se na videlo elementi lepote koji ne postoje u dva jedino stroga stila, u grčkom i nordijsko-gotičkom, a nisu ni mogli postojati. Ono što je renesansa, kako ona ranija tako i ona poznijsa, u tom pogledu stvorila naročito veliko, treba ukratko prikazati u sledećem: (misli se na najbolje, najvelelepne neizvedene projekte majstora renesanse).

**Knjiga „Ciceron“** (Der Cicerone), poštovanja vredan sastav od 936 strana, formata 13,5 X 21,5 cm, predstavlja dosada najopsežniji kulturnoistorijski vodič za sve vrste umetnosti Italije. Samo poglavje o arhitekturi i arhitektima iznosi 322 strane. Koliko je u tom istraživačkom radu ostalo po strani neiskorišćenih činjenica, a koliko je tek odbačeno i otišlo u otpad? Vodič bi ostao isključivo kulturnoistorijskog značaja da se Burckhardt mogao uzdržati da svoju materiju ne protka mislima i rasuđivanjima o stvarima umetnosti, čime je pored teorijskih izlaganja i zrelih kritičkih osvrta ustvari uticao na teoriju arhitekture u drugoj polovini prošlog stoljeća kao glasnogovornik renesanse i njene prevlasti u arhitekturi tadašnjice. Kao praktičan arhitekt i teoretičar sa njim se tu našao na istoj borbenoj liniji i G. Semper.

**O zreloj renesansi:** „Približno sa XVI stoljećem moderna građevinska umetnost uzima nov i najveći svoj uspon. Već je naučila da savlađuje i najteže konstruktivne probleme; zanatstvo je izobraženo na najvećem stepenu, sve pomoćne umetnosti su uzdignute do mnogostrukog saučestovanja, smisao za monumentalnost potpuno je razvijena kod naredbodavaca i graditelja i to podjednako za profane kao i za crkvene građevine“.

„Pravac kojim je umetnost krenula i koji je držala manje ili više čvrsto sve do polovine stoljeća, išao je za jednostavno velikim. Ostavljena je po strani volja za šaljivim ukrašavanjem šarolikosti XV stoljeća, koje je stvorilo toliko detalja, bez veze sa utiskom celine, isključivo lokalne lepote. Otkrilo se, međutim, da njihovo izostajanje uzdiže utisak snage (što su već Brunelleschi, San Gallo, Cronaca spoznali i koristili)“.

„Zatim, ne može se primetiti izvestan napredak prema organskom. Raščlanjavanja (pilastri, venci i slično) obavljala su dotada uglavnom funkciju uokviravanja; poznato je da je i rana renesanse opisivala čitave površine i delove zgrada četverostranim okvirnim profilima (dom u Comu itd.) u namjeri da oživi prostor. Sada svaki član dobija iznova svoju sopstvenu, iako isto tako konvencionalnu vrednost; nastojava se da se jasnije obeleže kao podupirači i izvuče ponovna pouka iz razvalina starog veka“.

„Najvažnija je u osnovi bila od svih misli nova podela građevinskih masa; tek sada se ona uveliko razvija (već kod Brunelleschia prerano uobličena) umetnost odnosa. Ovaj iznova probuđeni smisao

za organski značaj istorijskih, antičkih motiva nužno se podređuje sasvim poslušno glavnoj misli“.

„Šta su dakle, te srazmernosti? One su imale da budu i bile su prvo bitno samo izraz za funkciju i namenu građevine. Samo što im prvo buđenje višeg monumentalnog građenja daje veći značaj i zahteva od njih ne samo razumnost nego i lepotu i blagotvornost. U vremenima organskog stila kakvi su bili grčki i nordijsko-gotički, stvar se rešavala sama od sebe. Jedna te ista pogonska snaga iznosi sada na videlo oblike i proporcije nedeljivo ujedinjene.“

Suprotno tome, ovde se radi o jednom sekundarnom stilu koji svoje misli izražava dobровoljno na stranom jeziku. Kako su forme sada slobodno odabранe, tako su to isto i srazmernosti; dovoljno je ako obe ove građevinske određenosti odgovaraju donekle, pa makar samo i površno. Ova velika mera slobode mogla je postati opasna u vremenu u kome se od arhitekata zahtevalo sa najvećom čežnjom sve što je izvanredno i neobično.“

„Najboljima među njima služi na večnu slavu što ovaj položaj nisu zloupotrebljavali, a još više što su nastojali da iznesu na svetlo dana najviše zakone svoje umetnosti. Time što su to tako ozbiljno uzimali, i njihove kompozicije su postizale trajno klasično značenje, što je — pri toj velikoj slobodi — bilo dvostruko teško ostvariti. Ponešto, konvencionalno samo posebi, izražava ovde jedan ritam, jedan neosporno umetnički sadržaj. Teorija koja se odnosi na građevine rasuđujući samo spratove, redove i njihove mere, ne obuhvata shodno i sve slobodne elemente“.

„Konstruktivno poštenje i osnovanost koja još nije postigla nikake pikantnije suprotnosti između oblika i građevnih funkcija, bili su poželjni, slično težnji za čistotom i veličinom utiska. Povodom ovoga mora se priznati da su mnogi naredbodavci išli za tim da se vrši ušteda građevinskog materijala, što je išlo na uštrbu čvrstoće građevina koje su koristili za veličanje prostora. Možda su naredna dva stoljeća gradila u celini solidnije nego XVII vek, koji ih nadmašuje umetničkim sadržajem“, zaključuje Burckhardt.

### Stil baroka

„Sa 1580. godinom prestajemo da dajemo karakteristike umetnika pojedinačno. Umesto toga može ovde da usledi skupna slika baroknog stila, nastalog od tog doba, tako dobro kako smo samo u stanju“.

„Pita se: kako može da bude po volji nekom prijatelju čistog umetničkog oblika poniranje u ove izopačene forme na kojima je noviji svet već ranije slomio štap? I otkuda samo kod onolikog mnoštva dobrih stvari da se u Italiji nađe vreme i raspoloženje da bi se u ovim poznim kamenim masama otkrilo neko mogućno preim秉stvo? Na to se odgovara kako sledi: Ko Italiju preleće, ima potpuno pravo, ako se ograničava na najbolje. Za one koji stvore vremena, nije više nikakva tajna da se uživanje ovde ne sastoji samo u osmatranju savršenih oblika, već najvećim delom u saživljavanju sa italijanskom istorijom umetnosti, koja prepostavlja lepša vremena ali ne isključuje ni jednu epohu. Samo što nije naša krivica što stil

baroka nesrazmerno preovlađuje i prevashodno uslovjava spoljni utisak, tako da su Rim, Napulj, Torino i drugi gradovi sasvim preplavljeni njegovim tvorevinama.“

„Barokni stil govori istim jezikom renesanse ali u nekom podivljalom narečju. Antički nizovi stubova, gredni sistem, zabat itd. iskorišćavaju se sa velikom proizvoljnošću na najrazličitije načine. Njihovom svojstvu kao zidnih obloga, međutim, daje se veći naglasak nego ranije. Mnogi arhitekti komponuju u stalnom fortisimu. Stubovi, polustubovi i pilasteri dobijaju pratrnu od dva-tri polu pilastera ili do tri četvrtine pilastera sa svake strane“...

„Posledica ove grubosti bila je zatupljanje očiju za tanane nijanse“... „Ali za fiziognomiju ovog stila nimalo nije bez interesa, kao što se i veruje“.

„Na kraju krajeva glavni nedostatak ovog čitavog stila je ono „anorgansko“. Oblici samo površni ili često slučajni izražavaju funkcije kojima dotične zgrade treba da služe. Ko bi, međutim, mogao u oblasti umetnosti građenja da pozna lepotu samo u strogo organskom, taj na italijanskom kopnu ne može očekivati baš ništa izuzev hrama u Paestumu. On će samo naći izvedena dela i zato samo malo organskih stilova“.

Burckhardtove zablude po spoljašnjoj oblikovnoj liniji ispravljaju do izvesne mere sledbenici njegove škole: Wölfflin, Worriinger i drugi. Zablude potiču otuda što on nije mogao da oseti značenje strukturalnih sklopova pojedinih stilova i novih postignuća u osvajanju prostora kao najvažnijih činilaca za sagledavanje onoga što je bitno, bitnije i najbitnije u unutrašnjem biću arhitekture. Kako bi tek razrogačio oči kada bi čuo Spenglerovo učenje da je gotika preko renesanse prešla u barok, a da renesansa pravu antiku nije ni dodirnula. „Hram u Paestumu, sav telo, koji стоји usred ove umetnosti (renesansne — primedba piščeva) savršeno je usamljen. Niko ga nije video, niko nije pokušao da ga podražava“.

Nadalje: „Ne zaboravimo ni to da iz ovog ovde pretpostavljenog pojma o stilu sleduje da su romanika, gotika, renesansa, barok i rokokoo samo stupnjevi jednog te istog stila, na kome mi sami primećujemo, shodno prirodi, pre svega ono što se menja, a oko drukčije nastrojenih ljudi primećuje ono što je stalno“... „Nemogućnost da se u pojedinim slučajevima uopšte razlikuje romanika od gotike, renesansa od baroka, barok od rokokoa; sve to dokazuje da je porodična sličnost ovih odseka mnogo veća no što to izgleda ljudima koji pripadaju tim odsecima“.

Kad Burckhardt ukazuje na hram u Paestumu kao na primer strogo organskog na italijanskom kopnu, onda on shvata samo tektonski sklop građevine satkan u jednom organizmu po proporcijama prirodnih brojeva i redosledu aritmetike. Strukturalni sklop ostvaren u organizmima baroknih tvorevina, toliko različitim od antičkih hramova, on nije mogao da sagleda u uspelim delima barokne arhitekture. Njegova budnost zadržala se samo na fasadama. On nije pratio prostor. Protegnutost baroknog osećanja i barokne misli na uređenje gradova (preko tekovina vrtne umetnosti) nije još uočio.

„Čak i najgore forme imaju to svojstvo koje je značajno i važno za ceo stil: jak reljef, a time i jako dejstvo senke. Nepodobne za

izražavanje istinski organskog i konstruktivnog, one na najvišem stepenu dejstvuju na razdeobu ploha, na markiranje određenih položaja. Time one pripomažu prikazivanju one žive strane arhitekture, koja se označava kao oblast proporcija“. Burckhardt po svoj prilici smatra da je pitanje proporcija izvojевано neosporno na izgradnji crkvenih fasada kao glavnom delu pozornice. I ova je pažnja vredna okolnost značajna za njegovo shvatanje, jer središte glavne borbe vidi na crkvenim fasadama a ne u strukturalnim sklopovima njihove celine.

### Od baroka ka klasicizmu

Prelaz sa baroka na klasicizam, Burckhardt na kraju svoje rasprave o arhitekturi ovako prikazuje:

„Od sredine prošlog stoljeća najpre su učinjeni zaleti a zatim i ozbiljniji pokušaji za obnovu istinskog klasicizma. Za Italiju manje dolazi pod udar stjuartovsko preslikavanje atinskih starina od novih i upravo ozbiljnih studija rimske razvalina u povezanosti sa ostalim pokretima italijanskog duha. Sasvim specijalno, detalj baroknog stila iživiljavao se u tolikoj meri, da ga je prvi nasrtaj mogao do krajevi. Već oko 1750. godine radije se oblikuju sasvim bezbojne, razne forme umesto da se ponavlja ona kolosalna nadmenost za koju posle Pozza i Bibiene niko više nije imao neophodnu strast i maštovitost. Kult Palladia u severnoj Italiji prispeo je ovom buđenju ne malo u pomoć“.

Doprinele su tome i stroge teorije najznačajnijih kritičara XVIII veka u Italiji Carla Lodolia i Francesca Milizzie, o kojima je reč u drugom delu knjige.

### Hauser o Burckhardtu

Umesno je ovde uključiti i predstavnika današnje filozofske misli Arnolda Hausera, autora knjige „Filozofija povesti umetnosti“ sa pogledom uprtim unazad a ne unapred u budućnosti. Ovaj misilac izneo je u svojoj dijalektičkoj preokupaciji načelo: „da je sve u istoriji delo individuma ali da se individuumi uvek nalaze u vremenski prostorno određenoj situaciji, te da je njihov stav rezultat i njihove predispozicije i te situacije. To je ujedno jezgro nauke po dijalektičkoj prirodi istorije“.

Ostavljujući po strani ovaj pokušaj mirenja idealističkog sa materialističkim gledanjem, Hauseru nije promakla, gledajući retrospektivno u povest umetnosti, ni uloga samoga Burckhardta koju on vidi na ovaj način: „Kad se Burckhardt izrugivao „atributlijama“, razlog njegovog negodovanja nije zacelo bila njihova sklonost „činjenicama“, nego njihov nedovoljni smisao za sintezu, njihova nesposobnost da sagledaju jedno razdoblje i osete dah koji prožima istoriju. Od vremena Winckelmanna svi su ugledni istoričari umetnosti imali pred očima takvu sintezu; svi su u umetnosti nazirali odraz duhovnog razvoja nacija i glavne probleme povesti umetnosti pokušavali da reše pomoću takvog obuhvatnog pregleda. Sam Burckhardt se bez sumnje ubraja među istoričare koji su najviše doprineli

rešenju tih problema, ali ona komunikativnost između različitih kulturnih područja koju Dvořák nije našao u Schnaasea, kad je tvrdio da između njegovih kulturno-istorijskih promatranja i istraživanja nedostaje „transmisijski remen“, tačnije umetničkog istraživanja nedostaje „transmisijski remen“, tako komunikativnost nedostaje i Burckhardt, pa čak i samom Dvořaku. I za njega je teološko i filozofsko mišljenje srednjeg veka samo pozadina gotike. Ono je u najboljem slučaju analogno umetničkoj produkciji. Ako se s tim mišljenjem i s gotikom postupa kao s paralelnim pojavama, ne može se zaista jasno razabrati kako dolaze u međupojavama, ne može se odvija prenos ideja s jedne ravnine na drugu, sobni dodir, kako se odvija prenos ideja s jedne ravnine na drugu, jednom rečju, kako teče „transmisijski remen“.

### Spengler o duhu gotike

Pošto su u poglavljiju o Worringeru iznesena savremena shvana o gotici kao rezultanti skolastičkog mišljenja i racionalizma, te mističkog zanosa, ovde se uvrstava Spenglerov stav (koga je Hauser očigledno proučavao ali ga stidljivo samo pominje) o arhitekturi prozora: „Arhitektura prozora, međutim, jeste jedan od najznačajnijih simbola faustovskog doživljaja dubine i pripada kao simbol samo vima potpuno kod kuće, a čiji je bestelesni svet uvek ostao svet prve gotike“.

„Ona odriče ograničavajuće dejstvo kamenja i rastvara linije u melodije i figuracije jedne teme, sve fasade u mnogoglasne fuge, telesnost statua u muziku nabora na odeći. Tek to daje duboki smisao džinovskim staklenim prozorima katedrala sa njihovim bojenim, providnim, dakle potpuno nematerijalnim slikarstvom — jedna umetnost koja se nikada i nigde ne ponavlja i čini najjaču suprotnost koja se uopšte može zamisliti! antičkoj freski...“

„Najjasnija suprotnost, recimo, u Sainte Chapelle u Parizu, gde je kamen gotovo isčezao i čije boje deluju kao materija, nalazimo ovde boje koje su prostorno slobodne kao tonovi orgulja, potpuno odvojene od posredničke površine koja ih nosi, likove koji slobodno lebde u bezgraničnom...“

Neka se sravni delovanje arabljanskog, dakle starohrišćansko-vizantijskog kubeta sa faustovskim duhom ovih skoro bez-zidnih visoko zasvođenih, blještavim bojama natopljenih, ka horu izduženih crkvenih brodova“.

### Venturi o Burckhardtu

„Ali on tretira na različite načine stilove, kao da se radi o konkretnim individualnostima umetnika, čas se interesuje za individualnost, izdvajajući njihovu važnost u pogledu uticaja na svoje vreme i svoje sledbenike od njihove umetnosti, o kojoj daje kritički sud. Ali ni njegov sud nije jedinstven; čas se zasniva na apstraktnom formalizmu, čas je čisto formalnog karaktera. Svi ovi pravci nikada ne stiču u jednoj tački, već stoje jedan iznad drugog ne stapanjući se.

se, stvarajući bezbrojne kontradikcije“. Govoreći o Vodiču (Ciceronu) Venturi navodi: „Osuđuje barok, kada ga predstavljaju Tintoretto ili Bernini... Drži se moralnih vrednosti Raffaela, dok ga Michelangelo odbija, iako mu se divi kao majstoru“. „Burckhardtov predstavnik je mnogostruk i potiču naročito iz nedostatka jedinstva istoričara i kritičara u njemu, a najviše iz činjenice što su njegove šeme istoričara kao i njegovi kriterijumi suda hermetički izdvojeni. Najsrećnija njegova apstrakcija je možda ona o „stilu prostora“, koji se suprotstavlja plastično-konstruktivnom stilu. Nju će kasnije razviti istoričari čiste vizuelnosti“.

Posle toliko godina, nakon što su njegovi spisi obišli čitav kulturni deo sveta, nije teško sa stanovišta današnje nauke i iskustva kritikovati Burckhardtovе spise, toliko značajne na prelomu stoljeća. Za razboritog arhitekta oni su i danas od velike koristi ne samo zbog obilja pružene građe nego i zbog onog što se može iščitati između njihovih redova. Njegovim zabludama današnji arhitekt zacelo neće podleći. Sve u svemu, put od Burckhardta i njegovih sledbenika do Spenglera, Venturia i Hausera označava kretanje misli među istoričarima, istoričarima i kritičarima umetnosti pa i filozofima s pogledima uperenim u prošlost.

### Alois Riegl i njegova uloga u strukturi teorijskog rada

Suprotno semperovskom materijalizmu shvatanje Aloisa Riegla uvodi idealistički pojam „htjenja umetnosti“ („Kunstwollen“), jedino merodavan — po njemu — za nastajanje i razvoj umetnosti. Sve što je tehničko i tehnička uslovljeno zaostaju za „htjenjem umetnosti“.

Ovo shvatanje, možda derivat nekih Schopenhauerovih stavova, primenjuje se znatno kasnije u teoriji arhitekture. Na savremeniji način ova stanovišta zastupa Wilhelm Worringer.

Svaki rad ovih teoretičara predstavlja bezuslovno jednostran doprinos u lančanom sistemu misaonog razvoja arhitektonske teorije.

U težnji da prevaziđe pozitivističko-materijalističko i mehaničko shvatanje umetničkih oblika i njihovog nastajanja po diktatu sirovina i oruđa, Riegl uvodi koncem prošlog stoljeća teoriju vizuelnosti. Svojim delima „Stilfragen“ („Pitanje stilova“), 1893., „Umetnička vrednost kasnog rimskog perioda“, „Postanak barokne umetnosti u Rimu“ („Die Entstehung der Barockkunst im Rom“), izdatom 1908. godine, posle njegove smrti, Riegl ustaje protiv toga da se u ovim razdobljima stilskog stvaranja sudi prema kriterijumima akademskih predstavnika izvedenih iz grčke i renesansne umetnosti.

Ova nastojanja imaju svoju idealističku antitezu u nadličnom pojmu „htjenja umetnosti“ („Kunstwollen“). U njemu Riegl vidi onu aktivnu i nadličnu snagu jedne epohe koja vremenom preobražava sve stilske forme. Suprotno nameni, materiji i tehnicu, te uslovljenošći njima, Riegl ističe prevashodnu ulogu stvaralačkog duha bez koga je svaka umetnička forma mrtva. Princip stila bezuslovno odvaja od spoljnog karaktera stila.

Rieglova teorija oslobođa od istoričarskih i pozitivističkih jednostranosti. Daje izvestan idejni podstrek za dalje i raznovrsnije razmišljanje o stvarima umetnosti, iako manje može da opstane kao

jedinstven estetski princip. Zbog te aktivne i nadlične snage skrivene u jednoj epohi istorijski stilovi su pojave za sebe, nezamenljivi i neusporedivi; traju, propadaju i umiru a zatim bivaju zamenjeni nekim drugim individualnim stilom. Na taj način nužno nastaje do dirivanje i uzastopnost stilskih pojava ostvarenih snagom, tj. aktivnom nadličnošću odgovarajuće epohе, koja je vrednost u individualitetu te nadlične snage.

„Htenje umetnosti“ omogućava da se umetnički oblici otkriju i ostvare upravo u borbi protiv tih materijalnih uslova koje ono prisiljava na poslušnost. Pojam „htenje umetnosti“ je u svojoj osnovi romantičarska personifikacija istorijskih snaga. Glavna ideja Rieglova je u onom što je postalo konačan ishod jednog nepovezanog razvojnog procesa.

„Umetničkom htenju stoji na volju — navodi Riegl u svom eseju *Spätrömische Kunstdindustrie* — da prazan prostor naglašava eku na račun njihove ograničenosti ili obratno. Istorija dokazuje u tom pogledu određeno razviće i na gledište koje zazire od šupljina i njih potiskuje, nasleđuje vreme ih uzdiže, stavljajući ih u vezu sa beskrajnim. Taj fenomen Riegl nalazi u arhitekturi gotike.

Inače u procesu arhitektonskog stvaralaštva Riegl razlikuje dva momenta: uobličavanje prostora i kompoziciju masa. Kasnorimskoj arhitekturi u tom istom eseju Riegl priznaje veličinu u kubno-materijalnom sklopu prostora; po tome se doduše razlikuje kasnorimska arhitektura od staroorientalne pa i od klasične arhitekture ali ne dostiže veličinu one sa tekovinama beskrajnog bezobličja koja je svojstvo novije arhitekture.

„Metodski pojam Rieglov „dijalektika mentalnog i materijalnog, sadržine i izražajnosti sredstava, volje i podloge volje“ od bitnog je značaja za celokupnu teoriju umetnosti“ — navodi A. Hauser u svom delu „Filozofija povesti umetnosti“.

**Guadet (1834—1906)** autor knjige „Théorie de l'Architecture“ koja postaje nepisani kodeks svog vremena; u njemu se suprotstavlja u načelu sjedinjenju poziva arhitekta i konstruktera, kako bi interesi klijenata bili na taj način još bolje zaštićeni. U tom smislu preporučuje da izvođač vrši kontrolu nad arhitektom. Oduzimajući arhitektima mogućnost praktičnog usavršavanja u tehničkim poslovima, njihova uloga se srožava na crtanje planova i fasada. Njegovi stavovi doprineli su podvajajuju između arhitekta i konstruktera. Ovakva podela niti odgovara kapitalističkom načinu poslovanja niti se slaže sa načinom poslovanja u socijalističkom svetu.

Inače ispravno zvuči rečenica: „Arhitektura ima za cilj konstrukciju; ona ima za sredstvo konstrukciju“.

#### **Uloga Wölfflina u zbivanjima teorijske misli; obaranje mita o renesansi**

Učenik Jaboka Burckhardta, od koga je primio istorijsku kulturnu a od Hildebrandta učenje o istoriji vizije, znameniti švajcarski istoričar umetnosti i teoretičar Heinrich Wölfflin (1864 Winterthur — 1945) svojim daljim istraživačkim radovima: „Renaissance und Barock“, „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ postavlja istorijsku

ulogu barokne umetnosti na svoje mesto razbijajući mit o svemoćnoj umetnosti renesanse. U svojoj knjizi „Renaissance und Barock“ prikazuje unutrašnje suprotnosti obe ove kulturne epohе dijalektički na ispravniji način od svojih prethodnika. Suvoparnost Burckhardtovih izlaganja zamenjuje živahnom svežinom i jakom osećajnošću. Knjiga „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ iz 1915. godine nije do danas izgubila svoj pedagoški značaj o pitanju morfologije umetničke misli.

Sve u svemu, Wölfflin iznosi osnovne postavke u istoriji umetnosti i čitav spis proverljivih optičkih kriterija. Zato neki smatraju da je on najveći razotkrivač čiste vizuelnosti i istraživač umetnosti sa psihološkog gledišta. Razne istorijske postupke stavlja jedne uz druge ali ih ne sažima. Pet dvojnih gledišta, pet pojmovnih antinomija, postavlja u vezi istog predmeta. Pritom, međutim, zapostavlja organsku povezanost oblika i sadržaja kod izmene vizuelnih motiva. Same postavke ispravno iznosi, a motive ubedljivo utvrđuje. „Sve dok crtež ne postane linearan, a kolorit živopisan izostaju tehnička sredstva za podražavanje prirode a ne vizuelni simboli jedne istorijski određene umetnosti“, zaključuje Wölfflin.

Wölfflin ispoljava psihološki način razmatranja oblika; izražajne mogućnosti ostvarene u likovnim umetnostima obrazlaže shvatljivo pružajući ujedno mogućnost da se unese što više jasnoće u gledišta kako u odnosu na stariju tako i noviju umetnost.

Glavna poglavља Wölfflinovog dela „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ su: I Linearno i slikovito, II Površine i dubine, III Zatvorene i otvorene forme, IV Različitost i jedinstvo, V Jasnoća i nejasnoća.

Nekoliko primera iz ovih poglavljja:

„Naravno, okolnosti nisu podjednako raspoložive za slikarstvo i arhitekturu. Po svojoj prirodi arhitektura ne može poput slikarstva da u istoj meri postane umetnost privida. Razlika je samo u stepenu, a bitni momenti definicije slikovitog mogu biti preuzeti nepromjenjeni“.

„Elementarno je pitanje koji će od ova dva sasvim različita delovanja arhitekture doći do izražaja i zavisi od toga da li se arhitektonski oblik shvata kao nešto određeno, kruto i postojano ili kao nešto što i pored sve stabilnosti može biti obigrano prividom stalne pokrenutosti, to jest promenom“.

„Dok u klasičnom stilu oblik koji ostaje ima svoj naglasak, promenljivost pojava pritom ne poseduje nikakvu vrednost. Kompozicija je tu već unapred zasnovana na „slikama“. Što su te kompozicije različitije i što se više udaljuju od objektivnih oblika, to se arhitektura više ceni kao slikovita“.

„Međutim, utisak pokrenutog se tek onda postiže kada umesto telesnog realiteta nastupi optički privid. Ono što je bilo primećeno u tektonskim umetnostima ne odnosi se u istoj meri kao kod slikarstva; stoga se može govoriti o impresionističkom ornamentu ali ne i o impresionističkoj arhitekturi“.

„Svaka klasična arhitektura traži lepotu u onom što je. Barokna lepota je u lepoti pokreta; tamo čiste forme imaju svoju zavičajnost; nastojava se da se savršenstvu večno važećih proporcija da vidljiv

oblik, a ovde se vrednost završenog postojanja gasi pred predstavom dišućeg života. Sklop tela ne ostavlja ravnodušnim, ali prevashodno je da se on kreće; u kretanju pre svega leži draž životnoga“.

„Pre svega razlikuju se pokrajinski i nacionalni karakteri; germanска раша она сликовито крије већ од почетка у својој крви, она се у близини „апсолутне архитектуре“ дugo nije osećala dobro. Od XV veka taj se stil izobražavao kao „linearni stil“. Prema quattrocentu Bramante još doslednije svodi delovanje arhitekture na čisto telesne vrednosti. Međutim, već i u Italiji renesanse ima mnogo razlike. Severna Italija, a pogotovu Venecija uvek je slikovitija od Toscane i Rima i ne preostaje drugo nego да се овај појам потraži unutar linearne epohe“.

„Gotova forma znači vrlo malo za germansku fantaziju, ona mora da bude nadigrana čarima pokrenutosti“.

„U strogoj arhitekturi svaka linija deluje kao ivica i svaki obujam kao kruto telo. U slikovitoj arhitekturi utisak telesnosti ne propadne, ali predstavom opipljivog povezuje se ona sa iluzijom sprovedene pokrenutosti koja izvire baš iz neopipljivih momenata utiska“.

### (I — Linearno i slikovito)

„Čovek ne sme da se zavarava ako u plošnoj umetnosti naiđe na oble građevine. One doduše navode na to da ih čovek mora obilaziti, ali do delovanja dubine ne dolazi zbog toga što one sa svih strana pružaju istu sliku“.

„Prenošenje pojmove plošnog i dubinskog u arhitekturi nailazi na teškoće. Arhitektura je uvek upućena na dubinu, plošna arhitektura zvući kao gvožđe od drveta“.

„Cisto centralne građevine, vidne podjednako sa svih strana, u arhitekturi još nisu barokni motiv“.

„Ako čovek analizira neko barokno stepenište ili terasu, na primer Špancko stepenište u Rimu, onda, na stranu sve ostalo, prostorna dubina deluje na jedan način, naime mnogostranom orijentacijom stepenika prema kome su uredaji sa pravim tokovima izgledali plošno. Sistem stepeništa i rampa kako ih je Bramante projektovao za vatikansko dvorište predstavlja suprotan primer cinquecenta. Klasično ravne površine terasnih uređaja na Pinciu u Rimu mogu se uporediti sa Španskim stepeništem. Obe gradnje su oblikovanje u prostoru, ali tamo govore površine, a ovde dubine“.

## (II Površine i dubine)

„Ukoliko se zazire od toga da se govori o nekom arhitektonskom izrazu, onda se pojma „otvorene forme“ kao suprotnost „zatvorenih formi“ može primeniti bez ikakvog okolišenja.

Time se povezuje i treća: preoblikovanje krutih oblika u tekuće oblike.

Ravne linije i pravi uglovi se ne isključuju. Dovoljno je da se neki friz ispupči, da se neka kuka iskrivi da bi se proizvela predstava da je volja za atektonskim formama uvek prisutna i čeka samo svoju priliku. Za klasičnu osećajnost strogo geometrijski ele-

ment je početak i kraj, jednako značajan kako za osnovu tako i za presek. U baroku se na vreme može osetiti da je to doduše početak ali ne i kraj“.

„Atektonika italijanskog baroka uslovljena je okolnošću da oblici renesanse, poznati kroz pokolenja, žive i dalje u ovom stilu“.

„Za velike arhitekture mogućnosti atektonskog su naravno ograničene. Ono osnovno ipak ostaje isto: da je lepota Bramantea lepota otkrivene zakonomernosti, a lepota Borrominija lepota skrivenije zakonomernosti.

I u svim tačkama princip baroka je isti: ne da se ono što je sredeno zameni nesređenim, nego da se utisak strogo vezanog pretvori u utisak nečeg slobodnijeg.

Prodornija pomeranja provode se i na polju proporcionalnosti. Klasična renesansa dejstvuje dosledno ostvarenim odnosima tako da se jedna te ista proporcija ponavlja u raznim razmerama, planimetrijskim i kubnim proporcijama. Osnova tome je što tu sve tako dobro „sedi“. Barok izbegava jasnou srazmernost i odnošajnost težeći da skrivenijom harmonijom delova postigne utisak potpuno gotovog. Iz samih proporcija prodire ono nategnuto i neudovoljeno ispred uravnoteženog i umirujućeg.“

### (III) Otvorene i zatvorene forme

„Gde god se pojavi neki nov sistem oblika, pojedinosti dolaze do izražaja i dobijaju veći značaj. Svest o celini i njenom značaju je tu, ali pojedinosti se osećaju kao posebno biće i kao takvo ostavljaju utisak. Tako je to i bilo dok je moderan stil — renesansa — ležao u rukama primitivaca. Oni su u dovoljnoj meri majstori da ne bi zagospodarili pojedinostima, ali i pojedinost želi da se istakne pored celine.“

„Barok ne teži da se utvrde stvarni izgledi građevinskih tela. Zatupljuvanjem uglova dobija se kosa površina, koja je oku na daljem vidiku. Zakošenje uglova i njihovo opsedanje figurama samo za sebe još nije barok. Ali ako se kosa površina spoji sa frontalnom površinom u jedan motiv, onda ćemo stvarno stati na tle baroka“.

#### **(IV Različnost i jedinstvo)**

„Ono što barok donosi kao novo nije jedinstvo već samo pojam apsolutnog jedinstva u kome je deo kao samostalna vrednost manje ili više podređen celini. Ne stapaaju se više lepe pojedinosti u harmoniji u kojoj i dalje samostalno dišu, već su delovi podređeni jednom preovladavajućom skupnom motivu i tek im njihovo sadejstvo u celini daje smisao i lepotu“.

Svaka arhitektonска celina je savršeno jedinstvo, ali pojам jedinstva ima u klasičnoj umetnosti drugi značaj nego u baroku. Ono što je jedinstveno za Bramantea, za Borrominija je raznolikost, kao što se Bramante sa gledišta raznolikosti primitivnih može nazvati moćnim sjediniteljem“.

„Dok je, po svemu sudeći, klasična arhitektura našla krajnjii izraz za zid i njegovo raščlanjavanje, za stub, gredu, za nosivo i noseno, došao je moment kada se našlo da su sve te formulacije samo

nužnost, nešto kruto i neživotno. Ne menja se tu i tamo u pojedinačnom, već se menja u principu. Nije moguće, glasilo je novo vjeruju, pružiti nešto gotovo i punovažno; život i lepota arhitekture leže u nezavršenosti njene pojave, pri čemu je ona stalno u postajanju i uvek ide u susret posmatraču novim slikama“.

„Drukčije rečeno: klasična jasnoća znači prikazivanje u konačnim i postojanim formama; barokna nejasnoća znači dopustiti da se forma očituje kao nešto promenljivo i u postajanju.“

#### (V Jasnoća i nejasnoća)

Ima u ovim postavkama mnogo korisnog i za arhitekte današnjice a ne samo u odnosu na arhitekturu prošlosti. Izvesna Wölfflina sagledavanja mogu se s uspehom pretočiti u proces savremenog stvaralaštva, priključiti izražajnim sredstvima i dalje razvijati i u vizuelnim percepcijama, ukoliko je reč o posmatraču ili umetničkom kritičaru. U knjizi iz koje su uzeti ovi navodi pažljivi arhitekt može da otkrije više korisnih opomena. Wölfflin je na neku ruku uspostavio most između svog učenja i arhitekata, naravno onih koji su zaneseni suštinom arhitekture.

I danas kada je razlikovanje prave savremene arhitekture od pseudosavremene zadatak dana, ovako vežbanje duha korisno je za svakog ko sebe smatra pozvanim da sudi o arhitekturi.

Knjiga „Umetnost renesanse, Italija i nemačko osećanje oblika“ (Die Kunst der Renaissance, Italien und das deutsche Formgefühl), štampana 1931. godine, proizašla je ustvari iz serije Wolfflinovih predavanja. Kao Švajcarac, na sredokraći između severa i juga, Wölfflin najpre uočava a zatim u svojstvu istoričara umetnosti i suočava italijansko i nemačko shvatatanje umetnosti na osnovu određenih formula i postavki. Psihologiju umetničkog delanja Wölfflin proteže na široko prostranstvo severne i južne Evrope. Polazi sa stanovišta da nemački umetnik tumači i razume prirodu kao poprište događanja i delanja, jednom rečju kao akciju a ne kao nešto nepostojanje ili apstraktno; italijanski umetnik je, međutim, razume kao proporciju u svim njenim ispoljavanjima i to kroz matematičko viđenje. „Kad bismo hteli da fiziognomiju Italije i Nemačke izvedemo u ovom smislu, onda ne bi trebalo da zaboravimo da evropski narodi nikad ne stoje jedni prema drugima kao apsolutno zatvoreni karakteri, već da je tle svugde osetljivo do izvesnog stepena i za drugog, te da ovaj drugi sve to ne izbacuje iz sebe“.

Bezmalо u svim raspravama iznetim u ovoj knjizi: Oblik i obrisi, Zakonitost poretka, Raščlanjenost i celina, Ravnodušna napregnutost, Veliko i jednostavno, Tipsko i uopšteno, Shvatanje reljefa, Jasnoća i predmet umetnosti, Wölfflin istražuje psihologiju umetničkih ostvarenja severa i juga; istu radnju primenjuje, pored drugih umetnosti, i za objašnjenje arhitekture.

## XII

### ULOGA I DOPRINOS ISTORIČARA UMETNOSTI

„Ako kažete nekom profesoru istorije umetnosti da su njegova predavanja lišena sudova, on će se zbog toga naljutiti.“

L. Venturi

Burckhardtovsko-wölfflinska škola daje naturalističku istoriju umetnosti i obuhvata uglavnom period od 1400—1800. godine, tj. renesansu i barok (izuzetno Burckhardt je obradio i epohu Konstantina Velikog). Poput svog učitelja i Wölfflin u ranijim radovima objašnjava umetnost polazeći od forme. Ovaj metod u toku svog kasnijeg rada uzdiže na visinu snažnog pojmovnog sistema. Uprkos ličnoj povučenosti i usamljenosti istraživača stekao je ipak privrženike svojih postavki i stvorio školu bez škole.

Formalno stilističke njegove analize nisu svojevremeno imale premca. Neki dele mišljenje da su Wolfflinove kategorije kojima je želeo da razmatra umetnost ustvari impresionističke.

Sa temom iz oblasti estetike promovirao je ovaj istoričar umetnosti 1886. godine kod profesora Hertlinga.

U drugoj polovini prošlog stoljeća obrazuje se u Evropi nauka o istoriji umetnosti koja je od tada dostigla poštovanja vrednu visinu a istoričari umetnosti odgovarajući ugled. Udeo nemačkih docenata, privat-docenata i profesora na brojnim nemačkim univerzitetima veoma je značajan. Ovde se navode samo poneki koji u svojim istorijama umetnosti nisu ostavili po strani umetnost građenja, to jest arhitekturu. Njima se pridružuje bečka škola predvođena Maxom Dvořakom i Josefom Strzygowskim. Kratki prikazi Friedlera, Friedländera, Frankla, Schmarzowa i Worringera treba da pruže uvid u tu vrstu delatnosti; međusobni misaoni saobraćaj između arhitekata i istoričara umetnosti nije bio dosad zadovoljavajući.

#### Friedländer Max Jacob (1867—1958)

Nemački istoričar umetnosti Friedländer proučavao je uglavnom staronemačko i starozozemsко slikarstvo i njihove glavne majstore.

Otkrio je mnoge umetnike tog razdoblja. Njegov naučni rad se smatra veoma važnim doprinosom za dopunjavanje istorije umetnosti tih zemalja. Izradio je kataloge svih dela pojedinih umetnika

i napisao brojne monografije i studije: *Geschichte der altniederländischen Malerei*. Bogato lično iskustvo u analiziranju umetnosti sažeо je u delu „*Echt und Unecht*“, 1929. godine.

### Frankl Paul — 1879

Nemački istoričar umetnosti Frankl Paul ističe se značajnim delom u oblasti arhitekture: „*Die Renaissance architektur in Italien*“, 1912. godine, „*Die Entwicklungsphasen der neuen Baukunst*“, 1914. godine, „*Meinungen über Wesen und Herkunft der Gotik*, 1923. god.; „*Der Beginn der Gotik*“, 1914. godine.

### Fiedler Konrad Adolf (1841—1895)

„Pogledi filozofije umetnosti razvili su se iz jednog pojma o biću koji je danas već zastareo“.

#### Schriften über Kunst

„U arhitekturi kao i na drugim poljima bogatstvo pronalazaka i misli pre odvraća nego stimulira kada se ne upravlja prema strogom zakonu nekog unutarnjeg razvoja“.

#### Wesen und Geschichte der Baukunst

„Ko стоји на stanovištu da u umetničkim delima leži merilo dopadanja, taj još ne poznaje njihovo značenje... Jedno umetničko delo može da se ne svida a da ipak bude dobro“. Po ovom se može zaključiti da Fiedler u svojoj teoriji čiste vizuelnosti ne polazi od Kantove subjektivne percepcije, razlikujući zadovoljstvo od neprijatnosti, već od neke skrivene objektivne percepcije, pobuđene istom umetničkom stvari. Smatra da subjektivna stanja posmatrača nemaju moći da objasne bilo kakvu predmetnu zakonitost i da je takvo stanje manje vredno u odnosu na težnju za istinom.

Tako se otprilike ovaj estetičar pragmatične umetnosti, diletant u najboljem smislu reči, zanosio filozofijom umetnosti. Ostavio je iza svog nedugog života niz eseja punih „fragmentarnih aforizama“. Pripadao je krugu slikara Maréesa i vajara Hildebrandta, zanesenih takođe teorijom umetnosti. Još 1878. godine izdaje knjigu „*Wesen und Geschichte der Baukunst*“, 1887. godine „*Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*“, a 1896. godine delo „*Schriften über Kunst*“.

Fiedler tvrdi da postoje samo posebne umetnosti, u koje kao vizuelne ubraja slikarstvo, vajarstvo i arhitekturu. One po njemu imaju svoje zakone koji nisu zakoni prirode već vizuelnosti, jer: „Priroda kako nam prikazuje nauka, ne može nikad postati predmet umetničkog prikazivanja“. Polazna tačka mu je, dakle, pogrešna: osnovni zakon zemljine teže je ujedno i osnovni zakon arhitekture, koja se od vajkada bori sa sopstvenom težinom upotrebljenog materijala, opterećenjem konstrukcija i nosivošću tla na kome njen delo počinju. Svi se stilovi bore sa savršenstvom u savlađivanju mase, težine i zemljine teže, povećavajući uz to i prema datim mogućnostima, opterećenost i obezbeđenje tla. U razvoju stilova dobro dolazi

svaki pronalazak, svaka srećna misao; oni stimuliraju a ne odvraćaju od „svakog zakona unutarnjeg razvoja“.

Od čvrstih istina, izloženih „fragmentarno u vidu aforizama“ interesantan je za arhitekte Fiedlerov pokušaj da istoriju umetnosti obradi u odnosu na stvar arhitekture. Pošto Fiedlerovi stavovi, vremenom zastareli, mogu postati trudom istoričara, kritičara umetnosti i estetičara ponovno predmet raspravljanja, nije na odmet da se iznese što je trajno a što zablude u njegovim zaključivanjima. Po njemu postoje samo dva perioda: grčki i rimske period u kojima je arhitektura dostigla pravi karakter umetnosti. Od Rimljana do amo, prema tome, arhitekturi nedostaje, obeležje umetnosti jer se nije upravljala „prema strogom zakonu unutarnjeg razvoja“. Pokušava doduše da romanskim katedralama pripiše prednost pred gotskim, ali su mu navodi veoma oskudni i neubedljivi.

Suština arhitekture je po Fiedleru: progres od bezobličja do uobičavanja, ustanovljenje koje se može primiti bez ograda. Ali se to ne slaže sa osnovnom postavkom da arhitektura ima svoje zakone — svakako nepisane — koji nisu zakoni prirode, već zakoni vizuelnosti. Zakoni vizuelnosti, međutim, u arhitekturi proizilaze iz osnovnih zakona prirode, kao što je to napred objašnjeno.

„Forma nije neki unapred dati element koji treba utisnuti u materiju“. Nadalje: „Arhitektonsko savršenstvo su po njemu postigli Grci; grčki hram ima svoje poreklo u drvenim konstrukcijama (one su delom i ostale drvene: krovovi). On je najviši izraz, kako se dalje navodi, praktičkih zahteva drvenih konstrukcija. Posle Grka arhitektura je niz vrlo slabo uspelih pokušaja“.

Iziskuje stvarno dosta napora da se telo arhitekture, kasapljeno na anatomskom stolu istoričara i kritičara umetnosti — kova Fiedlera i Venturi — opet povrati sa svim svojim delovima u prvo-bitno stanje. Izvan vidokруга je ovih vrlih naučenjaka da baš praktične potrebe nameću neimarima traženje novih konstruktivnih postignuća i njihovih celinskih struktura kao glavnih nosilaca likovnog izraza i prostorne energije i, prema tome, i karaktera same umetnosti. Put od stila do stila vodi usponski i upravljen je prema „strogom zakonu nekog unutrašnjeg razvoja“ sa nižeg na viši. Tu dejstvuje stvaralački duh i pronalazaštvo na svim stepenima.

Nemajući u vidu značaj profanih gradevina gotske ere — većnice, cehovska sedišta, gradevinske kuće, utvrđenja itd. — već samo katedrale, Fiedler odriče gotskom stilu postojanje praktičkih potreba. Upoređenje gotskog sa romanskim stilom, u prilog ovoga, doista je diletanstko, a kupole Brunelleschia i Michelangela su u stvari produženje čestitih napora vizantijskih neimara a ne nasleđe romanike.

Izvesno je da poreklo grčkih hramova od drvenih konstrukcija nije više u doba Fidija i njegovih sunarodnika imalo nikakvog značaja. Predstave ovog majstora i njegovih saradnika proizišle su iz prirode kamena a ne drveta, kao i iz potencija koje su oni u kamenom materijalu sagledavali, Vizuelnost je predmet osmatranja — sa stanovišta umetnički-kritičkog — već završenih dela.

Engleski teoretičari: Hjuz, Langley, Walpole već su u drugoj polovini XVIII veka raščistili značaj gotskog stila. Zamalo nisu, posle

paladijanštine, doprineli preporodu gotike a time i gotskom eklekticizmu. **Hjuz** oko 1715. piše: „U rimskoj arhitekturi postoji, bez sumnje, više veličine i jednostavnosti; u gotskoj nalazimo veliku mešavinu lepote i varvarstva, koji su, međutim, praćeni pronaletažnjem mnogih ukrasa nižeg reda; iako je prva veličanstvenija kao celina, druga može mnogo da iznenadi i da se dopadne u svojim pojedinostima“.

U svom delu „Gothic Architecture Improved Rules and Proportions“ iz 1742. godine, (Gotska arhitektura usavršena pravilima i proporcijama) **Batty Langley** (1696—1751) konstatiše: „Svaki nepristrasni sudija će shvatiti, gledajući ilustrovane priloge, da su elemente gotske arhitekture, kako u pogledu nacrta spoljnog dela zgrade tako i u pogledu perspektive, regulisale one lepe proporcije ili oni geometrijski zakoni koji nisu nadmašeni, mada su im ravni grčki i rimske stilovi“.

Zahvat **Horacea Walpola** (1717—1797) u stvar gotike nije bio manje odlučan: U svom delu: „Anecdotes of Painting in England“ (1762—1771), (Anegdote o slikarstvu u Engleskoj) Walpole navodi: „Oštri luk, svojstven gotskoj arhitekturi, bio je svakako smatran kao usavršavanje polukružnog luka; ljudi koji nisu imali sreće da ih prosvete grčki stilovi, ipak su bili dovoljno srećni što su uspeli da postignu hiljade ljupkosti i efekata, veličanstvenih pa ipak nežnih, prostranih pa ipak lakinj, dostojnih poštovanja i pitoresknih. I najplemenitiji grčki hram teško može izazvati i polovinu utisaka koje podstiče katedrala najboljeg gotskog ukusa“. Nadalje: „Ne želim da upoređujem racionalnu lepotu pravilne arhitekture i čistu neobuzdanost one koja je nazvana gotikom. Ipak sam uveren da su autori ove poslednje bolje poznavali svoju umetnost, imali bolji ukus, više dara i prikladnosti nego što mi obično zamišljamo. U izvođenju nekih njihovih dela postoji nekakva magična smelost koja ne bi mogla da ostvari ova dela da ih je diktirala obična čud“.

Tešto se može verovati da je Fiedler poznavao spise ranijih engleskih teoretičara. Nemačkim istoričarima umetnosti i estetičarima zamagljivala je vidike s jedne strane Kantova transcendentalna estetika, a s druge strane dijalektika objektivno-idealističkog Hegela. Duhovno povezani samo sa eklektičkom arhitekturom svog vremena, oni su previđali putokazna dostignuća tehničke arhitekture koja ih je mogla izvesti na vedrinu dana. Treba dati zapravo Venturiju, koji u svojoj knjizi „Istorijska umetnička kritika“ potpuno ispravno navodi: „Doista, estetičarima i istoričarima umetnosti bliža je umetnost prošlosti nego savremena umetnost; stoga ne uspevaju nikada, ili skoro nikada da uhvate umetnost u njenom nastajanju“.

Što je još gore, iako im je ona bliža, oni nisu nepogrešivi ni u pitanjima umetnosti prošlih vekova.

#### August Schmarzow — 1853.

„Ono čemu ponajpre treba težiti to je prostorni volumen koji ljudi okružuje u vidu slobodnog prostora, a ne podizanje telesnih masa potrebnih da bi se ostvario. Sve statičke i mehaničke mere,

kao sva ukupna materijalna izgradnja zidova što prostor zatvaraju samo su sredstva.“ („Grundbegiffe der Kunsthissenschaft“).

Znameniti profesor istorije umetnosti i estetike na raznim univerzitetima Nemačke i osnivač Instituta za istoriju umetnosti u Firenci, Schmarzow je osim označenog dela obelodanio i brojne spise iz oblasti arhitekture i estetike: Das Wesen der architektonischen Schöpfung 1874, Barok und Rokoko 1897, Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künsten u tri dela, 1896—99, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, 1915.

#### Tolstojeve postavke.

Osim negativnosti svog stava prema radu mašina Tolstoj stvara i smisao umetnosti podređuje zahtevima masa. Teško je danas proceniti da li je u ovom njegovom mišljenju poreklo raznih parola, kao što su socijalistički realizam, socijalističko po sadržini i nacionalno po formi, koje su doprinele da se arhitektura u jednom periodu u Sovjetskom savezu vrati eklekticizmu

Strogost Tolstojevog stava odražava se i u ovom: „Nauke i umetnosti će samo onda služiti narodu kad njihovi privrženici počnu živeti u narodu i onako kao i narod sam, te kad mu ne postavljajući nikakva naročita prava, počnu pružati svoje naučne i umetničke usluge, koje će prema svojoj volji narod primiti ili ne primiti... Proizvođenje naučnih dela i romana ne može se smatrati naukom i umetnošću sve dok ih oni ljudi o čijem interesu tobože radimo sve ove stvari ne prihvate sa predusretljivim zadovoljstvom... Kaže li neko jednom našem muzičaru da on treba da svira na harmonici i da seoske žene uči pesmama, kaže li neko jednom pesniku da ostavi na stranu svoje pesme i romane i da mesto njih počne sastavlјati pripovetke i bajke koje će biti razumljive neobrazovanom narodu — oni će jednostavno onog ko od njih očekuje takve stvari nazvati šenutim“.

Umetnost nije roba široke potrošnje; Goethe mnogo pre: „Umetnik mora da stvara ono što publika ima tek da zavoli, a ne ono što već voli“.

Ovom izrekom Goethe se više približio pravom stvaralačkom smislu današnje umetnosti i umetnosti svih vremena nego Tolstoj, koji je bio među pozemljarima posle njega i bliži sadašnjoj epohi. Razume se, Tolstoju je bila sasvim strana svaka pomisao na stvari arhitekture i njenu određenu ulogu među umetnostima. Jasnopolski prorok bi ponekad zabrazdio i u stvarima književnosti u svom delu: „Šta je umetnost“ iz 1897. godine izjavivši između ostalog: „Shakespeare nije bio umetnik“ ..... „Deveta simfonija je delo koje ljudi razdvaja“. Nadalje: „Ja ću dokazati da se Shakespeare ne može smatrati književnikom ni četvrtog reda. Kao prikazivač karaktera ravan je nuli“.

„Delovanje nauke i umetnosti samo je onda blagotvorno ukoliko ne izvlači za sebe pravo i zna samo za dužnosti. Samo njihovo delovanje ukoliko je ovakve vrste, jer im je suština u žrtvi, može ih čovečanstvo da poštuje. Ljudi koji su pozvani da duhovnim radom

služe drugima, pate uvek kod izvršavanja svog rada; duhovni svet, naime, rađa se samo u bolovima i mukama. Žrtvovati i patiti, to je ideo mislilaca i umetnika; jer njihov cilj je dobrobit ljudi“.

Tolstoj ispoljava plemenitu težnju kad kaže: „Suprotno ovim estetskim lagarijama, ovoj dokolici bogatih, mi hoćemo da uzdignemo živu umetnost, umetnost ljudi, koja spaja ljudе svih klasa i nacija. Prošlost nam pruža za to slavne uzore“. Velik čovek ostao je ipak dužan da objasni kako se tako što postiže na polju arhitekture.

### Pindar Wilhelm — 1878.

Istoričar umetnosti Pindar ističe se izdanjima o raznim problemima arhitekture, kojima vrši prilično veliki uticaj na mlađe na-raštaje u Nemačkoj. U svojim estetičkim osvrtima rado se služi upoređenjima između muzike i arhitekture u ime nekog novog izražajnog jezika. Tvrdi, između ostalog, da isti duh kojim su prožeta dela Bacha i Händela, provejava i kroz arhitektonska ostvarenja glavnih neimara nemačkog baroka. Od njegovih dela značajna su: „Rhythmisches Romanisches Innenräume in Normandien“, 1901, „Deutsche Dome“, 1888, „Deutscher Barok, die grosse Baumeister des XVIII Jahrhunderts“.

Evo nekoliko izvoda primernog veličanja nemačke barokne arhitekture i novih jezičkih obrta:

Svaki nemački dvorac je nova tvorevina. I tako jedno genijalno delo kao što je Neumannov dvorac u Würzburgu, označen kao „imitacija Versalja“, može se doduše razmotriti ali bez ikakve zasnovanosti sa gledišta duhovnog. Palata, crkva, samostan, svaki zadatak koji se pruža onim neimarima, davao im je sreću da stvore prostorije u smislu svečanog po sebi. Palata, crkva, samostan postaju sopstveni izrazi i prikazi „fantazije“.

„Muzikalna sloboda razvijanja koja od samih zidova oblikuje neku svečanu dvoranu, projektuje se poput unutrašnjeg dvorišta koje uvek osvaja nove mogućnosti, izričita je slava nemačkog baroka... Svaka zgrada nekog nemačkog dvorca je jedan individuum, neka nova tvorevina.“

(Deutscher Barock, die grossen Baumeister des XVIII Jahrhunderts — Nemački barok, veliki graditelji XVIII veka

### Worringer Wilhelm (1881— )

„Svaki umetnički fenomen ostaje nam tako dugo prikriven dok ne shvatimo potrebu i zakonitost njegovog oblikovanja“.

Nemački profesor istorije umetnosti Worringer ističe se svojim doprinosom nauci uvodeći u svoje rasprave psihološki vid. Istorija umetnosti je za njega u celosti psihologija čovečanstva, stilovi su posebne psihologije svojih epoha. Raspravljujući o složenosti gotike kao stila, ističe psihologiju skolastike i psihologiju mistike. Rezul-

tantu izvlači iz delovanja ovih protivrečnih činilaca sjedinjenih очigledno u gotskim katedralama. Zahvaljujući snazi svoje lične logike i dijalektici, makar i spekulativnoj, Worringer svoje osnovne ideje i poznavanje stvarnih činjenica ne iznosi zbrkano već sređeno u dobro promišljenim stavovima.

Znamenito je u tom smislu njegovo delo: *Formprobleme der Gotik*, 1911. — Oblikovni problemi gotike — kojim je osnovni problem zahvatio mnogo dublje i šire od svojih prethodnika. On se nije pomirio sa Burckhardtovom izjavom da je gotika okamenjena skolastika. U tom pogledu on je savremeniji i korisniji. Jer krajnji ishod njegovih razmišljanja ne zastaje u zagrljaju šturih spekulacija i nekorisne spekulativnosti. Od ukupno 21 poglavља ističu se: Estetika i teorija umetnosti, Čovek primitivnosti, Čovek klasike, Čovek orienta, Misao građenja klasike, Misao građenja gotike, Psihologija skolastike, Psihologija mistike, Individuum i ličnost.

U potrazi za psihološkim faktorima on zaseže i do samog čoveka, tipskog predstavnika svoje epohe. Ovaj mali izbor tema već nagoveštava nivo na kome se kreće i na čemu počiva Worringerovo shvatanje oblikovnih problema gotike. I pored sve različitosti pojedinih naslova, teme svih navedenih poglavljja predstavljaju smisljenu celinu. Pažnje su vredni još i radovi: „Apstraktion und Einfühlung“ 1908. „Ägyptische Kunst“ 1927, „Grichentum und Gotik“ a od manjih rasprava „O bivstvu plastike“. Hipoteze, razume se, nisu kod njega istoznačne sa proizvoljnom maštovitošću.

„Nemojmo se zavaravati da oblikovne vrednosti gotike nisu ostale dosad bez psihološkog značaja. Da, nije učinjen čak ni pokušaj nekog pozitivnog vrednovanja. Svaki nalet u tome, počev od Tainea i njegovih mladih, zastao je na duševnom razglabljaju gotskog čoveka i u karakterisanju opštег kulturno-istorijskog raspoređenja, a da nije učinjen pokušaj da se zakonita povezanost između svih momenata i spoljnih pojavnih oblika raščiste. A time tek počinje ipak ona prava psihologija stila, da bi formalne vrednosti bile učinjene još razumljivijim kao precizan izraz unutrašnjih vrednosti, a time bi iščeznuo svaki dualizam između oblika i sadržaja.“

Estetika i teorija umetnosti

### Čovek klasike

„Sa ovakvog gledišta ravnoteže, između instinkta i razuma stoji čovek klasike, čiji je najčistiji prauzor grčki čovek, kako se on kao ideal formirao u našim predstavama, daleko iznad stvarnih činjenica. On je monumentalan primer za drugi odlučujući stadijum u velikom procesu razdvajanja i povezivanja čoveka i spoljnog sveta, što čini istoriju sveta.“

Sa klasičnim čovekom iščeznuo je apsolutni dualizam između čoveka i spoljnog sveta i, usled toga, gasi se i apsolutni transcedentalizam od religije do umetnosti.“

„Razdvajanje čoveka i spoljnog sveta odražava se, razume se, jedino u čoveku a to nije ništa drugo do nadovezivanje koje se u njemu odvija od instinkta do razuma. Na osnovu stečenog isku-

stva i moći predstavljanja čovek se opredeljuje prema slici sveta sve obuhvatnije i tako se haos čulnih utisaka polako pretvara u sređenost i osmišljeno događanje. Haos postaje kosmos.

Život postaje lepši, radosniji, ali se gubi na dubini, veličini i dinamici.“

„Neko stilsko-psihološko shvatanje može samo da drži idealan tip još više pred očima iako on možda nikad nije stekao realitet onako kako on, međutim, lebdi u svim realnim nastojanjima kao immanentan cilj. Ne radi se ovde o ovom ili onom gotskom monumentu arhitekture već o ideji gotike, kao ni o poznavanju karakterističnih oblika gotike.“

„Kod čoveka klasike vlada dopunjujući odnos između nauke i religije“.

„Svet klasike i umetnosti koje su ukotvljene u njemu, već su odavno našli jednu takvu kodifikaciju i ozakonjenje svog oblikovanja: jer ono što mi nazivamo „naučnom estetikom“ u stvari nije ništa drugo do stilsko-psihološko tumačenje klasičnih stilskih fenomena. Kao pretpostavka svakom klasičnom umetničkom fenu menu smatra se onaj pojam lepote čije estetsko fiksiranje i definisanje nastojava da postigne jedino i jedinstveno, uprkos različitosti njenih načina osmatranja“.

### Arhitektonska misao klasike

„Kada mi znamo, na primer, da je u klasičnoj antici plastika i plastično prikazivanje ljudskog ideała lepote preovladavalo, onda smo već našli vodeći motiv, osnovnu misao grčke umetnosti“.

Grčka arhitektura je primenjena konstrukcija a gotska je konstrukcija po sebi. „.....“ Vrhunac klasične arhitekture je izraz lepote a gotske arhitekture izraz snage „.....“ Čista gotika je puna aktivnosti ali bez delovanja slikovnog „.....“ Grčka umetnost građenja je čista tekonika bez namere da oblikuje prostor“.

Nakon ovakvih opštih misaonih preokupacija o principijelnim postavkama odabrane materije a koje nisu bez važnosti za arhitekte, Worringer u poglavljju „Unutrašnja izgradnja katedrale“ preduzima uspešan prelaz sa apstraktnih zaključivanja na stvarna ustanovljenja duha gotske arhitekture. Sasvim ispravno on pri tome polazi od romanike iz koje se iščaurio gotski stil.

„Romanski stil bio je — navodi Worringer — još stil masa tj. prirodna težinska sila kamena; njegovo materijalno suštastvo, bila je osnovica kako za konstrukciju tako i za estetski utisak „.....“ Konstruktivne prednosti šiljatog luka su bile i mnogo pre poznate; šiljati luk je star kao što je i veština zasvođivanja uopšte. Tako daleko se ne bi moglo ići govoreći o njemu kao o pronalasku gotike. Samo što ga je ona učinila, kao i njegov značaj, elementom čitavog jednog sistema sprovedenog krajnjom doslednošću“.

„Cela građevina stremi radosnom svešću da se osloboди svake teže materije, svake zemaljske vezanosti. Potpornjaci postaju visoki, tanki i vitki; svodovi se gubi u vrtoglavim visinama „.....“

Cela građevina, tako se čini, postoji samo radi sebe same. Svodovi kao da počinju već u podnožju građevine“. Iz toga svega se ispravno zaključuje osnovna razlika između grčke i gotske umetnosti građenja: „Gotičar nije čist tektoničar kao Grk. On je oblikotvorac unutrašnjosti“. Prostor nije više puki slučaj nekog čisto tektonskog procesa već je on primaran, on je zapravo polazna tačka arhitektonske koncepcije“. Posle ovog osnovnog tumačenja unutrašnjeg smisla gotike Worringer je već mogao, a to je i učinio, da pređe na isticanje bitnih svojstava gotike u odnosu na oblikovani prostor. U tom smislu on između ostalog navodi: „Prostor je sada i za sebe i po sebi nešto duhovno i neshvatljivo „.....“ Gotički prostor je neobuzdana aktivnost. On ne udešava ništa ni svečano ni smirenio. Onoga ko uđe ne prihvata svojim prijatnim izgledom, već ga silovito nosi sobom, delujući kao mistična prisila, koja će ukoliko joj se podlegne, opterećenu dušu, po svemu sudeći, dovesti do punog uživanja. „.....“ Mi vidimo, dakle, kao i ovde, kako se nije moglo ovim nepristupačnim shvatanjem prostora s jedne strane i nepristupačnim statičkim uslovjenostima s druge strane, izbeći jedno organsko zaokruženo i telesno čvrsto oblikovanje građevinskih delova i kako duhovna potreba gotike za izrazom krči sebi put i produhovljava materiju u nekom rafiniranom procesu lišavanja njegove materijalnosti“.

### Spoljna izgradnja katedrale

U spoljašnjoj izgradnji katedrale Worringer vidi jedinstvo suprotnosti, ostvareno sjedinjenjem mistike i skolastike, odraza duhovnih sila epohe u ovoj vrsti arhitektonskih ostvarenja. „Mistika i skolastika — navodi Worringer, obe ove velike sile srednjovekovlja, prividno i uopšte u nepodnošljivoj opreci, ovde su sljubljene i izraštaju neposredno i uzajamno jedna iz druge. Dok je unutrašnji prostorsavim mističan, gradnja je polja skolastična „.....“ I ovde uvođenje šiljastih lukova, koje kolebljivu i pipajući volju goni na odlučivanja, dovodi do doslednog provođenja sistema“.

„Gotski sistem potpornjaka (kontrafora) konstruktivno nije ništa novo; novo je ipak što su oni učinjeni vidljivim, umesto da ostanu sakriveni u obodnim zidovima celine. U isticanju vidljivosti leži estetsko potvrđivanje jedne konstruktivne nužnosti, tj., ova težnja za izrazom ujedno je otkrila u ovim konstruktivnim nužnostima izražajne mogućnosti estetike i time je pronađen odlučujući princip za oblikovanje spoljašnosti gradnje.“

Ovo svoje poglavje o spoljnoj izgradnji katedrale, Worringer završava između ostalog ovakvim sagledavanjem činjenica: „Govorimo o radnji arhitektonskog množenja koja se ispoljava u sistematskoj izgradnji zvonika. Tu je isti karakter multiplikacije koju smo već utvrdili kod rane ornamentike. Vidimo i to da se svaki pojedini motiv množi sa samim sobom u suprotnosti sa karakterom sabiranja koje se prikazuje antičkim ornamentom. I ovde je u arhitekturi množitelj u procesu multiplikacije množitelj beskrajnosti, kao sa krajnjim ishodom jednog logičkog procesa u nekoj haotičnoj pometnji..

Ali gotičar ne nastojava da se gubi samo u beskrajnosti velikog nego i u beskrajnosti malog. Beskrajna pokrenutost koja se ispoljava makrokozmički u skupnoj slici arhitekture, dolazi do izražaja i mikrokozmički u svakom i najmanjem deliću građevine“.

Worringerove postavke zaslužuju po mnogo čemu pažnju arhitekta današnjice. Posredstvom njihovim može on da sredi sopstveno poznavanje stilova prošlosti sa nekog specifičnog aspekta, kao i da sprovede njihovo razvrstavanje, polazeći od psihološkog razmatranja čoveka i ljudi kao tvoraca stilova. Do njega je da u spisima ovog istoričara umetnosti pronađe još više konstruktivnih komponenti i da, umešnošću stvaraoca koji razmišlja, odvoji živo od neživog.

Kao i ostali pripadnici nemačke škole, koji polaze od Burckhardta, tako se i Worringer poziva na njega sa izvesnim korekturama. U poglavlju „Individuum i ličnost“ i on — slično Wölfflinu — podvlači razliku između južnjačkog i severnjačkog duha nastalu iz činjenica psihološke prirode: „Ko u mistici renesanse njuši zrak renesanse, taj se ne vara, samo što on ne sme da zaboravi da je mistika proizvod severa, a renesansa proizvod juga. Međutim, u onom što je zajedničko ne sme se prevideti ono što je različno. Mistika vodi ka protestantizmu, a južnjačka renesansa evropskom klasicizmu“... „Time nailazimo na onu Burckhardtovu lapidarnu reč o otkriću individuma u renesansi. Izvesna korektura ove reči pokaže nam pravi put, te će nam se razlika između razvitka na jugu i na severu učiniti razumljivom“... „Burckhardtova izreka nalazi zamenu reči „individuum“ rečju „ličnost“. Pošto je ličnost ono što u renesansi juga Burckhardt ima u vidu, a što je i otkriveno, pojma individuma, suprotno tome, pripada severnom svetu; on ustvari ne posredno karakteriše najprisnije biće nordijske mistike“.

Pošto je otkrio razliku u svom poniranju u duh stvari, Worringer dalje navodi: „Individualizam mističara propoveda: „uništi svoju individualnost“, ili rečeno jezikom mističara: „Satri svoje biće“. Ko u sebi ostaje uporan, neće moći da sagleda boga“.



### XIII

## ZNAČAJ ŽIVOTOPISACA ZNAMENITIH ARHITEKATA PROŠLOSTI

### Giorgio Vasari

„Počeću sa arhitekturom kao najuniverzalijom i najpotrebnjom umetnošću za ljude, kojoj služe i druge dve, slikarstvo i vajarstvo da je ukrase.“

Vasari

Za nastanak teorije arhitekture i njene misli veliki značaj predstavljali su životopisi znamenitih arhitekata izvesnih perioda, pogotovu oni koji su sastavljali sami arhitekti sledećih generacija ili epoha. Takvi životopisi nisu romani, odnosno nisu samo životni romani. Na njima se ne ogledaju samo suvoparni opisi života sa raznim zgodama i nezgodama u koje su upadali poznati arhitekti, već problemi vremena u kojima su živeli, problemi arhitekture i njihovi lični naporci oko savlađivanja svih teškoća, a pomaljaju se i likovi naredbodavaca i samih arhitekata kao značajnih stvaralaca. Ukoliko ovo nije neposredno prikazano, može se iščitati iz pružene materije. Zato su ti životopisi od važnosti za arhitekte teoretičare, za istoričare i kritičare umetnosti, kao i za estetičare i filozofe svih smerova podjednako, idealiste i materialiste.

### Poreklo životopisa

Renesansa ističe značaj stvaralačkih individua i umetnika, a među njima i arhitekata. Stavljanje u pero životnih napora arhitekata nametnulo se epohi renesanse kao stvarna potreba. Ta potreba visila je u vazduhu pre nego što je Vasari otpočeo svoje znamenito delo „Životi najslavnijih slikara, vajara i arhitekata“, stampano prvi put 1550. godine. Mada Vitruvije nije pružio nijedan potpun životopis antičkih graditelja, čija brojna imena navodi u svom delu, a oskudan je i u pružanju podataka o njima, ipak je doprineo da u humanističkim glavama sazre potreba za pisanjem životopisa umetnika. Okolnosti koje su Vasaria podstaknule da se upusti u svoj poduhvat najbolje objašnjava podneblje humanističkih krugova renesanse.

U ono doba (kada je radio živopise u palati San Giorgio, prim. — piščeva) — kako piše Vasari u svojoj Autobiografiji — odla-

zio sam često pod suton i gledao kako se presvetli Kardinal služi jelom, pri čemu su se nalazili i mnogi drugi da ga zabavljaju lepim i poštovanja vrednim razgovorima, a među njima Molza, Hannibal Caro, gosp. Gandulfo, gosp. Claudio Tolomei, gosp. Romulo Amassee, monsignor Giovio i druge učene i istaknute ličnosti koje su se uvek sastajale na dvoru Kardinala. Jedne večeri poveo se razgovor u ovom društvu o muzeju Giovio i o slikama poznatih muževa koje su tamo postavljene u uzastopnom nizu sa lepim napisima. Jedno pitanje nadovezivalo se na drugo, kao što to već u razgovoru biva i monsignor Giovio izjavlji: on je uvek osećao veliku volju, a oseća je i sada još, da svom muzeju i „Pohvalama“ pripoji traktat u kome bi bilo govora o čuvenim majstorima umetnosti crtanja koji su živeli od Cimabue do naših dana. U svim ovim razgovorima on je pokazivao mnogo znanja i uvida u naš poziv. Razume se, zadovoljavao se opštim i nije ulazio u posebnosti, tako da je često zamjenjivao imena, prezimena, zavičajnost, dela umetnika, ili ne bi rekao tačno kako se stvari odnose, zaokružujući sve više uglavnom. Kad je njegovo izlaganje došlo kraju, Kardinal se okrenuo meni i rekao: „Šta kažete Vi, Giorgio, ne bi li to bilo lepo delo; lep posao? Lepo, presvetli gospodine, odgovorih ja“ ukoliko neko iz našeg poziva pruži pomoć gosp. Gioviju da bi svaka stvar bila upućena na svoje mesto i izrečena da bude istina; ja primećujem ovo, jer iako je njegov govor maločas bio doduše vredan divljenja, ipak je brkao mnogo što šta nazivajući jednu stvar netačno drugom“. Dajte mu onda popis sadržine, reče mi Kardinal, podstaknut od strane Giovia, Cara, Tolomea i drugih, i sredite beleške o svim ovim majstorima, njihovim delima po vremenskom redu. Iskazali biste time i sa svoje strane veliku zaslugu za umetnost“. Ja sam obećao sve to da učinim po najboljim svojim snagama, iako sam spoznao da to prevazilazi moje mogućnosti i da se moram latiti posla da sve svoje zabeleške i spise, koji se na to odnose i koje sam od svoje mladosti skupljao u dokolici i iz ljubavi prema uspomeni na umetnike, potražim sve njih na koje sam poklanjao veliku važnost. Ja sam sakupio ono što sam smatrao da je podesno za određenu svrhu i odneo Gioviju, koji je pohvalio moju brižnost i rekao: „Meni nedostaje odvažnosti, ja nisam upoznat sa raznim manirima i sa mnoštvom pojedinosti koje Vi možete da znate i ne pomišljajući, u nameri da uzmem na sebe ovaj plan, da bi to trebalo da bude neka rasprava slična Pliniju. Činite što Vam ja kažem, Vasari, ja vidim da će to uspeti, prema probi koju ste mi pružili svojim izlaganjem“. Pošto mu se činilo kao da ja nisam dovoljno sklon da to prihvatom, podstakao je Cara, Molzu i Tolmina i druge moje prijatelje da me na to nagovore; najzad sam se odlučio i latio se posla sa namerom da na završetku dam jednom od tih ljudi da sve prođe, poboljša, te da se da nekom koji će štampati pod tuđim imenom“. Delo je rađeno pune četiri godine.

Ovi životi — „Vite“ — nisu suvoparne biografije već otisak na ličnom duhovnom ekrantu autora, života i kulture, pitanja umetnosti, idealja i stremljenja jednog zanimljivog razdoblja zapadnoevropske civilizacije. Od arhitekata su najznačajniji u njegovom delu Fillipo Brunelleschi, J. B. Alberti, Bramante da Urbino, J. Sansovino, a od onih umetnika koji su bili i arhitekti Raffael, Michelangelo i sam

Vasari. Da je on neobično cenio arhitekturu proizlazi iz njegovog stava u predgovoru:

„Počeću sa arhitekturom kao najuniverzalnijom i najpotrebnijom umetnošću za ljude kojoj služe i druge dve, slikarstvo i vajarstvo da je ukrase“.

### Glavne Vasarijeve teze

Kao i mnogi drugi pre njega i Vasari je odlučno protiv gotike i gotičkog stila, koji naziva nemačkim i varvarskim, a za obnovu lepote antičkog građevinarstva. Ono što se gradilo od antike, to su dela, po njemu, po stilu i dimenzijama bez ljupkosti, bez plana i bez ikakve proporcije. „Stoga su se pojavili novi arhitekti, koji su od svojih varvarskih naroda prihvatali način zidanja i stvorili stil koji mi danas nazivamo nemačkim; oni su ostavili neka dela više smešna nego pohvalna“. Pošto je naveo nekoliko primera sagrađenih u lepšem stilu „donekle sličnih dobrom antičkom“, Vasari produžuje: „U Firenzi se arhitektura donekle održala, ali u velikoj meri izapačena i dosta različita od lepog antičkog stila“. Nadalje: Takvi su bili prvi pokušaji posle kojih je malo pomalo u Toscani počeo napredovati crtež, doprinoseći ovim umetnostima, kako se vidi, kada su 1016. godine Pisanci počeli da grade svoju katedralu“.

Vasari u stvari nije poznavao sуштинu gotskog stila i njegov strukturalni značaj kao sredstvo za osvajanje prostora a još manje izražajnu snagu novog stila. Južno od Milana zapravo i ne postoji nijedan dosledno gotski strukturalno sproveden objekat već u nekoj mediteranskoj deformaciji sačuvavši masivnost obodnih zidova. Međutim, u opisu Bramanteovog života Vasari naglašava: „Odlučivši se da upozna neke značajnije spomenike, on se, da bi video katedralu, preseli u Milano, gde se tada nalazio neki Cesare Cesariano, geometar i arhitekta na glasu, koji je napisao komentar za Vitruvija“... „pošto je razgledao tu građevinu i upoznao inženjere, toliko se oduševio da je odlučio da se sasvim posveti arhitekturi“. Danas se, međutim zna, da je prvi podstrek za arhitekturu primio Bramante još u Urbini od Luciana Lovrane, arhitekte jugoslovenskog porekla. Koliko bi bilo Vasarijevo zaprepašćenje kad bi mogao da čuje za stavove modernih istraživača: „Giberti i Donatello nisu još izišli iz gotike. Michelangelo oseća već na barokni tj. muzikalni način“... „Presudna je činjenica da onaj motiv koji neposredno vlada renesansom, i koji izgleda zbog svog južnjaštva kao njegova najlemenitija karakteristika, veza okruglog luka i stuba, motiv koji je doduše u najvećoj meri negotički, a u antičkom svetu uopšte i ne postoji, da taj motiv predstavlja vodeći motiv magijske arhitekture, koji je postao u Siriji“ (Spengler) „Od obe čuvene renesansne građevine sa kubetima, kupola florentinske katedrale jeste majstorsko delo kasne gotike, a kupola sv. Petra majstorsko delo ranog baroka. I kada se Michelangelo usudio da natovari Panteon na Maksentievu baziliku, imenovao je time dva dela najčistijeg ranoarabljanjskog stila.“... „Ali, mora se reći još jednom: gotika je jedini temelj renesanse. Renesansa pravu antiku nije ni dodirnula, a kamoli razumela i ponovo oživila. Svet florentinskog kruga, koja je sva bila pod

literarnim utiscima, iskovala je zavodljivi naziv, da bi se negativno u pokretu obrnulo na pozitivno. To dokazuje koliko su takve struje slabo svesne sebe samih.“ (Spengler).

Druga teza Vasarijeva odnosi se na prirodu umetnosti koja je po tumačenju jednih shvaćena mehanički, naizmeničnim vezivanjem i spomena i pada, napretka i opadanja a po drugima možda biološko-vitalistički, tj. umetnost shvaćena kao organizam. Jedini, možda pokušaj da se umetnost sagleda u celini svodi se kod Vasarija na ovo: (Uvod u život) „Izgledalo mi je potrebno da kažem ovoliko obuhvativši od početka vajarstvo i slikarstvo; bio sam opširniji nego što je na ovom mestu potrebno; to sam, međutim uradio jedino u želji da učinim opštu uslugu našim umetnicima; kada vide kako je umetnost od prvih početaka doprla do svog vrhunca i kako se sa takoj uzvišenog stepena srozala do krajnje propasti, jer je njena priroda slična prirodi drugih stvari koje se, kao čovečje telo, rađaju, rastu i umiru, umetnici će tada moći laške spoznati napredak njenog preporoda i savršenstva, koje je postigla u naše vreme“.

### Vasari o Brunelleschiu

Od svih prikaza o arhitektima građa o Brunelleschiu je najopsežnija, sa stručnog gledišta najzanimljivija, sa istorijskog gledišta najvažnija i najpouzdanija (iako njegovu vodeću ulogu Dvořák osporava). Pruža sliku jedne izvanredne lične i ljudske drame koja se odigrala na pozornici građevinarstva pre započinjanja i za vreme izgradnje kupole crkve Santa Maria del Fiore u Firenzi. Iznosi kako je u Brunelleschiu sazrela ideja o izgradnji dvostrukе kupole — unutrašnje i spoljašnje — bez gorostasnog sistema skela; ideja koju on do kraja taji. Zatim: „vide se na delu starateljstvo za izgradnju crkve i predstavnici esnafa trgovaca vunom; kako se saziva na savetovanje cvet arhitekata iz Nemačke, Francuske i Italije; njihovi nastupi i ideje; uzbudenost, zainteresovanost i podelenost javnog mnenja; najzad, lično izlaganje samoga Brunelleschia, zbog kojeg je on, kao i svaki stvaralac, bio proglašen ludim. „Učinilo se predstavnicima — navodi Vasari koji su očekivali neki lep log kao i starateljima i svim onim građanima da je Filippo rekao glupost i, rugajući mu se, smeiali su se na njegov račun; okrenuvši se od njega, rekli su mu da govori o nečem drugom, jer je ono o čemu je govorio predlog ludaka kakav je on. Stoga Filippo, koji se našao uvređen, reče: — Gospodo, zapamtite da je nemoguće zasviditi kupolu na drugi način; i ma da mi se rugate, priznaćete (ako ne budete tvrdoglav) da se ne sme i ne može raditi na drugi način“.

Pismenu predstavku ovog velikog majstora i novatora u građevinarstvu, koju je uputio starateljima, Vasari donosi kao verodostojnu i od istorijskog značaja za strukturalni razvoj ideja i izgradnju kupola uopšte:

„Uvezši u obzir teškoće ove građevine, uzvišena gospodo staratelji, smanjam da kupola nikako ne može imati pravilan poluobličasti svod, jer bi gornja površina na koju treba da dođe laterna bila toliko velika da bi se pod teretom površina srušila. A meni se čini da oni arhitekti koji nemaju u vidu večnost svoje

građevine nemaju ni ljubavi prema svojoj slavi niti znaju zašto grade. I zato sam odlučio da taj svod izvedem sa onoliko režnjeva koliko osnova ima strana a da mu poluprečnik luka odgovara tričetvrtini prečnika; jer taj luk stalno teži ka visini, pa će pod teretom laterne jedno drugo učvrstiti. Svod treba da ima na najnižoj tački debljinu od tri i tri četvrtine lakta i da se podiže u piramidalnom obliku, smanjujući se spolja sve do mesta gde se na debljinu od jedan i četvrt lakta završava i gde treba da se postavi laterna. Zatim bi sa spoljašnje strane trebalo izraditi jedan drugi svod koji bi na najnižoj tački imao debljinu od dva i po lakta i služio kao zaštita unutrašnjeg svoda od kiše; i ovaj spoljašnji svod treba da se smanjuje piramidalno i da se završi onda gde počinje laterna, kao i unutrašnji na debljinu od dve trećine lakta. Na svakom uglu trebalo bi postaviti rebro, kojih bi bilo svega osam a na sredini svake strane po dva, što znači da bi ih bilo šesnaest; sa unutrašnje strane i spoljašnje strane u sredini pomenutih uglova na svakoj strani bila bi dva rebra, od kojih bi svako na najbližoj tački imalo debljinu od četiri lakta. Oba ta svoda, sagrađena piramidalno, treba da idu jedan duž drugog smanjujući se u istoj srazmeri sve do najviše tačke prozora zatvorenog laternom. Zatim bi trebalo izraditi dvadeset i četiri rebra oko pomenutih svodova i šest lukova od čvrstog i dugačkog kamena, dobro povezanog kalajisanim gvožđem; iznad pomenutog kamenja trebalo bi staviti gvozdene zatege koje će povezivati pomenuti svod sa rebrima. Zidanje na početku treba da bude čvrsto, bez šupljina, u visini od pet i četvrt lakta, a kasnije treba sazidati rebra i podeliti svodove. Prvi i drugi krug od najniže tačke treba da bude svuda pojačan poprečnim dugačkim kamenjem, tako da se i jedan i drugi svod kupole oslanja na to kamenje. U visini na svakih deset lakata pomenutih svodova treba da dodu mali svodovi između jednog i drugog rebra sa ukrućenjima od debele hrastovine, da bi povezala pomenuta rebra koja treba da drže unutrašnji svod; ta ukrućenja od hrastovine treba da budu pokrivena gvozdenim pločama da bi se preko njih moglo lakše penjati. Rebra treba da budu sva sazidana od čvrstog kamena kao i sami svodovi, pri čemu i rebra i svodove treba povezati jedno s drugim sve do visine od dvadeset i četiri lakta, a odande treba zidati u cigli ili šupljikavom kamenu, što će zavisiti od toga kako odluči onaj kome bude povereno građenje, da bi kupola bila što lakša. Spolja iznad prozora trebalo bi sagraditi mali hodnik, koji bi svojim donjim delom izgledao kao balkon sa ogradom i otvorima u visini od dva lakta, ili bi se mogla podići dva hodnika jedan iznad drugog na lepo ukrašenom vencu; gornji hodnik treba da bude otkriven. Voda sa kupole slivala bi se kroz žleb u mramoru, širok jednu trećinu lakta, i oticala bi kroz oluk sazidan od čvrstog kamena. Trebalo bi izraditi osam ivica u mramoru na uglovima na spoljašnjoj strani kupole, potrebne debljine a u visini od jednog lakta, koje će služiti kao oluk sa svake strane. Rebra treba da se skraćuju u piramidalnom obliku od najniže tačke sve do vrha. Zidanje kupole treba izvesti na gornji način bez upotrebe armature sve do visine od trideset lakata, a odatle prema gore radiće se prema savetu majstora kome bude povereno zidanje; samo iskustvo će pokazati kako treba raditi“.

Ovu predstavku, u stručnom pogledu uverljivu i odgovarajuću onovremenom podneblju kao i opštem stanju stvari, osporavaju neki moderni istraživači kao istinitu. M. Dvořák, jedan od glavnih predstavnika „bečke škole“ tvrdi: „Kod Vasaria, međutim, Brunelleschi se pojavljuje upravo kao osnivač renesanse i kao najznačajniji čovek u njenim vratima. Umetnička dela koja Vasari pripisuje Filippu svode se na malo usled kritičkog proveravanja. Njegovo učešće na zasvođavanju kupole katedrale, koje Vasari ocenjuje kao genijalno delo, bilo je, prema svedočanstvima, veoma malo; kod njegovih ostalih građevina radi se o manjim radovima ili o takvim koji su završeni posle njegove smrti; a da ga je Donatello nadmašio kao vajara, to ne podleže nikakvoj sumnji“. (Geschichte der italienischen Kunst).

Nije stvar savremenih arhitekata da ovo pitanje raščiste. Samo se konstatuje da je Vasarijev opis izgradnje kupole, kao problem,

u stručnom pogledu najstvarniji od svega što se nalazi u njegovim „Životima“. Autor se može pozvati i na L. B. Albertija, jednog od odličnih suvremenika i poštovalača Brunelleschia koji je svoje delo: „O slikarstvu“ njemu posvetio i u njemu između ostalog naveo: „Treba arhitektu Filippa da ljudi hvale iznad svega kad gledaju kako strči njegova građevina, postavljena bez drvenih skela, tako moćno da svojom senkom pokriva narode Toscane, tako nepoznata starima kao što je sve to neverovatno i sadašnjosti; produži da izmišljaš stvari iz dana u dan, koje će tvom geniju obezbediti slavu.“

### Vasari o Bramanteu

Svoj prikaz o ovom velemajstoru renesansne arhitekture Vasari započinje osvrtom na Brunelleschia: „Savremeni postupak u radu Filippa Brunelleschia bio je zaista od velike koristi za arhitekturu, jer je on podražavao i, posle mnogo vekova, vratio svetlost remek-dela najiskusnijih i najdivnijih antičkih majstora. (Vasari predviđa da je Brunelleschi najjači baš tamo i na tim objektima s kojima se najviše udaljava od klasične vezanosti: kapela Pazzi, Palazzo Pitti, kupola Santa Maria del Fiore itd.). Ali ni Bramante nije bio od manje koristi za naše stoleće; sledeći Filippovim tragom, on je utro siguran put arhitektima posle sebe; što se tiče hrabrosti, vrednosti, talenta i poznavanja te umetnosti, bio je ne samo teoretičar nego i praktičar sa vrlo mnogo iskustva. Priroda nije mogla stvoriti sposobniji talenat, koji bi izvodio umetnička dela sa više invencije, mere i sa toliko osnovanosti. Ali od svega toga ništa nije bilo potrebitije nego da u to vreme bude izabran za papu Julija II., vrlo poduzetan duh i željan da ostane u sećanju; bila je to naša, kao i Bramanteova sreća što je našao takvog vladara (što se velikim talentima retko dešava), o čijem trošku je mogao pokazati vrednost svog talenta i sposobnost da reši teškoće koje se u arhitekturi javljaju; njegova veština toliko se oseća na zgradama koje je gradio da ukrasi venci, ležišta stubova, ljupkost kapitela, baze, podupirači, uglovi, svodovi, stepenice, balkoni i svaki arhitektonski detalj, rađeni prema savetu ili modelu ovog umetnika, uvek izgledaju savršeno uspeli; stoga mi se čini da umetnici koji izučavaju tekovine stvorene antičkim znojem duguju tu većitu zahvalnost takođe i Bramanteovim naporima. Iako su Grci izumitelji arhitekture a Rimljani podražavaoci, Bramante nije samo podražavao njih nego je obogatio umetnost novom lepotom pružajući joj ljupkost i snagu kojima se i danas divimo“.

Prava vrednost ovog uvoda nije u veštini ukrašavanja nabrojanih arhitektonskih motiva, već u umešnosti da se koriste nove konstrukcije i u izumevanju novih strukturalnih sklopova pomoću ovih, a do kojih je Bramante došao za vreme svog teoretskog i praktičnog rada u Lombardiji, kao i kasnije, proučavanjem strukturalnih tekovina arhitekture Rimljana o čemu i sam Vasari navodi: „Lativši se toga posla, išao je usamljen i zamišljen; za kratko vreme premerio je sve građevine što su postojale u tome gradu i njegovoj okolini; isto to radio je sve do Napulja gde god je znao da postoje

antički spomenici. Premerio je ruševine u Tivoliju i Hadrijanova vili, što mu je mnogo koristilo, a o čemu će biti reči na svom mestu“.

Vasari je u zabludi kad Grke naziva izumiteljima arhitekture a Rimljane podražavaocima; on nije shvatio dužinu prevaljenog puta od tektonskih sklopova grčke arhitekture do moćnih strukturalnih sklopova zasvođenih celina rimske građevina, bez obzira da li su one sirijskog ili etruščanskog praporekla. On vidi samo spoljašnje motive i stilske redove i sudi po tome, što je kao eklektičko, u stvari i manje važno za pravu suštinu rimske arhitekture. Sve u svemu, Vasari je ipak osetio da: „Bramante nije samo podražavao nego je obogatio umetnost novom lepotom pružajući joj ljupkost i snagu kojima se danas divimo“. U reči „snaga“ krije se saznanje o nečem stvarnom što, međutim, proizlazi iz moći njegovih strukturalnih sklopova. Sa stručnog gledišta prikaz o Bramanteu zaostaje za onim o Brunelleschiju.

Vasari je bio odista obrazovan humanist i značajan arhitekt svog vremena ali daleko od toga da put arhitektonske misli sagleda u strukturalnoj zakonitosti pojedinih stilova. Grci su raspolagali tektonskim sklopovima svojih građevina u nekom statičkom poretku konstruktivnih elemenata. Rimljani su izdelali atektonске sklopove u dinamičkom poretku lukova i svodova, doduše masivnih. Tek gotika, taj „varvarski stil“ dostiže skeletne strukture lukova i svodova. Ono što Rimljani podražavaju tek je spoljašna instrumentacija dinamičkih struktura svodova i lukova motivima kao što su: nizovi stubova, gredni sistem i zabati po nekim antropomorfološkim proporcijama. Sve što je grčkog porekla na arhitekturi Rimljana, sekundarnog je značaja.

### Tumačenje Bramanteovih propusta u pogledu sigurnosti nekih njegovih konstrukcija

„Da se vratimo Bramanteu, koji bi, da nije imao posla sa tako škrtim gospodarima, mogao pokazati kako je brz i koliko se divno razume u stvari koje je gradio; zidanje Belvedere napredovalo je vrlo velikom brzinom; tolika njegova žurba, kao i papina želja da tu građevinu vidi ne kako se zida nego kako niče iz zemlje, primare su radnike da noću nose pesak i tvrdu zemlju, što su u prisustvu Bramantea po danu kopali- jer je on, i neprimetno postavljao temelje. Ova nesmotrenost prouzrokovala je na zgradi pukotine i postoji opasnost da se sruši; isto tako izradio je i prolaz, čiji se jedan deo od osamdeset lakata srušio u vreme Clemensa VII.; njega je kasnije podigao papa Paolo III, ponovo postavljajući temelje i učvrstivši zidove“.

### Bramante uvodi Raffaela u arhitekturu

I o tome ima pomena kod Vasarija: „Podučavao je Raffaela da Urbino mnogim stvarima iz arhitekture i pomagao mu da izradi u perspektivi zgrade koje je kasnije naslikao u papskoj dvorani, gde se nalazi i slika koja prikazuje brdo Parnas; u toj istoj dvorani

Raffael je naslikao i Bramantea kako nešto meri šestarom“. Sva je prilika da je Raffael prošao bolju školu nego što su arhitektónski fakulteti današnjice.

### Pristupanje projektovanju hrama sv. Petra

Početak ove velike građevinske drame, čiji je zadnji čin završen posle jednog veka zalaganjem brojnih papa i još brojnijih predstavnika umetnosti građenja, Vasari opisuje ovako: „Talenat ovog divnog umetnika bio je toliko snažan da je izradio veličanstven nacrt za obnovu i dograđivanje papskog dvorca. Kada je video da papine snage i volja odgovaraju njegovom talentu i želji, Bramante se vrlo mnogo oduševio; saznavši da papa namerava srušiti staru Baziliku San Pietro da bi je ponovo sagradio, Bramante je izradio bezbroj nacrta, među kojima je i jedan izvanredan sa dva zvonika koji uokviruju fasadu, pokazavši pri tome vrlo mnogo smisla, kako se vidi na novcu koji je kasnije kovao Julije II „....“ I tako, pošto je papa odlučio da se započne građenje vrlo velike i izvanredne crkve San Pietro, dao je porušiti polovinu stare bazilike, težeći da sagradi gradevinu koja će lepotom, umetnošću, invencijom i ukrasima prevazići sve spomenike u tom gradu, podignute zahvaljujući moći te republike, umetnosti i talentu tolikih valjanih majstora; uobičajenom brzinom postavio je temelje, a znatan deo građevine je pre papine i svoje smrti doveo do visine venca, gde se nalaze lukovi, oslonjeni na četiri stubca i zasvođeni veoma brzo i sa mnogo umetnosti. Zasvodio je takođe glavnu kapelu, gde se nalazi udubljenje, težeći istovremeno da nastavi građenje kapele francuskog kralja“.

U grozničavoj brzini izgradnje ovog hrama Bramante je prekršio izvesne i danas važeće principe o čuvanju istorijskih spomenika na veliku žalost čuvara starina današnjice i ostalih; stvar koja nije ostala nezapažena ni samom Vasariu: „Priča se da je u želji da vidi kako gradnja napreduje, Bramante uništio u staroj Bazilici San Pietro mnoge lepe stvari, kao grobnice papa, slike i mozaike, pa su tako zbrisani iz sećanja mnogi portreti uglednih ličnosti koji su se nalazili u toj vrhovnoj crkvi svih hrišćana. Sačuvalo je samo oltar sv. Petra i staru tribinu...“.

„Bramante je — završava Vasari svoj prikaz o ovom neimaru — živeo sedamdeset godina; sahranjen je u crkvi San Pietro 1514. godine uz velike pogrebne počasti u prisustvu papskog dvora i svih vajara, arhitekata i slikara“ .... „Bramanteova smrt značila je veliki gubitak za arhitekturu, kojoj su njegovi pronalasci u drugim granama umetnosti mnogo doprineli; .....“ Oni koji premeravaju antičke arhitektonske tvorevine nalaze u Bramanteovim delima gotovo isto toliko pouke i crteža. Stoga on za one koji se bave tom strukom predstavljaju jedan od retkih talenata koji su proslavili naše stoljeće.“

U isto vreme kada su duhovi Italije ovako zadojeni duhom umetnosti i stvaralaštva nalazili u tome ispunjenje ličnog života i smisla epohe, Luter je već odgrmio svoje na severu Evrope, bez trunke razumevanja za ovu vrstu pregalaštva ljudskog duha uopšte.

### Vasari o Leonu Battisti Albertiju

Snagu i značaj ličnosti Vasari nalazi više u stručno literarnoj delatnosti ovog pregaoca renesansne kulture nego u njegovim sposobnostima kao graditelja; čak mu i otvoreno prigovara izvesne nedostatke, kao na primer: „nije umeo ni da rasuđuje ni da crta, što očigledno dokazuje da je pored nauke potrebno i iskustvo; jer rašuđivanje čoveka nikada ne može biti savršeno ako se, baveći se naukom, ne ogleda i na delu.“ ... Na drugom mestu: „Leon Battista verovatno ne bi tako radio da je uz znanje i teoriju imao praksu i iskustvo u radu; neko drugi bi izbegao tu teškoću tražeći više ljuprosti i lepote u zgradbi koja je sama vrlo lepa, originalna i teška; i zaista je Leon Battista morao imati mnogo hrabrosti kada se u to vreme usudio da zasvodi tribinu na taj način“.

Međutim, u uvodu svog prikaza života i rada Albertija, Vasari ne propušta da stručno literarnoj delatnosti pripiše veliku važnost a time i ulozi samoga Albertija u strukturi događaja: „Književnost pruža veliku korist — navodi Vasari: svim umetnicima koji u njoj nalaze uživanja, naročito vajarima, slikarima i arhitektima, jer im otvara put ka pronalaženju ideja za dela koja stvaraju; zbog toga kod čoveka koji ne poznaje književnost ne može biti savršenog rašuđivanja, čak i kada ga u izvesnoj meri ima od prirode; jer ko ne zna da je prilikom postavljanja zgrada potrebno na filozofski način izbeći kužni nalet vetrova, nezdravost vazduha, smrad i isparavanje voda škodljivih po zdravlje? Ko ne zna da je zrelim prosuđivanjem potrebno umeti odbaciti ili prihvati samo ono što se može upotrebiti? Ko ne zna da teorija, odvojena od prakse, bez tuđe pomoći, najčešće vrlo malo koristi? Ali kada se slučajno ove dve ujedine, nema stvari koja bi više koristila našem životu, bilo zato što umetnost pomoći nauke postaje mnogo savršenija i bogatija, bilo što saveti i spisi učenih umetnika imaju u sebi više snage i uticaja nego reči i dela onih koji ne znaju ništa drugo sem da jednostavno obavljaju svoj posao, radeći ga dobro ili loše.“

„Da je sve to tačno, očigledno vidimo kod Leona Battiste Albertija; .....“ postoji opšte mišljenje (tolika je vrednost njegovih dela pisana perom i jezikom učenih) da je on premašio u teoriji sve one koji su njega premašili u praksi. Što se tiče slave, iz iskustva se zna da od svih stvari najveću snagu i najduži život imaju upravo knjige, jer one lako dopiru svuda i stiču poverenje samo ako su istinite i bez laži.

Nije, dakle, čudo što je Leon Battista poznatiji po svojim spisima nego po radovima rađenim rukom“.

Ovo sagledavanje teorije i prakse i koristi od takvog jedinjenja potpuno odgovara modernom načelu po kome se arhitektura sastoji od svojih racionalnih i iracionalnih komponenata. Isticanje važnosti teorije uopšte je savremen princip jer: čak i razmatranje apstrakcija koje su daleko od stvarnosti — kao na primer matematičke dedukcije — do krajinjih oblasti apstrakcije misli vraćanjem na zemlju, mogu uroditи povećanjem svog dejstva za analizu konkretnih činjenica i bogaćenjem duhovnih instrumenata za njihovo rešavanje. Na kraju svog prikaza. Vasari između ostalog: „... nije

bila mala sreća što je Leon Battista imao prijatelje koji su razumeli, znali i hteli da mu pomognu, pošto arhitekti ne mogu uvek biti na gradilištu; veran i naklonjen izvodilac im je od vrlo velike pomoći, što iz dugog iskustva ja znam najbolje“. (Korisna pouka za današnje izvođače).

### Vasari o Michelangelu kao arhitekti

U opisu života i dela velikog Michelangela Vasari između ostalog pruža i mnogo vrednih podataka o njemu kao arhitekti. Bili su obojica ne samo savremenici nego i dobri poznanici i poštovaoci. Vasari je imao neposrednog pristupa starom majstoru i njegovim delima. U odvojenosti povezivalo ih je bogato dopisivanje koje je od istorijske važnosti. Ovde se iznosi samo ono bitno u tim podacima o arhitektonskoj delatnosti Michelangela, a od objekata samo kapela Medičijevih i biblioteka san Lorenzo, obe u Firenzi, i crkva san Pietro u Rimu.

„Kada je Michelangelo napustio Rim i u Firenzi zasvodio kuhinju sastavljenu od različitih delova, dao je zlataru Pilotu da izradi vrlo lepu kuglu sa sedamdeset i dve strane; u to vreme dok je zasvoda vao, neki njegovi prijatelji upitali su ga: „Vaša laterna će se u mnogome morati razlikovati od one koju je izradio Filippo Brunelleschi“; a on im je odgovorio: „Razlikovati — da, ali bolja biti neće.“

„... Pošto je htio da radi podražavajući staru sakristiju, koju je izradio Filippo Brunelleschi, ali sa drugim rasporedom ukrasa, on je unutra izradio jedan ukras sastavljen na najnoviji način, koji ni antički ni moderni majstori ne bi mogli stvoriti, jer se novinom tako lepih venaca, kapitela, baza, vrata, tabernakla i grobnica dosta razlikovalo od onoga što se smatralo kao mera, stil i pravilo prema opštoj upotrebi, prema Vitruviju i antičkim uzorima; ta sloboda oduševila je mnogo one koji su videli njegov način rada i počeli da ga podražavaju; pojavile su se nove zamisli, rađene pre grotesknim načinom nego s razumom i prema pravilima ukrašavanja. Stoga mu umetnici duguju beskrajnu i večitu zahvalnost, jer je on skinuo stege i lance u kojima su oni stalno radili sledeći zajednički put.“

„To je pokazao još bolje, upoznavši ih u Biblioteci san Lorenzo, sa lepim rasporedom prozora, balkona i divnim ulazom u tu dvoranu. Ne može se nigde naći toliko ljudskosti kako u celini tako i u pojedinim delovima, u mensolama, tabernaklima, vencima, niti se može videti udobnije stepenište od ovog na kome je izradio tako čudne krvine, udaljivši se toliko od ubičajenog načina drugih umetnika, da mu se svako divi“. Očevici Michelangelovog stvaranja u arhitekturi, dakle, sagledavaju nešto novo, neko izbavljenje iz okova antičkih pravila. „Lepa mera, jasno pravilo, ono što je kao antičko telo, osećalo se, već oko 1530. kao suvoća i kao formula. Michelangelo i drugi sa njim, bili su mišljenja da je njegov venčasti završetak na palati Farnese (kojim je pokvario sa stanovišta renesanse San Gallovu fasadu) daleko premašio dela Grka i Rimljana“.

„U početku baroka gde Michelangelo u divljem nezadovoljstvu, propinjući se protiv granice svoje umetnosti, baca u visinu kupolu sv. Petra“. (Spengler: Suton Zapada). Ili drugim rečima: masa i oblik su merodavni za Michelozzia i Raffaela, a sila i masa za Michelangelo i Vignolu.

### Michelangelo, kao nastavljač izgradnje crkve sv. Petra Glavni čin ove velike drame

Posle smrti Bramantea izređao se na gradnji crkve sv. Petra izvestan broj arhitekata. Odstupajući od prvobitne ideje svaki je od njih, pa čak i Raffael, imao neku svoju ideju. Sve te idejne i stvarne deformacije premodelirao je Michelangelo u svojstvu nekog makro-urbanističkog vajara, vrativši prvobitnoj ideji njeno jedinstvo.

„Godine 1546. umro je Antonio da Sangallo, i pošto nije bilo nikoga ko bi rukovodio zidanjem Crkve san Pietro, među predstavnicima koji su razgovarali sa papom postojala su različita mišljenja kome da se poveri taj posao. Najzad se njegova svetost, verujem pod božjim nadahnucem, odluči da pozove Michelangela i zatraži da on preuzme to mesto; ovaj odbije izgovarajući se, da bi izbegao taj teret, da arhitektura nije njegov pravi zanat. Pošto molbe nisu pomagale, papa mu najzad naredi da mora pristati. I tako se na svoje najveće nezadovoljstvo i protiv svoje volje morao prihvati tog posla; i kada je jednog od tih dana otišao na gradilište crkve san Pietro da vidi model koji je u drvetu izradio Sangallo, kao i gradevinu koju je želeo da pregleda, naide onda na pristalice Sangalla, koji izadoše pred njega i stadoše ga uveravati što su bolje umeli da se raduju što je zaduženje povereno njemu, i izjavise da je onaj model livada koja će uvek dobro poslužiti za pašu svima. „Imate pravo“ odgovorio im je Michelangelo podrazumevajući pod tim (kako je izjavio jednom svom prijatelju) da će dobro poslužiti za pašu ovaca i volova koji se ne razumeju u umetnost; kasnije je često javno govorio kako je Sangallo napravio crkvu bez svetlosti, a da je spolja bilo suviše redova stubova jedan poviše drugog, i da sa tolikim izbočinama, šiljcima i raznim sitnicama podseća mnogo više na nemačka dela nego na dobar antički ili ljudski i lep novi stil; osim toga moglo se uštedeti pedeset godina rada i više od tri stotine hiljada škuda troška i izvesti delo sa više veličanstvenosti, veličine i lakoće i udobnjem stilu; on je kasnije to i pokazao na modelu koji je izradio u onom obliku u kojem je crkva danas, dokazavši da je ono što je govorio prava istina. Taj model ga je koštao dvadeset i pet škuda i izrađen je za petnaest dana; onaj Sangallo koštao je, kako je već rečeno, četiri hiljade, a izvođenje je trajalo nekoliko godina; iz toga kao i iz drugih postupaka bilo je jasno da je ta građevina u stvari trgovina i izvor za zaradu, sa namerom da se crkva nikada ne završi i da služi kao zakup.“ Iz ovog opisa Vasarija izlazi na videlo da je Michelangelov zahvat bio pravo poniranje u srž problema od strane jednog senzibilnog tvorca koji je objedinio organski u jednu celinu sve komponente i da je daleko prevazišao specijaliste od struke, kao i birokrate i ostale predstav-

nike poslovnog prakticizma, te šematisirane „normalne“ ljudske jedinke. Papi služi na čast što je invencijom pravog investitora osetio domet i značaj stvari o kojima je odlučivao.

„Najzad papa Paolo izda dekret kojim ga je postavio za rukovodioca te gradnje sa potpunom vlašću da može graditi i rušiti, povećati, smanjiti ili izmeniti svaku stvar prema svom nahodenju; hteo je da i uprava gradnje bude podčinjena njegovoj volji; pošto je Michelangelo video potpuno poverenje koje je papa imao prema njemu, htěde, da bi pokazao svoju ljubaznost, da u dekret uđe njegova izjava da tu građevinu podiže iz ljubavi prema Bogu i bez ikakve nagrade...“. Ove Vasarijeve reči su više no poučne; dokazuju da je papa bio na visini jedne istorijske drame kao naredbo-davac; sve je podčinio svom arhitekti, objedinivši u njegovim rukama svu moć ali i svu odgovornost. Takvo poverenje se danas malo kad iskazuje; praksa je ova: arhitektonski elaborat prelazi u ruke građevinskog odbora u kome nema mesta za projektanta; nadzorni organ je lice koje nema veze sa projektantom i njegovim elaboratom; izvođač postaje najmoćniji činilac.

Najzad je papa odobrio Michelangelov model, koji je crkvu sveo na najmanji oblik, ali tako dobro sačuvao najveličanstveniji izgled na zadovoljstvo svih onih koji imaju ukusa, **iako neki koji se prave da su stručnjaci (a u stvari nisu)** to nisu odobrili. Našao je da su četiri stubca, koje je sagradio Bramante, a zadržao Antonio da Sangallo, slaba da bi mogla nositi težinu tribine, te ih je on delimično popunio sagradivši dva zavojita stepeništa sa niskim stepenicama, uz koje su se magarci mogli penjati do vrha noseći sav materijal, a takođe su ljudi na konjima mogli ići sve do visine lukova. Prvi venac iznad lukova, koji je kružni, izveo je u travertinu — divna stvar, puna ljupkosti, koja se mnogo razlikuje od mnogih, a izvedena je ne može biti bolje“ . . . „dovoljno je reći da je Michelangelo vrlo brižljivo počeo da radi sva ta mesta gde je trebalo izvršiti izmene da bi građevina stajala čvrsto i da joj ubuduće nikada više niko ne može menjati plan; **predostrožnost mudrog i opreznog duha**, jer nije dovoljno uraditi nešto dobro ako se ono i ne obezbedi, jer sujeta i smelost onih koji se prave da znaju — takvi uspevaju onde gde se više veruje rečima nego delima — a ponekad i naklonost onih koji se ne razumeju može stvoriti mnoge neprilike . . .“ govorio je da je potrebno imati šestar u očima a ne u ruci, jer ruke rade a oko procenjuje; tog načina se držao i u arhitekturi“.

### Vasari o Leonardu da Vinci

O Leonardu kao arhitekti Vasari navodi samo ovoliko: „bavio se arhitekturom radeći mnoge nacrte i opise raznih zgrada“.

Da je ovaj neuporedivi majstor imao smisla i za prostorno-regionalno planiranje i uređenje predela izlazi iz ovakvih Vasarijevih navoda: „On je prvi, iako još mlad, poveo razgovor o korišćenju reke Arna i o spajanju Pise i Firenze pomoću kanala. Radio je nacrte mlinova, valjaonica i sprava koje se pokreću pomoću pri-tiska vode.“ Na drugom mestu: „Ovaj duh, obdaren božjom milošću, imao je moć izražavanja u skladu sa razumom i pamćenjem koje ga

je služilo i ruke koje su umele crtežom tako dobro da izraze njegove misli; bio je u stanju da svojim izlaganjem i svojim razlozima zbuni svaki smeliji um. I tako je svakodnevno radio modele i nacrte pokazujući kako se s lakoćom mogu otkloniti planine kao smetnje i spojiti probijanjem tunela dve doline, kako se pomoću zavrtnja, čekrka i poluga mogu podizati i pomerati vrlo veliki tereti; pronašao je i način čišćenja pristaništa i cevi za izvlačenje vode sa niskih mesta, jer ovaj um nikada nije prestajao da mašta“. Leonardo je preteča i zamisli o premeštanju građevina odnosno njihovog podizanja, o čemu Vasari veli: „Među ovim modelima bio je jedan pomoću koga je više puta dokazivao mnogim zaslužnim građanima koji su upravljali Firenzom, da će podići hram San Giovanni u Firenzi podmećući stepenice, a da ga pri tome neće razrušiti; on je to potkrepljivao tako jakim razlozima da je stvar izgledala moguća, iako je svako, čim bi se udaljio, priznavao u sebi nemogućnost takvog poduhvata“.

### Vasari o Sansovinu (de Tatti)

Učenik vajara i arhitekta Andrea Contuccia iz Monte a Sansovino, pod jakim uticajem svog učitelja promenio je u njegovu čast i svoje prezime de Tatti na Sansovino. Pod tim prezimenom poznat je u povesti arhitekture. Prava drama njegovog života odigrava se u Rimu u dva različita čina. Prvi čin započinje izgradnjom crkve sv. Jovana Krstitelja na obali reke Tibra nakon takmičenja sa Rafaelem, Antoniom da san Gallom i Baldassarom da Siena. Kao rukovodilac gradnje pao je i povredio se. Prenet je na lečenje u Firenzu a gradnja bi napuštena. Vrativši se sa namerom da produži rad, doživljava drugi čin, koji je gradu Rimu priređen pod poznatim nazivom „Sacco di Roma“. Uspeo je da iz Rima pobegne u Veneciju gde je proveo ostali deo svog dugog života navršivši 91. godinu.

Nastojanjem princa Grittia pristupa pre svega opravci kupole sv. Marka na najveće zadovoljstvo ovog i zapanjujući svojom veštinom ceo grad. Posle smrti glavnog opunomoćenog graditelja, Senat postavlja Sansovina za vodećeg majstora, nadzornika crkve sv. Marka. Održavanjem ovog znamenitog spomenika, Sansovino je zadužio potomstvo do dana današnjeg. Zatim dolazi na red zgrada biblioteke kojom je kao i kasnijom lodjetom podno zvonika sv. Marka, oformio Piazzu sv. Marka i Piazzetu. O tome Vasari iznosi: „... na takav način koji je postao uzor u tom gradu, prema kome su se od tada projektovale i gradile privatne i javne zgrade. Divna je i palata Giorgio Cornaro na Canal Grandu, koja uživa glas kao možda najlepša u Italiji.“ Lodija srušena padom zvonika početkom ovog stoljeća, obnovljena je verno po starom.

U slavu njegove stvaralačke ličnosti Vasari pruža samo opšte pohvale, naravno u svom stilu bez ulaženja u posebne probleme arhitekture, što umanjuje važnost. „I stvarno je zaslužio — navodi Vasari — uzvišeni Jacopo da bude istaknut u prvi red među umetnicima crtanja i da njegove vrline budu voljene i cijenjene uopšte od svih plemića i pučanstva, jer pored ostalih stvari, on je svojim znanjem, kao i pametnim rasuđivanjem doprineo da je ovaj grad skoro sav obnovljen i naučio pravi i najbolji način građenja“. Vasari

se izražava samo uopšteno, ne navodeći ništa pobliže da li je Sansovino imao neke određene gradouredivačke ideje.

„Ali iznad svega ga je voleo — produžuje Vasari — i bezgranično cenio princ Gritti, jedan od divnih intelektualaca i uvaženih ljudi velikog duha i zaista realne duše u pogledu praktičnih stvari sveta i koji je, imajući pun uvid u plemenite i sjajne umetnosti, spoznao njegovu vrednost i zato ga je držao sa ljubavlju i poštovanjem, saglašavajući se u tome sa celim gradom“.

Ova vrsta kulturnog pregalaštva nije se svodila samo na Vasaria. Gilbertievi „Commentarii“ su mu na neku ruku prethodili. Posle Vasaria, italijanski slikar, pozno akademski manirist, Giovanni Baglione (1571—1644) izdaje 1642. godine delo „Vite dei pittori, scultori, architetti ed intagliatori“ u kome obrađuje doba između 1572. godine, tj. od pontifikata Georgija XII, do 1642. godine, odnosno do pontifikata pape Urbana VIII. Ovim delom Baglione je obezbedio sebi trajniju zaslugu nego svojim slikama, nekad cenjenim, ali od kojih nije ostalo ništa. 1679. godine Baglione je objavio i opis novih crkava Rima.

### **Benvenuto Cellini (1500—1571)**

Osim svog životopisa ova zanimljiva jedinka zrele renesanse napisao je i raspravu o arhitekturi koju, uprkos svem nastojanju, autor ove radnje nije mogao još da pronađe pa čak ni u izvodu. Bilo bi za odabranu materiju ove knjige svakako korisno šta je ovaj zlatar, vajar, pisac i lični prijatelj tolikih arhitekata mogao i umeo da zahvati iz oblasti arhitekture i na koji način, pa bilo to sve i zaludno.

U svom životopisu „Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo Cellini pruža dramski opis stvaranja i izlivanja znamenitog Perseja, na visokom stupnju i u pogledu zanatstva, ali samo uzgredno i šturo osvrće se na velike arhitekte svog doba za koje ga je vezivalo poznanstvo, prijateljstvo i uzajamno poštovanje. Bilo bi korisnije da je pružio podatke o njihovom stavu prema arhitekturi, o teoretskim postavkama i načinu praktičnog savladavanja teškoća koje redovno iskrasavaju, umesto sveg mnoštva zgodica i nezgodica do krupnih zgoda i jezivih nezgoda iz svog života, doduše zanimljivih za upoznavanje događaja pod suncem zrele renesanse.

### **Cellini o Sansovini (LXXVIII glava)**

„Ja tako ostah naoružan, te mi podosmo da posetimo vajara del Sansovina, koji je pismeno pozvao Tribola u Mletke. On me dočeka s velikim ushićenjem, htede nas počastiti ručkom, te ostadosmo da jedemo. U razgovoru sa Tribolom reče mu, da ga ne misli zaposliti ovom prilikom i zato neka se vrati drugi put. Na te reči ja prasnuh u smeh, te u šali rekoh Sansovinu: „Vaša je kuća dosta daleko od njegove, ako treba još jednom da se vrati“. Ubogi Tribolo reče prestravljen: „No evo, imam uza se pismeni poziv da dođem na svaki način“. Na to Sansovino izjaví, da ljudi ravni njemu, poštenjací i talenti, mogu sebi dopustiti još i nešto više. Tribolo slegne rame-

nima i ponovi nekoliko puta: Strpljenje, strpljenje; Bože daj zdravlja“. Na to, bez obzira na obilan ručak kojim me je počastio Sansovino, zauzeh stanovište u prilog svom saputniku Tribolu, jer je imao potpuno pravo da se ljuti. Uz to još za vreme ručka Sansovino nije ni časak prestao da klepeće o veličini svojih dela, podcenjujući Michelangela i sve druge vajare, a svu hvalu uzimao isključivo za sebe. To mi toliko dojadi, da nisam pojeo s dobrim apetitom nijedan zalogaj jela. Ja mu izgovorih samo nekoliko reči: „O messer Jacopo, poštenjaci se ponašaju kao poštenjaci, a talenti koji stvaraju umetnička i zrela dela dolaze lakše do glasa kada ih hvale drugi nego kada tako samosvesno kuju u zvezde sami sebe“. Na te reči i on i nas dvojica digosmo se od stola nezadovoljno gundajući“.

No umetnici nisu i zlopamtila. Mnogo godina nakon ove nezgode eto Benvenuta opet u Mletcima: „Kada sam stigao u Mletke razmišljaо sam na koliko me raznih načina progoni moja okrutna sudbina. Ali svejedno, kako sam se osećao zdrav i jedar, odlučih da se s njom, po svom običaju, porvam. Dok sam tako razmišljaо o svojim ličnim prilikama, ja sam se zabavljao u ovom lepotom i bogatom gradu. Tu su me dva velika umetnika najlaskavije dočekala. Ja sam došao da pozdravim znamenitog slikara Tiziana. Osim toga, posetih Jacopa Sansovina, našeg odličnog florentinskog vajara i graditelja, koga je sasvim pristojno uhlebila mletačka republika. Ovaj je naš Firentinac bio u mладим danima moj dobar poznanik u Rimu i Firenzi“.

### **Benvenuto o Michelangelu (Glava LXXXI)**

Gde god nađe za shodno, Benvenuto se o Michelangelu uvek izražava kao o vrhunskom autoritetu u umetnosti i ličnosti prema kojoj on oseća najveće poštovanje. Bio mu je poznanik i poštovac. Posredovao je između njega i vojvode Cosima ne bi li ga privoleo da se preseli u Firenzu. Umesto opširnih opisivanja svojih natezanja sa manje zanimljivim firentinskim vajarom Bandinelliem, sa kojim se nadugačko obračunava u svom životopisu, može se samo zažaliti što se nije više posvetio glavnim ličnostima umetnosti svog doba.

„Na to pođoh da posetim Michelangela, te mu usmeno potvrdih sadržaj pisma, koje sam mu pisao iz Firenze u vojvodino ime. On mi odgovori da je zauzet izgradnjom crkve sv. Petra i da zbog toga ne može otpotovati. Tada mu odvratih, da bi, budući da već ima gotovu osnovu te crkve, izvođenje mogao prepustiti svom Urbincu, koji bi pokorno sledio njegove upute. I nadodao sam mnogo drugih reči. Govorio sam mu i obećavao brda i doline u vojvodino ime. On me oštrot pogleda u oči, nasmeši mi se podrugljivo i reče: „A vi sami? A kako ste vi s njim zadovoljni?“ Premda sam ga uveravao da sam vrlo zadovoljan i da sa mnom dobro postupaju, on me uveri da su mu u glavnom poznate smetnje s kojima se borim. Dosledno mi odgovori da bi za njega bilo teško da se otrgne od obaveza i da otpuštuje. Onda sam ja nadodao, da bi bilo najbolje da se on vrati u Firenzu, u svoj zavičaj u kome vlada vrlo pravedan mogućnik, inače najveći mecenata umetnosti među svim vladarima na svetu. Kako sam već natuknuo, on je imao uza se učenika rodom iz Urbina, koji je s njim živeo mnogo godina, no više mu je služio mesto služe ili slu-

škinje nego kao nadobudan umetnik. Jasno se videlo da ovaj nije stekao pravi pojam o umetnosti. Kako sam pritisnu Michelangela tako valjanim razlozima, da nije znao da nađe zgodan odgovor, on se okreće svom Urbincu sa izrazom kao da ga pita za njegovo mišljenje. Urbinac odmah dreknu jakim glasom i seljačkim naglaskom: „Ja se neću nikada rastati od mog messera Michelangela, sve dok on meni ne ostavi u rukama svoju kožu ili ja njemu moju kožu“. Bio sam prisiljen da se nasmejem na te glupe reči, te mu ne rekoh ni zbogom nego sam samo slegnuo ramenima, okrenuo se i izašao“.

#### **Michelangelo piše Benvenetu**

„Moj Benvenuto, ja sam vas već godinama poznavao kao najvećeg zlatara o kome je vest doprla do nas. No sada vas smatram za isto tako vrsnog vajara. Znajte da me je messer Bindo Altoviti poveo da vidim njegovo poprsje od bronze i da mi je rekao da je to vaš rad. Veoma mi se svideo. Ali sam mu zamerio što ga je nespretno izložio prema svetlosti, jer da svetlo pada kako bi trebalo, ovo lepo delo bi se pokazalo u svojoj punoj vrednosti“.

#### **Benvenuto o Vasariu**

O arhitekti Ufficcia u Firenzi, zgrade sa zanimljivim prostornim rešenjem sa prodom prema reci Arno u jednom i prema trgu Signorie u drugom pravcu, Benvenuto u svom životopisu, onako uzgred, ima samo ove ne baš pohvalne reči: „Ja sam već sve zasnovao i htio da počnem sa modeliranjem glave, koju sam i skicirao, kada jednog dana vojvoda izade iz palate, a slikar Giorgietto (tj. Vasari — primedba autorova) povede ga u Ammanatovu pregradu da mu pokaže Neptuna na kome je Giorgio radio više dana svojom rukom zajedno sa Ammannatom i njegovim radnicima. Po onom što mi je ispričao, vojvoda je gledao prilično nezadovoljno, te iako mu je Vasari nastajao da zagluši uši svojim brbljanjem ne bi li odvratio njegovu pažnju, vojvoda je samo klimnuo glavom; najzad se okreće prema svom pratiocu Gian Stefanu rekavši mu: „Idi i upitaj Benvenuta da li je njegov gorostas toliko uznapredovao da bi se udstojio i omogućio mi da ga malo zagledam“.

#### **Istorijski statuti, povelje, ugovori**

Za studije današnjih ljudi, zainteresovanih pitanjima arhitekture i uređenja gradova u prošlosti pogodno sredstvo predstavljaju statuti pojedinih gradova, patenti, povelje pojedinih vladara, odnosno upravljača državnih zajednica, cehovskih i drugih organizacija, a iznad svega očuvani ugovori naredbodavaca sa pojedinim arhitektima. Dva primera ovakvih istorijskih svedočanstava omogućavaju oživljavanje podneblja renesanse, od kojih se prvi odnosi na urbinskog kneza, čuvenog Federiga Montefeltrea i njegovog arhitektu jugoslovenskog porekla Luciana Lovranu. Na dvoru ovog vrlo kulturnog suverena i poznatog umetničkog mecene autoritet arhitekture i arhitekata kao stvaralačkih jedinki došao je do punog značaja. U drugom

primeru ogleda se način poslovanja dubrovačke oligarhije u vezi rešavanja problema uređenja grada sa napuljskim arhitektom inženjerom Onofriom de la Cava, u službi Dubrovačke Republike.

Urbinski knez Federigo Montefeltre smatrao je za potrebno da Lucianovo postavljenje za svog glavnog dvorskog arhitektu ozvaniči naročitim patentom. Ovaj patent, danas u Vatikanskoj biblioteci, zanimljiv je naročito po tome što iz njega provejava koliko je arhitektura u doba renesanse bila cenjena umetnost, arhitekti uvažavani umetnici i kolika je ovlašćenja knez bio voljan da prenese na svog arhitektu. Patent na srpskom glasi:

„Oni koji se ističu svojim duhom i sposobnostima, treba da budu, po našem mišljenju, uvažavani i na ceni, jer takvi su uvek bili slavljeni s obzirom na razumevanje za arhitekturu, prvu i najodređeniju od svih sedam umetnosti, jer se zasniva na poznavanju geometrije i aritmetike kako kod starih tako i kod ljudi sadašnjice; stoga tu umetnost i mi svesno uvažavamo i podupiremo. Tražeći svugde a naročito u Firenzi, na izvoru arhitekture, nismo mogli da nađemo čoveka zaista umešnog u ovoj umetnosti. Najzad smo čuli a zatim i sami videli i saznali kako je Lucian Ostensore cenjen i sposoban u ovoj umetnosti; stoga smo odlučili da podignemo lepe odaje, dostoje našem gradu i svetlom glasu naših predaka, te smo izabrali i postavili majstora Luciana za načelnika svih majstora koji će biti zaposleni na pomenutoj gradnji, kao i majstora-zidara, kamenorezaca, drvodelja, kovača i svega ostalog osoblja, bez obzira na čin i svojstvo službe na gradnji. Želimo i naređujemo svim našim majstorima, radnicima i nameštenicima koji vrše nadzor ili rukovode bilo čim drugim na gradnji, da u svemu slušaju imenovanog Luciana i da sve što ovaj bude naređivao izvršuju onako kao da smo to mi sami naredili. Naređujemo pre svega Andreji Cataniu, našem kanclaru i čuvaru pečata i gosp. Matteu dell Isola, blagajniku gradnje, da se u pogledu nagrađivanja pridržavaju majstor Lucianovih odluka. Majstor Lucian ima neograničenu vlast, slobodu i ovlaštenje da majstori i radnike najmi i otpušta, da im određuje platu odnosno da je sružava u slučaju ako radovi ne nailaze na njegovo zadovoljstvo, da način rada sam određuje bilo u akordu ili nadnici, da kažnjava ili od plate zakine ukoliko neko ne izvrši povereni mu posao, te da u svemu postupa onako kao što to proističe iz delokruga rukovodećeg arhitekte i glavnog majstora i da može u svim slučajevima postupati onako kao da smo mi sami prisutni. Radi potkrepljenja sveog ovog napravili smo ovaj Patent i snabdели ga našim velikim pečatom“.

Izdato u Castel Papiae, 10-VI-1468.

Čist i ničim nepomućeni zvuk ovog dokumenta na muzičkom instrumentu istorije više je no iznenađujući. Te, 1468. godine mnoge zemlje nisu znale još za pravi značaj arhitekture, ni za nju samu. I za današnje prilike, kada se arhitekt odstranjuje od svog projekta, koji postaje plen drugih, i kada se svaki novinar — izvestilac potpisuje ne pominjući uopšte autora arhitektonskih dela o kojima izveštava javnost, naravoučenije može biti višestruko.

**Ugovor sklopljen između Dubrovačke vlade i arhitekte  
Onofria della Cava**

Onofrio della Cava, arhitekt i hidrolog, navodni učenik Brunelleschia, proveo je u Dubrovniku sedam godina u građenju vodovoda, kneževe palate, raznih fontana i fortifikacionih objekata u sklopu gradskih bedema, kao i izvan grada. Smisao za stvarnost dubrovačke oligarhije i pravne stege koje je ona nametala ugovornim strankama nisu zastrašili ovog umetnika sigurnog u svom poslu. No snabdijevanje vodom predstavljalo je pre svih ostalih životno pitanje za ovaj utvrđeni grad. Ugovor je sačuvan i njegov tekst glasi:

1. Onofrio i Andreucci dužni su da vodu iz Šumeta dovedu u Dubrovnik a u gradu da izgrade dve česme; dubrovačka vlada će im dati potreban materijal, a oni samo rad;
2. Sprovodnik vode biće širok najmanje za dužinu jedne opeke, isto toliko visok i debelj; biće pokriven neobrađenim kamenom i vapnom;
3. Na svako pola milje napraviće jedno okruglo korito od neobrađenog kamena i u svakom će postaviti olovnu ploču sa rupicama da bi preko njih proticala čista voda;
4. Kanal će iznutra biti dobro oblepjen krećem;
5. U slučaju da se kanal u roku od godine dana pokvari, oni su dužni da ga besplatno poprave;
6. U službi će držati jednog ili dva domaća majstora radi izučavanja tog posla;
7. Gde god bude potrebno napraviće lukove;
8. U sprovodnik će se uvesti i druge vode na koje se putem nađe, ako to bude potrebno;
9. Sve troškove oko gradnje snose ova graditelja;
10. Vodu će sprovesti prema potrebi podzemno ili na površini;
11. Vodu će dovesti u grad do konca oktobra 1439. godine;
12. Sav građevinski materijal dobijaće po ceni po kojoj dobija i Vlada;
13. Pošto zbog ovog posla nameravaju da dovedu u Dubrovnik mnogo stranih majstora i radnika, dozvolite im se uvoz od 150 kvinkija (mera za vino najviše primenjivana u Stonu) ili 2 kvinkija na svakog majstora, a ukoliko bi se time u vezi vršilo krijućenje, spremni su da plate globu;
14. Vlada je dužna iznajmiti za stanovanje jednu kuću u gradu — na Pilama ili Pločama — za 30—40 perpera godišnjeg najma, a drugu negde u blizini gradilišta; ukoliko ne bi mogli dobiti takvu kuću, ona će im se napraviti od drveta i u nju će utrošiti 100 dasaka;
15. Vlada će sa njim u svemu postupati kao sa svojim građanima;
16. Majstori i radnici, koje oni dovedu u Dubrovnik, dok se ne dovrši gradnja vodovoda, ne mogu biti uzimani na državne ni privatne radnje;
17. Za sav rad i troškove dobiće u obrocima 8250 zlatnih mletačkih dukata.

Iz ugovora se vidi da dubrovačka vlada zahteva od saugovorača ne samo ideja i vršenje nadzora nego i izvođenje posla što znači da je arhitekt ujedno i preduzimač i mora da ima svog kapitala.

**Doprinosi znamenitih arhitekata**

Radove i pregnuća životopisaca znamenitih arhitekata još celishodnije dopunjaju dopisi ovakvih istaknutih ličnosti, jer njihovi osvrti koji se odnose na suštinu arhitekture odaju ujedno kroz njihove najtanjanije misli i najprisnija osećanja i duh vremena u kome su živeli. Takvih pismenih dokumenata ima verovatno u velikom broju u javnim i privatnim zbirkama, ali su dosad ostali nedovoljno

istraženi a još manje korišćeni za modernu nauku. Davao se i još uvek se daje prednost pismima slikara; ona se uveliko preštampavaju i izdaju na raznim jezicima. U knjizi „Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca“ Richardsa Friedenthala (u raskošnom prevedu, staje 12.000 dinara), preovlađuju pisma slikara. Tek pažljivim proučavanjem može korisnik ove knjige da pronađe ponešto i o građevinarstvu, kao: Raffaelov izveštaj o antičkim spomenicima Rima (poznat već iz drugih izdanja), Leonardovu predstavku vojvodi Moru (iznošena u bezbroj izdanja), privatno pismo arhitekta Ch. Wrena, velemajstora engleske barokne arhitekture, nešto o prepisci između Vasaria i Michelangela, protkanoj tek tu i tamo podacima o arhitekturi. Posebnu pažnju zaslužuje malo poznato pismo engleskog arhitekta Sir John Vanbrugha, graditelja Blenheim Palace. Nije na odmet da se ovo dopunsko poglavje o životopisima otpočene manje poznatim pismom Leona Battiste koje je on 1456. godine u vezi izgradnje crkve Tempio Malatestiana uputio svom prijatelju, humanistu Matteu de' Pasti, zaposlenom na dvoru vojvode Sigismonda Malatesta u Rimini.

**Uvaženom Matteo de' Pasti našem vrlo dragom prijatelju,  
Rimini**

Zdravo, Tvoja pisma su dobro došla iz više razloga i ja sam se osobito radovao da čujem da je moj Gospodar uradio onako kako sam to očekivao od njega, prihvatajući najbolji savet. Ali što se tiče onoga što ti je rekao Manetto da kupole treba da budu dvaput više nego što su široke, ja sa svoje strane imam više poverenja u one koji su gradili Terme i Pantheon i sve plemenite građevine, nego u njega, i mnogo više u razumnost nego u bilo kojeg čoveka. Iako se on upravlja prema određenom mišljenju, ne bih se začudio ako ćeće i pogreši.

U pogledu pilastra na mom modelu, seti se da sam ti govorio da ta fasada mora da bude potpuno nezavisna, pošto mi širina i visina crkve prave smetnje. Seti se i imaj dobro na umu da na modelu, sa leve i desne strane duž ivice krova postoji jedna stvar slična ovome: i kažem ti, ja sam je stavio da zaštitim krov, tj. pokrivač, koji će se postaviti sa unutrašnje strane crkve, pošto se ne može smanjiti unutrašnje prostranstvo sa mom fasadom, pa sam htio da unapredim ono što je već izgrađeno a ne da pokvarim ono što tek treba da se uradi. Možeš videti odakle dolaze veličine i proporcije pilastera: ako se promeni bilo šta, cela harmonija će se наруšiti. Mi smo isto tako govorili o postavljanju lakog krovnog pokrivača. Nemoj verovati da će ga ti pilasteri opterećavati. Izgleda mi da bi drveni bačvasti svod bio najprikladniji.

Moj pilaster, ako ne pristaje uz onaj u crkvi, koji neće imati potrebe da pridržava našu fasadu, a ukoliko je bude imao, on je tako blizu i odgovara joj, da će joj delom biti potpora. Ako inače nemaš prigovora, sledi crteže koji su po mom mišljenju u savremenom redu.

Što se tiče okruglih prozora, voleo bih da čovek od zanata zna svoj posao. Pitam ga, zašto su otvorili zid i oslabili strukturu da bi

načinili prozore? Za ljubav svetlosti. Pa dobro, ako možete da mi obezbedite više svetlosti sa manje oštećenja, zar niste pogrešili pružajući mi nepogodnost takve vrste? Sa desna na levo okruglog prozora zid je razbijen i luk u veličini polukruga treba da pridržava celokupnu težinu gore, pošto ima okrugle prozore, a otvor koji bi trebalo da pruža svetlost zatrpan je. Mnogi argumenti mogu se navesti time u vezi, ali ovaj nas mora zadovoljiti, naime, da nećeš nikad, nikad naći ni u jednoj građevini koju su pohvalili oni koji su nekad razumeli ono što danas niko ne razume, nikakav okrugao prozor izuzev tonsure na vrhu kupola: a njih ima samo na izvesnim crkvama posvećenim Jupiteru i Phoebusu, zaštitnicima svetlosti, i one, imaju opravdanje svojom veličinom. Ovo sam ti izneo da bi ti pokazao gde leži pravo objašnjenje.

Ukoliko neko bude dolazio do mene, uradiću sve što je u mojoj moći da dam zadovoljenje svom Gospodaru. Molim te da o svemu razmisliš, da saslušaš mišljenje i drugih i o tome me obavestiš. Možda će neko reći nešto vredno. Preporuči me mom Gospodaru, ako ga vidiš ili mu pišeš. Želim da ga zadovoljim koliko god budem mogao. Preporuči me gospodinu Robertu i Monsinjoru pronotaru i svima onima koji me po tvom mišljenju cene. Ako budem imao poverljivog kurira, poslaću ti moju Ecatomphide i druge rukopise. Zbogom. Iz Rima 18. novembra.

Baptista Alberti

U svom pismu upućenom Matteo de Pastiu, glavnom rukovodiocu radova kao odgovor na njegovo, koje se nije sačuvalo, Alberti daje uputstvo za izradu krova, fasade i prozora. Sačuvala se medalja Mattea de Pastia iz 1450. godine na kojoj je prikazana crkva sa kupolom nad celom širinom crkve. Do izgradnje te kupole nije ni došlo, a sama crkva je ostala nedovršena simfonija. Da je o njoj Alberti sanjao proizlazi iz pisma: „Ono što bi ti izmenio, poremetilo bi celu muziku“. Prema tome, sve ono što je navedeno na početku pisma, ostalo je prazno slovo. Za tadašnje prilike zanimljivo je i pismo Mattea de Pastia i Pietra de Gennasia upućeno 17. decembra 1454. godine samom Sigismondu, u kome mu saopštavaju „da će krov biti jedinstven za kapelu i za crkvu“. Isto tako predlažu da hitno otpisuju u Rim kako bi im Alberti objasnio sve u vezi sa krovom, pošto je vreme da naredi kako treba seći drvo.

Zanimljivo je da srazmernošću fasade Alberti polazi od pravilnosti odabrane i strogo klasične kompozicije, koju smatra „nezavisnom, pošto mi širina i visina crkve prave smetnje“. Crkva koja se prepravljala bila je, naime, sagrađena u mediteranskoj gotici. „Ako se promeni bilo šta“ — upozoruje Alberti — „cela harmonija će se narušiti“. Alberti smatra da su mu „crteži u savršenom redu“. Ovo upravljanje radovima iz daljine odgovara njegovoj postavci izraženoj u „De re aedificatoria“, da projektant pošto opremi svoje planove ne treba lično da se nalazi na gradilištu. Po tome i iz njegovog pisma može se zaključiti da je Alberti dobro znao šta hoće i šta želi da napravi. Prema svom naredbodavcu se ophodio sa najvećim poštovanjem.

Pismo je karakteristično za prilike sredinom XV veka.

**Michelangelo** o svom ugovoru koji je zaključio 6. V 1513. za podizanje nadgrobnog spomenika pape Julija II.

„Neka svako zna da sam ja, florentinski vajar Michelangelo, preuzeo da u mramoru izradim nadgrobni spomenik pape Julija II i to po nalogu kardinala Aginensisa i Datariusa, koji su kao opuštenočeni izvršioci poslednje volje, produžili ovo delo posle njegove smrti, a za svotu od 16.000 kamernih dukata u zlatu i 500 u istoj vrednosti. Uređenje nadgrobnog spomenika treba da ima sledeći oblik:

Pravougaonik od koga se vide tri bočne strane; četvrta fasada se naslanja na zid, tako da nju čovek ne može da vidi. Prednja površina, tj. pročelje ovog pravougaonika, treba da bude 20 stopa (palmi) široka i 14 široka; druge dve površine, okrenute prema zidu na koji se pravougaonik naslanja treba da budu 35 stopa dugačke i isto tako 14 stopa visoke. Na svaku od ove tri fasade dolaze po dve tabernakule. One stoje na podnožju koje opasava ovaj pravougaonik i biće ukrašene pilastrima, arhitravima, frizovima i vencima, kao što se vidi na malom drvenom modelu.

U svaki od šest tabernakula dolaze po dve statue, koje će biti otprilike za jednu stopu iznad prirodne veličine. Ukupno će biti 12 figura. Ispred svakog pilastera koji uokviravaju tabernakule dolazi figura iste veličine. Ima dvanaest pilastera. To iznosi 12 figura. Na gornju površinu pravougaonika dolazi, kao što se vidi na modelu, sarkofag postavljen na četiri noge i u njemu treba da bude papa Julije II, tako što će strana prema glavi biti između dve figure, koje kao da ga podižu, a donji deo kod nogu između druge dve. To dakle iznosi pet figura na sarkofagu, sve preko prirodne, skoro dvostrukе veličine od prirodne. Oko sarkofaga postaviće se 6 oblica na koje dolaze šest figura slične veličine, svih šest u sedećem stavu. Nadalje, na površini na kojoj se nalaze ovih šest figura podiže se, poviše one strane nadgrobnog spomenika koja je okrenuta zidu, mala kapela, visoka nekih 35 stopa; na njoj stoje pet figura, koje veličinom nadmašuju sve ostale, pošto su udaljenije od posmatrača. Tu još dolaze prikazi na tri reljefa od mramora ili bronce, sasvim po ukusu gore pomenutih naslednika, postavljeni na bočne površine nadgrobnog spomenika, između oba tabernakula, kao što se vidi na modelu. Obavezao sam se da će nadgrobni spomenik sa gore navedenim sadržajem zgotoviti potpuno o svom sopstvenom trošku, te da će sve onako kako po ugovoru treba da izgleda izvesti za šest godina; ukoliko bi po isteku šest godina deo nadgrobnog spomenika ostao nedovršen, navedeni naslednici će mi svakako dopustiti onolikovremena koliko je moguće da se ostatak dovrši, ali da ne smem da vršim nikakav drugi rad“.

#### **Michelangelov izveštaj o radu na fasadi crkve San Lorenzo u Firenzi, sastavljen 10. februara 1520. godine**

Kada su se Turci grozničavo pripremali da pregaze Ugarsku, što su i sproveli u delo 1526. godine bitkom kod Mohača, Michelangelo je u službi pape bio sav zaokupljen arhitektonskim zadacima, a sa njima u vezi doživljavao razne zgodne i nezgodne, kao što se vidi

iz njegovog izveštaja od 10. februara 1520. godine. Izveštaj je veoma poučan za savremene neimare, koji, pritisnuti birokratskim merama, uobražavaju da su stari majstori stvarali po miloj volji, i uz punu podršku svojih naredbodavaca.

„Kada sam 1516. godine — započinje svoj izveštaj čestiti Michelangelo — bio poslovno u Carrari da bih otpremio mramor u Rim za nadgrobni spomenik pape Julija II, pozvao me je papa Leo zbog fasade San Lorenzo, koju je htio da izgradi u Firenzi. Zbog toga sam 5. XII krenuo iz Carrare i oputovao u Rim. Tamo sam nacrtao projekt za ovu fasadu i na osnovu njega papa Leo mi je naredio da dam odlomiti u Carrari mramorne blokove i za ovaj rad. Na to mi je papa Leo, pošto sam se zadnjeg decembra gore navedene godine vratio iz Rima u Carraru, poslao 100 dukata za troškove lomljenja mramora za ovaj rad i to posredstvom Jacopa Salviatia, čiji mi je sluga po imenu Bentivoglio iste uručio. Novac sam primio oko 8. idućeg meseca, tj. januara i potvrđio, kao što treba, prijem. Kada je gore navedeni papa zahtevao od mene, narednog avgusta, model ovog dela, krenuo sam iz Carrare u Firenzu da ga izradim. I tako sam ga ja načinio od drveta u podesnoj formi i sa voštanim figurama i poslao ga u Rim. Kako ga je video, odmah je naredio da dođem tamo; i tako sam pošao i preuzeo dogovorene fasade u akordu, kao što proizlazi iz ugovora zaključenog sa njegovom Svetošću. Da bih mogao da uslužim njegovu Svetost, ja sam sada mramorne blokove, koje sam već otpremio za nadgrobni spomenik pape Julija II u Rim, uputio u Firenzu, a pošto su oni tamo bili dovezeni i obrađeni, morao sam ih opet vratiti u Rim, tako da je on obećao da će na sebe preuzeti sve izdatke za carinu i podvoz, dakle izdatak od nekih 800 dukata, iako ugovor o tome ništa nije govorio.“

Iz ovog zapisa, koncepcije ili prepisa pisma proizlazi način na koji je Michelangelo preuzimao poslove o sopstvenom trošku za ostvarenje dugoročnih vajarsko-arhitektonskih tvorevina. Uz opis rada stoji kao glavno svedočanstvo model izrađen u drvetu. Na ovom nadgrobnom spomeniku, koji zamalo ne postade njegov, Michelangelo je radio u razdoblju od 1520—1534. godine. Da je sa naslednicima imao mnogo neprilika, vidi se iz ovog zapisa, kojim on 1513. godine objavljuje svoja prava i obaveze.

„6. februara 1517. godine vratio sam se iz Rima u Firenzu. Pošto sam sada pomenula fasadu za San Lorenzo preduzeo u akord — a to će reći na svoj teret — a pošto mi je imenovani papa prema odredbi ugovora morao da isplati za ovaj rad 4000 dukata, dobio sam oko 25-og od Jacopa Salviatia predujam od 800 dukata. Istavio sam priznаницu i pošao u Cararu. Kako ugovori i uslovi koje sam ranije zaključio radi mramora za ovo delo nisu bili poštovani a i Carrarani mi postadoše neprijatni, opredelio sam se radi lomljenja kamena na Sarravezzu, u planini Pietrasanta u florentinskoj oblasti. I kako sam tamo dao izvajati šest stubova, svaki po 11 i po lakata, kao i mnoge druge blokove koji se danas tamo mogu videti dovršeni a koje sam ja izradio — jer ranije se tamo nije lomilo — došao sam 20. marta 1518. godine u Firenzu da obezbedim novac kojim bih otpočeo prevoz tih blokova. 26. marta 1518. godine kardinal de'Medici u ime pape a preko Gaddia isplatio mi je u Firenzi za delo određeno za

papu Lea 500 dukata. O ovom sam istavio priznаницu. Zatim, u isti mah, naredio mi je kardinal, opet po nalogu pape, da gore navedeni poduhvat prekinem, pošto žele — tako govorahu — da me poštede neugodnosti oko nabavke mramora, da će blokove izraditi u Firenzi i sklopiti nov sporazum. I tako je ova stvar ostala do danas.

U to doba majstori gradilišta Santa Maria del Fiore uputili su izvestan broj kamenorezaca u Petrosantu, ili bolje rečeno u Sarravezzu, da prigrabe kamenolom mramora i da uzmu blokove koje sam ja dao lomiti za fasadu San Lorenza, kako bi ih položili na podove Santa Maria del Fiore; zatim je papa Leo htio da produži izgradnju fasada San Lorenzo; pošto je međutim, kardinal de'Medici poverio drugima a ne meni nabavku mramora za pomenutu fasadu i baš onima koji su preuzeли pomenuti prevoz, i čak je i moj kamenolom mramora u Sarravezzu dao njima a da to sa mnom nije obračunao, tako sam ja imao mnogo neprijatnosti i briga. Jer niti je smeо kardinal niti su smeli majstori gradilišta da se umesaju u moje poslove pre no što sam bio razrešen ugovora sa papom. Da sam ja sporazumno sa papom odustao od pomenute fasade San Lorenzo i saopštio sve izdatke i primljene plate, onda bi onaj kamenolom mramora, blokovi i oruđe nužno pripali njegovoj Svetosti ili meni. Jedan ili drugi bi nakon toga mogao raditi sa svim tim ono što bi htio.

Pošto je stvar sada tako stajala, kardinal mi reče, da obračunam primljene novce i izdatke jer hoće da me razreši, kako bi mogao za gradilište i za sebe da izvadi u gorenavedenom kamenolomu mramora u Sarravezzu onoliko blokova koliko želi.

Zato sam ja prijem od 2300 dukata iskazao prema načinu i vremenu, kao što стоји u ovom prepisu, i naveo daljni izdatak od 1800 dukata; naime, od ovih je izdato oko 250, delimično za prevozne troškove Arnom za mramor grobnice Julija. Ja sam blokove, da bih uslužio papu Lea u Rimu, doneo ovamo radi prerade, s tim da ih, kao što sam već rekao, opet prebacim u Rim. Ostali novac do navedene sume od 1800, ja sam već, kako je rečeno, iskazao kao izdatke za imenovani rad za San Lorenzo. Pri tome ponovni transport obrađenog mramora u Rim za nadgrobni spomenik pape Julija nisam stavio u obračun, što bi iznosilo stavku od preko 3000 dukata.

Nisam ni drveni model imenovane fasade, koji sam poslao u Rim, stavio u račun; niti vreme od tri godine koje sam na ovom izgubio; nisam stavio u obračun što sam se zbog rada za San Lorenzo upropastio; nisam stavio u obračun bezmernu sramotu u koju sam zbog ovoga dospeo, što su me najpre doveli ovako radi izvođenja dogovorenog dela da bi mi ga posle oduzeli. Pri tome, uopšte i ne znam zašto? Ne stavljam im u račun ni moju kuću u Rimu koju sam napustio, kao ni to da mi je što u mramoru, što u oruđu i u gotovim radovima propalo više od 5000 dukata.

Odsada je potrebno da se sporazumemo: papa Leo može da preuzme novo položeni pristupni put, kao i pomenute i isklesane blokove. Ja bih mogao novac koji je ostao u mojoj ruci da zadržim i budem sloboden. Savetuju mi da sačinim „Breve“, koji bi potpisao papa. Sad znate kako stoјi cela ova stvar. Ja vas molim da načinite nacrt za ovaj Breve, a u pogledu novca primljenog za navedeni

posao da ga tako sastavite da mi taj novac ne mogu više nikad ponovo da traže. Uredite stvar tako da papa Leo kao protuuslugu za novce koje sam primio, preuzme napred pomenuti majdan mermera, kao i blokove i oruđa“.

Reč je o planovima i nabavci mermera za fasadu San Lorenzo, crkvu porodice Medici u Firenzi. U konkurenciji sa Raffaelom i drugim umetnicima ovaj posao je poveren Michelangelu. On je njime zaposlen u vremenu od 1516—1520. godine, od 41. do 45. godine svog života, izlažući se izvanrednim naporima na terenu, putovanjima od Carrare do Rima i Firenze, hodajući po planini Pietra-santa, gde je otvorio kamenolom i natežući se sa poslodavcima. Nije ni čudo što je bolno uzviknuo: „Nisam stavio u račun bezmernu sramotu u koju sam zbog ovoga dospeo time što su me najpre doveli ovamo radi izvođenja dogovorenog posla da bi mi ga posle oduzeli“. Sa psihološkog gledišta razlozi u svim epohama ostaju isti ili slični. Šta sve istinski stvaralac nije u stanju da preduzme kad je zanesen nadom za ostvarenje svoje ideje, pogotovu ako za to ima već i uredno sklopljen ugovor. Da se to dogodi, čovek ne mora biti ni Michelangelo. Dešava se to i danas; dešavalo se ne jednom i autor ove knjige i pored formalnih priznanja društva.

Na kraju krajeva, istinski stvaraoci podležu unutrašnjem glasu koji im govori da u svojim odlukama postupaju budalasto. Misaoni Michelangelo je i za tu vrstu psihološke obojenosti imao svoju izreku: „Za dobro zdravlje i dug život bez jada ne znam bolje sredstvo od budalaština“. Veran svom načelu doživeo je 89 godina.

### Intimnosti iz života arhitekata

Intimnih doživljaja arhitekata, značajnih za arhitektonsku misao, ima u velikom mnoštvu. Ovde se ukazuju samo poneki koji objašnjavaju fizički i duhovni lik arhitekata, a ponekad i njihovo mučno probijanje kroz ustalasanu objektivnu društvenu stvarnost.

**Baldinucci** o fizičkom izgledu G. L. Berninija: „Kavalir G. L. Bernino je bio čovek prava uzrasta, crnoput, crne kose koja je sa godinama posedela. Imao je produhovljene i živahne oči, oštar pogled, guste i dugačke obrve; bio je žustar u radu i ubedljiv u govoru. Kada je naredivao, već sam njegov pogled uterivao bi strah; bio je vrlo sklon gnevnu i lako se razljutio“. Ovakvim svojstvima Bernini kao sin druge polovine XX veka ne bi ni postao Bernini, to je izvesno. Moć birokratije bi ga veoma brzo urazumila o potrebi izjednačenja sa prosečnima i načinila bi ga zacelo hladnokrvnim.

**Paul Fréart de Chantelau** u svom delu: „Voyage du Cavalier Bernini en France“ ovako ga opisuje: „Kavalir Bernini je čovek osrednjeg rasta, ali dobro proporcionisan, pre mršav nego debeo, vatreng temperamenta. Njegov lik ima nečeg orlovskega, naročito oči. Ima vrlo dugačke obrve, visoko čelo malo spljošteno prema sredini i blago uzdignuto iznad očiju... Moglo bi se reći da je njegov duh jedan od najlepših koje je priroda ikad stvorila; jer i bez učenja, on ima skoro sve one prednosti koje daje nauka. Uz to ima odličnu memoriju, živu i hitru uobrazilju, čisto i tačno rasuđivanje. Vrlo je slatkorečiv i ima naročito mnogo dara da stvari objasni

rečju, licem i pokretom, i da učini da se one isto tako dobro dočaraju kao što najveći slikari umeju da ih predstave svojim kicicama“.

U životopisu svog oca „Vita del cav. G. L. Bernini“ iz 1713. sin **Domenico Bernini** između ostalog navodi:

„Sve njegove postavke zasnivaju se na uvažavanju antičkih građevina, koje su se uprkos vremenu delimično sačuvale u svojim osnovama, prislonjene još nekako uz sopstvene ruševine. U njima, govorio je on, može svako da proučava ne toliko celinu kao delove, jer su antički ljudi isticali u svojim građevinama više javnu veličanstvenost i otmenost nego pojedinačnu udobnost stanovnika. Međutim, dodao je, onaj je arhitekt za svaku pohvalu koji zna lepotu građevine da ujedini sa udobnošću stanovanja, dokazujući brojnim primerima da mnoge palate imaju jedne ili druge nedostatke a da su retke one koje imaju i jedne i druge. U svakom slučaju, kazao je, prava osnova arhitekture je proučavanje antike“.

Bernini je 1665. godine prilikom svoje posete Parizu, posetio i crkvu Teothine u izgradnji. Pošto je crkva okrugle osnove, savetovalo je da se unutra u njoj učine ispadni jer: „crkve, koje su potpuno okrugle — govorio je tom prilikom Bernini — kada se u njih uđe i načini svega sedam ili osam koraka, otežavaju da se dobro sagleda njihov oblik. U pogledu okrugline rekao je da je Arhimed pošto je spasio i uništio svojim izumima neprijateljsko brodovlje, i kralj mu je poslao mnoštvo zlata koje je on dobio, rekavši da ga treba pokloniti bogovima koji su izumeli krug i šestar“.

### Baldinucci o Borrominiu

„Bio je Francesco Borromini čovek veliki, lepog izgleda, dugih i snažnih udova, jake duše, uzvišenih i plemenitih shvatanja... Mnogo je cenio svoju umetnost i za njenu ljubav nije žalio truda; čak da bi njegovi modeli postigli potpunu čistoću pravio ih je od voska, a toliko puta od zemlje sopstvenim rukama... Nije bilo moguće da bi ih u takmičenju mogao da napravi neki drugi umetnik — zanatlija; jednom dade on stalno negativ jednom vrlo zaslužnom kardinalu, po čijem nagovoru ga je izradio, a koji je u stvari trebalo da služi za građevine Louvra u Francuskoj; nadodajući da su nacrti njegova sopstvena deca i neće za njih da prosjači pohvale po svetu, uz opasnost da ih ne dobije“. (Baldinucci, Notizie dei Professori del disegno).

### Arhitekt Christopher Wren (1632—1723)

Pripadnik znamenitog Royal Instituta u Londonu i družine naučenjaka Newtona, Hooka, Halleya, Gilberta i drugih, arhitekt Christopher Wren, prvobitno matematičar i prirodnjak, postao je ovim svojim sposobnostima kao podesnim instrumentom glavnji predstavnik engleske barokne arhitekture. 1665. godine, u svojoj trideset i trećoj godini Wren boravi u Parizu gde proučava tekovine francuske arhitekture. Pismo upućeno jednom prijatelju zanimljivo je iz

više razloga: daje izveštaj o onovremenim stvarima na polju arhitekture u toj zemlji, i o njemu kao stvaraocu, na tadašnjem stupnju ličnog razvoja. Našao se u Parizu kada je vitez Bernini bio u plemenitoj gužvi sa francuskim arhitektima oko podizanja jednog dela Louvra a koga u svom pismu naziva „podozrivim starim Italijanom“.

„Bacio sam se na razgledanje najvrednijih zgrada Pariza, kao i njegove okoline. Jedno vreme mi je Louvre bio svakodnevni cilj, gde stalno radi hiljadu ruku: neke polažu čvrste temelje, neke podižu spratove, stubove, pervaze itd., sve ogromno kamenje, pomoću velikih i korisnih sprava; drugi su zaposleni rezbarenjem, oblaganjem mermerom, gipsarskim radovima, bojenjem, pozlaćivanjem itd. Sve to sačinjava arhitektonsku školu koja je verovatno danas najbolja u Evropi. Obično se divimo koledžu četiri nacije, ali ga je umetnik namerno stavio u nepovoljan položaj da bi mogao da pokaže svoj duh u borbi s nepovoljnim položajem.“

„Akademija slikara, vajara i arhitekata i glavnih zanatlija Louvrea sa staje se svake prve i poslednje subote u mesecu. Gospodin Colbert, vrhovni nadzornik, dolazi na radove u Louvreu svake srede, a ako to posao dopusti, i četvrtkom. Radnicima se pošteno plaća svake subote. Gospodin opat Charles me je upoznao sa Berninijem, koji mi je pokazao svoje planove Louvra i kraljeve statue...“

„Ali ne treba ni da misliš da u okviru ovako kratkog pisma opisujem Pariz i njegove bezbrojne znamenitosti.“

„Kraljevu kuću nisam mogao da zaobiđem. Fontainebleau poseduje divljinu i prostranstvo koje odgovara pustinji u kojoj se nalazi. Antička masa zamka Saint Germaine i viseci vrtovi predstavljaju divno iznenadenje (hoću da kažem, za svakog razumnog čoveka) jer prijatnosti koje se nalaze ispod njih gube se u dahu koji se troši pri penjanju. Palata, ili ako hoćete, kabinet Versaillesa, dva puta me je pozvala da je razgledam. Zbog mešavine cigle, kamena, plavog crepa i zlata izgleda kao neka bogata livreja: nema ni desetak santimetara prostora koji nije pretrpan retkim ukrasima“... „Posle neuporedivih vila u Vauxu i Mesonu, nabrojaču Ryjel, Ecoin, Saint Maur, Saint Mand, Icy, Medon, Rency, Chantilly, Verneau, Lyoncour i mnoge druge koje sam razgledao. Da ne bih oslabio utiske koje sam poneo, doneću ti gotovo celu Francusku u crtežima, u kojim su neki prepoznali moju ruku i na koje sam potrošio i trud i nešto novaca.“

„Za Berninijev plan Louvrea prodao bih i svoju kožu, ali stari podozrivi Italijan mi je dao da ga gledam samo nekoliko minuta. Bilo je pet malih planova za koje je primio isto toliko hiljada pistola. Imao sam samo toliko vremena da ga ponesem u pamćenju i mašti. U razgovoru i pomoću olovke biću u stanju da ti ga prilično dobro opišem.“

#### John Vanbrugh (1664—1726)

Dva sačuvana i značajna pisma ovog engleskog arhitekta pružaju istorijsko svedočanstvo o odnosima između arhitekte i naredbodavca, koji može da bude i svakojak, pogotovo ako je naredbodavac žena i to „Stara veštica“, kako je Vanbrugh naziva. Svoje glavno delo Blenheim Palaca kod Oxforda nije nikad mogao ni da vidi osim iz pristojne udaljenosti. Okolnost od koje nisu uvek pošteđeni ni mnogi arhitekti drugih vremena. Ovaj dvorac ogromnih razmara podseća i po svojoj dispoziciji kao i svojim glavnim oblicima na Versalj. Veliki dar engleskog naroda pobediocu kod Blenheim — Bavarska — i sopstveni doprinosi omogućili su vojvodi od Marlborougha, Johnu Churchillu da se sa svojim arhitektom odluči na ovakav poduhvat. Posle vojvodine smrti ulogu naredbodavca u potpunosti preuzima vojvotkinja Sarah Churchill. Time su međusobni odnosi poremećeni.

#### Pismo jednom gospodinu, 1713. godine

„Vrlo mi je milo (između ostalog) što sam video da je lord Carlyle posle godinu dana stanovanja, sasvim uveren u udobnost svoje nove kuće. To mi je utoliko milije što sad imam dokaza da vojvotkinja od Marlborougha mora to isto da misli o svojoj kući u Blenheimu... Jer se moj lord Carlyle u znatižljivoj meri platio onih istih stvari kojih i ona, to jest dugih hodnika, visokih soba itd. Ali sada nalazi da je ono što sam mu rekao istinito. Da su ti hodnici tako daleko od toga da prave promaju, da u njima neće ni sveća da zatreperi, u šta se nedavno uverio u toku strašno burnih noći, kad nije trebalo ni jednu sveću stavljati u fenjer, pa čak ni u holu koji je visok (mada nije i toliko prostran) kao onaj u Blenheimu. Isto tako nalazi da su sve sobe i pored skromne vatre prave pećnice i da je u velikoj kući dovoljna samo funta voska i da troši samo dve lojanice noću više nego njegova kuća u Londonu.“

#### Pismo iz 1725. godine Jacobu Tompsonu

„Otuda: pošto sam prinuđen da idem na Sud zbog one **Stare veštice**, vojvotkinje od Marlborougha: ... Kažem, pošto su mi ruke vezane i ne mogu zakonskim putem da tražim zaostalo dugovanje, nagovorio sam ser Rob. Wallpolu da mi pomogne u jednom planu koji sam mu predložio i pomoću koga sam dobio svoj novac uprkos njenim oštrim zubima, i to od svote koju je očekivala da će primiti posle odbitka blenheimskih dugova i od koje je bila odlučila da mi ne da ni pare. To što sam postigao svoj cilj mnogo ju je razbesnilo, utoliko više što je to znatna svota za moje malo bogatstvo, koje je ona od sveg srca htela da uništi i da me natera da okončam svoj život u engleskoj Bastilji, pošto sam ga započeo u francuskoj.“

#### Ko je bio arhitekt Vanbrugh?

Poreklom Vlamanac, najpre dramatičar, kapetan britanske vojske, nadzornik kraljevskih građevina i još što šta dok se konačno nije privoleo arhitekturi kao najmaštovitiji od svih Wrenovih sledbenika. Bio je, dakle, izričiti predstavnik engleske barokne arhitekture. Prvo delo „Castle Howard — sagrađeno u zajednici sa arhitektom Hawksmorom, — 1667—1735., ima pročelje u dužini od 200 metara. Osim Greenwich Hopitala Vanbrough je podigao niz gospodskih sedišta. Njegova pompeзна arhitektura kao da se zna narugati po nekiput i sasvim praktičnim potrebama.

Sva je prilika da je vladao zanatom i tehnikom građenja kad je mogao da navede izvesne praktične uspehe, kao: „u hodnicima neće ni sveća zatreperiti, u šta se nedavno uverio u toku strašno burnih noći“.

## XIV

**TEŽNJA ZA OSNIVANJEM OPŠTE NAUKE O UMETNOSTI  
NAPORI E. UTITZA I MAXA DESSOIRA**

Najzad dolaze na red oni autori koji se trude da na osnovi neke opšte nauke o umetnosti obuhvate sve njene grane, kojih ima sve više — i objedine sve stručnjake zainteresovane za stvar umetnosti. Ne osvrćući se na misaona otkrića pobornika savremene arhitekture, našli su se neminovno na eklektičkim pozicijama svojih misaonih ekskurzija. Ovom je doprinelo i to što opšta nauka o umetnosti još nije postala jedinstvena nauka o umetnosti, niti se ona zasniva na temeljima filozofije, te ostaje bez veze sa savremenom arhitekturom koja je i umetnost i to nove vrste.

Osnove jedne opšte nauke o umetnosti dao je Emil Utitz svojim delom — „Osnovi jedne opšte nauke o umetnosti“, („Grundlegung einer allgemeinen Kunsthissenschaft“). Tu istu težnju produžuje svojim delom — „Estetika i opšta nauka o umetnosti“ — 1923. godine („Aestethik und allgemeine Kunsthissenschaft“) Max Dessoir. U toj knjizi je arhitekturi, koja je u glavi IX „Prostorna i likovna umetnost“ nazvana „graditeljstvom“, posvećeno svega tri i po strane, uglavnom nezanimljive sadržine i bez nekog značaja za stvar arhitekture prošlosti, sadašnjice i predstojeće budućnosti. Eto primera:

„Graditeljstvo, kome se sad obraćamo, u svojim osnovnim crtama ne sadrži podražavanje prirodnih ostvarenja. Ili, veruje li još danas neko da je gotska arhitektura nastala zahvaljujući smrekama i bukvama nemačkih šuma? Čak i tamo gde su prividno oponašane, forme biljaka su proizašle iz drugih uslova; a većina primera na koje bi trebalo misliti leži unutar plastičnog ili ornamentalnog ukrašavanja. Nasuprot tome, izgleda, da je i na ovom području neorgan-ska materija preobražena u nešto živo. Stub koji svoj teret ne nosi, nego ga izbegava ili se ponavlja ista pojava u šumi stubova, najomiljeniji je primer.“ ... „Ipak protiv ovakvog tumačenja tankih oslonaca govori činjenica da oni nisu zapravo sastavni delovi u konstruktivnom sklopu građevine; gde stvarno osim arhitrava, treba da se nosi nekakav teret, tu dolazi uporište. Osim toga, pogrešan utisak da listovi na glavi stuba koji se tako često mogu videti kao da uzdižu svod, čine se kao grubo obmanjivanje svakog ko oseća ono što je prirodno. Nositi može samo stablo stuba, a listovi su samo ukras. No čak ni on ne nosi toliko koliko mi nosimo. Ova ista reč ne sme nas odvesti u antropomorfizam. Ko uopšte uzevši tako antropo-

morfistički oseća mora pravolinijsku i pravougaonu bit graditeljstva odbaciti kao strašno otežanje“.

„Schopenhauer nalazi smisao graditeljstva u očulotvorenju onih ideja „**koje su najniži stupnjevi objektiviteta volje**“, a to su pre svega teža, kohezija, krutost, tvrdoča. No ove ideje nisu žive kao što smo mi. Čak i nezavisno od njihovog postojanja ili nepostojanja, nezavisno od pitanja u koliko meri one mogu kao osnovne misli voditi graditelja u njegovom planu i radu, — svaki pogled na neku građevinu osvedočava nas da posmatrač nailazi na obojenost bezobzirne materijalne krutosti koju nikakvo uživljavanje ne može razrešiti. Sve u arhitekturi pokazuje nam krutu i čvrstu istrajnost s kojom ni naše telo ni naša duša nemaju ničeg zajedničkog. Ono ostaje nepokretno na istom zemljištu, dok naše noge i naše misli brzo prelaze s mesta na mesto“...

„Ako se borba između pritiska i reakcije odvija bez pomoći drugih umetnosti, tad je dato kao kruto sudaranje elemenata ili, bolje rečeno, ostaje na istom zemljištu kao znak nepomirljive suprotnosti slepih prirodnih sila.“

„Čak se ni ovde ne smemo da zaustavimo. Istinu govoreći: u bezbroj slučajeva mi ne želimo da znamo za takvu jednu borbu između sile i tereta. Naše stambene prostorije nisu nalik ni na dramsku igru ni na sukobljavanje muzičkih glasova; mi ne želimo da nas zid i tavаницa, prozor i vrata podsećaju na aktivne sile i njihovo dvojstvo. Soba je, tako reči, krajnja utvrda oko našeg tela, ona mora, poput odeće, mirno i zaštitnički da se obavija oko tela“.

„... „To nije slučaj sa spomenutim robnim kućama. Ipak ovde preti opasnost da se zbog nužde da prostorije budu što obilnije osvetljene, sasvim izgubi utisak zatvorenog prostora. Skeletni stil zgrada od železa dopušta da se ispunjeni delovi građevine svedu na najmanju meru, a prazna mesta se uglavnom mogu videti. Već sama ova prevlast živo ukrašenih prozora ne slaže se s umetničkom arhitekturom. Pored toga železo, savitljivo i po volji primenjivo, ne nameće građevinaru nikakve zakone, a to je za svaku umetnost opasno po život.“

## XV

MUTHESIUS HERMANN (1861—1927)

## PRETEČA POBORNika SAVREMENE ARHITEKTURE

Progresivan duh, veliki radnik, prigodni mislilac, arhitekt Muthesius ne dostiže još visinu pobornika savremene arhitekture, ali predstavlja sponu između zastarelog shvatanja i novog gledanja na stvar arhitekture u mnogim njenim vidovima. Mnogi njegovi stavovi dosežu vrednost teorijskih odredaba, te se može smatrati da se sa Muthesiusom završava razdoblje koje je prethodilo nastupu pobornika savremene arhitekture.

Pored radova praktične vrednosti iz oblasti arhitekture: „Kleinhäus und Kleinsiedlung“, 1919, „Wie baue ich mein Haus“, 1917, „Landhaus und Garten“, 1907. godine, arhitekt Muthesius je svojim knjigama: „Die englische Baukunst der Gegenwart“, 1900—1904 i „Das englische Haus“, upoznao svoje sunarodnike sa tekovinama engleske stambene kulture i njihovim nastojanjima pred kraj prošlog stoljeća, kako je to prikazano u knjizi Savremena arhitektura 1. Svojim radovima doprineo je izgradnji privatnih kuća svih vrsta u Nemačkoj po sličnim principima.

Uporedo sa svojom razgranatom radinosti Muthesius se ističe i kao misaon čovek jasnim uvidom u tok stvari početkom ovog stoljeća. U svom delu „Kunst und Kultur“ on je ispravno ocenio trenutni značaj darmstadtiske škole i razornu ulogu Jugendstila, koji je tada uzimao sve više maha u Nemačkoj.

„Ovo mumificiranje išlo je u toku zadnjih sto godina pod zaštvom umetnosti, velikim delom naših tektonskih umetnosti ispred sebe. Potpuno tako je i sa arhitekturom. Ispunjena kiptećom životnom snagom u epohi grčkoj, rimskoj, gotskoj, kada je unutrašnji smisao bio manje ili više u svim likovnim umetnostima, na njoj se može primeniti znak organskog poremećaja već u doba renesanse. Jer sada se preuzimaju „forme“ i one postaju bitne za nju i za dalje. Sa klasicizmom, koji je poput hramova ukrašavao dorskim pročeljem i utilitarne zgrade, otpočelo je izgrađivanje ove velike budalaštine u XIX veku. Tokom ludačkog poleta dospelo se najzad do poznatog protutnjavanja svih stilova prošlosti, pri čemu se pot-

puno izgubila svest o sopstvenom životu i o onoj umetnosti koja je u stvari trebalo da postane predvodnik ostalih umetnosti, nego se igralo kao loptom“.

(Kultur und Kunst — poglavljje „Preinačenje naših gledišta“)

„Ono što se uradilo za proteklih pet ili šest godina to je širokoj javnosti pokazano najpre izložbom umetnika kolonije u Darmstadtu 1901. godine. Na njoj je izvedena novorođena umetnost i to predstavljanje je bilo, što se tiče umetničkog utiska, tako uspešno da je samo malo ko mogao da napusti izložbu ne otvorivši novoj umetnosti mali kutak srca. Pobeda nove primenjene umetnosti u Nemačkoj treba da se dovede u vezu sa ovom izložbom“.

Hermann Muthesius: „Kultur und Kunst“

## Jugendstil

„Ili, pita se, zar nemačka industrija ne sledi revnosno novi pravac? Zar ga nije uzdigla do same popularnosti? Zar mi u Nemačkoj nemamo naš Jugendstil? Zar nije ipak postignuto popularisanje nove umetnosti u širokim razmerama?“

Da, mi imamo danas u Nemačkoj Jugendstil i to je svakako ishod novog umetničkog pokreta. Ali, nažalost, takvog da nam goreg ne bi mogli poželeti ni naši najžešći neprijatelji. Tu se naša industrija željna novosti opet jednom temeljno prevarila. Ona se mašila potelu a zagrabilo senku; ona je htela tečnost i dobila samo penu. Jugendstil je umetnost koju nisu umetnici uzdigli iz krštenja već fabrički crtači uzoraka, od onih koji su svoje poglede pri rađanju velikih uperili iz žablje perspektive i posmatrali kako se oni nakaljuju, hrču i pljuckaju. Oni su to u letu podražavali i tako smo imali Jugendstil. Posrednik prodavnice mogao je sad predložiti svojim kupcima ono novo i najnovije, stil secesije i jugendstila i on je to i činio sa naročito radosnim uzbudjenjem. I publika je kupovala vase u jugendstilu, drangulije, nameštaj i čitavu sobnu opremu u jugendstilu, baš onako kao što je pre toga kupovala podražavane stvari u rokokou ili ono što se u Nemačkoj proizvodilo u takozvanom engleskom stilu. U stilu rokokoa ipak su imali još vezane uzorke“.

„U jugendstilu je čovek bio slobodan; ogledalo se u onom što su radili veliki, sama puka proizvoljnost. Nove forme su tako prodirale, ornament je bio glavna stvar, on je za crtače uzoraka uvek glavna stvar. Pod njegovom režijom čitava misao primenjene umetnosti iscrpljivala se zadnje tri decenije u spoljašnjem ornamentisanju.“

To je dovelo do toga da je pravi smisao primenjene umetnosti — oblikovanje — bio sasvim prekriven lažnim smislom dekoracije. Ornamentom se ranije dekorisalo u istorijskom smislu, a sada na bazi takozvanih novih ornamenata; u tome je cela razlika.

Kako je mogao nastati Jugendstil? Kako je bilo moguće da jedan pokret koji je nastupio sa toliko nade, dospe u tako plitke

vode i zaglavi na peščanim sprudovima jedne majmunske umetnosti? Treba ipak reći da originalnoj umetnosti velikih treba pripisati deo krivice. Ona se rodila sa klicom jedne bolesti i u toku nekoliko godina izazvala je razornu zarazu Jugendstila. Ova klica boleštine bila je u preteranom naglašenom stanovištu. Kontinentalna nova umetnost polazi od novih oblika. Ljudi su bili umorni od oblika; njih je mrzelo da iz pregrada starih umetnosti dalje izvlače istorijske forme, kako se pre radilo generacijama. Hteli su da imaju nove forme, takve koje sa starima ne bi imale ničeg zajedničkog. Svakako se radilo prevashodno i u prvoj liniji o formama.“

(Kultur und Kunst)

„Osim socijalnih prilika i nove privredne okolnosti doprinele su da se naša estetska gledišta preinače. Prodor mašinskog razdoblja podudara se uglavnom sa gornjim naslojavanjem građanstva. Strojevi, ranije poznati čoveku samo u manjem opsegu i u neusavršenom tehničkom obliku, postali su jedan od najvažnijih pratilaca čovečanstva. Železnice i parobrodi potisnuli su poštanske kočije i jedrenjake. Nastale su tvornice u kojima se vrte vretena, huče zamašnjaci, a nove robe se izbacuju u masama na tržište. Izmenile su se, samo za pola veka, sve naše spoljne okolnosti na jedan upravo prevratnički način. Gorostasne mase gvožđa otrgnute su od zemlje i stavljene u službi čovekovih tvorevina. Razvio se nov stalež koji ih stvara: inženjeri“.

Preinačenje naših gledišta

„Ne može se poreći da je Bramante bio toliko sposoban za arhitekturu kao niko drugi od antike. On je prvu osnovu za sv. Petra projektovao bez ikakve pomenje, jasno i bistro, sjajno i na sve strane slobodno tako da on palati (Vatikana) niukoliko nije nahudio. Smatra se za lepo delo kao što je to danas opšte poznato, tako da svako, kao što to čini San Gallo, ukoliko se udalji od Bramanteove konstrukcije, odstupa ujedno i od istine“.

Michelangelo

## DRUGI DEO

### KRETANJE FILOZOFSKE MISLI OD ANTIKE DO NASTUPA SAVREMENE ARHITEKTURE

## SADRŽAJ II DELA

Kretanje filozofske misli od antike do nastupa pobornika savremene arhitekture, misaono nasleđe: od Platona do Crocea

### I

Grčko-rimsko doba

Platon, Aristotelo, Vitruvije, Plotin,  
sv. Augustin

### II

Srednji vek

Toma Akvinski, Rogers Bacon, L. B.  
Alberti, Leonardo da Vinci

### III

Novi vek

R. Descartes, J. B. Dubos, D. Diderot, Baumgarten, J. Winckelmann, J. W. Goethe, I. Kant, A. Schopenhauer, Hegel: simbolična, klasična i romantična arhitektura; opšti pojmovi: pravilnost i simetrija, harmonija, originalnost, umetnik, fantazija, genije i nadahnuće, talent i genije

### IV

Hegel u raspravama savremenih materijalističkih dijalektičara po liniji arhitekture

V. Cousin, H. Taine, J. Ruskin, B. Croce, Herbert Spencer

### V

Napori oko stvaranja naučne estetike; naučna i stvaralačka estetika

Nastupaju teze Fechnera, Helmholzta, Zeisinga i drugih

### VI

Oswald Spengler i njegovi osvrti na arhitekturu

Spenglerov stav u odnosu na morfologiju arhitektonске misli; O umetnosti lepog vrtarstva; Ocena Spenglerovih razmišljanja o arhitekturi; G. Picon, „Panorama savremenih misli“

### VII

Zaključak:

o materiji raspravljanoj u II delu knjige

## KRETANJE FILOZOFSKE MISLI OD ANTIKE DO NASTUPA SAVREMENE ARHITEKTURE; MISAONO NASLEĐE OD PLATONA DO CROCEA

„Ptahu lepi likom uzvišeni oblikodavče zemlje,  
Dovzvoli mi da padnem ničice pred Tobom,  
Dovzvoli mi da ugledam lepotu Tvoju i  
Tvoju Ka preda mnom“.

Citirani stihovi su isečak iz molitve egipatskog neimara, ujedno prvosveštenika i starešine sveci umetničkog stvaranja prabožanstvu Ptahu, tvorcu umetnosti, radionica i građevinarstva. Predstavlja ujedno najbolje svedočanstvo o značaju umetničkog stvaranja za starovekovno društvo Egipćana. Neimari drevnog Egipta Imutes, Ineni, Senmuth i drugi bili su isto tako prožeti sličnim zanosima duha i duše. Neimari uspelih arhitektonskih ostvarenja rešavali su pitanje umetnosti, tehnike, maštovitosti, misaonosti i njihovog skladnog utezljavanja kad god je trebalo ujedinjenoj materiji i sadržaju pozajmiti višu umetničku formu. U nju oni uraštaju tokom svog stvaranja. Nije poznato do koje mere su ovi neimari bili i filozofi ili bar prigodni mislioci. U svojoj skromnosti egipatski neimari tražili su pomoć od boga Ptaha.

Vitruvijeva poruka o važnosti etičkog momenta možda nije jedini postulat kada ovaj antički poštenjak upućuje arhitekte na izučavanje filozofije. Poruka koja je tek u arhitekturi FR. Ll. Wrighta odnosno u njegovom učenju naišla na odgovarajući odjek: „Filozofija je za arhitektov duh ono što je očni vid za njegove korake“.

Teoretičari umetnosti, kao i kritičari umetnosti svih vremena zaziru u većini slučajeva od dubljeg poniranja u svet arhitekture, što su, međutim, činili u oblasti slikarstva i vajarstva. Razlog je tome možda složenost arhitektonskog stvaralaštva i nepodobnost da se umetnička aktivnost odvoji od praktičističke aktivnosti građenja. Ako se uzme da se najglavnije ugaone tačke filozofske estetike kreću oko iracionalnih pojmove lepog, uzvišenog i tragičnog u vezi sa umetnošću ili u njenom rastavljenom vidu, onda ovo nedovoljno proučavanje integralnog bića arhitekture, pramajke svih umetnosti, možda i krije u sebi razlog zašto su pojам i uloga umetnosti ostali uopšte nedovoljno razjašnjeni.

Obrnutim putem, to jest iz ostvarenih arhitektonskih dela, istoričari umetnosti, kritičari umetnosti i filozofi, zbog postignutog mno-

gostrukog jedinstva, teško mogu da uoče koje su komponente nosioci umetničke aktivnosti a koje su aktivnosti druge vrste. Ono što je neimar u časovima ostvarenja raspoloživo kao organ ljudske aktivnosti (mašta, volja, znanje, tehnika, misaonost, itd), nije raspoloživo analitičaru nearhitekti u časovima njegovog pristupanja arhitektonskim delima, niti je on sposoban da rasuđuje o vrednosti i imarentnoj snazi sadržanoj u njima. Zato je nasleđena i raspoloživa građa u oblasti arhitektonske misli bila mnogo manjeg obima od slikarske i vajarske, a ukoliko je postojala nije s uspehom sistematizovana.

Filozofska misao o umetnosti obuhvaćena je i izdiferencirana u Estetici (grčki *aesthetos*: čulno opažanje). Danas je sporno da li je estetika nauka o lepoti, a neosporno je, međutim, da je nauka o estetskim predmetima objektivizam, da je nauka o estetskom opredeljivanju subjektivizam, a da nauka o umetnosti tretira odnos između subjekta i objekta.

Osnovni ton za savršenstvo umetničke tvorevine provlači se kroz vekove jasno ili polutamno u pojmu: jedinstvo u raznolikosti. Sredstva za uvođenje raznih elemenata u kompoziciju biće svakom epohom sve brojnija; umenje je da se njima postigne jedinstvo sve složenijeg obeležja. Postizanje raznolikosti u gotovoj umetničkoj tvorevini menja se svakom kulturnom epohom. Njihovo jedinstvo cilj je svake organske kompozicije. Taj cilj je, doduše, stalan i nepromenljiv, ali uvek novi lik postignutog jedinstva daje crte stila. Poreklo lepote — imanentno — je u raznim elementima, a njeno ličenje je u njihovom jedinstvu. Tako i lepota umetničkih tvorevina ima svoju morfologiju vezanu za savršenstva jedinstvenih umetničkih dela. Tako je to, čak i pre svih ostalih, i u umetnosti građenja.

Nema lepog po sebi.



## I

### GRČKO-RIMSKO DOBA

**Platon, Aristotelo, Vitruvije, Plotin, sv. Augustin**

Za antički stari vek Croče ustanovljava: „Začeci estetike naziru se u starom sukobu filozofije i poezije, kako je to Platon rekao u svojoj Državi. Ali, nijedna od tih refleksija, zapažanja i diskusija nije unosila u taj život pravi i istinski filozofski problem o prirodi umetnosti. Čak ni sam sofistički pokret nije bio u stanju da ga unese... Umetnost, sposobnost umetničkog stvaranja postala je u Grčkoj filozofski problem tek posle sofističkog pokreta kao posledica Sokratovih polemika“.

„Grčko-rimski svet daje nam primere svih onih osnovnih formi devijacija, moralizma i čistog hedonizma, pedagogizma i misticizma, a pored njih onu najsvećaniju i najznamenitiju od svih rigorističkih negacija umetnosti što su ikada u svetu postojale. Ali on nam daje i primere približavanja teoriji izraza ili čiste fantazije; međutim, to nisu ništa drugo niti išta više negoli približavanje i sami pokušaji“.

Činjenica je da imitativna umetnost nije sprečila antičke mislioce da arhitekturu po prirodi smatraju istovetnom sa slikarstvom i vajarstvom. U najboljem slučaju, arhitektura korisnom delu daje vrednost lepote saobrazno primenjenom ornamentu.

### Platon

Uznoseći ideju lepog Platon nije objasnio da li je lepo suština umetnosti. Apsolutna lepota se, po njemu, ne može postići slikarskim delima; nju je nalazio samo u geometrijskim obrascima (tetraedru, oktaedru, ikosaedru) oblicima i čistim bojama. Umetnost podređuje zanatu i time osuđuje umetnost.

Srazmernost prostornih oblika i „čiste boje“ rezultuje — po Platonu — nešto „lepo po sebi“. Lepo počinje učestvovanjem platoške ideje o „lepom“.

Umesto pojma „lepo po sebi“ propušteno je da se apsolutna lepota stereometrijskih tela — na stranu ornament — i čistih boja prenesu na prostorni jezik arhitekture i da se u njoj nađe odgovara-

rajući izraz. Grčka arhitektura, primitivno i šematski tipizovana, nije obogaćena tekvinama kasnijeg kubizma i neoplastike u okviru razvijenih prostornih kompozicija. Jedan od razloga je konstruktivno ponavljanje istovetne strukturalne tekonike — teret + potpornjak. Na te konstruktivno-strukturalne komponente kao nosioce oblika niko od misaonih ljudi nije obraćao pažnju. Lepo je ostalo odvojeno od pitanja umetnosti, a ova od uređenja prostora, tj. od arhitekture. U ponavljanju istih tipskih objekata grčka arhitektura je ostala besprostorna; za nju važi i danas odredba: „Besprostorna umetnost je a priori lišena svake filozofije“. Platon je izdvajao ideje sveta posmatrajući ih pasivno i nezavisno. Stoga ideje apsolutnih lepota nisu našle put do umetnosti prostora, to jest do procesa pretvaranja materije i sadržaja u oblik. Uostalom, to nije pošlo za rukom ni Kantu, koji je ideje ipak promatrao u njihovom delovanju i svrstavao ih po logičnom dejstvu saznanja. Sve ovo odnosi se i na matematiku. „Neka niko ne ulazi ko ne zna matematiku“, natpis na ulazu Platonove Akademije. Matematika nije postala instrument fizike, kao što ni fizika nije orude za ispitivanje otpornosti prirodnih materijala, pronalaženje novih konstruktivnih elemenata.

### Aristotelo

„Stvaranje i delanje su dve različite stvari. Prema tome, i sposobnost razumnog delanja je nešto drugo nego sposobnost razumnog stvaranja. Zato se nijedna od ovih sposobnosti ne sadrži u drugoj. Jer niti je delanje stvaranje, niti je stvaranje delanje. Pošto je građevinarstvo umetnost i, moglo bi se reći, sposobnost razumnog stvaranja i pošto, s jedne strane, ne postoji nijedna umetnost koja ne bi bila sposobnost razumnog stvaranja i, s druge strane, nijedna sposobnost koja nije umetnost, onda se može izvesti zaključak da su umetnost i sposobnost svesnog i sa pravilnim rasuđivanjem povezanih stvaranja jedno isto. Celokupna umetnost je upravljena na stvaranje; ona je angažovanje veštine i posmatranja kako bi nastalo nešto od onih stvari koje mogu da budu i da ne budu, a čiji je princip u samom licu koje stvara a ne u stvarima koje on stvara. Jer umetnost se ne bavi onim što nužno postoji ili postaje, niti onim što postoji ili postaje u prirodi; jer te stvari imaju princip postojanja već u sebi. Ako su, dakle, stvaralaštvo i delanje dve različite stvari, onda umetnost nužno pripada stvaralaštву a ne delanju.“

„Umetnost je, dakle, kao što smo rekli sposobnost stvaranja uslovljena pravilnim rasuđivanjem; a njena suprotnost je sposobnost stvaranja ali s nepravilnim rasuđivanjem; i jedno i drugo usmereno je na ono što može da bude i drukčije“.

„Izraz nauka primenjujemo u dva značaja: u umetnosti naučnost pripisujemo onima koji su u sprovodenju svoje umetnosti postigli najviši stepen preciznosti, to jest majstorstva. Tako mi Fidiju nazivamo naučnikom u oblasti skulpture u kamenu, Polikleta naučnikom za tučane statue, a pritom izrazom nauka nećemo da označimo ništa drugo do savršeno majstorstvo u dotičnoj umetnosti“.

(Aristotelo: Nikomahova etika)

Vizuelna saznanja Aristotelu ceni iznad svega: Iskustvo je go tovo iste prirode kao nauka i umetnost; do njih ljudi dolaze posredstvom iskustva; iskustvo je, po njemu, stvorilo umetnost. Iskustvo je saznanje pojedinačnog a umetnost opšteg. Obično se misli da umetnost stoji iznad ljudi, a ljudi od umetnosti nadmašuju ljude od iskustva, jer oni znaju i uzroke postajanja. „Takođe sa istog razloga mi smatramo da arhitekti zaslužuju veći ugled nego obični radnici i da su iskusniji i pametniji; ovo stoga što oni poznaju uzroke onoga što se radi, dok obični radnici liče na beslovesna bića koja rade, ali rade ne znajući šta čine, poput vatre koja gori. Međutim, dok beslovesna bića vrše svaku svoju funkciju po prirodnoj sklonosti, obični radnici to čine iz navike. Prema tome, ono što, u našim očima, arhitekte čini pametnijim to nije praktična veština, nego što vladaju teorijom i poznaju uzroke“ (Metafizika).

Arhitektura je po Aristotelu korisna umetnost ukoliko arhitektonska kuća zaštićuje čoveka od nevremena. Aristotelo se u stvari bavi stubom. Po njemu kroz proporciju brusi se shvatnje o odnosima između: „mere i sklada, dalje, sklada i lepote. Lepo je uočljiva celina sa zakonskim redom delova“.

U svom delu „Politika“, glava peta, Aristotel o Hippodamu navodi: „A Hippodam, Eurifantov sin, Milečanin, prvi je od ljudi koji se nisu bavili politikom pa je ipak pokušao da kaže što god o najboljem obliku državnog uređenja. On je pronašao podelu gradova na ulice i prosekao ulice u Pireju. A inače u životu bio je preterano sujetan, tako da se nekima činilo da vodi prazan život baveći se suviše svojom bujnom kosom i skupocenim nakitom, dok mu je odeća bila skromna i topla ne samo zimi već i za vreme leta. Uz to, hteo je da se smatra poznavaocem cele prirode.“ Zatim Aristotelo navodi najveći broj najznačajnijih ustanova Hippodamova poretku.

Citajući te redove o osnivaču urbanističkih načela klasičnog strogog veka, moglo bi se pretpostaviti da su ova dvojica: Hippodam i Aristotelo bili savremenici i da je Aristotelo lično bio protiv ovog znamenitog „gradograditelja“. Međutim Hippodam je bio davno mrtav kada se naš filozof tek rodio. Zato je za žaljenje što se Aristotelo više bavi bujnošću njegove kose i drugim sporednostima, nego njegovim urbanističkim postavkama i teorijama kao i vezama između ovih i hipodamovskog društvenog uređenja. Iz ovog bi se moglo zaključiti da su hipodamovske šeme bile odraz njegovih predstava o životu ljudskih zajednica i da je bio široke kulture, jer inače kako bi i htio: „da se smatra poznavaocem prirode.“

### Vitruvije

U poglavljju o teoriji arhitekture ovom antičkom poštenjaku već je posvećeno nekoliko redova. U domenu misli ono se na ovom mestu dopunjava. Arhitektonska ideja, po njemu, sastoji se iz dva zahteva: prakse građenja i nauke, pri čemu je nauka učenje o matematičkim proporcijama. Sud o arhitekturi ima šest kategorija; prak-

tični i ekonomski stavlju se uporedo sa pseudoestetskim vidovima na jedan nesređen način. Kategorije su:

- pogodnost namene
- izgled zgrade u odnosu na drveće i uzvišenje,
- ekonomski pogodnost zgrade
- estetska svrha: eurythmia (vrednost ponavljanja delova)
- odnos delova prema celini
- besprekornost izvođenja (dekor)

Proporcije stuba su, po njemu, slične proporcijama ljudskog tela; one su antropometrijske. Ustvari istorija stilova je istorija tri stila, odnosno tri podstila.

U šestoj knjizi svog dela Vitruvije se upušta u estetska razmatranja o arhitekturi: „Ninašta brižljivije ne treba da se arhitekt obazire nego na to da zgrada sadrži jedno tačno, njenim odnosima i veličini saobrazno odmeravanje osnovnih elemenata. Ako se kod nekog građevinskog projekta nacrti jedan obuhvatni, međusobni odnos delova i ako je umetničkim prosuđivanjem utvrđena njihova stilistička srazmerna, onda ostaje zadatak oštromlja da se projekat prilagodi obliku građevinskog zemljišta, pošto se, s obzirom na praktičnu namenu kao i na umetnički izgled, oduzimanjem ili dodavanjem pojedinih građevinskih elemenata promene na građevini tako izvrše da su oduzeti ili dodati građevinski delovi sa ispravnim razmišljanjem izabrani, te time izgled celokupne građevine ne ispolji nikakvu grešku.“... Nadalje „te se ne bi zacelo moglo osporavati pravo da se, s obzirom na priordan sastav građevinskog terena ili iz praktičnih razloga, izvesni građevinski elementi oduzmu ili dodaju pod uslovom da se time umetničkom savršenstvu dela ne pričini nikakva šteta“.

### **Plotin**

U Plotinu (203—270) ponovo je oživeo Platon, ali saobrazno njegovoj originalnosti sa njim se završava paganska filozofija.

Plotin se o lepom ovako izražava:

„Lepo počiva na učestvovanju na platoskoj ideji lepog“. No Plotin nije ostao samo na ovom. On je ustvari začetnik nove epohe u istoriji estetike, koja ga odvaja od klasične filozofije i postaje najveći vesnik srednjovekovne umetnosti. Prevazišao je pojam podražavanja prirodi i postavio pojam emanacije. Prema njemu mašta dolazi na videlo sa zadatkom da prikazuje senzacije (sensibilno iskustvo). Iznad mašteta je sposobnost kontemplacije — mistična aktivnost. Akt mašteta je niži od misli, viši od utiskivanja forme kako to radi priroda. Umetnost treba da prevaziđe prirodu. Udaljavanje od prirode je osnova celokupne srednjovekovne umetnosti. Intuicijom, koja se odvija mističnim procesom od materije, duša teži najvišoj lepoti koja je isto tako najviše dobro: Bog. Proces kontemplacije: suprostavljanje rasuđivanju, izjednačavanju subjekta i objekta. Postupak intuitivan i imaginativ. Antički mislioci nisu mogli da izrade

teoriju o mašti kao o moći vizije. Tek su se starohrišćanski mislioci počeli zanimati problemima mašteta i priznavali joj karakter čulni i nadčulni.

Po Plotinovoj metafizici: samo bi umetnik mogao da fragmentarnom svetu vrati onu bogodanu celovitost koja se izgubila. Time je porastao ugled umetnika, nadahnutog proroka. Umetnik kao da je posednut božanskim duhom i da ima dar raspoznavanja skrivenih stvari — Odvaja se od sveta razuma „Unio magistic“.

Croce o Plotinu: „Samo u Plotina — to treba dobro da se nagnasi — sjedinjuju se ova dva rastavljena područja: pojam lepog i pojam umetnosti predstavljaju zajedničku funkciju.“ ... „Time se pojavila jedna uistina nova koncepcija: umetnost i lepota utapaju se obe u jednoj mističnoj pasiji i egzaltaciji duha“.

Plotin i neoplatonisti pripisivali su umetnosti višu svrhu. U Se-nekino doba toga još nije bilo. „Mi se molimo i prinosimo žrtve kipovima bogova, ali preziremo vajare koji ih prave“.

### **Sveti Augustin Aurelius (353—430)**

„Congruentia partium cum quadam coloris suavitate.“  
„Omnis porro polychritudinis forma unitas est“.

Sv. Augustin, poštenjačina filozofske misli, daje podstreka shvatanju mašteta kao stvaralačkoj zamisli tesno vezanoj — po njemu — sa slobodom. Tvorevina mašteta su dela unutrašnjeg viđenja. Ona stvaraju autonomnu sintezu čulnih utisaka i iskustava. Duhovnu viziju ili viziju mašteta ocenjuje kao neku vrstu sile koja opet, sa svoje strane vrši posredničku ulogu između fizičkih i intelektualnih predstava. Značajno je da sveti Augustin ne voli slikarstvo i vajarstvo, već ističe važnost muzike i arhitekture. Time je učinio veoma veliki korak unapred. Filozofska misao se približila biću same arhitekture. Ona je među likovnim umetnostima najudaljenija od podražavanja prirodi. Veliki procvat romanske arhitekture ima svoj záčetak, po svoj prilici, u učenju sv. Augustina.

Kao teze postavlja: strogi sklad delova, jednake prozore, rationalnu arhitektonsku meru; ne oseća još i potrebu za odvajanjem od matematičkog odnosa. Izvesno odvajanje od klasičnog ukusa predstavlja način na koji posmatra ulogu prozora, dakle otvora u zidnom platnu, kao umetničku vrednost. (Aristotel se bavio stubom). Posmatranje prostora kao elementa slobodnog po sebi i intervala povezanih ritmički označuje dalje produbljivanje misli o arhitekturi. Gde god može, oslanja se na Platonova estetska gledišta, bez one njegove rigoroznosti. Smatra da je jedinstvo u raznolikosti estetska osnovica umetnosti građenja, ideja koja se vraća i nalazi svoju potvrdu u kasnijim teorijama arhitekture. Svim svojim autoritetom prihvaća je i sam Gropius.

Rasprava o lepom, od koje je u radovima sv. Augustina ostalo samo nekoliko razbacanih misli, prikazuju ga kao veoma pronicljivog mislioca. Obeležje lepote po njemu: tačan međusobni odnos delova jedne celine koji od te celine čini Jedno. „Ako zapitam arhi-

tektu — kaže Diderot o tom velikom čoveku — kada na jednom krilu svoje zgrade podiže jednu arkadu zašto to čini i na drugom, on će mi bez sumnje odgovoriti da to čini zato da bi delovi njegove građevine među sobom bili što simetričniji. Ali zašto vam ta simetrija izgleda nužna? Zato što se ona dopada. Ali ko ste vi da sebe proglašavate sudijom onoga što ljudima treba ili ne treba da se dopada, i otkud znate da im se simetrija dopada? U to sam siguran, jer stvari koje su tako raspoređene imaju prikladnost, tačnost, prijatnu skladnost, jednom reći, jer je to lepo. Vrlo dobro, ali je li to, kažite mi, lepo zato što se dopada ili se dopada zato što je lepo? Odgovor nije težak, to se dopada zato što je lepo. To verujem kao i vi, ali vas opet pitam zašto je lepo? A ako vas moje pitanje zbujuje, zato što veliki majstori vaše umetnosti stvarno ne idu tako daleko, složićete se bez muke bar time da podudarnost, jednakost, usklađenost svih delova vaše građevine svodi celinu na jednu vrstu jedinstva koje zadovoljava razum. To sam baš htio da kažem. Da, ali budite na oprezu, u telima nema pravog jedinstva pošto su sva tela sastavljena od bezbroj delova, a svaki od njih opet sastavljen je od bezbroj drugih. Gde vidite, dakle, to jedinstvo koje vas vodi u izradi našeg crteža, jedinstvo koje smatrate nepričuvanim zakonom u svojoj umetnosti, jedinstvo koje vaša građevina mora da podražava da bi bila lepa, ali na zemlji se ništa ne može savršeno da podražava, pošto na zemlji ništa nije savršeno. Jedno? Pa šta iz toga sledi? Ne treba li da iznad svojih duhova priznamo izvesno prvo bitno, suvereno, večno, savršeno jedinstvo koje je bitno pravilo lepoga i kome vi u svojoj umetnosti težite".

Sveti Augustin je razlikovao dve vrste lepote (De ordine):

prostu lepotu i  
lepotu koja proizilazi iz odnosa delova.

„Neko ne voli ono što vreda naša čula“ (De musica).

Na drugom nekom mestu: „Jedinstvo čini, da se tako izrazimo, oblik i suštinu lepog u svakom rodu“. Naravno, kao bogobožljivi čovek, sv. Augustin bogu pripisuje ne samo poredak i uređenje sveta nego i samu materiju. Skladna struktura umetničkog dela prenosi se iz estetske sfere na ceo kosmos a na stvaraoca ceo umetnički plan, kao što je to pre njega već učinio Plotin. Ništa zato, sv. Augustin — po Russelu, predstavlja značajnog teoretičara; njegova intelektualna zasluga je velika. To se može usvojiti i u pogledu teorije arhitekture zbog njene složene jednostavnosti i mnogostrukog jedinstva.

Ovo je važno utoliko što kako Tertullijan tako i neki crveni oci postavljaju estetski rigorozum pa i potpunu negaciju umetnosti za volju religije, za volju nauke o bogu ili o čoveku itd.

## II

### SREDNJI VEK

Remek-dela arhitekture, vajarstva i slikarstva ne vrede samo kao umetnički spomenici već i kao svedočanstvo o postojanju estetskih principa. Ti principi — objašnjeni u poglavljju o teoriji arhitekture — nisu našli odgovarajuću formu u carstvu misli. Izvesnu karakterizaciju umetnika i umetničkih dela dala je već klasična antika. Intelektualističko shvatanje srednjeg veka svodi sve na duhovnu aktivnost razuma pa čak i — po mišljenju nekih — u neki mistični zanos.

Još se zarana pokazuju izvesne razlike u shvatanjima monaških redova u stvari arhitekture. Strogi stavovi cistercijana bili su na primer, u suprotnosti sa stanovištem i sklonostima kluzijanista, koji nisu zazirali od sjaja. Negovanje umetnosti kod cistercijana odvija se u traženju jednostavnosti. Već 1134. godine zabranjuje se korišćenje slika, zauzima se stav protiv figuralnih dekoracija, jer bogate skulpture remete meditaciju. Tek odlukom iz 1157. godine dozvoljava se izgradnja zvonika od kamenja. Po usvojenim smernicama jednostavnost se traži kod izgradnje crkava, oratorija i svih vrsta bogomolja. Išlo se tako daleko da se smatralo čak i bojadisanje stakla suvišnim i luksuzom. Ali ono što je bitno, građenje u najužem smislu reči smatralo se važnim područjem za umetničko stvaralaštvo. Taj i takav stav vodio je cistercijane putem konstruktivnosti brižnom građenju, do stepena velelepnosti izraza. Poreklo konstruktivnosti kasnijih francuskih neimara — odlika koja ih krasiti dan danj — treba možda tražiti u ovim nastojanjima srednjovekovnih monaha. Uz savlađivanje tekovina gotskih konstruktivnih novina ide uporedno izbegavanje dekorativnosti poznoromanskog ornamentisanja.

Uvode se šiljasti lukovi i sva sila rebrasto krstatih svodova stapa se u moćne strukturalne celine, u jedinstvene građevinske sisteme. Uprkos izvesnoj crti konzervativnosti, cistercijani se uspešno rvu sa svim teškoćama preporođene arhitektonske misli, krčeći put velikim ostvarenjima, kao što su francuske katedrale. U red njihovih reformističkih težnji spada i krstoobrazna osnova crkava.

Monah Roger Bacon 1267. godine o autoritetu slepo vezanom za Aristotela: „Jedva pre pola veka Aristotelo je bio smatrana ne poželjnim i izopšten iz škola. Evo ga danas uzdignutog kao vrhunskog učitelja; Kakva je njegova titula? on je naučenjak — kaže se; neka bude, ali on nije sve znao. On je uradio ono što je bilo mo-

guće za njegovo vreme, ali on nije dosegao do izvorišta mudrosti. ... Ali kaže Škola, treba poštovati stare. — Avaj, bez sumnje stari su vredni poštovanja i treba im odati priznanje što su nam utrli put; ali ne treba zaboraviti da su i stari bili ljudi i da se oni nisu prevarili samo jednom; oni su čak počinili tim više zabluda što su bili stariji, jer najmlađi su u stvari najstariji; moderna pokolenja treba da prevaziđu u bistrini nekadašnja, pošto ona nasleđuju sve što je pređeno u prošlosti“.

Ovaj srednjovekovni monah izvanredno vidovitog duha izražava se u svom delu „Opus tertium“, kao i u ostalima, sasvim savremenim jezikom. Može se što šta primiti kao da je juče izrečeno.

### Toma Akvinski (1225—1274)

Odanošću nauci i prosvećivanju dominikanski red je učinio znatnu uslugu zapadnoevropskoj kulturi. Albertus Magnus, značajan za unapređenje hortikulture, i Toma Akvinski usredsredili su svoje sposobnosti da Hrista pomire sa Aristotelom pod okriljem katoličke crkve. U tome su i uspeli. U pitanju lepog i umetnosti, ovaj najveći skolastički filozof srednjeg veka ide smernicama Aristotelovim, nipođavajući pri tome Platona čak i u onom vidu i obliku u kome je ovaj našao dostoјno vrednovanje kod sv. Augustina. Međutim, govoreći o stvaranju kao prvobitnom principu, Platon ima na umu, kao i Aristotelo, jednu prvobitnu materiju kojoj bog, kao nečem već postojećem, daje samo oblik. Bog je za njih više oblikotvorac, arhitekt najvećeg stila nego tvorac nečega iz ničega. Sv. Toma nalazi razliku između lepog i dobrog; lepo je za njega ono što se dopada već u fazi kontemplacije-pulchrum id cuius ipsa apprehensio placet. Za ovo pitanje je sv. Augustin već našao bolje i korisnije rešenje. I ružne stvari privlače pažnju ovog velikog skolastičara ukoliko su valjano podražavane. Uzdiže ulogu čula, ovih posrednika između spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta, i to najviše dva čula: vid i sluh. Fantaziju i maštu tretira u ulozi slagališta za oblike dostavljenе posredstvom čula. Toma Akvinski, „Otac zapadne kulture“ po Chestertonu, nije pitanje umetnosti pomerio ni za pedalj unapred, no uprkos neprikosnovenosti njegovog autoriteta, katolička crkva postaje u toku narednih vekova glavni zaštitnik umetnosti. Russel ga ne stavlja u isti red sa antičkim misliocima.

### Albertijev prodor u misaono područje lepog; nezvanični osnivač estetike

U šestoj i devetoj knjizi svog dela „Deset knjiga o arhitekturi“ sa vanrednom savešću i zalaganjem raspravlja o lepoti uopšte i o lepoti vezanoj za arhitektonika ostvarenja. Do svojih ustanovljenja Alberti je dospeo pošto je „pobedila ljubav za rad i visoko poštovanje studija i, gde mi nije dosezalo razumevanje tu mi je помогла žarka žed za naukom i neverovatna prilježnost. Nema nijednog iole poznatog dela Antike, ma gde ono bilo, da ga nisam ispitao da bi odatile nešto naučio. Nisam nigde propustio sve da prekopam, pogledam, premerim i u crteže snimljeno da skupim, da bih mogao u osnovi da shvatim i upoznam sve što je duh i umetnost stvorila“.

U drugoj glavi iste knjige Alberti o ljupkom i dopadljivom između ostalog navodi: „Smatra se da ljupkost i dopadanje dolaze samo od lepote i ukrasa“ ... Zbog toga oni, koji bi hteli da stvore štogod što izaziva divljenje, mora pre svega da obrate pažnju naročito na najveću lepotu „(Izgleda kao da se nedefinisanim pojmom lepote tumači bit ljupkog i dopadljivog.)...“ Mi se divimo bogovima, gledajući nebo i njihove čudesne tvorevine, sigurno više zbog toga što primećujemo pre njihovu lepotu nego korist. Ili, treba li da primetim da i sama priroda, kao što se svuda može videti, uživajući u lepoti, ne prestaje da daje sve više i više. Na primer, ostavlajući sve drugo na stranu, u boji cveća. Pa kad bi se sve to uopšte moglo poželeti kod jedne stvari, to zacelo još pre kod jedne građevine; jer ona ni po kojim uslovima ne može biti bez ovoga a da se ne izloži prekorima svih poznavalaca i laika. Jer kakve druge misli iza ziva kod nas jedna bezoblična i besmislena kamena građevina nego, šta pre treba žaliti: bačen novac ili besmislenu strast da se gomila kamen na kamen. Zadovoljiti potrebu je lako, ali je nezahvalno brinuti se za udobnost ako nezgrapnost tvorevine vredna. Uz to dolazi da ovo o čemu govorim potpomaže u isto vreme umnogome ugodnost i dugotrajnost. Ko neće naime priznati da se prijatnije oseća među ukrašenim zidovima nego među zanemarenim „.....“ Ali šta su lepota i ukras sami po sebi, ili po čemu se razlikuju, možda ćemo jasnije shvatiti u pameti nego što bi to ja mogao objasniti ovde rečima. Ali kratkoće radi hteo bih da dam definiciju da je lepota jedno zakonsko slaganje svih delova ma koje stvari, koje se sastoje u tome što se ne bi moglo niti što dodati niti oduzeti ili promeniti a da se ta stvar ne načini dopadljivom“. Zar ovo ne liči na ustanovljenja sv. Augustina: „Obeležje lepote je tačan međusobni odnos delova jedne celine koji od te celine čini Jedno“ ili na drugom mestu: „Jedinstvo čini, da se tako izrazimo, oblik i suštinu lepog u svakom rodu“. Zatim Alberti produžuje: „To je neka moćna i božanska stvar za čije je ostvarenje potreban napor svih umetničkih i duhovnih sila, pa čak je i prirodi retko dato da nešto stvori što je apsolutno i u svima delovima savršeno.“ ... „Ako smo u to ubeđeni, to će ukras biti za lepotu kao sjaj koji je potpomaže i nešto kao njena dopuna. Iz toga se vidi, ja bar mislim, da je lepota telu urođena i da ga celoga prožima, a da ukras ipak ima više prirodu izmišljenog sjaja i spoljnog dodatka nego da je kakvog unutrašnjeg svojstva.“ Ovaj deo Albertijevog osvrta na svojstvo lepote je od velike zanimljivosti, jer on već naslućuje razliku između urođene lepote nekog tela i ukrasa, stvari izmišljenog sjaja i spoljnog dodatka. Ali, on ih još ne odvaja; načelo bezornamentalne arhitekture kao samostalne egzistencije on još ne nazire, to mu ne dopušta oduševljenje za arhitektonska dostignuća Antike... „Ali da produžim: Ko zida s namerom da ono što zida nađe i odjeka — što mora da bude namera svih pametnih ljudi — taj ima sigurno jasno određen plan. A nešto po jednom određenom planu izvesti stvar je umetnosti. Da se jedna pravilna i izvrsna građevina može izvesti samo po umetničkim osnovnim načelima, ko bi to mogao poreći? Ko dakle zanemari onaj deo koji se odnosi na lepotu i ukras — i koji je podvrgnut svima određenim i promenljivim zakonima umetnosti, to je čovek

sasvim bez ikakvog ukusa. Ipak se neki ne slažu sa ovim i vele da je to mišljenje, koje imamo o lepoti i celoj arhitekturi, neosnovano i smelo: jer po ukusu pojedinaca biće oblik građevine različan i promenljiv i nikakvim umetničkim propisima ograničen".

U narednim glavama iste, šeste knjige, Alberti se u više navrata vraća na estetsko vrednovanje pojma lepote. „Sad pak dolazim na to da govorim o onome što sam obećao: od čega se sastoje svaka vrsta lepote i ukrasa, ili bolje rečeno, šta proističe iz svake vrste lepote, jedno, svakako, teško istraživanje. Jer šta treba da se opiše i da se izabere samo iz celokupnog broja delova a prema njihovoj prirodi, ili šta treba da se, po određenom i jednakom načinu, raščlaniti u pojedine delove ili tako obradi da se više tih delova sjedine u jednu celinu i jedno telo i ostanu u pravoj i stalnoj povezanosti i skladu: nešto sasvim slično tome je ono što ja ovde tražim. Tu je zaista potrebno da se poznaje dejstvo kao i priroda svega ovoga: da se zna sa čime se nešto može sastaviti i sjediniti, što se inače nesložno i podvojeno ne trpi i međusobno odbija. Kako se ovo ispitivanje i odabiranje, već i u svakom drugom odnosu, ni na koji način ne svršava brzo i lako, to je naročito za ovu, o čemu hoću da govorim, škakljivo i opasno: iz toliko je mnogo delova sastavljen građevinarstvo i sa toliko mnogo vrsta ukrasa, kao što si video, treba da se ukrase pojedini delovi. Ipak će da produžim o ovom predmetu, prema svojoj nameri, i kako najbolje umem. Neću ovde da ponavljam na koji se sve način, iz izvesnog broja delova, dobija jedno temeljno saznanje celine, već će da počnem sa tim, što pripada stvari, navodeći šta po svojoj prirodi lepota u suštini izaziva.“ Stigavši do ove tačke svojih razmišljanja Alberti nagoveštava kao da će postupiti kako se lepota stvara unapred u umetničkim ostvarenjima, u sklapanju delova u arhitektonske celine, dakle proces postajanja, ono božansko zbivanje koje prethodi postojanju, lepoti koja je već tu i stekla svoju egzistenciju. Umesto toga u daljem svom izlaganju, polazi od uzroka zbog kojih se neka tela nazivaju lepim, neka opet manje lepim, pa čak i rugobnim. Pošto se udaljio od onog čemu se približio, Alberti u toku svog izlaganja kao da opet prilazi suštini stvari: „„Što ti pak o lepoti sudiš to je posledica ne misli već jednog unutrašnjeg urođenog saznanja“ (Saznanje se stiče, ono nije urođeno, niti je stvar posebi, autorova primedba).“ Ovo je toliko cijigledno da nema nikoga a da ne bude uvređen i ne oseti mržnju čim primeti nešto ružno, bezoblično i neprilično. Zbog čega se pak ovaj unutrašnji osećaj izaziva i ispoljava, neću da ispitujem podrobije. Posmatraču, ukoliko to ovoj stvari pripada, šta se pak time ispoljava? Leži naime u obliku i sklopu zgrada stvarno jedna vrsta iskonske uzvišenosti i savršenosti koja izaziva našu unutrašnjost i biva odmah primećena. Ali verujem da bi bile iskvarene i izgubljene kad bi se oduzeo sklop, dostojanstvo, lepota i sve slično što je njima svojstveno. Ako smo uvereni u to, onda nismo daleko od toga da ispitujemo ono što se može da izostavi, da doda i da promeni, naročito kod oblika i sklopova. Naime, svako telo sastoje se iz neodređenih delova koji njemu pripadaju. Oduzme li se pak jedan, bio veći ili manji, ili se postavi na neko neodgovarajuće mesto, sve što se na tome telu i lepoti oblika slagalo, biće pokvareno. Odatle,

a da ne nastavimo dalje sa svima drugim sličnim stvarima, možemo da postavimo teoremu da su pretežno tri stvari iz kojih se sadrži ceo zakon koji mi tražimo: broj, zatim ono što će da nazovem odnos, i raspored — numerus, finitio, collocatio. Ali ima još nešto što se dobija iz obuhvata i spajanja svih ovih, i čime je divno ozarena svaka pojava lepote. Ovo ćemo nazvati harmonijom — concinitas —. I ja tvrdim da je ona u stvari dete svekolikog dopadanja i ukrasa. S druge strane harmonija ima i namenu i zadatku da delove, koji su inače po prirodi međusobno različni, po jednom izvesnom promišljenom planu tako uredi da dadu, svojim dejstvom različnosti, lep izgled. Otuda dolazi da se harmonija odmah primeti čim se unutrašnjost pokrene, bilo okom ili uhom, ili na koji drugi način. „„Ali dovoljno o ovome. Pošto je ovo dovoljno ustanovljeno, možemo postaviti sledeće pravilo: lepota je posebna vrsta slaganja i usklađenost delova koji sačinjavaju jednu celinu izvedenu po jednom određenom broju, jednom naročitom odnosu i jednom rasporedu kako to iziskuje harmonija, to jest najsavršeniji i najviši zakon prirode. Dostići lepotu, tome teži arhitektura u sasvim naročitoj meri. Sa njom ona stiče sebi dostojanstvo, ljupkost, veličanstvenost i biva visoko cenjena. „„Zbog toga su, ukoliko je to bilo u ljudskoj moći, sakupljali zakone koje je ona primenjivala pri stvaranju stvari i prenosili ih na svoje građane. Pošto su ispitivali kako priroda postupa pri obrazovanju kako celog tela tako i njegovih delova, doznadoše, po poretku stvari, da tela nisu uvek imala isti odnos. Odatle dolazi da su neka tela postala vitkija, neka punija, neka osrednja i da se, kao što sam u prethodnim knjigama objasnio, zgrada od zgrade vrlo jako razlikuje prema nameni i zadatku. Zbog toga se morala stvoriti raznovrsnost. Po ugledu na prirodu pronađoše oblike za ukrašavanje građevina i dadeše im imena. Jedan od ovih oblika bio je puniji za rad i istrajnost: njega nazvaše dorskim. Drugi je bio prijatan i oduzeo sklop, dostojanstvo, lepotu i sve slično što je njima svojstveno“.

### Leonardo da Vinci (1452—1519)

„Neka o mojim principima niko ne čita ko nije matematičar“.

Slična izreka na ulazu Platonove akademije ovde dobija sasvim pozitivno obeležje. Matematika nije struktura idejnog sveta već osnovica svakoj teoriji i svakoj stvarnoj ljudskoj delatnosti. Leonardo nije idealist, već u svem svom delanju pozitivista, čak i materijalista u svojim razmišljanjima.

U svojoj knjizi „Kultura renesanse u Italiji“ (Die Kultur der Renaissance in Italien) Burckhardt između ostalog veli: „Alberti se odnosi prema Leonardu da Vinci kao početnik prema završiocu, kao diletant prema majstoru. Da je samo Vasarijevo delo i ovde dopunjeno onakvim prikazom kao kod Leona Battiste Albertija, gorostasni obrisi Leonardovog biće mogli bi se naslutiti uvek samo izdaleka.“

U svojoj ponudi milanskom vojvodi Lodovicu Sforzi, Leonardo se predstavlja u vrlo raznolikim svojim sposobnostima velikog dometa. Pod tačkom 10. se navodi: „U doba mira, u poređenju bilo ma sa kim u umetnosti građenja mogu da pokažem svaku dovoljnost kao i u podizanju javnih i privatnih građevina, kao i u sprovođenju vodenih tokova s jednog mesta na drugo.“

Isto tako mogu da radim u mramoru, bronzi ili glini skulpture i isto tako mogu sve da radim u slikarstvu, što se samo može postići u poređenju sa svakim drugim, ma ko on bio“. Dakle, Leonardo se između ostalog smatrao i arhitektom.

„Ars longa vita brevis“ poslovica starih, pogađa u potpunosti nesrazmeru između životnog trajanja Leonarda — umro u šesdeset-sedmoj godini — i broja i dometa onih umetničkih i vanumetničkih predmeta koje je njegov duh ne samo dodirivao nego proučavao a delimično i ostvarivao. Svojim mnogostrukim sposobnostima prevažišao je na najvišem stupnju sve ono što je Vitruvije postavio kao uslov za dobrog arhitekta. Nadmašio je i savremeno shvatanje, ukoliko je reč o liku arhitekte sadašnjice. On je imao, bez sumnje sve uslove da odigra ulogu jednog od najmoćnijih arhitekata svih vremena. Jer, pretpostavljajući isti stepen darovitosti kod više stvaračkih jedinki, preimcuštvvo će imati oni koji osim darovitosti u jednom određenom pravcu raspolažu još i drugim znanjima. Tih znanja Leonardo je imao u obilju ne za jedan nego i za više života.

Zašto se on, prema tome, nije opredelio za arhitekturu? To je pitanje osobito zanimljivo za današnjeg istraživača, pogotovo ako je arhitekt. Zašto je on slikarstvo smatrao pogodnijim sredstvom za ispoljavanje celokupnog poznavanja stavnog sveta? Zašto je htio da sakupljena saznanja oživotvori u slikovnom predstavljanju sveta a ne u prostoru odnosno u prostorno-vremenskom poimanju umetničkog stvaralaštva? Potpun odgovor će i ovog puta izostati. Od delimične su važnosti činjenice: za opredeljenje ovakvog kompleksnog znanja — sa matematikom kao osnovicom — i drugih sposobnosti u jednom određenom pravcu, treba imati, sticajem okolnosti, i odgovarajućeg naredbodavca. Lodovico Sforza, Soderini, Cesare Borgia, papa Leo X i francuski kralj Franja I takvog dometa nisu bili. Uz svoje zaštitnike na vršenju konkretnih funkcija Leonardo je, u strogom smislu te reči, živeo u duhovnoj povučenosti, promatraljući subjektivno i objektivno svet i razmišljao o konačnom cilju slikarstva. Određenost Bramanteove darovitosti i angažovanost za arhitekturu — iako je i on bio slikar — u potpunosti je zadovoljavala potrebu epohe. To saznanje, do koga je mogao doći za vreme njihovog zajedničkog službovanja na milanskom dvoru, navelo je Leonarda da ovo polje prostornog stvaralaštva ustupi bez ikakvog uplitanja u korist ovog neimara iz Urbina. Iz vremena njihovog zajedničkog službovanja nedostaju obaveštenja o međusobnim odnosima ovih velikana umetnosti.

U raspravi o granicama pojedinih umetnosti i o preimcuštvu poezije, slikarstva i skulpture Leonardo je bio za slikarstvo, a Michelangelo za skulpturu. Nije sebe video u središtu prostornog stvaralaštva kao njegovog najmoćnijeg predstavnika. Tek svojim manjim sastavom, i to nešto kasnije, „Discorsi sopra l'arte“ raspravlja

Benvenuto Cellini pitanje preimcuštvva pojedinih umetnosti, i staje na gledište da je arhitektura umetnost višeg značaja od slikarstva. Prvi deo ovog sastava obrađuje značaj crtačke veštine, drugi deo raspravlja o arhitekturi od Brunelleschia do Michelangela. Četvrti deo o metodu za izučavanje crtanja ostao je nedovršen.

Sva je prilika da je Cellini tek kasnije došao do saznanja o preimcuštvu arhitekture, jer u svom pismu upućenom Benedettu Varchiu na temu o prevlasti umetničkih radova, ovako mu je odgovorio:

„Ja sam uveren da je skulptura majka svih onih umetnosti koje zavise od crteža i onome ko je spreman i pun ukusa neće biti teško da postane dobar perspektivista ili arhitekt i još bolji slikar, u mnogo većem stepenu od svih onih koji skulpturom ne vladaju.“

„Slikarstvo je, veli Leonardo, poezija koju čovek vidi a ne čuje, poezija je slikarstvo koje čovek čuje a ne vidi“. Na zamerku da ima više vajara koji isto tako razumeju stvari kao slikari, Leonardo odgovara: „Od onog (momenta) kada se vajar razume u osobenosti slikarstva, on je slikar, a samo ukoliko to ne čini, ostaje stvarno vajar“.

„Dobar sud rada se u dobrom razumevanju, a dobro razumevanje iz uma, koji sam proizlazi iz dobrih pravila, tih kćeri dobrog iskustva, majke svih nauka i veština“. Kao da je ovde u zametku nabačena puristička osnova „Kritike čistog uma“, „Kritike praktičnog uma“ i „Kritike moći rasuđivanja“, ali u nekom drugom pravcu i bez onih ideja a priori. „Antički mislioci — to znači da ih je Leonardo marljivo proučavao — zaključili su da deo suda kojim čovek raspolaže potiče iz jednog organa koga međutim, obaveštavaju ostalih pet čula; taj organ su nazvali opštim čulom i rekli da se nalazi u središtu glave. A taj naziv opšteg čula dali su samo zato što je on zajednički sudija ostalim čulima, kojih je pet: vid, sluh, dodir, ukus i miris. Opšte čulo kreće se putem upečatljivosti, koja se nalazi u sredini između njega i ostalih čula“.

„Zdrav razum sudi o utiscima koje mu čula prenose. Zdrav razum nosi u sebi posredničko kretanje na utiske što ih pet čula prenose. Čula se kreću prema predmetima saopštavajući njihovu sličnost preko pet čula osetljivosti; ono prenosi zdravom razumu, a on, koji je sudija, prenosi sve pamćenju u kome su, prema njihovoj snazi, utisci manje više sačuvani...“.

„Izgleda da duša prebiva u rasuđujućem delu, a rasuđujući deo izgleda da je na onom mestu na kojem se sustišu sva čula, nazvana zdravim razumom i nije čitavo u čitavom telu, kao što su to mnogi verovali“.

„Beži od truda iz koga proizlazi delo koje umire zajedno sa svojim tvorcem...“.

„Sticanje ma kakvog saznanja jeste uvek korisno razumu, jer će se moći otkloniti nekorisne a zadržati dobre stvari; jer nijedna stvar se ne može voleti ni mrzeti ako se prethodno ne upozna“.

„Tamo gde se viče, nema prave nauke, jer istina ima samo jedan zaključak, a kada se sve objavi svađa za uvek prestaje“.

„Istinske nauke jesu one koje je iskustvo provelo kroz čula, učutkujući graju svađalicu“.

Vasari: „I tolika beše njegova čudljivost da se filozofirajući o prirodnim stvarima, trudio da otkrije svojstva biljaka i često promatrao kretanje nebeskih tela, faze Meseca i kruženje Sunca. Došao je do toga da je u sebi stvorio toliko jeretičko shvatanje sveta da se nije pokoravao religiji, smatrajući da je mnogo bolje biti filozof nego hrišćanin“.

Pred svoju smrt Leonardo je odredio da se sahrani u crkvi po obredima katoličke vere, sve do samih sitnica. Veliki duh se iskupio u znaku pomirljivosti za greh što se drznuo da u tolikoj meri prethodi svojoj epohi.

Često se navodi: Leonardo nije samo izvanredan slikar već i istinski Arhimed; isto tako veliki filozof; naučno ispituje svet pre velike epohe Galilea, Newtona, Pascala, Huygensa itd. Odgovara istini da je Leonardo prvi savremen čovek s licem u lice sa stvarnošću. Ali on je samo hipotetičan preteča kasnijih istraživača. Kontinuitet je imao neposredno samo sa prošlošću, a posredno-teološki sa budućnošću. Leonardove spise je čuvao za svog života njegov učenik Melzi, a posle su ležali na ugaru neiskorišćeni. Prema tome, sva njegova otkrića trebalo je ponovo ostvariti. Pošto je bio filozof i etičar, Leonardo je ustvari ispunjavao i u tom pogledu ono što je Vitruvije nekad, a u novo vreme Wright, tražio od valjanog arhitekta.

### Zaključak

Vanredna crtačka darovitost i pomno negovanje te sposobnosti zamenjivala je Leonardu mnoge sprave, od povećala do fotografskog aparata — kojima su snabdeveni današnji istraživači pa i prosečni arhitekti. Crteži iz oblasti geologije i geofizike, hidraulike, mehanike — on je vanredan pronalazač inženjerstva, vojne arhitekture, civilne arhitekture, urbanizma, botanike, optike i perspektive — prikazuju ga ne samo kao otkrivača i pronalazača već i kao pravog planera prostora u onom vidu kako se danas pokušava da se kolektivnim snagama pristupi regionalnom planiranju. Današnje težnje idu u pravcu specijalizacije „Bez stvaralačkih ličnosti, koje samostalno misle i sude, isto se tako da slabo zamisliti viši razvitak društva kao i razvitak ličnosti bez hranljivog zemljišta zajednice“ (Einstein: Moja slika sveta.) Leonardo je istorijski primer toga koliko jedna jedina ljudska jedinka može da postigne sopstvenim snagama bez podrške društvene zajednice. Njegova pojava obara tezu da društvene snage nisu danas u stanju da proizvedu takav duh, takvu ljudsku jedinku sintetizujućeg značaja, a ujedno i potvrđuje da društvena zajednica može da spreči takvu pojавu u sopstvenu štetu.

●

### III

## NOVI VEK

### René Descartes (1596—1650)

Descartes je tvorac nove koncepcije i nove ideje broja, oslobođajući geometriju optičkog rukovanja konstrukcije i opšte odmerljivih i odmerenih duži. Za njega matematika više nije samo apsolutna lepota istinitosti već i racionalnih postupaka u odnosu na njenu primenu. „Matematika je bogata oštromnim otkrićima koja mogu mnogo koristiti koliko da zadovolje znatljive toliko i da olakšaju sve veštine i da smanje rad ljudi“. Ovo su reči savremenog čoveka.

„Najviše mi se svidala matematika zbog sigurnosti i jasnoće svojih razloga; ali nikako još nisam uočio njenu pravu potrebu.“ (Rasprava o metodi).

Descartovi osvrti na arhitekturu: „Tako vidim, da su zgrade koje je preduzeo i dovršio jedan jedini arhitekt, obično lepše i skladnije od onih, koje je više njih pokušavalo da popravi, služeći se pri tome starim zidinama podignutim u druge svrhe.“ Ova misaona poštenjačina racionalizma jasno je sagledao delotvornu snagu jedinstvene logike i logičkih postupaka jednog jedinog tvorca, dakle ulogu i značaj razumnih odluka u arhitekturi. Koliko ima grešaka u nizu logičkih postupaka toliko, i po pravilu, promašaja u duhovnom i fizičkom sklopu građevine. Učestvovanjem više njih, u trvenju više individualnih odluka, krnji se gvozdena snaga stvaralačke logike. To je ono što se danas zaboravlja u krugu kako projektanata tako i investitora.

„Tako su i oni stari gradovi, koji su ispočetka bili samo trgovista, a tokom vremena postali velegradovi, obično veoma slabo izgrađeni prema onim pravilnim mestima, koja inženjer po svom slobodnom planu izvodi u ravnici. Ako se promatraju građevine starih gradova svaka za sebe, može se naći tamo doduše često isto toliko i više umetnosti nego kod ovih novih, ali kad vidiš, kako su te građevine smeštene, tu jedna velika, tamo druga malena i kako su zbog njih ulice iskrivljene i nejednake, reklo bi se da ih je tako pre rasporedio slučaj nego li volja nekih razboritih ljudi“. (Rasprava o metodi II Deo.)

Racionalnoj prirodi ovog mislioca odgovara prostorni red sadejstvom njihovog broja i sklopova pojedinih građevina, dakle urbanistički osećaj modernog čoveka, a ne slučajna slikovitost besplan-

skih, biološki nastalih naselja koja je u XIX veku zanosila mnoge predstavnike romanticizma. (Sitte itd.)

„Ako se uzme u obzir, produžuje Descartes — da su ipak u svim vremenima postojali neki gradski službenici čiji je zadatak bio da paze na zgrade pojedinaca kako bi poslužile javnom ukrasu, vidi se, da nije lako stvoriti nešto savršeno, ako se radi samo o tvorevinama drugih.“

Descartes je svojim nepogrešivim racionalizmom tačno uočio da sav stvaralački potencijal gradske zajednice može biti celishodno korišćen jedino posredstvom nekog autoriteta za planiranje gradskog prostora, a da su gradski službenici, koje on pominje, samo inspekcioni organi tog autoriteta. U sukobu privatnih i opštih zajedničkih interesa stvaranje ovih nezavisnih autoriteta uvek je predstavljalo izvestan problem, a predstavlja i danas kako u socijalističkom tako i u kapitalističkom svetu, iako u blažem obliku. Svet je tek na putu sazrevanja da usvoji urbanističko mišljenje.

Buđenje misli o estetici u XVII veku uvodi u vrtlog teza i antiteza princip senzualizma, a time i pitanje lepog i lepote. U svom delu „Estetika“ Croce navodi, kao senzualiste, Dubosa, njegovog protivnika Bela, te predstavnike klasične strogosti Boileaua.

#### Dubos, Jean Battist (1670—1743)

Pošto je nakon završenih studija kao diplomatski službenik proputovao Italiju, Nemačku, Holandiju i Englesku, Dubos je 1720. godine stekao važan položaj sekretara Kraljevske akademije Francuske.

Glavna su mu dela: „Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique“, 1719. Glavna je teza: umetnost znači prepustiti se uticajima koje spoljni objekti vrše na nas. Prema tome, Dubos razmišlja o onom što je već stvoreno a ne o onom kako se umetničko delo ostvaruje da bi bilo ovakvo ili onakvo. Ostale teze: ruga se filozofima koji zauzimaju stav protiv snage i uloge imaginacije; ne priznaje da u umetničkom delu postoji ma i najmanje intelektualno zrnce. Ovo je, razume se, veliko udaljavanje od smisla arhitekture, pramajke svih umetnosti. Umetnost se — po njemu — sastoji u stilu; zazire od verovatnog. Glavni je kriterijum umetnosti osećanje, „šesto čulo“ („sixième sens“).

Dubosovo razmišljanje ne tiče se arhitekture neposredno, već samo posredno i utoliko što je senzualizam, odnosno senzibilnost jedan od sudeLATnih sastojina stvaralačkog duha. To je razlog što je u raspravi o Teoriji arhitekture data prednost francuskim teoretičarima ispred ovih mislilaca, jer su oni bolje osetili živu materiju. Osim toga, ovi mislioci daju važnost rasuđivanju po osećanju, za razliku od onih koji su rasuđivali po principima.

Za Dubosovu tezu senzibilnosti Croce veli: „Umetnost je za njega razbibriga, osećanje zadovoljstva u kome duša uživa bez muke i napora, vrlo slično uživanju pri gladijatorskim igrama, borbi sa bikovima i turnirima“. Sve su to osvrati na gotov čin, te vrlo malo objašnjavaju o poreklu umetničkog stvaranja i stoga, gornja poređenja ne pogadaju svoj cilj. Ovaj hedonistički pogled na umetnost

i njene ciljeve pogotovu je promašaj, ukoliko se pokuša da se on primeni i na arhitekturu.

Dubos se digao protiv rigorizma Boileauovih postavki u literaturi, protiv duha discipline, čvrstih i jasno prozirnih pravila, protiv proporcija, tvrdeći, da će ljudi uvek više ceniti onu poeziju koja može da ih uzbudi od one koja je sastavljena na osnovu hladnih pravila.

Glavni Dubosovi sledbenici su: Cartut de la Villat i Troublet. Bel, Jean Jacques, napisao je 1726. — sedam godina nakon Dubosove publikacije — raspravu da bi pobjio tezu kojom se vođstvo i odlučujuća uloga u poeziji i umetnosti ostavlja osećanju, jednom sasvim iracionalnom faktoru.

Može se slobodno tvrditi da je napore mislilaca daleko natkrililo svojom korisnošću i važnošću za morfologiju zapadnoevropske misli o prostoru delo „La théorie et la pratique du jardinage“ od d'Argenvillea Dezalliersa, Le Nôtrog učenika, o osnovnim postavkama pravilnih francuskih parkova, ovih vanrednih dostignuća prostorne umetnosti. Dezalliersu, kao i ostalim teoretičarima vrtne umetnosti obezbeđeno je odgovarajuće mesto u raspravi o Teoriji arhitekture.

#### Diderot Denis

Diderot Denis (1713—1784) u svom delu „Filozofske misli“, 1746. g. priklučuje se težnjama da se sruši apsolutizam razuma, ustoličen Descartesom i opovrgne vrednost krutih pravila. Diderot je za empirijsku psihologiju. „Samo strasti mogu izdići dušu do velikih stvari. Bez njih nema uzvišenja. Kako u običajima tako i u delima umetnosti one se vraćaju u detinjstvo a vrlina postaje sitničarska“. — Ova rečenica besedničkog obeležja ostaje bez objašnjenja. Kako mogu steći strast stvaraoci najrazličitije temperature krvi da bi se podjednako mogli uzdići do velikih stvari? Mnogo određenije zvuči: „Izraz je slab ili pogrešan ako nas ostavlja u neizvesnosti o osećanju“. To već pogađa podražavaoce i epigone svih vremena.

Sasvim je razumljivo da od tri svojstva koja mu se pripisuju, naime, genijalnost, velika književnička sposobnost i senzibilnost, Diderot je usvojio samo ovo poslednje. Da li se i u ovom već možda krije crtica romantizma?

Inače, ovaj nepogrešivo praktičan borac, čija „estetika bez paradoksa“ poseduje tipičnu estetiku svog veka“, koji je „superiorniji od ostalih teoretičar“, čijim se estetskim principima oduševljavao Goethe, koji je „najnemačkija od svih francuskih glava“ itd., u svojoj knjizi o umetnosti daje i esej o slikarstvu. Šesta glava ovog eseja nosi naslov „Moja reč o arhitekturi“. Od onoga što se odnosi na slikarstvo, a toga ima mnogo više, može se danas već otpisati mnogo što šta. Arhitekte današnjice više će zanimati njegova reč o arhitekturi, odnosno šta je od te reči imalo svoju težinu u odnosu na njegovo doba i šta je ostalo u važnosti za sadašnjicu.

„Ovde, prijatelju, nije reč o ispitivanju karaktera raznih rodova arhitekture, a još manje o tome da se stave na vagu preim秉stva grčke i rimske arhitekture sa prednostima gotske, nije reč o tome da vam pokažem kako ova poslednja proširuje unutrašnji prostor

visinom svodova i lakoćom svojih stubova; kako spolja poništava impozantnost mase pretrpanošću i građevnim ukusom ornamenta; o tome da se istakne podudarnost zamračenosti, njenih obojenih prozora sa nerazumljivom prirodom obožavanog bića i nejasnim idezora sa obožavaoca; već je reč o tome da vas uverim kako bez arhitekture nema ni slikarstva ni vajarstva; i da obe umetnosti, podražavaoci prirode, duguju svoje poreklo i svoj napredak onoj umetnosti koja pod nebom nema postojećeg uzora.“

Glavna tema mu je, dakle: da je arhitektura pramajka svih ostalih umetnosti; to tvrdi i sam Frank Lloyd Wright; od njegove dokazne materije, međutim, nema šta da se istakne. O uzajamnosti arhitekture, slikarstva i vajarstva Diderot navodi: „Ali, ako je arhitektura rodila slikarstvo i vajarstvo, ona u naknadu za to tim dvema umetnostima duguje svoju veliku usavršenost, i ja vam savetujem da sa nepoverenjem gledate na talenat jednog arhitekte koji nije veliki crtač. Gde bi takav čovek izvežbao oko? Odakle bi crpeo pojmove o velikom, o jedinstvenom, o plemenitom, o teškom, o lakom, o vitem, o svečanom, o otmenom, o ozbilnjom? Michelangelo je bio veliki crtač kada je smislio plan fasade i kupole svetoga Petra u Rimu; a naš Perrault je izvanredno dobro crtao kada je zamislio kolonadu Louvra.“

Cela ta umetnost, to jest arhitektura — po njemu — sadržana je u ova tri pojma: postojanost ili sigurnost, prikladnost i simetrija. Ovim pojmovima suprotstavljaju se danas druga tri: umetnost, tehnika (nauka) i misaonost. Arhitekt je svakako moćniji u svom delanju ukoliko je i veliki crtač. Ovo nije mogao da izmeni ni Adolf Loos svojom tvrdnjom: „Najgori crtač može biti najveći arhitekt, a najgori arhitekt najbolji crtač.“

Diderot ispravno nabacuje da sistem vitruvijanskih i strogo određenih mera dovodi do monotonije i do gušenja stvaralačkog duha. S osrvtom na crkvu sv. Petra u Rimu konstatiše: Magnus esse, sentiri parvus“ i rasuduje ovako: „čemu su dakle, poslužile sve te di-votne razmere? Zar tome da jednu veliku stvar učine malom i običnom? Izgleda da bi bilo bolje odstupiti od njih. Svakako da bi bilo umešnije postići suprotan efekat i uvećati neku običnu i svakodnevnu stvar. Na stranu to da li je ovo u svemu ispravno u pogledu na pomenuti hram, ali je od opšte vrednosti jer potvrđuje činjenicu: „Malo može biti u velikom a veliko u malom“ (Wright), ili po Diderotu: „Magnus esse, sentiri parvus“.

Senzibilnu statiku i senzibilan strukturalizam, kako se to danas naziva, Diderot označava „svakodnevnim čovekovim životnim iskuštvom“ i govori: „Michelangelo daje kupoli svetog Petra u Rimu najlepši mogući oblik. Matematičar de la Hire, zadržan tim oblikom, crta celokupan njen plan i nalazi da je taj plan ustvari krivulja najveće otpornosti. Ko je Michelangela nadahnuo da izabere baš tu krivulju između bezbroj drugih? Svakodnevno životno iskustvo. Ono je učitelj koji majstoru građevinaru isto toliko sigurno kao i velikom Euleru došaptava ugao uporišta i zida kome preti rušenje; ono ga je naučilo da krilima vetrenjače da nagib najpovoljniji za kretanje pri obrtanju; ono u njegov pronicljivi račun često unosi elemente nedostupne geometriji Akademije nauka“.

„Arhitektura je osiromašena pošto je podčinjena merama i modelima; ona međutim treba da poznaje samo zakon beskrajne različnosti u prikladnom“.

### Baumgarten Alexander Gottlieb (1714—1762)

Alexander Gottlieb Baumgarten, sledbenik Christiana Wolffa, otac je i osnivač Estetike, nauke o lepoti. Razlikujući čulno od razumskog, išao je stopama filozofa i matematičara Leibnitz-a. U svom delu „Estetika“, izdatom u dva toma 1750—1758. godine opširno je razradio ovo načelo, dodavši još i svoju teoriju o lepoti — prirodi lepog, koja već 2500 godina zanima čovečanstvo. A lepo se po njemu sastoji u pojarnom savršenstvu. Kako se dolazi do pojavnog savršenstva? Putem harmonije tri osnovna elementa: sadržaja, reda i izraza. A kako se postiže harmonija ova tri elementa? Sadržaj programski može biti dat, red se u njega i u ostalo uvodi u toku stvaranja, a izraz je rezultat stvaralačkog procesa, ukoliko je on bio uspešan.

Ustvari Baumgarten u estetskom nazire teoriju čulnog saznanja koje prethodi logici kao nauci o razumskom saznanju. Predmet estetike su, čulne činjenice za razliku od mentalnih, pri čemu psihologija pruža estetici samo izvesne prepostavke. Estetika je, po njemu, nezavisna nauka i daje norme za čulna saznanja — sensitire quide cognoscendi — Zanima se za savršenstvo sensitivnog saznanja a to je lepota. Baumgarten nije u svom razmišljanju prihvatio induktivnu logiku koja je intelektivna i vodi — po Croceu — apstrakcijama i formacijama pojmove. Zakonom kontinuiteta „lex continui“ Baumgarten je došao do osnovne građe svoje estetike, što je ispravno, i time učinio izvestan napredak.

Croceova kritika: „Baumgarten ne uspeva da strogo odvoji fantaziju od intelekta, jasno od nejasnog saznanja. Zakon kontinuiteta ga navodi da postavi skalu manjeg i većeg“. Za arhitekturu odvajanje fantazije od intelekta nije preporučljivo; potrebno je njihovo sjedinjenje. Međutim, pritom na arhitekturu nije mislio ni Baumgarten a ni Croce.

Na zamerke opštег karaktera svojih savremenika Baumgarten je odgovorio: „Nejasnoća je neizbežan uslov da se dođe do istine; priroda ne čini skokove na putu od nejasnog ka jasnom; do podnevne svetlosti dolazi se od noći preko praskozorja; nižim sposobnostima potrebno je vođstvo a ne tiranija“. Ovakvo stanovište imali su već Leibnitz i drugi.

Može se prihvati ovaj Croceov sud o Baumgartenu: „Sa svojim prethodnicima nije u opoziciji već u saglasnosti. U njemu nema ni traga osećanju da je stvorio nešto prevratničko“. A novo ime Estetike „ne donosi sa sobom istinski novu sadržinu“. Proučavanjem Baumgartenovih spisa arhitekt može da izvuče stvarnu korist, iako ne veliku, samo obilaznim putem vršeći istovar-utovar ponekih misli na raznim mimoilaznicama misaonog saobraćaja sve do konačne stanicice koje nosi naslov Arhitektura. To se odnosi i na „baumgartenizam“ sa svim naslednicima oca Estetike.

Konačno se može podcrtati da je Baumgarten sistematizovao umetnost a da je ustvari nije poznavao.

### Winckelmann, otac klasicizma (1717—1768)

Winckelmann Johann Joachim, istraživač starog veka, osnivač i tvorac istorije umetnosti starog veka — figurativnog — važi za obnovitelja neoplatonizma u odnosu na večno pitanje o lepoti. Da se oseti čista lepota potrebna je naročita sposobnost, a ona nije u čulima, već se krije u intelektu, u „jednom finom unutarnjem čulu“. Smatraljući da je lepota nešto nadčulno, umanjuje vrednost lepote senzibilnih boja. Senzibilna lepota nije konstitutivnog već samo sekundarnog, sadejstvujućeg značaja. Prava lepota se ispoljava pomoću forme ostvarene linijama i konturama. Među brojnim spisima glavno delo zauzima: „Geschichte der Kunst des Altertums“, 1763. Kao čovek koji delima umetnosti pristupa kao da ih vaja spolja a ne ostvaruje ih u sebi iznutra, najviše afiniteta oseća prema vajarstvu. To se ispoljava čak i kada govori o ostalim rodovima umetnosti. U svoju teoriju figuralnih umetnosti uvodi pojam idealne lepote na ovaj i sličan način: „Telesna lepota je svrha slikarstva. Najveća telesna lepota susreće se samo u čoveku, a u njemu ona može da postoji samo prema nekom idealu. Ovaj ideal nalazi se kod životinja u manjoj meri, a kod vegetabilne i beživotne prirode nikako“. Da bi njegova zabluda bila još veća slikare cveća i pejsaža ne ubraja u prave umetnike jer „podražavajući lepotu u kojoj je odsutan ideal oni rade samo okom i rukom, a genije u njihovom delu ima učešća vrlo malo ili nimalo“.

Kada je ovo napisano, već su se iživele idealne predstave prirodnih isečaka u likovno i stilski oblikovanim italijanskim i francuskim vrtovima i uvodili engleski parkovi kao prirodno shvaćen ideal novog prostornog poretka. Od telesnosti vajarski izvedenih i omeđenih tela do shvatanja prostorne umetnosti postoji veoma velik duhovni raspon, koji Winckelmannov duh nije mogao da premosti. Njegova predstava o lepoti ljudskog tela veoma je ograničena: „Pošto se ljudska lepota i njeno poznavanje mogu podvesti pod jedan opšti pojam, primećujem da one, koji svoju pažnju obraćaju samo na lepotu ženskog roda, ne dodiruju ili samo malo dodiruju lepote u našem rodu, osećaj za lepotu u umetnosti nije im urođen ni opšti niti živahan. Zato je ovo i ostalo manjkavo u umetnosti Grka, jer su njene najveće lepote više iz našeg nego iz suprotnog roda“.

Winckelmann je video vrlo malo ili ništa od najznačajnijih ostvarenja grčke umetnosti, naročito pak iz razdoblja Fidije. Do grčke umetnosti dospevao je zaobilaznim putem preko rimske umetnosti, odnosno preko kopija i imitacija.

Hegel o Winckelmannu: „Posmatranjem idealnih dela starih Winckelmann je stekao neku vrstu inspiracije koja je u njemu probudila neki nov smisao za proučavanje umetnosti. On se može smatrati jednim od onih koji su razumeli da u oblast umetnosti uvedu nov organ za ljudski duh“.

Kao učesnik u početnom raskopavanju Herculaneuma, Winckelmann je imao priliku da oseti duh klasičnog građevinarstva, njegov odnos prema raznim okolnostima u prostoru i da stvori sebi pred-

stavu o životnom sadržaju jednog manjeg antičkog mesta. O tome svedoči njegovo delo: „Von den herculaneischen Entdeckungen“ iz 1768. godine. Poznavanje antičkog građevinarstva izložio je u delu: „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“, objavljeno 1783. god.

U jednom od svojih manjih spisa „Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst“ (O sposobnosti osećanja za lepo u umetnosti), Winckelmann je onako uzgred izneo svoje mišljenje o ponekim gradovima Italije — ne baš sasvim ispravno — i o hramu sv. Petra u Rimu, koji — po njemu — u pogledu lepog u arhitekturi predstavlja najuspelije ostvarenje. Osim na Vignolinim zgradama jedva da na nekoj od najnovijih građevina Rima postoji skulptorska kompozicija koja je izvedena po pravilima lepog, tvrdi Winckelmann, navodeći dalje da je u Firenzi, izuzev jedne jedine male kuće, lepa arhitektura retkost, isto tako i u Napulju, a da, međutim, Venecija svojim palatama na Grande canalu nadmašuje sve ove gradove; ove palate u Veneciji Winckelmann pogrešno pripisuje Palladiu. U Rimu, nastavlja Winckelmann, ima više lepih palata i kuća nego u čitavoj Italiji a od svih se naročito ističe vila kardinala Alessandro-Albanija.

Što se tiče hrama sv. Petra on ne usvaja sve one nedostatke koje iznose Campbell i mnogi drugi i ne smatra da je pročelje nesrazmerno rešeno. Producenje osnove po uzoru na latinski krst — kako ga je izveo Maderna, a pre njega predlagali i drugi, ispravno je jer se tako trg priključio ovoj novoj građevini. Širinu hrama kao trećinu prema dužini smatra neminovnim propisom.

Da u razvitku arhitektonike odlučuje kauzalno-genetička podloga stvari, to, naravno, Winckelmann još nije shvatio. Bramanteov hram je zamišljen kao osamljeno telo u svom neposrednom okviru. Zgrada počinje takoreći tamo gde se i završava. Trg koji je priključen hramu je ishod novog, baroknog osećanja i protezanja tela u prostoru, to jest prostornosti. Od Bramantea do Berninia proteklo je mnogo vremena; arhitektonika prostora dobila je drugi značaj, svakako viši.

„Uostalom Winckelmann je već ranije posmatranjem idealna Antike bio oduševljen na jedan takav način koji mu je omogućio da u proučavanje umetnosti uvede jedan novi sistem, da ga osloboди onih stanovišta koja se zasnivaju na običnoj svrhovitosti, na prostom podražavanju prirode, i da mu uputi moćan poziv da u umetničkim delima i u istoriji umetnosti nađe ideju umetnosti. Jer Winckelmannova treba smatrati jednim od onih ljudi koji su umeli da u oblasti umetnosti otkriju za duh jedan novi organ i nove načine posmatranja. Ipak njegovo shvatanje nije imalo većeg uticaja na teoriju umetnosti i na naučno saznanje o njoj“.

... U novije vreme pitanje suprotnosti između idealna i prirode ponovo je pokrenuo naročito Winckelmann, i ono je postalo vrlo važno. Kao što sam već ranije nagovestio, Winckelmannovo oduševljenje planulo je u njemu povodom antičkih tvorevin i njihovih idealnih formi, i on se nije smirio sve dotle dok nije uvideo u čemu se sastoji izvanrednost tih dela, i dok nije uspeo da se u savremenom svetu ta remek-dela umetnosti priznaju i proučavaju. Ali iz toga

priznanja ponikla je strasna težnja za idealnim predstavljanjem, u uverenju da se u njemu pronašla lepota, ali se pri tom ipak zapalo u bljutavost, mrtvilo i beskarakternu površnost.“

Hegel: Estetika

Goethe o Winckelmannu: „No, njegovom stanovištu nije bilo dato da sagleda celu umetnost kao nešto živo, nešto što, moćnim načinom, mora predstavljati jedva primetno poreklo, lagano čišćenje, sjajni trenutak svog savršenstva, postepeno opadanje, kao i svako drugo organsko biće, no samo u više individua“.

### Goethe (1749—1832)

„Umetnost je prvo tvoračka pa onda lepa, a ipak tako istinita, velika umetnost, štaviše istinitija i veća nego i sama lepa umetnost“.

„Sa stepena na koji se popeo Ervin niko ga neće skinuti. Ovde stoji njegovo delo, stupite u njega i upoznajte najdublje osećanje istine i lepote srazmara koje deluje iz snažne opore, nemačke duše, na skučenom svešteničkom pozorju medii sevi.“

Johann Wolfgang von Goethe nije bio filozof, ali sve što bi njegov stvaralački duh dodirnuo, sve tekovine ljudskih napora i fenne prirode, obradivao je misaono, usmeravajući svoj široki interes za stvari teleološki jednom jedinom cilju. Pri tome dodirivanju najrazličitijih stvari usput je ostavljao za sobom misli filozofske vrednosti. Njegove postavke privlače pažnju i pravih filozofa; u svojoj Estetici Hegel ga često spominje. Goethe svoje vredne misli nije sistematizovao i sredio u jednom delu.

Dobrim delom on je i kritičar i teoretičar umetnosti. Već 1798. godine izdaje „Propyleje“, časopis koji je uveliko obradivao i probleme likovnih umetnosti. 1816. godine pokreće časopis „O umetnosti i starini“; u ulozi urednika i saradnika ostaje njegov glavni stub.

Nevelika rasprava „O nemačkom neimarstvu“ iz 1773. godine sadrži Goetheove utiske o katedrali u Strassburgu, kojoj je glavni neimar bio magister Ervin od Steinbacha. Do smrti ovog poštenog graditelja tek je bio izgrađen zapadni deo prizemlja, ali njegovom stvaralačkom duhu Gothe pripisuje delo u celosti.

„Što će nam to, ti, novofrancuski poznavaoče koji filozofiraš: da je prvi čovek koji je vršio pronalaske radi zadovoljenja svojih potreba ukopao četiri stabla, pa ih je odozgo povezao pomoću četiri motke, i prikrio ih granama i mahovinom. U isto je još lažno: da je tvoja koliba prvorodenja na svetu. Po dve motke koje se ukrštaju svojim vrhovima, pobijene napred i pozadi, i jedna motka preko njih kao sleme jesu i ostaju, kao što svakog dana možeš videti kod čuvara njiva i vinograda, jedan mnogo primarniji izum, od koga ti ne bi umio da izvedeš čak ni načelo za svoje svinjce“.

Ovo je osvrt na poreklo arhitekture.

„Kad sam prvi put otišao u katedralu, glava mi je bila puna opštег znanja o dobrom ukusu. Po čuvenju već odavao sam čast harmoniji masa, čistoti oblika, bio sam otvoren neprijatelj spletene samovolje gotskog ukrašavanja. Pod natpisom gotski, kao u članku nekog dnevnika, gomilali su se svi sinonimi za nesporazume koji su mi ikad prošli kroz glavu o svemu neodređenom, nesređenom, neprirodnom, napabirčenom, skrpljenom, pretovarenom. Ništa pametnije od kakvog naroda koji ceo sebi stran naziva varvarskim, sve sam nazivao gotskim što se nije uklapalo u moj sistem, počevši od doteranih šarenih ukrasa i skulpturica čime naši građani plemiči krase svoje domove, pa do ozbilnjih ostataka starijeg nemačkog građevinarstva, o kome sam ja, na osnovu nekih čudnih šara i zavojaka, ponavljao u sav glas sa ostalima: „Sasvim zgnječeno ukrasom,“ — i hvatala me je jeza kad bih prolazeći pogledao kako nakaradno kovrdžasto čudovište.“

„S kakvim me je neočekivanim osećanjem iznenadio prizor kad sam stao pred katedralu. Potpun, veliki utisak ispunio je moju dušu, utisak koji sam, pošto se sastojao od hiljadu harmoničnih pojedinsti, svakako mogao osetiti i u njemu uživati, ali nikako i razumeti ga i objasniti“ . . . „Koliko sam se puta vratio da sa svih strana i sa svake udaljenosti, pri svakoj svetlosti dana posmatram njeno dobrostanstvo u njenu veličanstvenost. Teško je duhu ljudskom kad je delo njegovog brata tako silno uzvišeno da mu se mora samo klanjati i obožavati ga.“ . . . Tada mi se otkrio, u tihim slutnjama, genije velikog neimara. Šta se čudiš? govori mi on šapatom. Sve te mase su bile potrebne, i zar ih ti ne vidiš na svim starim crkvama moga grada? Samo njihove proizvoljne dimenzije ja sam uzdigao do harmoničnih srazmara. Kako se nad glavnim ulazom, koji dominira dvama manjima sa strane, otvara širok okrugli prozor, koji odgovara lađi crkve a inače služi samo da propusti dnevnu svetlost, kako je visoko gore zvonara zahtevala male prozore i — sve to bilo je potrebno i ja sam to lepo načinio.“ . . . „Ti si me poučio, Genije, da me više ne hvata vrtoglavica od tvojih dubina, da je u moju dušu pala kap milja i blaženstva duha, koji može da pogleda takvu tvo-revinu i poput Gospoda da kaže: „Dobro je“.

Croce o Goetheu: „A Wolfgang Goethe, i ne sećajući se više svojih mladih dana, kad se usudio da gotskoj umetnosti speva ponositu himnu, sada naročito posle putovanja po Italiji, sav zanesen Heladom i Rimom, tražio je sredinu između izraza i lepote, i zau stavio se naposletku na gledištu da izvesna karakteristična sadržina umetnosti ima da pruži formu lepote, koju će razviti i podići na stepen savršene lepote. Karakteristična bi za njega bila samo jedna polazna tačka; lepo bi bilo rezultat umetničke izrade; od karakterističnog treba početi — kaže on — da se dopre do lepog“.

Za Goethea je, prema tome, umetnost lepota i karakteristično u isti mah; karakteristična lepota je punoća forme.

Goethe je razmišljao i o stubovima: „Samo se čuvajte da ga ne upotrebite neumesno; njemu je u prirodi da stoji slobodno. Teško onim jadnicima koji su njegov vitki stas prikovali na zdepaste zidove“. Ovo je umesna opomena i savremenim arhitektima kad god je reč o odnosu zida bilo koje vrste i samoga stuba. Nadalje: „Stub

nipošto ne predstavlja sastavni deo naših stanova, naprotiv, on стоји u protivurečnosti s onim što čini suštinu svih naših zgrada. Naše kuće ne postaju na četiri stuba postavljena u četiri ugla. One postaju sa četiri podignuta zida koji postoje mesto ovih stubova, koji sve stubove isključuju, a kako ih vi shvatate oni predstavljaju jedno suvišno opterećenje. Upravo to važi za naše dvorove i crkve, sa malim izuzecima na koje ne treba da se osvrćem“.

Savremena tehnika, naravno, prevazišla je ove Goetheove odredbe o stubovima, jer građevine danas već u celosti postoje čak i na jednom jedinom stubu, a borba protiv masivnosti je u građevinarstvu jedan od glavnih načela.

Uvod u Propileje počinje ovako: „Mladić, ako ga privlače priroda i umetnost, misli da će živim nastojanjem brzo prodreti u srce svetinje, zreo čovek primeti, posle dugog lutanja, da se još uvek nalazi u predvorju.“ Nadalje: „Same umetnosti, kao i njihove vrste, srodne su među sobom, one pokazuju izvesnu tendenciju da se sjedine, pa i da se izgube jedna u drugoj; ali baš u tome i jeste dužnost, zasluga i dostojanstvo pravog umetnika da on umetničku granu u kojoj radi izdvoji od drugih, da svaku umetnost i vrstu umetnosti ume da ograniči na sebe i što je moguće više izoluje.“

Zar ova Goetheova misao nije u skladu sa tezom Le Corbusiera?: „Ali gde počinje skulptura, gde počinje slikarstvo, gde počinje arhitektura? Na jednom završetku njihovih triju grana vidimo skulpturu, sliku, palatu ili hram. Ali u samom srcu plastične pojave sve je jedinstvo: skulptura, slikarstvo, arhitektura: volumen (lopta, kupa, valjak itd.) i polihromija, što znači materija, količina, specifične sastojine udružene u odnose sposobne da izazovu uzbudjenje; građevina je izraz triju jedinstvenih glavnih umetnosti“.

„Čim se umetnik lati predmeta iz prirode, ovaj više ne pripada prirodi“. ... Ono što je tačno ne vredi ni prebijene pare ako ne pruža ništa više do samo to.“ Tu je Goethe već dao odgovor na one zagovornike „socijalističkog realizma u umetnosti:“ čije postavke stvarno ne vrede ni prebijene pare socijalističke zajednice. Uostalom arhitekt ne podražava prirodi i sa te strane mu ne preti opasnost zastranjenja.

„Put po Italiji“, ovo značajno Goetheovo delo pruža arhitektu — istraživaču dovoljno materije za razmišljanje. Iskreno Goetheovo uzbudjenje postiže svoj vrhunac u suočenju sa Palladiovim ostvarenjima. Nakon razgovora sa Goetheom 8. VIII 1815. g. Boisserée izveštava „o Goetheovom zanosu arhitekturom i o njegovoj ličnoj strasti prema Palladiju.“

„Ne može se reći da ono što je razumno mora uvek da bude i lepo; samo što je lepo uvek je i razumno, bar trebalo bi da bude tako“. Ova izreka je mogla biti od koristi u doba ortodoksnog shvaćenog funkcionalizma i kada je stvar savremene arhitekture zbog tog funkcionalističkog šematizma bila skoro dovedena u pitanje.

Goethe je dao vanredan prikaz Winckelmannove ličnosti i njegovog dela. Njegov put u Italiju i dugotrajni boravak тамо treba pripisati uticaju koji je na njega svojim spisima neposredno vršio Winckelmann.

U svojoj raspravi, u poglavljju: „Preduzeti spisi“ Goethe između ostalog navodi o Winckelmannu: „I tako sve što je nama ostavio, kao nešto živo za žive, nije napisano slovima za mrtve. Njegova dela zajedno sa pismima, prikaz su života, pa čak i sam jedan život. Ona uvidaju kako je život većine ljudi — samo jedna priprema — nije ravan delu. Ona daju povoda nadama, željama, naslućivanjima; ko na njima hoće nešto da popravi, videće da bi trebalo najpre sebe popraviti; ko bi htio prekorevati, videće, da bi i sebe mogao izložiti istim prekorima ako ne i na većem stepenu saznanja: ograničenost je sa svih strana naša sloboda“.

Hegel o Goetheu: „Goethe je mnogo pisao o umetnosti i o umetničkim delima. Teoretisanje u pravom smislu ne predstavlja svrhu ovog načina posmatranja, premda se on takođe često bavi apstraktnim principima i kategorijama, i nesvesno može na njih da nađe, ipak ako neko može da se zadrži na njima, već pred očima zadržava one konkretne prilike, on u svakom slučaju za filozofiju umetnosti doprinosi očigledne dokaze i potvrde u čije istorijske pojedinosti filozofija ne može da se upušta.“

### Kant (1724—1804)

„Prostor se može zamisliti bez predmeta ali spoljni predmeti bez prostora nikako.“

„Lepo je ono što se dopada bez interesa“, „Lepo je ono što se dopada bez požude“.

Za velikog predstavnika purizma u tadašnjem raznolikom svetu filozofske misli Immanuela Kanta navodi se između ostalog: „Ideja je za Platona stvar a za Kanta funkcija“. U toj razlici se vidi duhovno razdvajanje helenskog od modernog sveta. U ulozi purifikatora filozofske misli (takvu ulogu je svojim purizmom preuzeo i Le Corbusier u zrcali pojmove oko savremene arhitekture) Kant je napisao tri moćne Kritike: čistog uma, praktičkog uma i moći rasuđivanja. Ovaj filozofski poštenjak nije imao aktivan odnos ni prema jednom rodu umetnosti, niti ih je poznavao iznutra; nedovoljno je poznavao čak i istoriju umetnosti. Raspravljamajući o opštoj prirodi lepog, uzvišenog, imaginaciji i drugim pojmovima umetnosti u vidu transcendentalne estetike, njemu, po svemu sudeći, pozitivne činjenice nisu ni bile privlačne. Ostavio je po strani i istorijski vid posmatranja lepog.

Postavlja se pitanje: „Šta je od ovog Kantovog gorostasnog pođuhvata i zahvata ostalo korisno za arhitekte sadašnjice? Treba li da oni čitaju te silne knjige ili da se zadovolje samo izvodima koji se mogu i danas smatrati, bar posredno, konstruktivnim? Da li je Kant ideje o umetnosti i lepoti, a poglavito o arhitekturi umeo da pretvori u funkcije stvarnih potreba dana?“

Iznoseći pitanja o prirodi lepog, uzvišenog i druga, Kant, kao i drugi mislioci, sudi o nečem što je već opredmećeno u umetničkim ili zanatskim delima, ne dajući, međutim, smernice likovnim i drugim stvaraocima o tome koje duhovne snage i na koji način treba u sebi aktivirati da bi opredmećeno umetničko delo postalo

lepo, uzvišeno, plod razuma, ukusa, uobrazilje, fantazije itd. Ima li načina da se filozofija lepog i rasprava o umetnosti izvede iz kabinetata filozofa stručnjaka na vedrinu gradskog pejsaža? Odnosno, da li filozofi po struci mogu u tom pogledu da priteknu arhitektima u pomoć; mogu li oni filozofiju da pretvore u funkciju umetnikovog opredeljenja?

Svoju spekulativno hranjenu a i mučenu dušu filozof Kant je osvežavao u zrelim godinama priredbama dvorske straže, učestvujući kao vredni slušalac u muziciranju agresivnim limenim duvačkim instrumentima. Po urbanističkom sklopu grad Königsberg u svojim bastioniranim utvrđenjima predstavljao je u Kantovo doba veoma zanimljiv prostorni organizam, zakonitu urbanističku celinu sa mnoštvom pojedinih arhitektonskih objekata. U tom sistematizovanom prostornom poretku Kant je bio kroz ceo svoj dugi život nekako sasvim odsutan. Arhitekturu i skulpturu je manje poznavao od poezije, ali ni nju ne mnogo. Iisticao je antička dela kao uzvišene uzore.

„Lepo je ono što nam se dopada bez zainteresovanosti“. Možda ovo važi ukoliko lepo već postoji u nekim postignućima umetničkog izražavanja, ali kako proizvesti lepo bez zainteresovanosti umetnika ili zanatlige? Lepota je forma celishodnosti nekog predmeta ukoliko je opažena bez predstave cilja. Kant razlikuje dva oblika celishodnosti: subjektivni i objektivni. Subjektivni oblik celishodnosti — navodi veliki filozof — je onaj kada naš sud smatra svrshodnim uticaj koji predmet vrši na posmatrača. Na osnovu ovog predmeta se smatra lepim ili uzvišenim. Objektivni oblik celishodnosti nastaje kada se predmet ne smatra svrshodnim već zavisi od toga kako na nas deluje sam „po sebi“.

#### O uzvišenom

Prvi estetički rad „Zapažanja o osećanju lepog i uzvišenog“ je iz 1764. Kant razmatra razliku koju je pronašao između lepog i uzvišenog. Oba osećanja su doduše prijatna, ali na različite načine. Uzvišeno pruža dopadanje sa jezom, a lepo sa prijatnim i veselim. Uzvišeno je drugi bitni predmet estetskog suda. I lepo i uzvišeno su po Kantu dopadljivi sami po sebi, ne podređujući se ni čulima ni logičkim sudom. I sud o uzvišenom, kao i sud o lepom jeste opšti, nužan, bezinteresan i subjektivno celishodan.

Umetnik raspolaže samo „čistom formom cilja“. Kod Kanta postoje dve vrste uzvišenog: matematički uzvišeno i dinamički uzvišeno. Prvo je izazvano velikim po dimenzijama, a drugo neizmerno velikim po snazi, sili i vitalnosti.

„Ukus je sposobnost prosuđivanja predmeta ili načina predstavljanja zadovoljstva ili nezadovoljstava na potpuno bezinteresan način. Lepim se naziva predmet ovog zadovoljstva“.

#### O lepom

„Svako mora priznati, navodi Kant, da suđenje o lepom (dakle lepota već opredmećena — primedba piščeva) u kome se meša ma i najmanje interesa, jeste vrlo pristrasan i nikako nije čist sud ukusa..

Zadovoljstva koja počivaju na nekoj vrsti interesa su: prijatno i dobro. Prijatno ima svoje podvrste: dražesno, ugodno, veselo, dakle ono „što se čulima dopada u osetu“. Dobro je ono što se posredstvom razuma dopada po samom pojmu“.

Sud ukusa je bezinteresni sud koji pričinjava zadovoljstvo na osnovu slobodne igre imaginacije i razuma. Pojmom slobodne igre imaginacije i razuma već se uvodi uloga neke više duhovne moći na kojoj se zasniva zadovoljstvo odnosno nezadovoljstvo posmatrača.

Kauzalno-genetičko objašnjenje estetskog zadovoljstva i ukusa kao njegovog organa vezuje se samo za spoljni odnos posmatrača prema opredmećenom delu umetnosti. Dakle aposteriorno objašnjenje. Ali u izrazu o slobodnoj igri razuma i uobrazilje krije se ipak važan pojam za arhitekta stvaraoca ali u drugom vidu kauzalno-genetičkog objašnjenja i primene ovog misaonog instrumenta.

#### Igra razuma i uobrazilje

Igra razuma i uobrazilje do stepena senzibilne fantazije — ako je to uopšte igra a ne rvanje sa problemom i sa samim sobom — veoma je odsudna zaokupljenost arhitektovog duha, borba oči u oči sa postavljenim zadatkom. „Prostor se može zamisliti bez predmeta ali predmet bez prostora nikako“ (Kant). Misliti u prostoru znači vezanu a ne slobodnu igru razuma i fantazije. Ako je ta igra vezana za sam problem objektivna je vezanost; ako se, međutim, odnosi na likovno rešavanje neke arhitektonike u prostoru vezanost je subjektivna. Celishodnost je dvojaka: zadovajanje namene arhitektonskog objekta i postizanje novih odnosa likovnih elemenata da bi delo postalo: lepo, uzvišeno, ukusno, dopadljivo, dinamično itd. Kauzalno, genetičko sređivanje elemenata otpočinje za arhitekta od samog rađanja njegove ideje kao funkcije umetničkog stvaranja. Inače: igra uobrazilje i razuma može nemilice da vitla sa svojim partnerom i iz toga da ponikne mrtvoroden neumetničko delo. Korist od ove Kantove spekulativne odredbe, prema tome, može biti samo posredna, za potrebe sadašnjice.

„Umetnost nije čista lepota već adherentna, vezana za jedan pojam. Estetička ideja je: predstava imaginacija saputnih jednom datom pojmu, predstava koja nosi sobom toliku raznolikost delimičnih predstava da se za nju ne može da nađe nijedan izraz koji bi označavao izvestan pojam: predstava, dakle, koja jednom stvorenom pojmu dodaje još mnogo toga, što se ne može označiti... Konstitutivni elementi genija, dakle, jesu imaginacija i intelekt“.

Nijedan pojam nije adekvatan estetičkoj ideji kao što ni jednom pojmu nijedna predstava imaginacije ne može nikada da bude adekvatna.

Momenti protiv intelektualizma ističu: „Lepo je ono što poseduje formu svoje namene i bez prikazivanja svoje svrhe“... „Lepo je ono što je predmet opštег dopadanja“.

„Učestvovanje u lepoti prirode radi same te lepote, vazda je znak dobrote“.

### Svrhovitost i lepota

„Lepo je sve ono — smatra Kant — što odaje simetriju i jedinstvo — strukturu — kad je u nekom intelligentnom biću, razlog je toj simetriji i jedinstvu“.

Ova postavka je ispravna, ali samo u ograničenom smislu. Simetrija nije jedini i uslovjeni zavičaj lepog i doživljavanja lepog. Jedinstvo nije uslovljeno simetrijom. Postoji i ravnoteža asimetrično sadržanih arhitektonika u znaku jedinstva, zatim i ravnoteža pokrenutih arhitektonskih kompozicija pa čak i samog prostora u znaku jedinstva na sve većem i većem stupnju. O svemu ovom Kant u svom transcedentalnom biću nije imao ni pojma ni uvida, iako je već prohujala bujna umetnost baroka sa svim svojim prostornim otkrićima i likovnim novinama. Logika i estetika — teorija umetnosti — za njega su srodne discipline. U svojim predavanjima razlikovao je estetičku istinu od logičke istine. Estetička sigurnost je subjektivne prirode; za nju je dovoljno autoritet. Estetička sigurnost je prevozno sredstvo — *vehiculum* — logičke besprekornosti. Ukus je analogan intelektu, a poezija je harmonična igra misli i senzacija.

Kant je svestrano poznavao autore koji su pre njega, u toku XVIII veka, raspravljadi o lepom i o ukusu. On ih navodi i koristi u svojim predavanjima. Isprrva je bio sklon senzualizmu, ali završava kao racionalista.

U prvoj knjizi Estetike, u poglavljiju „Istorijska dedukcija i prve pojave umetnosti“ Hegel ukratko navodi: umetničko delo predstavlja jednu od onih sredina koje rešavaju i ujedinjuju onu suprotnost i onu protivurečnost koje postoje između duha koji počiva na samom sebi i prirode, i to, kako prirode koja se pojavljuje spolja, tako i unutrašnje prirode subjektivnog osećanja i duševnosti. To je tačka izmirenja. Ovaj kratak osrvt na stvar umetnosti kao da je uvod u njegovu raspravu o Kantu sadržanu u Estetici. Sažeta rasprava o Kantu ipak pruža jedinstven primer u istoriji estetike na putu razmišljanja o istom problemu od subjektivnog do objektivnog idealizma.

### Hegel o Kantu

Za ovakvu tačku izmirenja, kako je u prethodnoj stvari označeno, već je znao i Kant i tačno je postavio u svojoj filozofiji. O Kantovoj osnovici kako u pogledu inteligencije tako i volje Hegel navodi: um koji se odnosi na samog sebe, slobodu i samosvest zna za sebe, svestan je sebe (inteligencija), kao i našeg beskonačnog saznanja o apsolutnosti uma; apsolutno polazište Kantove filozofije mora se priznati, iako je nedovoljno. Kant je, po Hegelu, zapao u krutu suprotnost između subjektivnog mišljenja i objektivnih predmeta, objektivnih predmeta i apstraktne opštosti i čulne pojedinačnosti volje.

Traženo jedinstvo Kant je našao u intuitivnom razumu, ali i pored toga ostaju suprotnosti između subjektivnog i objektivnog i one baš daju apstraktno rešenje suprotnosti između pojma realnosti, opštosti i posebnosti, razuma i čulnosti.

Rešenje i izmirenje: subjektivno, neistinito i stvarno po sebi i za sebe. U tom pogledu Kantova „Kritika moći suđenja“, u kojoj se

posmatra estetička i teleološka moć suđenja, jeste — po Hegelu — poučna i značajna.

Estetički sud Kant shvata tako što taj i takav sud niti proizlazi iz razuma kao takvog niti iz čulnog opažanja i njegove šarolike raznovrsnosti, već iz slobodne igre razuma i uobrazilje. U toj skladnosti raznih moći saznanja predmet se dovodi u vezu sa subjektom i njegovim osećanjem zadovoljstva i dopadanja.

### O dopadanju

Dopadanje u prvom redu treba da je izazvano bez ikakvog interesa, to jest bez ikakve veze sa našom moći požude.

Interes može da bude radoznalost i čulnost za čulnu potrebu; predmeti onda nisu nešto samo zbog sebe, već s obzirom na potrebe. Hegel iznosi da je kod Kanta važna misao: „Estetički sud prepostavlja da ono što je spolja dato postoji slobodno za sebe i on potiče iz jednog zadovoljstva kome je objekt po volji zbog same sebe, jer to zadovoljstvo dopušta da predmet ima svoj cilj u samom sebi“.

### Kantov pojam lepog po Hegelu

„Lepo je ono, po Kantu, što se predstavlja bez pojma, to jest bez kategorije razuma, kao objekt opštег dopadanja“. Da bi se lepo moglo oceniti, potrebno je da gledalac bude čovek obrazovana duha; običan čovek, bez takve obrazovanosti, nije u stanju da doneše sud o lepom, jer taj sud polaze pravo na opšte važenje“.

Kako se u umetnosti može proizvesti lepo da ono bude predmet opštег dopadanja, a kako nešto može biti ocenjeno kao lepo kad je to stvar čoveka obrazovana duha? Čovek obrazovana duha nije opšta pojava, već pripada manjini svog roda. Kako običan čovek bez takve obrazovanosti može da se uzdigne na viši stepen suda o lepom a koje polaze pravo na opšte važenje?

Zar polazište ovakvih razmišljanja nije u samoj suštini i subjektivno objektivnoj određenosti uloge umetnosti uopšte? Ovo polazište se prenebregava tako da se lepo smatra kao već proizvedeno dobro. A zar se ranija postavka o igri razuma i uobrazilje ne odnosi samo na sud o lepom, a ne i o ulozi ovih moći umetničkog saznanja u toku samog stvaranja?

Za ono što je opšte konstatuje se da je apstraktum, a za ono što je istinito po sebi i za sebe da nosi u sebi namenu i zahtev i da važi za svakog. Mada sud o tome ne spada u oblast čistih pojmovra razuma, lepo u tom smislu treba da bude priznato od svakog. U ovom nadmudrivanju sopstvene i tuđe mudrosti današnji čovek se teško snalazi. Lepo je promenljiva stvar i kroz svaku stilsku epohu je predstavljalo predmet umetničkog stvaralaštva i funkciju duhovne potrebe više od dopadanja i zadovoljstva. (primedba autora)

Hegel je mišljenja da Kant svojim stavovima ukida podvojenosti u pitanju o lepom, onog što se prepostavlja kao odvojeno, a to proizlazi iz činjenice što u njima u pogledu lepog prožima opšte i posebno, svrhu i sredstvo, sam pojam i predmet lepog. Ovo je svakako ispravno — primedba piščeva — ali kao predmet suda o već posto-

ćem lepom. „Umetničko delo Kant shvata — navodi dalje Hegel — kao neku skladnost u kojoj je samo posebno saobrazno pojmu“.

„Ali to na pogled savršeno izmirenje je na kraju, kako u pogledu ocenjivanja tako i u pogledu stvaranja ipak samo subjektivno i ne predstavlja ono što je po sebi istinito i stravno“.

Izričito savršeno izmirenje, međutim — pišečeva primedba — odnosi se više na ocenjivanje gotovih proizvoda duha a manje na prethodni tok stvaranja, čiji je početak i kraj u dubinama stvaralačkog bića. Završetak ovog osvrta Hegela, objektivnog idealiste, na Kanta, subjektivnog idalistu, nije naročito laskav: „To bi bili glavni rezultati Kritike, ukoliko nas ovde može interesovati. Ona čini polazište za pravo razumevanje umetnički lepog, ali to razumevanje moglo je samo putem savladavanja Kantovih nedostataka da pribavi sebi značaj više shvatanja pravog jedinstva nužnosti i slobode, posebnog i opštег, čulnog i umnog“.

Kant je — po Spengleru — sistematičar; ali kultura je, kao organsko jedinstvo višeg stepena duhovni organizam a ne mehanički agregat. „Nema niti može biti ikakve nauke o lepom „...“ nema nauke o lepom već samo kritika lepog; još manje ima lepih nauka, već samo lepih umetnosti.“

Nauka o lepom imala bi za cilj: „da nam pokaže na jedan naučni način tj. pomoći argumenata, da li nešto treba da se smatra kao lepo ili ne. Ali kad bi sud o lepoti pripadao nauci, to više ne bi bio sud ukusa“.

„Naći jedan objektivan princip ukusa po kome bi se mogli udovoljiti, ispitivati i dokazivati sudovi ukusa, to je apsolutno nemoguće“. (Kritika moći suđenja).

### I opet o lepom

„Lepo treba samo utoliko da ima formu svrhovitosti ukoliko se svrhovitost opaža na predmetu bez predstave o nekoj stvari... „Lepo ne sme da nosi na sebi svrhovitost kao neku spoljašnu formu, već svrhovito slaganje unutrašnjeg i spoljašnjeg treba da predstavlja immanentnu prirodu predmeta“.

Može se dodati: ove misli o lepom isto tako razaraju smisao arhitekture kao što ga i potvrđuju. To je zbog izvesnih mutnosti u izlaganju i ređanju pojmljiva. Jer arhitektonski objekt, sav u znaku immanentne prirode lepog kao predmeta, produkat je unutrašnjeg i spoljašnjeg slaganja njegovog materijalnog i duhovnog sklopa po nekoj potrebi. Zašto onda lepo — ukoliko je arhitektonski objekt uspeo — ne bi smelo da nosi na sebi svrhovitost neke spoljašnje forme kada savršeno zadovoljavanje neke svrhe može po svom kvalitetu da postigne i savršenstvo, izraz nekog simbola — modernog — najvišeg stepena određenosti zbog koje se zgrada podiže.

### Najzad o lepom

Za lepo Kant tvrdi — po Hegelu — da se priznaje kao predmet nužnog dopadanja nezavisno od pojma, tj. od kategorije pojmljiva. Nužnost kao apstraktna kategorija označava unutrašnji odnos dveju

strana — jedna u svojoj odredbi sadrži drugu. „Tako, na primer, nama se svakako dopada nešto pravilno, nešto što je izrađeno prema nekom pojmu razuma, premda Kant navodi da dopadanje zahteva još više a ne samo jedinstvo i jednakost takvog pojma razuma“.

Kako ovaj Kantov pojам o umetnosti — i na osnovu Croceovog tumačenja — može da se pretoci u rasadnik arhitektonske misli kao prostorne umetnosti? Arhitektonski poređak ostvaren u prostoru nije čista lepota već vezana za jedan pojam ili više njih. Kakve je vrste taj pojam? To je pojam koji u sebi objedinjuje sav predmetni problem postavljen određenim zadatkom, svu raznolikost delimičnih predstava; on je ustvari njihov integralni zbir. Taj pojam, kao glavni, može da prema važnosti zadatka postigne znamenje simboličke odgovarajuće savremenom osećanju stvari. Lepota, bila ona čista ili vezana ili bilo koja druga estetička ideja, je predstava tog pojma oformljena sredstvima odnosno moći imaginacije. Pojmovno oformljena i integrirana problematičnost zadatka kao intelektivno-predstavno uobičajena estetička ideja traži — sjedinjenje — po Kantu izmirenje — u umetnički salivenom izrazu.

Konstituivni elementi arhitekta-stvaraoca su imaginacija i intelekt, hranjeni i podržavani njegovim ličnim temperamentom i moći usredsređivanja na samu stvar. Zajednički izraz se ispoljava eksprezivno pomoći tih moći; zatim se razrađuje u drugoj fazi, već prema zakonima koji vladaju u pojedinim rodovima umetnosti. U tom izražavanju udruženih moći, misli i osećanja, logičkih i estetičkih, postoji jedan modus logicus i jedan modus astaticus.

Da uz imaginaciju treba da pridođu i intelekt i duh, kao i ukus koji će imaginaciju prilagoditi intelektu, zvuči sasvim u prazno. Kao da se oni doteruju nekim estetičkim mirodijama. Nije ukus neka unutrašnja opruga stvaranja i suda; njena uloga nije da sjedini pojmovnu i estetičku ideju. Ukus je udenu sinhrono u tokove stvaranja i u delo suda. Estetička egzistencija nije nešto posebno.

### Fantazija

O Fantaziji u Kantovom učenju Croce vidi određenu baumgartnerovštinu prenesenu u više tonove. „Kantovom sistemu i njegovoj filozofiji duha nedostaje dublje pojmovno shvatanje fantazije. Na tablici među moćima duha — na početku Kritike moći suđenja — uopšte nema mesta imaginaciji. Nju on smešta među stvari senzacije“. Croce zamera Kantu što on, priznaje doduše izvesnu reproduktivnu i kombinatornu imaginaciju ali nikako imaginaciju koja bi u pravom smislu bila stvaralačka a pod stvaralačkom imaginacijom podrazumeva fantaziju. Ovo je svakako važno za sve arhitekte današnjice. Stvaralačka fantazija uveliko se razlikuje od lakokrilne fantazije odnosno fantaziranja kojim se rukovodi neurotična ruka projektanta, a to je važno napomenuti. Ovde je reč o arhitektonskom sudu odnosno moći suđenja, jer niti intelektivnoj aktivnosti prethodi imaginativna niti imaginativnoj intelektivna moć suđenja. Ta snaga koja proizvire iz sljubljenja ovih dveju zove se intuicija. Od transcedentalne estetike u koju je Kant umetnuo svoje misli,

teško bi arhitekt današnjice mogao pretočiti nešto korisno za svoj posao.

Po svemu sudeći, Croce mnogo ne ceni Kantovu estetiku po unutrašnjoj vrednosti iznesenih ideja. Smatra da Kant nije stigao da razvije istinsku doktrinu, a niti je uspeo da svojim mislima pruži nužno sistematsko jedinstvo. Konstatuje da je Kantovo shvatanje o umetnosti u osnovi istovetno sa Baumgartnerovim i Wolffovom školom pre toga. Shvatanje lepote je nejasno percepirana savršenost.

U Kritici moći suđenja: „U slikarstvu, u skulpturi, u svim figurativnim umetnostima, u arhitekturi i umetničkom obrađivanju vrtova, ukoliko su to lepe umetnosti, glavno je nacrt u kome je osnova ukusa sastavljena ne iz onoga što se nasleđuje u senzaciji, već iz onoga što se po svojoj formi sviđa. Boje koje crteži ozivljavaju pripadaju senzualnoj draži i mogu za naše osećanje da načine predmet simpatičnim, ali nikada ne mogu učiniti da taj predmet bude dostojan divljenja i lep; čak su vrlo često i ograničene zbog postulata lepe forme, pa i onde gde je draž dozvoljena oplemenjuje ih samo lepa forma“. Skoro gnevno, Croce o ovom navodi: „On istovremeno kaže i ne kaže ništa, tvrdi i odmah posle toga kritikuje svoju tvrdnju, obavlja lepotu nekom misterijom, koja u osnovi nije ništa drugo do njegova lična kolebljivost i odsustvo vedrog i jasnog gledanja na postojanje jedne aktivnosti osećanja, koja u duhu njegove zdrave filozofije, predstavlja logičku protivrečnost. „Nužno i univerzalno dopadanje, upravljanje prema cilju, a bez predstave cilja“ — to je i verbalna organizacija ove protivrečnosti.

Pravu prirodu estetičnosti ipak nije poznavao, nego je sugerisao čiste kategorije prostora i vremena kao transcendentalnu estetiku. Teoriju fantastičnog ulepšava intelektualnim pojmovima u delu genija.

Sve je to posledica nedovoljnog poznавања estetičke aktivnosti“, zaključuje Croce.

### Schopenhauer (1788—1860)

„Ovaj svet je najbolji od svih mogućih“, Leibnitzovu izreku, kojoj se već na sebi svojstven način narugao i Voltaire, nemački filozof Artur Schopenhauer preocenio je snagom svojih misli u „Svet kao zlo“. Optimistička crta u njegovom pesimizmu je u ustupcima koje je činio umetnosti kao utešiteljici i umetnicima koji se njome služe kao nekom vrstom plemenite droge.

„Uživanje u svemu što je lepo, uteha koju pruža umetnost, entuzijazam umetnikov, to mu daje mogućnosti da zaboravi muke života . . . i . . . daje mu naknadu za bolove koji su sve veći što je svest jasnija i za pustu osamljenost u jednom heterogenom društву.“

Schopenhauer je najmanje mislio — to je izvesno — na arhitekturu i na arhitekte, koje je prema postignutom uspehu stavio tek na 10 mesto rangliste umetnika. U svim vremenima, pa i u homogenom društvu nastrojenom optimistički, što je svest jasnija to valjani arhitekti teže dolaze do odgovarajućih naredbodavaca. Dok ostale

umetnike, poglavito slikare i muzičare ne mogu svi đavoli podsveta da spreče o ostvarenju nekog remek-dela u časovima srećne koncentracije tela i duha, arhitekt je osim ove srećne okolnosti izložen još i uticaju povoljnih uslova zavisnih od spoljnog sveta.

„Umetnost je veća nego nauka zato što ova postiže svoj cilj revnosnim biranjem gradiva i opreznom argumentacijom, . . . ona ispunjava svoj zadatak intuicijom i predstavljanjem.“ Pošto je arhitektura i umetnost i nauka (tehnika, umetnost, misaonost) dakle zbir ove dve, proizlazi da bi pravi arhitekt sa velikim „A“ trebalo da stoji iznad jednih i drugih — umetnika i naučnika.

„Umetnik se toliko oslobođa ličnih interesa da je njemu sve jedno da li zapad sunca posmatra iz tamnice ili iz palate. „Teško je pogoditi koji su ti i takvi umetnici. Oni se dele na uspešne, poslovno darovite, koji se nikad ne oslobođavaju svojih ličnih interesa, društveno veštacki proizvedenih, kao i na epigone koji nemaju razloga da posmatraju sunčev zapad iz neke tamnice. A veliki duhovi, neuspeli iz nekog razloga, već su i inako pogodeni u „svetu kao zlu.“

„Muzika nikako nije kao druge umetnosti kopija ideja“ . . . „nego kopija same vole“. . . Muzika i arhitektura su antipod; arhitektura je kao što je već Goethe rekao, smrznuta muzika“.

„Otuda ćemo se i mi stalno i isto tako daleko udaljavati od dobrog ukusa i lepote kad god se udaljavamo od Grka, pre svega u skulpturi i umetnosti građenja, i stari neće nikad zastreti. Oni su i ostaće polarna zvezda za naša nastojanja, bilo da je to u književnosti ili u likovnim umetnostima, što ne bi trebalo nikad da gubimo iz vida. Sramiće se ona epoha koja će se usuditi da stare stavlja na stranu. Kad bi bila koja pokvarena, jadna i čisto materijalno smisljena „sadašnjost“, voljna da po nuždi odbegne od njihove škole da bi se udobnije osećala u sopstvenom mraku, sejala bi sramotu i poniženje“.

(Parerga i paralipomena)

Schopenhauerov filozofski pogled je bio uprt unazad — znak romantizma i odsustvo pozitivizma — kad je u kulturi Grka video vrhunac svega, pa i u umetnosti građenja za sva vremena, a ne u kontinuiranim tokovima stvaralačke misli i energije. Njegov pesimističko nastrojen nervni sistem nije mogao da oseti dinamični početak svog veka i puteve budućnosti. Čemu filozofija ako ne može da smernice za delanje ljudi. Preskočivši Hegela kao da ga nije ni bilo, Schopenhauer je samouvereno izjavio: „Od Kanta do mene nije se desilo ništa“. U umetničkom stvaralaštvu ništa se nije dešavalo ni prisustvom Schopenhauerovog duha na pozorju evropske misli. Je li bio pravedan prema Hegelu? Tri toma Hegelove „Estetike“ govore arhitektima sadašnjice o protivnom. U tome delu samo rasprava o arhitekturi iznosi nekih 68 štampanih strana. Ako njezina reč nije ni poruka ni proročanska, posvećena je i stvari arhitekture, a to je važno.

### Georg Friedrich Hegel (1770—1831)

„Racionalnost predmeta što ga je umetnik odabrao treba ne samo da bude prisutna u svesti umetnikovoj i da ga pokrene, već on treba da je svom dušom prožeо bitnost i istinitost u celom njihovom obimu i dubini, jer bez refleksije čovek neće moći da postane svestan onog što je u njemu i u svakom velikom umetničkom delu vidi se da je predmet što ga ono prikazuje promozgan i premeren sa svih mogućih strana. Lakokrilna fantazija ne stvara nikako slobodno umetničko delo“.

Izraz lakokrilna fantazija je vrlo pogodan i može se primeniti u sadašnje vreme na neke neurotične arhitekte kada grčevito traže senzacionalnost nekog projekta, koji u nedostatku racionalnosti — na koju Hegel ukazuje — niti je promozgan a još manje proveren.

Hegelova rasprava o arhitekturi osim uvoda sastoje se od tri dela: samostalna, simbolična arhitektura; klasična arhitektura; romantična arhitektura. Da li je takva podela ispravna? Ona ima malo što zajedničkog sa morfolojijom arhitektonске misli, ali je i kao takva zadovoljavala u svoje doba. Ako je simboličnost ostvaren simbol-slika nadčulnog značenja u umetničkom delu, a on je ishod šrine i dubine unutrašnjeg shvatanja njegovog sadržaja izraženog adekvatnim oblikovnim sredstvima i kao takav postiže izraz shvatljiv duhovnom oku, te je prenosilac trajne i duhovno oživotvorene poruke, onda arhitekture svih vremena mogu da budu i simbolične. Klasična arhitektura je arhitektura klasičnog starog veka i njenih kasnijih derivata. Romantična arhitektura je promašaj i plod doba romanticizma u kome je živeo Hegel. Ostvarivači romaničke i gotičke arhitekture nisu bili romantičari već realni predstavnici svoje epohe, kojom je vladao duh skolastike i misticizma. U svojim strukturalnim sklopovima gotička arhitektura je odraz tih skolastički i mistički izvežbanih duhova i njihove slike sveta.

#### Opšti uvod

Arhitektura po Hegelu spada u oblast posebnih umetnosti. U pogledu svoje egzistencije ona prethodi svim ostalim umetnostima. Saglasno mišljenje imaju Diderot i Fr. Ll. Wright, koji tvrdi da je arhitektura pramajka svih umetnosti. Hegel ne pridaje, sa filozofskog stanovišta, nikavu važnost samom njenom početku, jer je on po svojoj sadržini beznačajan i slučajan. Razne priče o njenim počecima, pored toga, nisu opšte potvrđene. Stoga početak umetnosti ispijuje na osnovu samog njenog pojma. Prvi zadatak umetnosti — po njemu — sastoje se u ubličavanju onog što je po sebi objektivno: „tla, priroda, spoljašna okolina duha“. Počeci građevinarstva su ostvareni u tri oblika: koliba, čovekov stan, hram kao stan i dom bogova i domovi zajednice. Zatim dolazi i materijal kojim su ostvarivani ti prvi oblici. Da li je arhitektura počela građenjem drvenih ili kamenih zgrada nije važno za Hegela, pošto za arhitekturu nije presudan samo spoljašni materijal već i osnovne arhitektonske forme, kao i način njihovog ukrašavanja. Ovo pitanje je za njega empiričkog značaja i stvar slučaja; smatra da je mnogo važnija činjenica:

kuća, hram i druge zgrade su prosta sredstva koja prepostavljaju neku spoljašnu svrhu radi koje se podižu. Tu u prvom redu vidi potrebu koja se nalazi izvan umetnosti; njen celishodno zadovoljenje ništa se ne tiče lepe umetnosti. Iz nje ne proizlaze umetničke tvorevine.

Ono što zaokuplja današnjeg kritičara i sakupljača misli pristupačno je neposredno u Hegelovoj Estetici. Nije potrebno ni njega ni njegove postavke postavljati na glavu da bi se došlo do zdravog jezgra i do korisne građe za dalju upotrebu. Postoje odredbe koje su se istrošile nuklearnom fuzijom — slikovito rečeno — uložene energije u jezgru. Njima su se služili Hegelovi savremenici. Bile su časovitog značaja, ali u lancu misaonog razvoja predstavljaju iš uvek poneki beočug.

Hegel je, po sebi se razume, podvrgnuo ispitivanju postavke svog prethodnika, filozofa Kanta i njegove ideje o lepoti, o umetnosti (o arhitekturi Kant veoma malo piše), sadržane pre svega u Kritici moći suđenja. Čovek današnjice može da posmatra kako stavove jednog subjektivnog idealista podvrgava kritici jedan objektivni idealista, što je svakako neobično zanimljivo.

U opštem uvodu — I deo — Estetike Hegel o arhitekturi navodi između ostalog:

„Prva od posebnih umetnosti je lepa arhitektura. Njen zadatak je da spoljašnu neorgansku prirodu obradi tako da ona kao spoljašnji svet, udešen prema pravilima umetnosti, postane srođan duhu. Njen materijal je sama materijalnost u njenoj neposrednoj spoljašnosti kao mehanička teška masa, a njene forme jesu i ostaju forme neorganske prirode, rasporedene prema apstraktним racionalnim odnosima simetrije“.

Iz navedenog proizlazi da arhitektura u spoljašnoj prirodi ne obrađuje samo svoj neorganski deo već i organski. Iako je Hegel već zapazio značaj vrtne umetnosti i zauzeo stav u prilog pravilnih parkova francuskog stila, ovde je prevideo da je biljni svet rastinja, tako važan sastavni deo uređenja prostora, izričito organskog obeležja. A simetrija i simetričnost su samo jedan od oblika za postizanje harmonije arhitektonike sačinjene od organskog i anorganiskog reda stvari.

Osnovni tip građevinarstva je po Hegelu simbolična forma umetnosti iz razloga što u materijalu i formama ideal kao konkretna duhovnost ne može u odnosu na ideju da realizuje nešto spoljašnje što njome nije neprožeto, možda stoga što prema njoj стоји u apstraktnom odnosu.

#### Samostalna simbolična arhitektura

Izlaganje o simboličnom počinje ovako: U govoru sredstvo saopštavanja je samo znak. Međutim, u umetnosti ne sme se služiti samo prostim znacima. Umetnost treba da stvori čulni oblik i njega da načini pristupačnim. Umetničko delo u posedu čulnosti krije u sebi neku unutrašnju sadržinu, a tu sadržinu tako predstavlja da se vidi kako ona i njena forma nisu samo realitet neposredne čulne stvarnosti, već proizvod duhovnog umetničkog stvaranja. Hegel sma-

tra da se umetnost — u prvom redu likovne umetnosti — tek na stepenu svog propadanja bavi predstavljanjem takvih predmeta kako bi na njima ispoljila subjektivnu realnost i proizvod privida.

Odnos između sadržine i čulnog realiteta može da bude po svojoj prirodi samo simboličan. Tek posle ove opšte konstatacije o umetnosti prelazi Hegel na arhitekturu: „U isto vreme pak neka građevinska tvorevina koja treba da otkrije drugima neko opšte značenje koje postoji jedino zato da bi izrazila više-manje ono uzvišeno što se u njoj nalazi; zbog toga ona predstavlja samostalan simbol neke posve suštinske opštevažeće misli, neki govor za duhove, koji mada bezglasan, postoji sebe radi. Prema tome, tvorevine arhitekture treba same sobom da podstiču na razmišljanje, da izazivaju opšte predstave, a ne da predstavljaju prost omot i okvir onih značenja koja su inače već samostalno uobličena.“

Može se reći da čitave nacije nisu umele da izraze religiju i svoje potrebe pre svega arhitektonskim putem zidanja. Kao što je rečeno, to važi u suštini samo za istočnjačke narode. Taj karakter proističe potpuno ili velikim delom baš iz konstrukcija starije umetnosti Vavilona, Indije, Egipta koje i u ruševinama izazivaju divljenje i čuđenje isto toliko zbog fantastičnosti koliko zbog ogromnosti i masivnosti. U njihovom podizanju učestvovalе su čitave nacije u raznim epohama dajući ceo svoj život i svu svoju radinost.

Kod simbolične arhitekture ne može se poći, kao kod klasične i romantične arhitekture, od određenih formi, na primer od oblika kuće. Neka stalna sadržina, neki stalan način uobličavanja ne može se označiti kao princip primenljiv za područje različitih tvorevin. Cilj arhitekture sastoji se u tome da u opažanju istakne i učini vidljivim čas ovu čas onu njihovu stranu (značenje kao neuobičene opšte predstave, elementarne apstrakcije, povezane međusobno mjesima koje se odnose na duhovnu stvarnost), da ih simbolizuje i učini da budu očigledno izložene.

Rukovodeća stanovišta: sadržinu sačinjavaju opšta shvatanja u kojima pojedinci i narodi nalaze unutrašnji oslonac i tačku jedinstva svoje svesti.

Najvažnija svrha takvih samostalnih građevina sastoji se u tome da se osnuje neka ustanova koja bi bila nosilac težišta jedinstva nacije ili više nacija. Ustvari bi to bilo mesto oko koga bi se one okupljale. Sa ovim ciljem Hegel povezuje još jedan cilj: da se u obliku same građevine ispolji ono što ljude opšte ujedinjuje, naime religijske predstave naroda. Simboličnom izrazu takvih građevina daje se time određena sadržina. Nadalje: arhitektura ne ostaje pri početnoj totalnoj nameni jer se simbolične tvorevine podvajaju i osamostaljuju bližim određivanjem simbolične sadržine njihovog značenja. Njihove forme se sve više razlikuju jedna od druge, na primer lingam kod stubova i obeliska itd. Sve većim podvajanjem i osamostaljenjem delova, građevinarstvo prelazi u skulpturu, osvaja organske likove iz sveta ljudi i životinja ili u njihovu kombinaciju. Povećavajući ih do ogromnih dimenzija, stavlja ih u nizove i dodaje im zidove, kapije, tremove. Naposletku obrađuje ono vajarstvo koje je na njima i to više na arhitektonski način. Primer su za to: egipatske sfinge i ovnovi, memnoni, veliki hramovi itd.

Simbolično građevinarstvo u toku svog razvoja prelazi u svoj klasični vid. Odstranjujući sa sebe skulpturu, pristupa podizanju građevina, namenjenih drugim značenjima, a koje po svom neposrednom izrazu nisu više — kako smatra Hegel — čisto arhitektonske.

### Dela arhitekture podignuta radi udruživanja

Povezivanje duša sačinjava je prvu sadržinu samostalnog građevinarstva. Kao najpoznatiji primer Hegel iznosi Vavilonsku kulu. Gorostasne građevine u prostranim ravnicama Eufrata izgrađuju se u zajednici; zajedničnost građenja postaje ujedno svrha i sadržina same tvorevine. Građevina koja se diže u oblake ukinula je porodično jedinstvo i patrijarhalno udruživanje i predstavlja objektiviranje tog ukinutog jedinstva u vidu novog proširenog jedinstva. Proizvod rada svih ondašnjih naroda bila je ona veza koja ih je na osnovu arhitektonske izgrađenosti zemlje povezivale jedne s drugima, kao što to čine običaji, navike i zakonska ustavnost Hegelovih dana. Pošto takva građevina nagoveštava samo vezu, koju po svojoj formi predstavlja i izražava samo spoljašni način, ona je u isto vreme i simbolična.

Zatim Hegel navodi Belovu kulu, verodostojnu po Herodotovim zapisima. Kula, strogo govoreći, nije bila hram već kvadratno svetilište, dugo po dva stadija sa svake strane. U sredini svetilišta nalazila se zbijeno zidana kula, iznutra masivna, dužine i širine jednog stadijuma. Na Belovoj kuli bilo je ukupno osam kula sa stazama oko njih sve do samog vrha. Na sredini uzlaznog puta bilo je odmaralište. Na poslednjoj kuli smešten je hram; unutra velika nameštena postelja, a ispred nje sto od zlata. Sveštenici tvrde da bog posećuje hram odmarajući se na postelji. Žrtve su se prinosile na dva žrtvenika izvan donjeg hrama u krugu svetilišta. U njemu je bio zlatan kip boga. Cela kula se uzdiže samostalno. Sam oblik kule odgovara je zahtevima materijala i čvrstine, ali je u isto vreme posedovao simbolično značenje. Sedam spratova na broju verovatno simbolizuju sedam planeta i sedam nebeskih sfera.

Hegel navodi nadalje još i druge primere, među kojima se zadržava naročito na Ekbatanu. Razmišljajući o stvarima arhitekture, a pošto ih je savesno proučavao, Hegel pruža dragocene podatke i spise pojedinih ostvarenja, ponekuput bolje od mnogih profesora arhitekture današnjice.

### Dela arhitekture na sredini između građevinarstva i skulpture

U ovom poglavlju Hegel naglašava da arhitektura u daljoj razvojnoj fazi već uzima za svoju sadržinu konkretnija znamenja, konkretnije forme za svoje simboličko predstavljanje. Njih doduše još ne iskorišćuje vajarski već arhitektonski, ne napuštajući pritom svoju sopstvenu oblast. Osnovna odredba jeste u tome što se skulptura i arhitektura ukrštavaju, pri čemu preovlađuje građevinarstvo.

### Stubovi u obliku falusa

U simboličnoj formi istočnjačke umetnosti isticala se i obožavala životna snaga prirode, dakle ne duhovnost svesti i njena moć, već stvaralačka snaga rađanja likom velike boginje plodnosti. Kult koji su i Grci prihvatali. Takav način obožavanja, kada se u slavu boga za vreme svečanosti nosio tamo-amo falus, nastale su građevine u obliku stubova; izgrađivale su se u kamenu, masivno poput kule i bile šire u osnovici nego na vrhu. Herodot je — kako Hegel navodi — još video u Siriji stub u obliku muškog polnog uda ukrašen delom ženskim polnim organima. O tome Herodot izveštava: „Kada je za vreme svojih ratnih pohoda nailazio na narode koji su se u borbi pokazali hrabri, Sesostris je tada u njihovim zemljama podizao stubove sa natpisima koji označuju njegovo ime i njegove zemlje, kao i to da je dotične narode sebi potčinio. Međutim, gde je pobedivao bez otpora, on je, pored toga natpisa, na stubove urezivao još i ženski polni organ, da bi na taj način označio da su ti narodi bili u borbi kukavice“.

### Obelisci, memnoni, sfinge

Tvorevine na sredini između arhitekture i skulpture nalaze se poglavito u Egiptu. Kao primer Hegel pre svega navodi obeliske. Njihove forme nisu iz žive organske prirode. Pravilnog su oblika, podignuti sebe radi sa simboličnim značenjem sunčanih zraka. Posvećivani su božanstvu sunca čije zrake hvataju i u isto vreme ih predstavljaju.

Naravno, postavljanje obeliska u krugu svetilišta, uz sam hram ili u njegovom dvorištu, bio je vanredan problem. Tamo je on ujedno bio i sredina prostornih odnosa. Obelisk je time ispunjavao dvostruku ulogu: simboličnog značaja i funkciju sredina prostornih odnosa. Obe ove uloge zavisne su bile jedna od druge. Obelisci, i to originalni iz Egipta, postavljaju se i danas na trgovima evropskih gradova u kojima su izgubili prvobitni značaj simbola, ali ispunjavaju funkciju prostornog sređivanja. Paganski egipatski obelisk je vanredan prostorni motiv u žiži Trga svetog Petra u Rimu.

### Memnoni

Velike memnon statue u Tebi imaju ljudski oblik u sedećem stavu; po masivnosti svojih ogromnih razmara i stilizaciji bile su više neorganske, arhitektonske nego vajarske. Postavljene u nizove predstavljaju prelaz od vajarstva ka građevinarstvu. Hegel se priklanja mišljenju drugih, da te veličanstvene tvorevine sadrže u sebi neku više ili manje određenu misao o nečem opštem.

### Simbolična arhitektura

Slično stoji stvar sa sfingama koje zaprepašćuju brojem i veličinom. Hegel daje razmere sfinge u krugu piramida kod Kaira. Utvrđeno je — navodi on — prilikom otkopavanja do njene osnovice, da ona počiva na tlu od krečnjaka i da je ova bezmerna tvorevina iskle-

sana na jednoj steni i sa njom sačinjava i danas jednu celinu. Postavljene u nizove manjih razmara duž neke pristupne avenije, sfinge preuzimaju ulogu arhitekture.

### Egipatski hramovi

Za egipatske hramove, kako su u Hegelovo doba obaveštavali Francuzi iz Napoleonove pratične — karakteristično je to što su otvorene konstrukcije bez krova i kapije; hodnici su među zidovima sa odajama od stubova, čitavim šumama od stubova. Hramovi nisu namenjeni za sklonište bogova, niti za sabiralište vernih, već da ogromnošću svojih razmara i masa izazivaju divljenje, a pojedini motivi i figure sami za sebe bude interesovanje. Podignuti su kao simboli apsolutno opštег značenja; zamenjuju i knjige, ukoliko ne otkrivaju znamenje svojim ubliženjem; tu su natpsi i likovi urezani u njihovu površinu. Ove džinovske građevine Hegel ocenjuje kao zbirku vajarskih tvorevina i tek čitavi njihovi nizovi deluju da oni svoju arhitektonsku ulogu steknu u tom redu i rasporedu.

Hegel koji je savesno proučio Herodota, Strabona, Diodora i druge starovremene povesničare, kao i suvremene rasprave Francuza, pruža zatim opširan opis unutrašnjeg rasporeda hramova tako znalački da bi to služilo na čast današnjim profesorima istorije arhitekture. Ovde ne bi bilo celishodno da se ponovo prepriča sve to. Hegel naglašava da su ove zgrade imale svuda utkana simbolična znamenja „tako da se broj sfinga i memnona, položaji stubova i trema odnose na dane u godini, na dvanaest nebeskih znakova, na sedam planeta, na velike periodične mesečeve putanje“.

Ove ljudske tvorevine — naslagane kamene mase težile su više-manje da posetiocu kažu i otkriju šta je božansko. Skulptura se delimično oslobođila od arhitekture. Zavisno od arhitekture su: razmere odstojanja, brojevi stubova, zidova, brojnih stepenica, „a sve je tako obradeno da ti odnosi imaju cilj u samom sebi, u svojoj simetriji, euritmiji i lepoti, te već dobijaju neku simboličnu namenu“. Time se pokazuje da to zidanje i to stvaranje jesu ciljevi za sebe, da sami predstavljaju neki kult radi kog se udružuju i narod i kralj“, zaključuje Hegel.

Izgleda da Hegelu još nisu bili pristupačni podaci o prvim i najvećim socijalnim prevratima do kojih je dolazilo u Egiptu baš zato što su kralj i sveštenstvo tlačili narod vekovima zbog podizanja ovih gorostasnih religioznih simbola. Udruživanje je bilo prisilno.

Hegel doduše ukazuje na izveštaj Herodota o ogromnim hidrotehničkim poduhvatima kralja Sesostrisa u vezi prosecanja zemlje kanalima i izgradnje veštačkog jezera Meris, dakle na sve ono što je u vezi sa unapređenjem poljoprivrede i opštег blagostanja, ali taj izvanredan fenomen materijalističko-pozitivističkog zalaganja kralja i naroda ne privlači pažnju njegove filozofije niti ga suprotstavlja značaju simboličnih građevina. Život Egipćana se ipak odvija u dvojstvu tog znamenja. Goethe je drugčije postupio. Faustov ortakluk sa Mefistom završava se izvođenjem tehničkih poduhvata velikih razmara koji su izmenili izgled čitavog predela. Sve to znači

da je Goethe, držeći se „ruže vetrova“, bolje opažao kretanje i značaj novih ideja.

„Ali glavne tvorevine jesu i ostaju — navodi Hegel — one religijske građevine koje su Egipćani podizali takoreći instinktivno kao što pčele izgrađuju svoje sače“. Samosvest još nije postala sarezli plod, njeno izobraženje još nije gotovo; ono još raste, traži, sluti, neprestano proizvodi bez potpunog zadovoljenja, bez počinka. Jer duh koji je u sebi gotov nalazi svoje umirenje tek u liku koji mu odgovara i time se ograničava u svom proizvođenju. Međutim, simbolično umetničko delo ostaje više ili manje bezgranično“.

### Labirinti

Labirinte Hegel takođe ubraja u red umetničkih dela koja ostaju više ili manje simbolična. Svojim hodnicima od stubova, stazama, čitava ta isprepletenost i izukrštanost nema za cilj samo da postavlja onako detinjasti zadatak kako da se iz nje nade izlaz, već da omogući umno i ugodno hodanje među simboličnim znamenjima (labirinti, međutim postaju omiljeni uredaji za zabavu u umetnosti lepog vrtarstva Zapada — piščeva primedba). Putanje su — po Hegelu — izrađene delom ispod a delom iznad zemlje i svojim tokovima slede putanje nebeskih tela. Najveći labirint u blizini jezera Meris Herodot je lično video. Veličina jezera ne može se ničim poređiti i u tom pogledu ono premašuje piramide. Građenje se pripisuje dvanaestorici kraljeva opsednutih nekim metafizičkim predstavama. Zatim sledi detaljan opis preuzet od Herodota. Međutim, Plinije stariji ga opisuje kao skup mračnih hodnika koji svojim krivinama jako zamaraju posetioca. Pri otvaranju kapija nastaje tutnjava slična grmljavini. Labirinte su zidali poglavito Egipćani, ali se i na Kritu nalazi jedan sličan labirint manjih razmera. Najzad, u labirintima Hegel vidi samostalnu simboličnost, prelaz ka onoj formi simbolične arhitekture koja već sama sobom počinje da se približuje klasičnom građevinarstvu.

### Prelaz od samostalne arhitekture na klasičnu

Hegel smatra da se sve one divote koje su nad zemljom ne mogu ravnati sa podzemnim konstrukcijama u Indiji, Egiptu, Nubiju itd. U ovim iskopinama dostoјnjim divljenja prvi put se prikazuje preka potreba za ograđivanjem. Nužda i nemaština uzrok su što su čitava plemena stanovala u tim pećinama. Takvih višespratnih izdubljenja bilo je u planinama jevrejske zemlje i u njima su hiljade ljudi nalazili mesta.

### Podzemne građevine u Indiji i Egiptu

Podzemne indijske i egipatske građevine su posebne vrste. Služile su jednim delom kao zborna mesta. Podzemne katedrale su svojim konstrukcijama doprinosile duhovnoj pribranosti. Imale su štalice, kipove simboličnog karaktera, hodnike na stubovima, sfinge, memnone, slonove, ogromne idole. Neke od tih građevina bile su

spolja na pročelju potpuno otvorene, druge opet delimično ili potpuno mračne, osvetljene buktinjama; ponekad su bile otvorene samo prema gore. Takva izdubljenja izgledaju za Hegela iskonskija, a ogromna zdanja nad zemljom samo su njihova imitacija. Kod tih podzemnih izdubljenja nije se izgrađivalo pozitivno, već se samo ono negativno odstranjivalo. Za njega je pećina postala ranije nego koliba, jer: „Prirodni je da čovek nađe gotovo gnezdo pod zemljom nego da tek traži materijal da njime gradi i ubličava. Makoliko su ove građevine po svojoj prirodi simbolične, one već pripadaju nekom višem stupnju jer imaju ograde, pregrade, svodove. U svojoj nekoj prirodnoj formi ovde se pokazuje nešto slično hramu, nešto što liči na kuću“. Zatim Hegel opisuje pećine boga Mitre, čiji kult vodi svoje poreklo iz Persije, a bio je rasprostranjen i u Rimskoj imperiji. Na kraju navodi još to da su rimske katakombe po svom prvočitnom pojmu bile namenjene nekom drugom cilju a ne da budu pogrebišta, vodovodni uredaji i kloake.

### Prebivališta mrtvih; piramide

Određeniji prelaz iz samostalne arhitekture u službenu Hegel nalazi u prebivalištima mrtvih; građevine su u njima delom ukopane u zemlju, a delom podignute iznad zemlje. Podzemno-nadzemno građevinarstvo u vezi je sa carstvom mrtvih.

Indijske građevine pre muhamedanstva nisu prebivališta mrtvih. Indijac spaljuje svoje mrtve ili ih ostavlja na zemlji da istrunu. Kod Egipćana snažno se ispoljava suprotnost između mrtvih i živih bića izdvajanjem duhovnog od neduhovnog. Individualni duh kao konkretan budi se i razvija; duh može da opстоji samo kao individualum, kao ličnost. Otuda se mrtvi čuvaju i štite od iščezavanja, od prelaženja u prirodno, u „opšte treperenje, razlivanje i raspadanje“.

Za ovo građevinarstvo značajno je to što u njemu nastaje odvajanje duhovnog kao unutrašnjeg značaja. Svetovni omot-ljuštura predstavlja prost arhitektonski okvir. Kao što je zemljoradnja preinačila nomadski život čoveka i navela ga da osnuje stalno boravište, tako grobni i nadgrobni spomenici i kult mrtvih uopšte ujedinjuju ljude.

Najstariji i najveličanstveniji nadgrobni spomenici su egipatske piramide. Ono što zadržava to je njihova neizmerna veličina. Međutim, posmatrane kao oblik, one za Hegela nemaju ničeg privlačnog: „Dovoljno je nekoliko minuta pa da se cela građevina pregleda i zapamti njen izgled“. Jasno je da Hegel nije nikad video nijednu piramidu u odnosu na pustinjski prostor, užu i dalju okolinu, pod raznim osvetljenjima sve do prozirnosti bojenih efekata. Ljudski prkos prema razornoj moći peščane pustinje je makrokosmičkog značaja; do te spoznaje se dolazi pogotovu tamo gde ih ima više na jednom prostoru.

Piramide se međusobno razlikuju po starosti, veličini i obliku; najstarije piramide su gomile kamenja, dok su pozne pravilno građene. Neke od njih su gore spljoštene, druge pak imaju sasvim oštar vrh. Piramide dostoje divljenja su ipak samo kristalaste ljuštire sa skrivenim jezgrom — duhom nekog pokojnika radi očuvanja

trajne telesnosti njegovog lika. Arhitektura dosada samostalna, postaje u svojoj odvojenosti službena.

Na egipatskim piramidama pojavljuje se prava linija kao suštinska pravilnost i apstraktnost oblika; arhitektura ima samo spoljašnji oblik, ali on nije organski jer nije individualno oživotvoreno duha već je apstraktan i racionalan.

Hegel pominje i nadgrobne spomenike drugih naroda, naročito rimskih imperatora, u kojima je pokojnik predstavljen u dostojsanstvu bogova. Iskorišćavajući likove Apolona, Venere i Minerve, građevine su dobijale značaj apoteoze i hrama umrle ličnosti.

### Prelaz na svrhovitu arhitekturu

Prikazujući značaj samostalne arhitekture, Hegel odlučno prelazi na pravo, svrhovito građevinarstvo, i to sa dva polazišta: same svrhovite arhitekture i svrhovitosti u njenoj službi. Kod simboličnih tvorevinu svrhovitost je sasvim sporedna. Krajnu svrhovitost predstavlja kuća, koja je ponikla iz najpreće potrebe: „drveni stubovi ili uspravni zidovi i grede položene preko njih pod pravim uglom“. Pri tom se Hegelu nameće pitanje: „da li prava arhitektura, koju ćemo odmah razmatrati u obliku klasičnog građevinarstva potiče samo iz potrebe ili se mora izvesti iz onih samostalnih simboličnih tvorevina koje su nas same sobom dovele do svrhovitih građevina? Potreba proizvodi u arhitekturi celishodne forme proistekle iz razuma: prave linije, pravi uglovi i prave površine. Ako treba da se ovi oblici uzdignu do lepote — po svom karakteru najpre samo svrhovite — onda ne ostaju samo pri svojoj početnoj apstraktnosti, već, osim simetrije i euritmije teže za onim što je organsko, konkretno, onom što je u sebi završeno i raznovrsno. Time nastaje neka refleksija o razlikama i odredbama. Svrhovita arhitektura ističe takve razlike i uobičjava ih putem umetnosti. Neka organska tvorevina, biljka ili čovek, ima takođe svoje „gore i dole“, ali ona je od početka organski uobičena, usled čega se kod nje razlikuju noge i glave ili kod biljaka koren i kruna“.

Simbolična arhitektura polazeći više ili manje od takvih organskih oblika — sfinge, memnoni itd. — služi se kod konstruisanja zidova, kapija, greda i obeliska pravilnošću i pravim linijama, koje ne može da izbegne. Već prilikom postavljanja vajarskih gorostasa u nizove po nekom arhitektonskom redu odlučuje jednakost njihovih veličina i istovetnost odstojanja. Tako svrhovita — simbolična — arhitektura sadrži u sebi oba ova principa; iz njihovog jedinjenja niče nova arhitektura lepa po svojoj svrhovitosti. U simboličnoj arhitekturi ta dva principa su još odvojena.

Prelazno stanje Hegel vidi u tom što arhitektura, dotada samostalna, preinačava organske forme racionalno u smislu pravilnosti i svrhovitosti. S druge strane istovremeno čistu i jedinstvenu svrhovitost oblika približuje principu organskog. Prisno ujedinjenje obe krajnosti i njihovo prožimanje daje lepu klasičnu arhitekturu. Taj proces, to ujedinjenje jasno se vidi u preobličavanju stuba.

Hegel polazi od toga da zidovi mogu stajati samostalno, ali prostor ne ogradiju u potpunosti, pošto je potreban krov, a on mora

biti nošen. Stubovi u tom pogledu predstavljaju najjednostavnije sredstvo. Nošenje je mehanički odnos i spada u oblast teže i njenih zakona. Težina nekog tela usredsređuje se u njegovom središtu, koje u vodoravnom stanju mirovanja mora da je poduprto. Vršeći ovu ulogu stub, snaga nošenja, svodi se na najmanju meru spoljašnjih sredstava. Nekoliko stubova čine isto ono što izvršuje zid uz veliki utrošak snage i materijala. Klasična arhitektura postavlja samo onoliko stubova koliko je potrebno za nošenje greda i tereta na njima. U tome je lepota klasične arhitekture. Ispravno konstatuje: „Stubovi koji su samo radi ukrasa ne predstavljaju u pravoj arhitekturi elemente lepote“. Ovo svoje osnovno estetičko učenje Hegel potkrepljuje: „Zbog toga stub koji je tu samo sebe radi ne odgovara svojoj nameni“.

Od naročitog je značaja što se stub u toku svog arhitektonskog razvoja morao oslobođiti konkretnog prirodnog oblika da bi dobio apstraktniji oblik, koji je ujedno i svrhovit i lep. Samostalna arhitektura koja nastupa organskim tvorevinama upotrebljava, na primer u Egiptu, ljudske figure, memnone kao stubove. Međutim, kariatide kod Grka koriste se kao nosioci tereta u strožem smislu reči i u ograničenom broju. Ali kariatide predstavljaju robinje za koje podnošenje pritiska stvarno predstavlja teret.

Zbog toga organski oblik bliži prirodi — direk ili podupirač — koji treba da nosi neki teret predstavlja stablo ili vitku stabljiku. Stablo drveta već po sebi nosi svoju krunu, slamka svoj klas a stabljika svoj cvet. Egipatsko građevinarstvo uzima ove forme neposredno iz prirode. U stilu egipatskih palata i hramova veličanstvenom ali bez moći da svoje intencije učini apstraktnim, mogu se videti najraznovrsniji biljni elementi, tako da se lotosi i druge biljke istežu kao stubovi. Ipak to podražavanje prirodi nije potpuno verno, već se biljni oblici preinačuju u arhitektonском smislu i približuju onom što je kružno, pravilno i pravolinijsko.

Razmatrajući zatim značaj arabeske kao arhitektonskog motiva, Hegel smatra da one čine prelaz od jedne prirodne organske forme na strožu arhitektonsku pravilnost. Slobodno u svom opredeljenju, pozneje građevinarstvo upotrebljava arabesku kao ukras i nakit u izvitoperenim oblicima biljaka, životinjskih i ljudskih likova koji izrastaju iz biljaka i obratno. Simbolično značenje može se naći u ovom slučaju samo u povezivanju različitih carstava prirode. Inače su samo igra fantazije. „Glavna odredba i forma ovog arhitektonskog ukrašavanja koju fantazija izrađuje u najraznovrsnijim oblicima i koja može da se protegne na sve vrste objekata, na kamen, drvo, odelo, posude itd. sastoji se u tome što se biljke, lišće, životinje takoreći racionalizuju i približuju onom što je neorgansko“. Arabeske su, navodi dalje Hegel razvijajući svoje misli, svakako nešto neprirodno, ali takva protivprirodnost, suprotna zakonima mehanike, predstavlja neko pravo umetnosti uopšte. Smatra čak da je to dužnost arhitekture. Neprirodnost i ukrućenost biljnih oblika treba posmatrati kao neko prikladno preobražavanje u smislu prilagođavanja pravim arhitektonskim ciljevima.

Naravno, Hegel svojim idealističko-objektivnim duhovnim vodom još ne uočava probleme ornamentalne i bezornamentalne arhi-

tekture, a prave ciljeve arhitekture vidi dobrom delom u prikladnom preobražavanju biljnih oblika kao ukrasnih elemenata. Da su barokni tvrdavni objekti, koji su postojali još u njegovo vreme, izražavali izvanredna arhitektonska ostvarenja bezornamentalne arhitekture ispunjena pravim duhovnim vrednostima, on još nije zapažao. Ali ovom filozofskom poštenjaku i to se može oprostiti.

Hegel završava raspravu o simboličkoj arhitekturi: „Lep stub potiče iz prirodne forme, koja zatim prelazi u stub, dobijajući pravilnost i racionalnost oblika“. Lepo građevinarstvo stuba prelazi iz čisto organskog sveta u oblast racionalne svrhovitosti, a time se opet približuje onom što je organsko.

### Klasična arhitektura

Osim u uvodu problem Klasične arhitekture Hegel obrađuje u poglavljima:

**Opšti karakter klasične arhitekture**

**Osobine osnovne odredbe arhitektonskih formi**

**Razni stilovi klasične arhitekture**

podčinjenost jednoj određenoj svrsi; sklad između zgrade i njene svrhe; kuća kao osnovni tip; o drvenim i kamenim građevinama; hram i njegove posebne forme; klasični hram posmatran kao celina; Rimska konstrukcija svodova; opšti karakter rimske arhitekture.

### Uvod

Građevina ostvaruje neki cilj, neko značenje, postaje neorganska sredina neke celine; sve je uređeno prema zakonima teže; njene forme su strogo pravilne, prave linije, pravi uglovi, krug, odnosi se upotrebljavaju između određenih brojeva i brojnih spojeva, mera je u sebi ograničena i nepromenljive zakonitosti. Hegel smatra da je lepota u građevinarstvu svojim svojstvima u službi stranih ciljeva.

### Opšti karakter klasične arhitekture, podčinjenost jednoj određenoj svrsi

Duhovno značenje pravog građevinarstva dobilo je svoje slobodno biće izvan arhitekture. To biće može po svojoj svrsi biti dvojako; uobičava se u nekoj drugoj umetnosti — klasicizmom u skulpturi — ili u neposrednoj životnoj stvarnosti čoveka; on ga svojim delanjem izražava. Ono što duhovno postoji — po njemu, postoji samo za sebe, odvojeno od građevine i to blagodareći umetnosti ili neposrednoj životnoj egzistenciji. Tada se arhitektura stavlja u službu toj duhovnosti. Ona od tada sačinjava njen pravo značenje i odlučujući smer. Ona vlada nad celokupnošću građevine, određuje njen osnovni oblik, njen skelet; materijalno gradivo ne dozvoljava ni fantaziji, ni slobodnoj volji da izvan svrhovitosti razviju neko preobilje raznovrsnih delova; (kao u simboličnoj ili romantičnoj arhitekturi).

### Sklad između zgrade i njene svrhe

Prvo je pitanje: svrha, namena i okolnosti pod kojima se građevina podiže. Opšti je zadatak: građevinar-umetnik treba da svoju konstrukciju izvede u skladu sa tim okolnostima, da obrati pažnju na klimu, položaj, oblasnu prirodnu okolinu i da u svrhovitom osvrtu na sve ovo proizvode jednu povezanu celinu u vidu nekog slobodnijeg jedinstva.

Građevine Grka su: javne zgrade, hramovi, tremovi, dvorane za prebivanje i šetnju i vrlo jednostavni privatni stanovi. Nasuprot tome Rimljani glavnu pažnju obraćaju privatnim kućama, naročito vilama. Ukazujući na velelepnost carskih dvorova, javnih kupatila, cirkusa, amfiteatra, vodovoda, česmi, veli: „Ako kod takvih građevina potpuno preovlađuje korisnost, za lepotu može biti mesta samo u vidu ukrašavanja“.

Hegel je ispravno shvatio ulogu arhitekta, celishodno se osvrćući na sve faktore arhitekture, njihovo povezivanje u celinu u vidu slobodnog jedinstva. Ali još nije shvatio da korisnost — funkcionalnost po sadašnjem — ne isključuje lepotu i da ona može da bude postignuta bez ikakvog ukrašavanja. Bezornamentalna arhitektura nije poruka filozofa.

### Kuća kao osnovni tip

Prava arhitektura je slobodnija od simbolične, koja organske forme uzima iz prirode. Klasična arhitektura nalazi svoju sadržinu u duhovnim ciljevima; njene forme su nezavisne od svakog neposrednog uzora. I muzika i arhitektura se — po njemu — zasnivaju na harmoniji odnosa, koji se lako svode na brojeve, a oni se mogu opet shvatiti u osnovnim crtama. Ove karakterne crte i njihovi odnosi, čas jednostavniji, čas ozbiljniji, čas veličanstveni i ljupki pa kitnjasti, nalaze se ostvareni u kući, u njenim zidovima, stubovima i gredama, u njihovom racionalnom i sjajnom sklopu. Međutim, ti odnosi se ne mogu svesti na određene brojeve i merne tačke.

Nadalje, Hegel iznosi i neke svoje estetske postulate, koji mogu da budu i bezazleni: „Neki dugoljasti pravilan četvorougaonik, na primer, više se dopada nego kvadrat, jer kod pravougaonika pored jednakosti ima i nejednakosti... Mehanički odnosi između onoga što nosi i onoga što je nošeno moraju da budu pritom očuvani, i da se vodi računa o pravoj meri i o zakonu koji za njih važi; teška greda, na primer, ne sme da počiva na tankim, vitkim stubovima, ili obrnuto, ne smeju se praviti velike podloge za nošenje da bi se najzad na njih postavilo nešto što je sasvim lako. Između svih tih odnosa vlada kod starih Grka neka tajanstvena euritmija koju su oni pronašli zahvaljujući svom zdravom razumu. Međutim, zdrav razum čovečji u Hegelovo doba je već proizveo viseće mostove i razine železne konstrukcije, a savremena arhitektura je dostigla stepen „bestežinskog“ tretiranja strukturalnih sklopova i novog likovnog izraza.“

### **Osobene osnovne odredbe arhitektonskih formi O drvenim i kamenim građevinama**

O pitanju porekla arhitekture, da li je polazište drvena zgrada ili zgrada od kamena, spornom u njegovo doba, Hegel iznosi svoje mišljenje, pozivajući se na potrebu naučnog promatranja, po kome se radi konkretnih objašnjenja traži neki prost apstraktni zakon. U tom smislu on prihvata Hirtovu tezu da je prvi anatomska skelet kuće bio sačinjen od drveta. Za mehaničke odnose u tom skeletu drveni materijal se pokazuje kao nešto najbliže i najprirodnije. Od drveta se mogu bez dugotrajne i naporne prerade izraditi kako podupirači tako i grede — nosači; njihov određeni sklop sastoje se iz linearnih delova, manje više pravolinijskih, pod raznim uglovima. Od ove stroge svrhovitosti i racionalnosti polazi dalje klasična arhitektura. Za razliku od ovoga: kamen od prirode nema stalan i određeni oblik; njegova prerada i obrada iziskuju mnogostrukne operacije. Ali klasična arhitektura ne ostaje jedino pri drvenim građevinama, već svoje građevine izvodi u kamenu, stvarajući tome odgovarajuću lepotu. Ali, u arhitektonskim formama se uvek može prepoznati njihovo poreklo, to jest prvobitni princip građenja drvetom, ali i nove pojedinosti koje s njim nemaju nikakve uzročne veze.

Ako se od kamenja sačine velike mase, one su — po Hegelu — podesnije za dubljenje — vajanje iznutra i spolja — u svim mogućim oblicima; zato kamen predstavlja prikladan materijal „kako za simbolično tako i za romantično građevinarstvo koje teži fantastičnim formama“.

Ovakvo retrospektivno, odnosno retroaktivno razmišljanje o poreku arhitekture i zbivanjima oko njega u prastaro doba, nema, naročite vrednosti za arhitekta — stvaraoca sadašnjice. — Novi materijali su od tog doba proizveli strukturalni preokret u arhitekturi za koji Hegel još nije imao nijednu proročansku reč.

### **Hram i njegove posebne forme**

Unutrašnji mehanički odnosi kuće sastoje se iz masa koje nose a arhitektonski su ubličene, i iz mase koje su nošene; jedno i drugo u čvrstoj povezanosti i postojanosti kuće. Delovi konstrukcije uglavljeni jedni u druge mora da su vidljivi na njoj. I tako nastaju razlike koje moraju doći do izražaja sa svim svojim osobenostima kako u ubličenju tako i u njihovoj racionalnoj povezanosti.

Hegel nije smatrao da su obodni zid i vezni zidovi najvažniji delovi nošenja, već ističe stub, čija primena odlikuje grčku arhitekturu. Stub je ubličen za nošenje kao „jedan od osnovnih elemenata arhitektonske svrhovitosti lepote.“ U svojoj drugoj raspravi o stubovima Hegel između ostalog navodi: „Druge namene sem da nosi stub nema; stubored doduše označuje neki vid razgraničenja ali ne ograđuje kao zid. Namjenjen svrsi nošenja a u odnosu na opterećenost, stub daje izgled celishodnosti; niti je zbog toga suviše jak ni suviše slab. Ali stub se razlikuje i od prostog direka koji je neposredno nabijen u zemlju i prestaje da prenosi teret na nju. Otpočinjanje i završavanje jesu odredbe obuhvaćene pojmom stuba koji

nosi. Arhitektonski obrađen stub iz tog razloga ima bazu i glavu. Ima duduše stubova, kao onaj od toskanskog reda, ali mu se u tom slučaju daje namerno neko podnožje; time se njegov početak raspoznaće kao početak“. Naivno zatim produžuje: „Umetnost kao da time hoće, s jedne strane da nam kaže: stub ovde počinje; ali s druge strane ona hoće da učini da naše oko može primetiti postojanost stuba, njegovo sigurno stajanje na svom mestu i da nas u tom pogledu prilično umiri“.

Od ostalih osobina stuba Hegel navodi još i oblost i kružni oblik jer „stub treba da stoji tu slobodno kao nešto nezavisno od svoje okoline.“ Krug je za njega najprostija, strogo zatvorena, racionalno određena i najpravilnija linija.

Hegel je promaklo da je i barok, pod uticajem otkrića u oblasti fizike, zakona o gravitacionoj sili planeta i njihovog kruženja u obliku elipse već uzdrmao veru u neprikosnovenost kruga i njegovog značenja savršenstva, te da je u arhitekturu objekata i vrtova uveliko uveo primenu elipsastih oblika. Savremenno doba u tom pogledu ide još dalje.

Zatim Hegel prelazi na međutavanske konstrukcije i s njima u vezi na gredne nosače. Stubovi nose grede koje su na njih položene. Nosač mora da obrazuje prav ugao sa podupiračem na kome stoji a isto tako i sa gredom koju nosi. Po zakonu teže jedino je vodoravan položaj stalan i postojan; oštri i tupi uglovi su neodređeni. Zatim ređa — ponekad nejasno — tektonske elemente gornjeg postrojenja. Umesto horizontalnog krova oni imaju dve površine, koje se naslanjaju jedna na drugu pod tupim uglom; takav način završavanja jedne zgrade potpuno odgovara zahtevima lepote.

Hegel je promaklo da su grčki hramovi bili silom prilika sagrađeni u mešovitoj strukturi kamenih i drvenih konstruktivnih delova i to dole od kamena a na vrhu od drveta. Od drvenih konstrukcija nisu mogli sagraditi ravne krovove; njih su pravili Egipćani od kamenih ploča. Kod većih raspona hramova, Grci su i drvene konstrukcije krovova podupirali unutrašnjim nizom stubova. Prema tome, Grci nisu pošli od lepote već su lepotu proizveli iz konstruktivnih izuma svojih hramova. Lepota je tu ustvari ishod sinhronizovane težnje da: strukturalno ispravno dobije oku prijatan izgled. Zbog ograničene trajnosti drvenih konstrukcija grčki napušteni hramovi zjapili su svojom usko otvorenom unutrašnjošću prema otvorenom nebnu. Struktura ravnog krova takođe je strukturalna stvarnost koja omogućuje postizanje lepote druge vrste.

Hegel se najzad u ovom odeljku osvrće i na pitanje obodnih zidova čija je svrha da ograđuju prostor. Od njih se traži da su postavljeni pravolinijski ravnomođno i uspravno, jer kosi zidovi čine utisak kao da će se srušiti. (Egipatska arhitektura je sa uspehom rešavala izgled kosi zidova na hramovskim pilonima). Razumna pravilnost i svrhovitost opet i tu zahtevaju da se zidovi sučeljavaju pod pravim uglom. Polustubovi u sastavu zidova proizilaze iz činjenice da zidovi isto tako ograđuju kao što mogu i da nose; tako zadovoljavaju raznolike potrebe. Za Hegela su, međutim, polustubovi apsolutno odvratni, jer na taj način dve suprotne svrhe stoje jedna pored druge bez unutrašnje određenosti.

### Klasični hram posmatran kao celina

Uprkos razlikama pojedinih delova i uzajamnim odlikama kada se ispoljavaju, oni se isto tako moraju ujediniti i obrazovati neku celinu. Kada se radi o kretanju u dva pravca, centrifugalnom — u uobičavanju pojedinih delova — i o centripetalnom u isti mah, oni se zgušnjavaju u organske celine.

Kod grčkog hrama, navodi Hegel, ništa ne stremi u vis već se u celini proteže u širinu i dužinu, za razliku od nemačkog srednjovekovnog građevinarstva koje se uzdiže u vis; hram je ugodno ute-mjelen na zemlji. Ukrasi su tako izrađeni da ne kvare utisak jedinstvenosti; u tom pogledu se Grci drže najbolje mere. Pošto celini nedostaje neko stvarno jedinstvo, ona ipak izgleda mala. Stari narodi — po Hegelu — nisu se trudili da njihove građevine izgledaju veće nego što u stvari jesu.

Karakteristična crta celine: pokazuje se kroz sve delove na jedan savršeno jasan način i savlađuje individualnost forme potpuno onako kao što u klasičnom idealu opšta supstancija ostaje dovoljno moćna da one slučajnosti i posebnosti u kojima se ispoljava njen život savladaju i dovodi u sklad sa sobom. Raspodela hrama i njegova uža podela pokazuju postepenost usavršavanja u duhu tradicije. Dolazi, zatim, u ovom poglavljiju opis pojedinih delova hrama sasvim obaveštajno-udžbeničkog značaja; u njemu se Hegel još jednom osvrće na naročito značenje koje u arhitekturi grčkih hramova imaju nizovi stubova (postrojeni na razne načine), kao tremovi pre-dvorja itd.

Hegel dopušta da se u unutrašnjosti ozidanog prostora može na-slutiti dublja ozbiljnost, ali u vezi nekog okruženja otvorenog ka spoljašnjosti. Utisak koji izazivaju hramovi doduše je jednostavan i veličanstven, ali u isto vreme vedar i prijatan. Unaokolo zgrade može se slobodno šetati amo tamo, stajati, dolaziti, odlaziti itd.

### Razni stilovi klasične arhitekture

Različitim formama građenja i po osnovnim tipovima klasične arhitekture Hegel ističe: dorski, jonski i korintski raspored stubova. Glavne stilске razlike Hegel vidi u stubovima. Najpoznatije redove: dorski, jonski i korintski po arhitektonskoj lepoti i svrhovitosti nije prevazišlo ništa ni pre ni posle njih. Kao bliže momente u razlikama iznosi u prvom redu čvrstinu. Zdepaste forme dorskih stubova objašnjava time što se isprva nije usudivalo na vitkost, na manje više smelu lakoću, već se zadovoljavalo glomaznim formama.“ Taj slučaj imamo u dorskom stilu. U njemu najveći uticaj dobijaju materijalni elementi i njihova težina kojom vrše pritisak; oni se naročito ispoljavaju u odnosu između širine i visine“.

I u prikazivanju ostalih stilskih redova, koje naziva samostalnim stilovima, Hegel pokazuje dobro poznavanje Vitruvija i zakonitost modularnih odnosa.

Da bi njegovo izlaganje o ulozi stubova bilo još ubedljivije, donosi isečke iz Goetheovog članka: „O nemačkom građevinarstvu“, koji je ovaj veliki misilac napisao za mlađih dana. Hegelov zaklju-

čak o ulozi zidova i stubova ostaje na kraju ipak nejasan, jer nije shvatio značaj mešovite strukture hramova i posledice koje iz te stvarne činjenice dosledno proizlaze.

### Rimske konstrukcije svodova

Zbog upotrebe lukova i svodova Hegel shvaća rimsко građevinarstvo kao formu između grčkog i hrišćanskog građevinarstva, a ne kao stilsku tekovinu imanentnu u svojim strukturama. Pošto tada još nije bilo dovoljno arheoloških i teorijski proverenih podataka, on navodi da se sa sigurnošću ne može utvrditi u kome je vremenu prvi put pronađeno građenje lukova. Ali zato objašnjava gradnju lažnih lukova na taj način što se slojevi kamenja s jedne i s druge ili sa više strana stavljaju istureni jedni prema drugima. Danas se zna da je arhitektura Dvorečja dobila svoj osobeni strukturalni karakter upotrebom lukova i svodova, a da su ih Egipćani primenjivali, doduše veoma retko samo u sporednim građevinama. Hegel navodi da konstruisanje lukova i svodova potiče još iz doba rimskih kraljeva, o čemu svedoče katakombe i kloake, ali ne pominje da su te konstruktivne tekovine etrurskog porekla. Pozivajući se na Senekinu epistolu br. 90, Hegel navodi da se pronalaženje tehnike zasvođavanja pripisuje sa najviše verovatnoće Demokritu, koji se bavio matematičkim problemima i pored ostalog pronašao i veština rezanja kamena.

Upotrebo luka i svoda stub napušta ulogu prostog nošenja. „Jer kružni luk u svom penjanju uvis, u svom uspinjanju i spuštanju odnosi se na neko središte koje nema nikakve veze sa stubom i njegovim nošenjem“.

Zatim opisuje kako je izvedena kupola Pantheona u Rimu od samlevenog pucolano kreča i izdrobljenih opeka kao zajedničkog maltera izlivenog na drvenim oplatama. Čim je ova materija očvr-snula, oplata i skele su bile odstranjene.

### Opšti karakter rimske arhitekture

Pored navedenih konstruktivnih tekovina Hegel naglašava da se rimske građevinarstvo potpuno razlikovalo od grčkog građevinarstva i po svojoj prostornosti i po svom karakteru. Kao da mu nije jasno da su prostornost i karakteristični izraz ishod baš ovih konstruktivnih tekovina. Njima se osvajao prostor na jedan nov, tehnički način. Priznaje da su Rimljani vešti u stvarima mehaničke prirode, ali su im građevine manje plemenite i otmene, a da su se Grci pokazali kao savršeni umetnici u izradi ukrasa. Hegel koji nije video ni jednu grčku ni rimsku građevinu, a na svom nervnom sistemu filozofa nije mogao da oseti plemenitost i otmenost rimskeh kupola, veleleptnih termi, akvadukta, mostova itd. nije bio u stanju da uoči da su ovi objekti u sadašnjem smislu te reči bili savremenii, dok, međutim, grčki nisu to bili u svim vremenima. Sadržajnu podlogu rimskog građevinarstva, naravno, Hegel ispravno vidi u umnožavanju javnih zgrada po nameni i u njihovoј težnji da se udruže svrhovitost i ogromna raskošnost. Ove težnje proširuju se i na izgradnju privatnih domova. Rimsko građevinarstvo je ipak otvorilo

novu oblast koja je obuhvatala, kako Hegel ispravno zapaža, i umetnost vrtarstva. Ograničen prostor ove knjige ne dozvoljava sličnu analizu I i III dela Hegelove rasprave o arhitekturi, ali za sva ova tri dela ukupno ne bi se mogla primeniti Russelova ocena: „Hegelova filozofija je veoma teška. On je, rekao bih, najteži za razumevanje od svih velikih filozofa.“ U ovom slučaju nije potrebno da se on postavi „na glavu“ da bi se došlo do zdravog jezgra njegova učenja. Sve je jasno, od ispravnosti do njegovih zabluda.

Hegel se za ovu raspravu o arhitekturi najviše poslužio spisima arheologa i istoričara umetnosti Aloisa Hirta — 1759—1836, profesorskog kolege na berlinskom univerzitetu i člana Akademije nauka i umetnosti u istom gradu. Njegova dela, nekad veoma značajna, danas su već uglavnom zastarela te imaju još vrednost samo kao svedočanstvo vremena u kome su pisana: „Die Baukunst nach dem Grundsätzen der Alten“ 1809, „Geschichte der Baukunst der Alten“ 1820—27, i „Geschichte der bildenden Künste bei der Alten“ 1833. godine.

U obzir dolaze još i Goetheov osvrt „O nemačkom građevinarstvu“ iz 1773. godine i delo J. Winckelmann: „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“ 1783. godine.

U Hegelovo doba nije se još znalo toliko o poslovima građevinarstva prošlih vekova. Tek u toku narednih decenija došlo se do tih saznanja. To je razlog što njegovo izlaganje ponekad ima udžbenički karakter istorije arhitekture, odnosno obaveštavanja o nekom manje poznatom predmetu. Ovom majstoru dijalektike „objektivnog idealizma“ bila je najpristupačnija jedinstvena tektonska struktura grčke arhitekture, sa najmanje faktora u sebi, dijalektički oprečnih. O njoj je on i najviše raspravljaо. Arhitekturu Rimljana, dinamičnu uvek pa i u vremenima kada je carstvo već bilo ugroženo u svom opstanku, sa divnim jedinstvom suprotnosti, samo je naslućivao. I zato joj posvećuje manje pažnje.

„Već su nadležni umetnici i sami verovali u preporod cele antičke arhitekture kao u mogućnost da će se tom cilju stvarno i približiti. U stvari su, međutim, samo prerašivali antičkim detaljnim formama kompozicije koje su oni sami stvarali. Ostaci rimske građevina kojima je u XV veku posvećeno tako veliko oduševljenje, tim više što ih je bilo u većem obilju pristupačnih nego danas, pružili su ipak malo neophodnih uzora za rešavanje tadašnjih zadataka. Za višespratne građevine bili su upućeni samo na rimska pozorišta i na tada još postojeći Septizonium (na podnožju Palatina), ali je ovaj potonji zato vršio značajan uticaj; za ukrašavanje zidova nije se našlo ništa bolje od slavoluka. O bilo kakvom razlikovanju epohe još nije bilo govora; stari vek se u celini uzimao kao uzor i pozivalo se na kasnije isto tako kao i na ranije.“

Uostalom, u istoj situaciji našla se i arhitektura Rimljana u odnosu na grčku arhitekturu. Rimljani su samo prerašivali grčkim motivima svoje kompozicije koje su oni sami stvarali oslanjajući se pri rešavanju tadašnjih zadataka na nova konstruktivna postignuća: svodove i lukove. Eklekticizam je u oba slučaja samo spoljašnjeg značaja, dok je pravo, istinsko stvaralaštvo unutrašnjeg, to jest strukturalnog karaktera.

### Romantična arhitektura

Romantična arhitektura je po Hegelu gotsko građevinarstvo srednjeg veka; u njegovim tvorevinama ljudi cene i poštuju ono što je celishodno za hrišćanski kult (i Vizantija je negovala hrišćanski kult a proizvela je sasvim drukčiju arhitekturu — piščeva primedba), onaj sklad koji se zapaža između arhitektonske forme i unutrašnjeg duha hrišćanstva. Hegel previda tekovine visokovredne profane građevine gotske ere i proizvode jedne urbanizirane sredine koji sa hrišćanskim duhom neposredno nemaju nikakve veze.

#### Opšti karakter:

U gotici se ujedinjuju: samostalno i službeno građevinarstvo. Osnovni tip građevina: zgrada, okruženje, ukidanje proste službenosti i svrhovitosti. Građevina se, nezavisno od ovih činjenica, uzdiže slobođeno i za sebe.

Ponekad je teško razaznati u Hegelovim osvrtima kada je reč o crkvama a kada o građevinama uopšte. Posmatrane spolja građevine se penju naviše i završavaju se slobodno; svrhovitost koja postoji ipak se gubi; celina ima izgled samostalne egzistencije.

Karakteristične crte i osobine gotskog stila su po Hegelu: Uzdanje iznad konačnog, udruženo sa jednostavnom postojanošću; građevinu te vrste ništa ne može da ispuni potpuno (ne može ni crkvu sv. Petra u Rimu — piščeva primedba). Sve što u nju uđe gubi se u veličini celine. Postoji doduše jedna određena svrha koju ona pokazuje, ali u svojoj ogromnoj i uzvišenoj mirnoći uzdiže se iznad svega što je svrhovito i dostiže ono što je samo za sebe beskonačno.

Podvajanje na posebnosti: mogućnost raspoređenosti i raznovrsnosti, ali tako da celina ostane celina bez opasnosti da se raspade na proste posebnosti i slučajne pojedinosti.

#### Supstancija celine:

Katedrale su simbolika, slika sveta; njihova izgradnja prema tome nije vezana za postojanje jednog pokolenja već je stvar više njih, u uverenju da je sagledana slika sveta trajna. Profane građevine ispunjavaju trenutne potrebe zajednice okupljene u gotskim građevinama sa nezavisnim građanstvom koje uvodi u svoju privrednu već početke kapitalističkog načina ekonomije i novčarstva.

U svom delu „Kritika moći suđenja“ Kant usmerava posmatračevu pažnju na igru razuma i uobrazilje. Ta i takva igra razuma i uobrazilje postignuta je sa stvaralačkog gledišta u skeletnim strukturama gotike i njihovim ispunskim delovima. Utisak organske forme izaziva se ukusom; polaganje važnosti na ulogu razuma i uobrazilje u njihovoj plemenitoj suigri nije od bitnijeg značaja. Igra sile i njihova sprega sagledana u nevidljivom svetu fizičkih pojava pomoći uobrazilje, izobražena i ostvarena apstraktno i konkretno, počinje svoju partiju od gore prema dole, od sitnih opterećenja i njihove

međusobne prožetosti u toj igri, zatim do krupnijih zajedničkih angažovanja i najzad do najkrupnijih sasvim dole. Ukus samo prati — a ukus je varljiv vodič — spoljašna pravila ove igre u obrnutom pravcu, odozdo prema gore. Ne razumevajući stvar, posmatrač podleže utisku i traži predstavnu alegoriju u slici organskih oblika rastinja.

Možda je bliže istini da razigranost aktivnih sila i sprege reaktivnih sila odupiranja prouzrokuje pokrenutost gotskog skeleta u oba pravca; pokrenutost uvis je izražajna snaga reaktivnih delovanja sila i suprotna je pokrenutosti odozgo prema dole. Pokrenutost ustvari postoji u oba pravca. Metafizička prerušenost tek sledi ovu složenu igru u znaku predanosti bogu, uzvišenosti duha i drugih duševnih zanosa.

### Oblik spoljašnosti i unutrašnjosti

Unutrašnja predanost bogu uzvisuje se u unutrašnjosti crkve a ne pred hramom ili u otvorenim tremovima. Ispravno se navodi: dok kod hrama klasične arhitekture glavnu ulogu igra spoljašnji oblik, tremovi sa stubovima, manje više nezavisni od konstrukcije unutrašnjosti, u romantičnoj arhitekturi (čega ima u tom romantičnog? — piščeva primedba) unutrašnjost građevine dobija ne samo suštinski značaj već ona provejava i kroz oblik spoljašnosti.

### Unutrašnjost crkve

Ograđen i ozidan prostor sa svih strana zaštićuje delom od vremenskih nepogoda, delom od uznemiravanja spoljašnjeg sveta. Nasuprot tome, grčki hramovi pored otvorenog tremovlja unaokolo često su imali i otvorene celije. Povezivanje različitih elemenata u izvesno njihovo konkretno jedinstvo sastoji se od hrišćanske predanosti bogu, od uzdizanja duševnosti.

„Glavna lađa zatvorena sa svih strana zidovima (netačno, puni zidovi su samo u visini tavana bočnih lađa — piščeva primedba) uzdiže se iznad bočnih lađa dvostrukom ili manjom visinom. Ona ima takođe dugačke prozore; izgleda kao da se zidovi pretvaraju u vitke stubove koji se razdvajaju i obrazuju šiljate lukove. Ispravno se navodi da ima crkava u kojima su bočne lađe iste visine kao i glavna lađa (takozvani hol-sistem, piščeva primedba) što celini daje, kako pravilno uočava Hegel, karakter velelepne, slobodne, otvorene vlastnosti i otmenosti. Simbolici brojeva, koja je nekad postojala, Hegel ne pridaje nikakvu važnost i navodi: „Umetnička dela arhitekture ne postaju ni dublja po svom značenju ni uzvišenija po svojoj lepoti zato što se njihov pravi smisao i duh izražavaju takvim formama i oblicima koji se potpuno razlikuju od mističnog značenja brojnih odnosa. Zbog toga moramo dobro paziti da u traganju za takvim značenjima ne odemo suviše daleko, jer kad neko hoće da bude suviše temeljan i da svugde pronalazi neki dublji smisao, postaje isto tako veliki sitničar i površan kao što slepa učenost prolazi pored jasno izražene i prikazane dubine a da je pritom ne razume“.

Ovo je ujedno usputna Hegelova poruka današnjim cepidlačnim poklonicima modularnog sistema kao krajnjeg stvaralačkog cilja. Sam modularni sistem je, međutim, kočnica uobraziljske moći, koju je još Carlyle onako slikovito uzdizao iznad intelekta kao „organa božanstva“.

Hegel nadalje opisuje hor u odnosu na lađu u kojoj je na vidnom i uzvišenom mestu smešten oltar određen sveštenstvu za razliku od glavne lađe sa propovedaonicom dovoljno velikom za čitavu versku zajednicu. Hor je okrenut prema istoku, a glavna lađa prema zapadu. Krstionica je smeštena u predvorju na domaku glavnog ulaza, a manje kapele za one koji žele da se posvete naročitim molitvama, podignute su oko cele crkve, hora i bočnih lađa.

Završavajući raspored celine, Hegel pruža izvesne karakteristike koje smatra korisnim. U jednoj katedrali ima prostora za čitav narod. Raznovrsni interesi života nalaze tu takođe određeno mesto. Slikovito opisuje šarolikost unutrašnjeg životnog sadržaja: „Aliisto tako ta šarolikost i podvojenost sa svojim neprekidnim menjanjem gubi se prema obimnosti građevine i njenoj veličini“... Iznad svega toga, iznad ljudi i njihovih radnji uzdižu se ogromni, beskonačni prostori koji su po svom sklopu i obliku uvek isti i nepromenljivi. U unutrašnjosti gotskih crkava ne treba tražiti uvek svrhovitost kao takvu već svrhovitost u odnosu na subjektivnu predanost duše u njenom poniranju u najiskreniju osobenost. Zbog toga su ove građevine u unutrašnjosti misaone. Najzad, isto su tako savršene u svim pojedinostima kao što su uzvišene i neizmerne u svom streljenju u vis, iznad ograničenosti određenih bića; izmirenje subjekta i objekta sa bogom. Romantična arhitektura — kako je Hegel naziva — stavlja sebi u zadatku da kroz oblik i raspored građevine prosijava ovu duhovnu sadržinu; smatra da ta duhovna sadržina određuje formu i spoljašnosti i unutrašnjosti. Iz ovog zadatka Hegel izvodi više zaključaka.

Unutrašnji prostor ne sme da bude apstraktno prazan prostorni da ima konkretan oblik već da je sa razlikama u dužini, širini i visini, shodno tim dimenzijama. Zbog toga on misli da ne bi bili podesni kružni oblici, kvadrati i pravougaonici jednakih zidova sa krovom poviše njih. U praznoj jednakosti četvorougaonika ne bi se arhitektonski izražavalo kretanje, razlikovanje i usmeravanje ka beskonačnom, kao i onom što je na drugom svetu.

Veza celine sa delovima i svrhovitost kuće igra u gotici, po Hegelu, sasvim sporednu ulogu. Tu se on upušta u spornu mentalnu konstrukciju tvrdeći: „Ukidanjem forme pravougaonosti, koja više nije čisto svrhovita, vraća se nekoj analognoj prirodnoj formi; u gotici zidovi se uzdižu samostalno i slobodno a isto tako stoji stvar i sa stubovima, koji se, dospevši do kraja svog uzdizanja, rasprostiru u više pravaca, pa se kao slučajno sučeljavaju.“. Hegel podleže optičkoj varci: „Ima se utisak kao da ovi stubovi ništa ne nose, kao što se, posmatrajući grane drveća dobija utisak kao da ih stabla ne nose već da po svojoj formi lake krvine više izgledaju kao neka produžena stabla koja sa granama drugog drveća obrazuju neki hladnjak. Pa ipak mi ne želimo da kažemo da je gotska arhitektura stvarno uzela drveće i šume za modele svojih formi“.

„Svod koji se obrazuje — sada se Hegel izražava metafizički — kao da je namenjen buđenju dubokih osećanja, nešto što nas poziva na razmišljanje puno jeze.“

Prostrana gotska crkva nad velikim rasponima zatvara se krovom koji vrši jak pritisak. Tu su stubovi na svom mestu kao podupirači. Pošto upravno stremljenje uvis daje izgled slobodnog penjanja, ne mogu se javljati (kako se to čini Hegelu) stubovi u smislu klasičnog građevinarstva. Umesto poprečnih greda oni nose lukove u vidu njihovog produženja.

Razlika je u ovom: gotski stubovi nisu okrugli, čvrsti, nemaju oblik cilindra, već u svojoj osnovi sačinjavaju svitak, snop žilica. Istovetnost opet vidi u ovom: kao što u klasičnoj arhitekturi stub prelazi od nečeg glomaznog, čvrstog i jednostavnog u vitko i kitnjasto tako i gotski stub pokazuje nešto slično, naime, on se u svom vitkom penjanju uvis sve više oslobađa uloge nošenja, pa se slobodno lebdeći diže naviše, ali je gore zatvoren“. Takva sličnost, međutim, ne postoji. Grčki stub se stvarno stanjuje u smislu tektomske uloge nošenja; dole veći, gore manji teret. Gotski stub, međutim, ima skroz isti presek, to jest jednaku vitost sve do gore. Po sredi je samo optička varka u dostignućima i prostornosti celokupne strukturalne concepcije.

### Celokupna podela

U ovom odeljku Hegel još jednom nabraja glavne prostorne jedinice unutrašnjosti crkve: hol, krila, krst-transept — dugačku lađu, bočne lađe i hodnike oko hora. Bočne lađe i hodnici oko hora obrazuju se sa naslonom na spoljašnu stranu. Hodnici-tremnici su u grčkim hramovima spolja otvoreni a iznutra zatvoreni. Hegel iznosi primer katedrale u Antwerpenu u kojoj se sa svake strane srednje lađe nalaze još po tri bočne lađe.

### Prozori i vrata

Hegel je stigao do suštinske karakteristike gotskog građevinarstva, koju, sa stručnog gledišta nije uvek pravilno shvatio, što se vidi iz ovog njegovog navoda: „Prozori i vrata imaju istu formu kao i stubovi i šiljati lukovi; to se naročito zapaža kako kod niže položenih prozora bočnih aleja tako i gornjih prozora srednje lađe i hora. Pogled ne obuhvata odmah i gornji deo, već do njega dospeva idući naviše kao kod svodova. Uzdizanje pogleda izaziva kod gledaoca onaj nemir uzletanja naviše koji on odmah oseti“. Ovde se Hegel približava pojmu dinamičnosti za razliku od statičnosti tektonskih sklopova antičko-grčke arhitekture. Funkciju prozorskih okana Hegel ovako shvata: „Ona su usled slika na njima samo upola prozirna i obojena da bi rasprostirala sumrak i učinila da se svetlost sveće jače istakne. Jer svetlost treba da dolazi od jednog drugog dana, a ne od dana spoljašnje prirode“.

Razume se, Hegel se ne izražava jezikom savremenog arhitekte. On ne vidi da se u sklopu gotskih crkava ističe glavna struktura skeleta sa ogromnim otvorima između skeletnih delova i da su ti

otvori takođe čekali na svoje okruženje. Ovi otvori presvođeni belim staklom obasjavali su unutrašnjost crkve preobiljem svetla. Zbog velikih razmara tih otvora, nepoznatih ranijim stilovima, prozorska okna imaju svoju sekundarnu strukturu sa podelom na izvestan broj manjih polja posredstvom stubova, lukova, šiljatih i okruglih itd. čiji sklop daje obrazac vanredne dopunske arhitekture. Vitraža ublažava preobilje svetlosti i osim saopštavanja slikarske tematike na obojenim staklenim pločama, propušta toliko svetla koliko je potrebno, a mnogo i neuporedivo više od romanskih crkava prethodne ere. Rasvetljavanje unutrašnjosti bilo bi pogotovu preobilno u gotskim crkvama izgrađenim po Hol-sistemom.

Za razliku od grčkog hrana, spoljašnost gotske crkve svojim oblikom, ukrasima i rasporedom zidova zavisi od unutrašnjosti. Spoljašnost je samo zaokruženje unutrašnjosti. Pravilna je Hegelova ocena strukturalnih tekovina gotskog građevinarstva koje karakterišu skeletni sistem.

Spoljašni krstasti oblik pokazuje da i unutrašnjost ima isti sklop; poprečna krila presecaju hor i lađu i označuju da se bočne lađe, hor i glavna lada razlikuju po visini.

### Glavna fasada

Hegelovoj pažnji nije promaklo ni pitanje glavne fasade. Kao spoljašna strana srednje lađe i bočnih brodova, ona rasporedom portala odgovara poretku unutrašnjosti. Nad glavnim portalom nalazi se veliki kružni otvor, ruža, koja po obliku sasvim pripada ovom stilu i samo je s njime u skladu. Završeci krsta na poprečnom brodu imaju sličan raspored.

U tesnoj povezanosti sa oblikom i podelom unutrašnjosti, osamostaljuje se spoljašnost vršeći posebne zadatke. Reč je o sistemu potpornjaka, koji zamjenjuju upotrebu brojnijih stubova u unutrašnjosti, neophodnih kao oslonac za uzdizanje i čvrsto opstojanje celine. Svojim međusobnim odstojanjem i brojem potpornjaci jasno pokazuju spolja podelu unutrašnjih stubova ne podražavajući njihov oblik. Kako se penju na više, oni se na mahove smanjuju prema debljini.

Hegel smatra da spoljašnost katedrale, za razliku od unutrašnjosti, ne predstavlja zatvoreni prostor i da preuzima ulogu dizanja u vis. Ova forma nezavisna je od unutrašnjosti a ispoljava se u sestrannom stremljenju u vis mnoštvom vrhova koji se uzdižu jedni preko drugih. Tu je Hegel u poređenju sa svojim prethodnim stavom donekle u protivrečnosti. Govoreći o potpornim stubovima — o sistemu kontrafora — koji se svugde završavaju malim šiljastim kulama sa čitavom šumom vrhova, Hegel nije shvatio da se tu ne radi o dekorativističkim proizvoljnostima već o svesno promišljenom ostvarenju vertikalnih opterećenja potpornjaka, koji su izloženi bočnom potisku kosih sila prenesenih sa glavnih svodova na njih da bi se krajnja rezultanta ove igre sila zadržala u obrascu inercije i time izbegla opasnost preturanja. Ukršavanje se odnosi samo na doteđivanje konstruktivno nužnih elemenata. Ovakve omaške stručnog karaktera mogu se Hegelu oprostiti.

## Kule

Ove karakteristične pojave gotskog građevinarstva nisu ostale izvan Hegelovog filozofskog vidokruga. One su — po njemu — najuzvišeniji vrhovi zgrada, najsamostalnije egzistencije čija je stvarna funkcija da budu ujedno i zvonare. U kulama se usredsređuje čitava masivnost građevine. I pored njihove bezgranične visine (ukoliko su dovršene — piščeva primedba) cela zgrada ne gubi svoj karakter mirnoće i čvrstine. Izgleda da je Hegel dinamično stremljenje katedrala u vis i ravnotežu sile kod tog stremljenja zamenio utiskom mirnoće, koja je svojstvo tektonskih arhitektura, arhitekture Grka i drugih. Zvonjenje sa zvonare pripada hrišćanskom bogosluženju i vesnik je mnogih poruka za širu i užu okolinu. Zvuk zvona je za Hegela neartikulisan, a glas pesme artikulisani izraz određene osećajnosti i misaone sadržine kojom odjekuje unutrašnjost crkve.

## O načinu ukrašavanja gotskih crkava

Hegel posebno ističe ukras u gotskoj arhitekturi, mnogo više nego strukturalni značaj u pogledu osvajanja prostora i stvaranja veze između interjera i eksterjera. Pošto je gotskoj arhitekturi stalo do toga da mase izgledaju veće (jedva i da ima masa — piščeva primedba), to se ona ne zadovoljava jednostavnim površinama već ih razlaže na delove i njima daje izraz stremljenja u vis. Hegel, nažalost jedva da vidi razliku između tektonske statičnosti klasičnog građevinarstva, kome u pogledu ukrašavanja pripisuje meru i mudrost, i prostornosti gotskog skeleta koji može da opстоji i bez ukrasa. Ima, međutim, i takvih primera. Jedinstvo velikih masa razbija se jednostavno na mnogobrojne pojedinosti, a celina — po njemu — predstavlja u sebi najčudesnije suprotnosti. Podvojenost ove vrste i suprotnosti podstiču na razmišljanje; stremljenje uvis poziva na samookrepljenje i duševno uzdizanje. Kod gotskog načina ukrašavanja mnoštvo i raznovrsnost ukrasa ne ide za tim da remeti ili prikriva osnovne linije već da kroz njih ta raznolikost ukrasa potpuno pobije ono što je po svom značaju bitno. Gotske građevine mogu samo u tom slučaju da sačuvaju svečanost svoje uzvišene ozbiljnosti.

Nakon izvesnih zaobilazaka za ljubav metafizičkih osvrta, Hegel se vraća na osnovno obeležje gotskog stila, ali nedovoljno naglašeno.

Drugu stranu ukrasa Hegel vidi u vezi sa romantičnim vidom umetnosti uopšte. Tu on polazi od duševnog raspoloženja posmatračevog. Romanticizam se zasniva delom na principu unutrašnjosti, na vraćanju idealizmu, na vraćanju u samog sebe, a delom na odrazu unutrašnjeg u spoljašnjem da bi se iz njega opet povukao i vratilo u sebe (verovatno posmatrač?). Ovom čudnom duševnom proticanju arhitektura se ispoljava na materijalnoj masi, koja je čulna i rasprostrta. Iako se razbijanjem masovnosti i materijalnosti oduzima građevini izgled neposredne čvrstine i samostalnosti, Hegel na kraju priznaje da „ne postoji neka druga arhitektura čije građevine čine utisak nečeg tako lakog i nežnog kao što je to slučaj sa gotskim građevinama“.

U pogledu uobličavanja ukrasa Hegel navodi da njihove forme podsećaju na organske oblike u pravom smislu i pored određenosti šiljastih lukova, stubova i krugova. Ukrasni motivi su izrađeni sa šupljikama; time se ublažava težina masa. Nadalje naglašava da su lišće, cvetni ukrasi u obliku ruža, ljudskih i životinjskih likova delom doista fantastično složeni i da ta romantična arhitektonska fantazija obiluje izumima i čudnovatim povezivanjem heterogenih elemenata, dočim se, s druge strane, u šiljatim lukovima prozora stalno javljaju iste jednostavne forme.

## Različiti stilovi romantične arhitekture

U svom osvrtu Hegel iznosi glavne forme romantične arhitekture kako ih on vidi, ali ne i istoriju te grane umetnosti.

## Predgotska arhitektura

Razlikuje i odvaja predgotsku arhitekturu od gotske. Ispravno navodi da su najstarije hrišćanske crkve imale oblik bazilika, jer su nastale od carskih građevina — veliki pravougaonik — dvorana sa drvenim krovom — kako je to Konstantin Veliki dozvolio. Od klasičnog stila Zapadnorimskog carstva preuzimaju se: stubovi sa polukružnim lukovima, rotunde i razni ukrasi. To isto važi za Istočnorimsko carstvo, ali samo do doba Justinijana. U docnijoj arhitekturi Vizantijskog carstva pojavljuju se i uvode razne promene. Sa pravim građevinarstvom Vizantijskog carstva ne sme se mešati ono građevinarstvo koje se naziva vizantijskim u opštem smislu te reći a koje je bilo u upotrebi sve do kraja XII veka u Italiji, Francuskoj, Engleskoj, Nemačkoj i drugim zemljama.

Hegel očigledno ne vidi morfološki razvitak stilova od rimskog do starohrišćanskog, od ovog do romanskog, koji predstavlja ustvari onu predgotsku arhitekturu koja je, usled novog shvatanja sveta s jedne strane i konstruktivne nužde s druge strane, doveća do novih konstruktivnih izuma, a ovi opet do razvijenog gotskog stila. Uticaj vizantijske arhitekture, koja postoji u Italiji i na Balkanu i samo izuzetno na Zapadu (katedrala u Achenu) vrlo je snažan tako da se ona istovetuje sa romanskom, iako se od tog naziva ogradije.

## Prava gotska arhitektura

Posle ovog razvija se u trinaestom veku gotsko građevinarstvo. Hegel odriče da sam naziv „gotski“ potiče od Gota, ali ga naziva nemačkim ili germanским. Formalno ipak je zadržao predašnji naziv. Hegelu još nije, po svemu sudeći, bilo jasno da je domovina gotskog stila u Francuskoj, u predelu zvanom Isle de France.

Pretpostavka da između arhitekture gotskih kraljeva, potisnutih u planine Austrije i Galicije u Španiji, i arhitekture Arabljana i pored neke srodnosti nema nikakve morfološke podloge. Karakterističnu odliku arabljanske arhitekture, koju vidi u potkovičastom obliku lukova, Hegel odvaja od gotske arhitekture. Njihove zgrade pripadaju drugom kultu sa istočnjačkim bogatstvom obrade svoje unutrašnjosti.

### Svetovna arhitektura srednjeg veka

Uporedo sa crkvenim razvija se svetovno građevinarstvo, koje — Hegel ga pogrešno shvata — stiče karakter crkvenih građevina, ali ga sa svog stanovišta menja i prilagođava svojim posebnim potrebama. Navodi, nadalje, da u toj građanskoj arhitekturi umetnost ima još manje slobodnog polja rada zbog nižih ciljeva koji se moraju strogo zadovoljiti. Lepoti se prepusta tek toliko mesta da se njeni zahtevi mogu zadovoljiti samo posredstvom ukrasa.

Škrtim rečima Hegel samo nabraja glavni tip kuća, zgrade utvrđene poput zamka, i to kako one na vrhovima planina tako i one u gradovima u kojima svaki dvor i svaka kuća — navodi za primer Italiju — ima oblik male tvrđave ili zamka. U njima i oko njih on vidi zidove, kapije, kule, mostove i tome slično, što je poniklo iz potrebe, dok ih umetnost samo ukrašava.

Profane građevine gotske arhitekture odlikuju se primerima gradskih većica u kombinaciji građanskih i svečanih hala, sudske dvorane, prodavnica ili bez njih, kao u Brüggeu, Ipernu sa sedištem suknara, Königsbergu, Gentu, Lübecku, palatom pravosuđa u Rouenu, raznim sedištima cehovskih udruženja. Vrlo su značajne građevine ostalih gradova u savezu Hansa ili u Italiji, kao gradska kuća u Sieni, Piacenzi, Perugii itd., te Duždeva palata u Veneciji, palata Ca' d' Oro u istom gradu itd. Sva ta postignuća i mnoga druga ovde nenavedena ostala su izvan šestog, filozofskog Hegelovog čula.

Ovo je žaljenja vredno slabo mesto u Hegelovoj estetici, pa čak i u pogledu uobičajenog izveštaja o stvarima arhitekture. Njegova idealistički objektivno pokrenuta dijalektika sa više uspeha obrađuje i sređuje apstraktne pojmove i pojave nego konkretna arhitektonska postignuća kojima su obilovale nemačke zemlje njegovog doba, isto kao i urbanističkim celinama. Svesrdno je razmišljao o „samostalnoj i simboličnoj arhitekturi“, a prešao preko značajnih ostvarenja, za koje veli: „Ali njihovo bliže opisivanje na ovom mestu odvelo bi nas suviše daleko“.

Suprotno ovome njegov osvrt na umetnost lepog vrtarstva zadržava to više što osim Francisca Bacona i Goethea jedva je ko još od misaonih glava pre njega smatrao da je ona pažnje vredno postignuće zapadnoevropske misli. „Vrtarstvo, navodi Hegel, ne samo što otpočetka stvara za duh sasvim iznova jednu okolinu kao neku spoljašnu prirodu, već se trudi da sa samom prirodom preinaci njene pejsaže, pa da ih kao okolinu zgrada arhitektonski obradi i dovede u sklad sa njima. Kao najpoznatiji primer za to navešću samo velelepnu terasu Sanssouci-a“.

U umetnosti vrtova Hegel razlikuje ono što je slikarsko od onog što je arhitektonsko. To odgovara današnjem shvatanju o pravilnim francuskim i nepravilnim engleskim parkovima. O engleskim parkovima pruža ove karakteristike: „Ono što je nalik na park nije arhitektonsko u pravom smislu, ono ne predstavlja građenje od slobodnih predmeta prirode, već slikanje koje ostavlja predmete onake kakvi su u prirodi i teži da kopira veliku slobodnu prirodu — i to na taj način što iz svih raznolikosti koje nas u jednom predelu prirode mogu razveseliti obrazuje jednu sažetu celinu u kojoj se

one nagoveštavaju, a to su: stene i njihove velike mase, doline, šume, livade, trava, vijugavi potoci, široke reke na čijim obalama teče život, tiha jezera s drvećem unaokolo, vodopadi koji šume i druge tome slične stvari“.

Time u vezi Hegel je protiv namernosti namernog, izveštačene neizveštačenosti, kineske pagode, turske džamije, švajcarske kuće, naselja sa neobičnostima svih vrsta. „Takov jedan park — veli on — polaze pravo na to da već sam za sebe bude predmet posmatranja... Pa ipak ta draž koju on izaziva u nama odmah se zadovoljava i ubrzogubi, te čovek nije u stanju da tako nešto dvaputa posmatra“.

Hegel najzad zauzima stav za francuski tip lepog vrtarstva. „Ali arhitektonski princip — navodi on — najsavršenije je sproveden u francuskom vrtarstvu. Francuski vrtovi se obično izgrađuju poput velikih palata; u njima se zasađuje drveće u velikim alejama po strogom redu, podseca se; od postrižene žive ograde prave se zelena platna, te se tako sama priroda preobražava u neki prostorni stan pod vedrim nebom“.

### Nekoliko Hegelovih estetičkih teza

Hegel u svojoj Estetici ima mnoštvo zapažanja od opšte važnosti za umetnost i čitavo poglavje posvećeno biću arhitekture.

#### Pravilnost i simetrija

„U ovima kao mrtvom jedinstvu razuma ni u kom slučaju ne može da se isključivo sastoji priroda umetničkog dela čak ni u pogledu njegove spoljašne 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 „čak u onome što je najsporednije“.

Na ovo pitanje već je dao mnogo bolji odgovor sv. Augustin svojim pitanjima postavljenim arhitekti.

„Pravilnost i simetrija kao apstraktno jedinstvo i određenost onog što je po sebi prostorno i vremenski spoljašne unose red samo u ono što je kvantitativno, u odredbe veličine.“

#### Harmonija

Harmonija se ne odnosi više na ono što je kvantitativno, već na suštinski kvalitativne razlike koje ne treba da ostanu jedne prema drugima u stalnom odnosu suprotnosti, već je potrebno da se dovedu u sklad jedne s drugima“.

#### Originalnost

Originalnost se ne sastoji samo u pokoravanju zakonima stila već u onom subjektivnom nadahnuću koje se, umesto da se potpuno oda maniru, dokopava jednog po sebi i za sebe umnog gradiva, pa ga iznutra iz umetničke subjektivnosti uobličava u suštini i pojmu jednog umetničkog roba...“

„Zbog toga je originalnost identična sa pravom objektivnošću, i ono što je u predstavi subjektivno ona tako povezuje sa onim što je u njoj stvarno da nijedna od tih dveju strana ne sadrži ništa što bi ovoj drugoj strani bilo tuđe.“

#### Originalnost u rđavom smislu

... treba odvojiti originalnost pre svega od slobodnih dosetki koje proizvoljno padaju nekom na um.“

Hegel razlikuje originalnost duhovnosti i humora... „i danas se i najotužnije trivijalnosti smatraju duhovitim i dubokim, ako samo po spoljašnjoj formi liče na humor.“ ... „i ironije se izdaju na najveću originalnost“ ... „Pravo umetničko delo mora da se oslobodi te naopake originalnosti, jer ono svoju pravu originalnost dokazuje samo time što se ispoljava kao jedna vlastita tvorevina jednog duha koji ništa spolja ne prikuplja i ne krpari.“

#### O originalnosti

Hegelovi stavovi su i danas za razmišljanje kada se originalnost po svaku cenu traži i u savremenoj arhitekturi na način koji se može okarakterisati kao plod jednog neurotičnog stanja, od strane neurotičnih arhitekata za neurotične posmatrače, jednom reči proizvodi se neurotična arhitektura kao originalna. Čitajući Hegelovu Estetiku iznenađuje koliko važnosti polaze njegovo umovanje na ulogu umetnosti u ono doba kada je ona pripadala tek malom broju ljudi. Obiluje u tolikoj meri vanrednim i oštrom unutrašnjim zapažanjima da ne treba ništa postavljati na glavu da bi se došlo do zdravog jezgra stvari.

Ukratko originalnost je po njemu: siguran posed gradiva, identičnost sa pravom objektivnošću, najprisnija unutrašnjost jednog umetnika — identitet umetničke subjektivnosti i prave objektivne predstave, priroda samog predmeta, lišenost dosetaka, duhovitosti i ironije, slučajnih osobenosti — ona ih ništi — genije plus objektivnost kao jedinstvo originalnosti.

#### Umetnik

„Umetniku je potrebna izvesna stvaralačka delatnost, a ta delatnost je umetnikova fantazija. Umetnikovo delo pripada subjektivnoj unutrašnjosti, ukoliko naime ono kao njena tvorevina još nije rođeno i nije stupilo u spoljašnu stvarnost, već se tek uobličava u stvaralačkoj subjektivnosti, u umetnikovom geniju i talentu.“

Odakle umetnik dobija taj dar i tu sposobnost kojima koncipira i izvodi umetničko delo; kako on stvara umetničko delo? Odnos taj Hegel posmatra sa tri stanovišta:

- a. umetničkog genija i umetničkog nadahnuća,
- b. objektivnosti te stvaralačke delatnosti,
- c. karaktera prave originalnosti.

#### Fantazija, genije i nadahnuće

##### Fantazija

Među opštim moćima koje uslovjavaju umetnost fantazija se označuje kao značajna umetnička sposobnost i posed. Hegel fantaziju odvaja od čisto pasivne uobrazilje. Fantazija je, naime, stvaralačka. Za stvaralačku umetnost potrebeni su dar i smisao za shvatanje stvarnosti i njenih oblika. Umetnik se odvraća od plitke idealnosti, crpe iz preobilja života a ne iz preobilja apstraktnih opštosti. Element stvaranja u umetnosti ne predstavlja misao kao u filozofiji, već stvarno spoljašnje uobličavanje. Fantazija ne zaostaje kod prostog snimanja spoljašnje i unutrašnje stvarnosti. Istina je: po sebi i za sebe racionalnost stvarnog. Gradivo je kod umetnika u svim pravcima predmet dugih i dubokih razmišljanja. Ako je tako zar arhitektura nije primenjena filozofija?

Kad Hegel podvlači da fantazija ne zaostaje kod prostog snimanja spoljašnje i unutrašnje stvarnosti, onda je već dao — i bez postavljanja na glavu — odgovor na pitanje: koji su problemi realizma u socijalističkoj umetnosti.

Iz nekritičke fantazije — veli Hegel — nikada ne može da ponikne valjano umetničko delo. Ali time nije rečeno da istinitost svih stvari umetnik mora da shvati u formi filozofske misli. (Uporedi sa Vitruvijem i Wrightom).

„Umetniku nije filozofija neophodno potrebna i ako misli na filozofski način, pritom vrši jedan posao koji je umetnosti, u pogledu forme znanja, upravo suprotan. Jer zadatak fantazije sastoji se jedino u tome da se svest o onoj unutrašnjoj racionalnosti zadobije a ne u formi opštih stavova i predstava, već u konkretnom obliku i u individualnoj stvarnosti.“ Očigledno je da Hegel govoreći o umetnosti nije imao pred očima i arhitekturu u svoj njenoj integralnosti.

„Po ovom utvrđivanju racionalne sadržine i realnog oblika jedno u drugo umetnik mora da se osloni, s jedne strane, na budnu trezvenost razuma (kao Kant) i, s druge strane na dubinu duševnosti i oživotvorujućeg osećanja.“ Bez promišljenosti, bez odabiranja i razlikovanja — skoro kao Niemeyer — umetnik nije u stanju da ovlada ni jednom sadržinom koju treba da uobliči, i budalasto je i verovanje po kome pravi umetnik nije svestan onog što čini. Isto tako njemu je potrebna usredsređenost duševnosti“. (po svoj prilici: moć koncentracije.)

„Svest o svom gradivu i njegovo uobličavanje je ono što sačinjava njegovo najprisnije i što pripada njemu kao subjektu.“

#### Talenat i genije

Stvaralačka delatnost je ono — po Hegelu — što se naziva genijem i talentom. Osobine genija su po Hegelu: opšta sposobnost za stvaranje dela; energija za usavršavanje te sposobnosti i njenog dočekivanja delom: sve su one subjektivne prirode. Talenat bez genija ne uzdiže se visoko iznad spoljašne rutine. Talenat i genije moraju biti urođeni. Razume se da su za sve umetnosti a naročito za arhi-

tekture potrebne obimnije studije, postojana marljivost i izvesna svestrano usavršena umešnost (piščeva primedba). Jedino naučnom veštinom nikada se ne može proizvesti neko živo umetničko delo.

### Nadahnuće

Delatnost fantazije i tehničkog izvođenja, promatrana za sebe kao stanje u umetniku, predstavlja nadahnuće.

- a. nadahnuće se ne može proizvesti putem čulnog nadraživanja,
- b. nadahnuće se ne može izazvati jedino duhovnom namerom usmerenom na stvaranje, ukoliko umetnik ne nosi u sebi neku sadržinu u obliku živog podsticaja. Ko primenjuje ovakva sredstva taj samo dokazuje da se u njegovoј duševnosti i fantaziji još nije pojavio pravi umetnički interes. Ukoliko se umetnički interes već uviapred ustremio na jedan određeni predmet i sadržaj i za njih ostaje privezan.

Pravo nadahnuće se užiže povodom neke određene sadržine koju fantazija umetnički izražava; predstavlja stanje tog delotvornog uobičavanja — kako u subjektivnoj unutrašnjosti tako i u objektivnom izvođenju umetničkog dela.

**Hegel o Aloisu Hirtu**, piscu za svoje vreme znamenitog dela „Istorija građevinarstva kod starih“:

„Hirt, jedan od najvećih današnjih poznavalaca umetnosti ukratko navodi u svome članku o umetnički lepome (Hore, 1797. 7 deo) — pošto je govorio o lepom u raznim umetnostima — ovo tvrđenje kao rezultat: bazu pravilnog ocenjivanja umetnički lepoga i obrazovanja ukusa predstavlja pojam karakterističnog. Lepo, naime, definiše on kao „nešto savršeno što može da postane ili što već jeste predmet vida, sluha ili uobrazilje“. Savršeno pak definiše on dalje kao „nešto što odgovara svrsi, a što su priroda ili umetnost pri stvaranju predmeta — u njegovom rodu ili vrsti — postavili sebi za cilj“



### IV

## HEGEL U RASPRAVAMA SAVREMENIH MATERIJALISTIČKIH DIJALEKTIČARA PO LINIJI ARHITEKTURE I DRUGI ESTETIČARI

Pisac je s interesovanjem uzeo u ruku „Prilog istoriji estetike“ Györđa Lukacs-a, jednog od istaknutih materijalističkih akademicićara koji je dobar deo svog života proveo u proučavanju Hegelovog života, njegovih dela i filozofskog stvaranja, ispravljajući ga, postavljenog na glavu. Svoju studiju upotpunio je kritičkim osvrtima Marks-a i Engels-a. Iskrena piščeva želja da iz poglavlja „Hegelova estetika“ sa 31 strane Lukacseve knjige izvuče korisno obrađen materijal o stvarima arhitekture, izjalovila se. O arhitekturi neposredno je navedeno samo ovo:

Hegel je: „često prinuđen da na osnovu svog sistema fabrikuje razne konstrukcije, i to ne retko prazne i krute konstrukcije. Takva jedna konstrukcija je, na primer, Hegelovo shvatanje da orientalna umetnost predstavlja pravi period arhitekture, iz čega sledi teorijsko podcenjivanje razvoja arhitekture koje se proteže od Grka do današnjice“.

O umetnosti i tek posredno o stvarima arhitekture: „Dalje, kada skulpturu smatra za vladajuću formu grčke umetnosti, a slikarstvo i muziku, naprotiv, za vladajuću formu romantične umetnosti (on naziva „romantičnim“ celokupni razvoj umetnosti srednjeg i novog veka), on i tu izražava jednu istinitu i duboku misao koja je postala izvanredno plodonosna za docniju estetiku, ali je puna šematičkih i varljivih konstrukcija u onom vidu u kome je provedena u njegovoј estetici“. Nadalje: „Za Hegela vlast Rima, koja je zauzela mesto grčke hegemonije, značila je takođe da je pravo smenilo umetnost. Stoga se u tom Hegelovom radu ne obrađuju estetički problemi srednjeg i novog veka“. I opet na trećem mestu: „Tako Hegel orientalnu umetnost objašnjava kao onu umetnost u kojoj duh još nije dostigao nivo opadanja, a srednjovekovnu i modernu kao one u kojima je opažaj već prevaziđen. Tu u pojedinim analizama Hegel pruža izvrsne priloge društvenoj i stoga sadržajnoj kao i formalnoj problematici orientalne, naročito moderne umetnosti. Ali pojedine tačne analize ne mogu da otklone iskonstruisanost i protivrečnost od kojih pati ceo ovaj sistem“. Ovo je sve.

Hegelovu estetiku Lukacs ovako završava: „Tako su Marks, Engels i Lenjin položili temelje materijalističkoj kritici Hegelove

estetike, omogućili nam da je usvojimo kao nasleđe koje treba kritički razmatrati i da iskoristimo tako njenu vrednost u našem radu“.

Kao Gramsci, Plehanov i drugi, ni Lukacs nije smatrao po svojoj materijalističkoj erudiciji za shodno da arhitekturu, najmaterijalističkiju, društveno najsadržajniju i oblikovno toliko produhovljenu umetnost kritički iskoristi za primenu njenih vrednosti u praktičnom i političkom radu.

Sa ne manje interesa autor je proučio i knjigu „Prilog estetici“ od Henria Lefevra u očekivanju nekog materijalističko-dijalektičkog osvrta na stvar arhitekture. U poglavlju „O sadržaju“ nalazi se samo ovaj pasus, male ili nikakve vrednosti: „Istina je da se novi sadržaj — ono što je novo u sadržaju — lagano stvara i uobičava. Otkuda dolazi ružnoća mnogih predmeta koji se nazivaju „modernim“ koje moda lansira i ubrzo napušta? Od njihove sporne korisnosti ili brzo ustanovljene nekorisnosti? Od industrijske tehnike ili od mehaničke primene starih načina rada na novi sadržaj? Dovoljno je da ponavimo dobro poznati primer: teškoće na koje nailaze arhitekti da bi izveli nove oblike, koji se skrivaju u nedavno otkrivenoj tehnici (beton, čelik) a koje, s druge strane zahtevaju i nove potrebe (stalnovi, javne zgrade). Oni su najpre obuhvatili taj novi praktični sadržaj stari, malo-pomalo izmenjenim oblicima. Otuda više od pola veka ružnoće, prostote, nepotrebnih konstrukcija i konstrukcija koje ne odgovaraju potrebi. Potrebno je dosta vremena, istraživanja, lutanja, prelaznih oblika, ispravljenih zabluda, iskorišćenih uspeha, da bi se otkrile nove potrebe, nove mogućnosti u jednom društvu koje se preobražava. Jer treba da se pojavi „novo shvatanje prirodnog i društvenog života, nove senzibilnosti“, čak, može biti, novo shvatanje prostora, vremena, svakodnevnog života, društvenih odnosa i — umetnosti. Nova „praxis“ treba da eksperimentiše da bi se izrazila“.

Ovo je sve. Prilog estetici bez priloga arhitekturi. Lefevre je, po svemu sudeći vrlo daleko od stvarnih zbivanja na planu arhitekture, od istinskog uviđanja u sudbinu dirigovanih arhitektura“ u jednom društvu koje se preobražava“ itd.

„Novo shvatanje prirodnog i društvenog života, nove senzibilnosti... prostora, vremena, svakodnevnog života, društvenog života i — umetnosti“ davno je raščišćeno trudom pobornika savremene arhitekture. Samo njihova stručno literarna delatnost sačinjava već na polju teorije neku poštovanja vrednu bibliotekicu.

Akademski raspoloženim materijalistima preti opasnost da na polju estetiziranja i dijalektičkog cepidlačenja dospeju do sličnih nadmetanja uma i razuma, isto kao i oni nastrojeni idealistički. Takva akademistička zadojenost dijalektikom radi dijalektike, inače oštromnih kritičara i analitičara velike radne energije odvaja ih od žive stvaralačke estetike životnih potreba. Estetika postoji radi estetike, ali i tu bez prisustva arhitekture. Zar arhitektura nije predmet estetike i još mnogočega korisnog za život?

Možda je baš to razlog što je u Sovjetskoj državi arhitektura, materijalističko-filosofski neobrađena i neusmerena krenula u jedno vreme žaljenja vrednom stramputicom. A život teče dalje, naravno, i sa nezadovoljavajućom arhitekturom. Ali ona, zauzimanjem drugih, prevljuje, nezavisno od ispravnog estetiziranja, deonicu po

deonicu svoje putanje. Pomenuto delo „Prilog istoriji estetike“ ne pruža svoj prilog estetici arhitekture, niti to pokušava i zaostaje za naporima koje je u tom smislu, mnogo pre njih, uložio Hegel.

### Victor Cousin (1792—1867)

Osnivač je eklektičke škole u filozofiji s uticajem i na eklektički ukus svog doba u arhitekturi. Zanima se opštim pitanjima umetnosti, inače bez ikakvih neposrednih osvrta na stvar arhitekture.

Polazište mu je Kantova nauka. U Nemačkoj je posećivao Hegela (1817) i Schellinga (1818) nazivajući ih svojim „deux illustres amis“. Od tog doba počinje uticaj nemačke filozofije na Francusku. Od 1830. Cousin je pripadnik Akademije. Uzori njegove eklektičke filozofije su francuski senzualisti, škotski i nemački skeptičari (Kant, Fichte) i suvremena nemačka škola predstavljena Hegelom, Schellingom. Fundamentalne ideje razuma su po njemu: beskonačno, konačno i njihova uzajamnost. Pobija istovetnost lepog sa dopadljivim i korisnim i postavlja na njihovo mesto lepotu, fizičku, intelektualnu, moralnu — ovo je za njega prava idealna lepota.

Svi ti putevi lepote nisu ga i pored toga doveli do same arhitekture, „pošto ima svoju osnovu u Bogu“. Dobri bog je i to podnosio. Za umetnost se kaže da izražava „lepotu, beskonačnost, samoga Boga“.

Može se složiti sa Croceom: „Sve su to fraze akademskog literata, zvučne, pompezne, koje su baš zbog toga imale uspeha“ (vidi poglavlje: „Estetički pokret u Francuskoj“). Danas zvuči čudnovato što pristalice univerzitetorskog spiritualizma za početak jednog revolucionarnog pokreta i osnivanje estetičke nauke ustanovljavaju 1818-tu godinu kada je Cousin održao na Sorboni svoje predavanje o istinitom, lepom i dobrom, koje je preraslo u knjigu „Du Vrai des Beaux et du Bien“, 1818.

Inače, u umetnosti odbacuje prostu imitaciju spoljašnje prirode i preporučuje njeno ulepšavanje prema prauzoru ideje koja živi u duhu. Od toga doba, od novog izdanja ove knjige, 1845. godine, Cousin satire senzibilističku i materijalističku nauku.

Oživljavanje moralne ozbiljnosti u nauci i umetnosti, koje mu se pripisuje kao zasluga, nije doprlo do pramajke svih umetnosti, do arhitekture.

### Taine Hippolyte (1829—1893)

„Ja za sebe ne očekujem ništa od mlađih ljudi, a imam, osim toga, dovoljno iskustva da bih posumnjao da li sam ja za njih koristan. Moje su osveženje stari ljudi; takvi kao Jacob Burckhardt ili H. Taine“\* (Nietzsche).

Citajući u mlađim godinama dela klasičnih nemačkih filozofa, starije generacije su smatrале da je jezik težak, a izložene postavke razumljive samo uz izvesne napore i po cenu velike duhovne pažnje.

Uviđalo se ipak da su ti naporci na kraju krajeva vezani za izvesna korisna saznanja i doprinose samoizgrađivanju i vežbanju duha. Kada su zatim došli u prevodu Tainovi spisi, izgledali su kao pravo otkrovenje zbog jasnoće izlaganja, vedorine, tečnosti stila itd. Prošlo je dosta vremena da se cela stvar opet okreće u korist prvih i da se prihvati tvrdnja da Taine svojim retoričkim sposobnostima u stvari više govori o onom što je oko umetnosti nego o njoj samoj.

U svom delu Filozofija umetnosti (*Philosophie de l'art*), od ukupno 82 štampanih strana, Taine se na arhitekturu osvrće veoma škrti, a i ono što je o njoj rekao veoma je male vrednosti. U prvom delu, glava I. „O prirodi umetničkog dela“ Taine izlaže principe arhitekture: „Doista, osim organskih i duhovnih veza, proporcija i zavisnosti, čijim se kopiranjem bave tri imitativne umetnosti, postoje i matematički odnosi, čijim se kombinovanjem bave ove druge dve, koje ne podražavaju ništa“.

„Razgledajmo najpre matematičke odnose koji se opažaju čulom vida. Veličine koje su sagledljive okom mogu obrazovati skup delova povezanih prema matematičkim zakonima. Komad drveta ili kamen mogu imati geometrijski oblik, oblik oblice, kupe, valjka ili lopte, što znači da je odnos udaljenosti između pojedinih tačaka na površini tog tela pravilan. Uz to, njihove dimenzije mogu predstavljati količine koje su međusobno povezane prostim proporcijama, a koje oko može lako da uoči: visina može biti dvaput, triput, četiri puta veća od dužine ili širine, što predstavlja drugu seriju matematičkih odnosa. Najzad, više takvih kamenova ili komada drveta mogu biti simetrično postavljeni jedni na druge, ili jedan pored drugih, prema razdaljinama i uglovima koji međusobno stoje u matematičkoj zavisnosti. Na skupu delova povezanih u takvu celinu osniva se arhitektura. Pošto je zamislio neki dominantni karakter — vedorinu, jednostavnost, snagu, eleganciju, raznovrsnost, beskonačnost, fantastičnost, kao u doba gotike, arhitekt može da bira i kombinuje veze, proporcije, dimenzije, oblike, položaje, jednom reći odnose u koje se postavlja građa što znači odnose vidljivih veličina, da bi se ispoljio zamišljeni karakter“ To je sve o principima arhitekture u jednom filozofskom delu, sa uopštenim postavkama, koje je nemacka klasična filozofija na svoj način mnogo pre i mnogo bolje sredila. Da se ne govori o sv. Augustinu, koji je skoro pre hiljadu i po godina mnogo zrelije postavio stvar arhitekture. Blagorečivost koja obmanjuje predavače i slušaoce, čitaocu i diskutante.

U šestom delu II glave: „Srednjovekovna civilizacija i gotska arhitektura“, u nešto dužem obliku, Taine između ostalog navodi: „Svet je zbacio sa sebe svoje oveštale tralje — kaže jedan savremenik — da bi odenuo svoje crkve u bele haljine“.. „Tada se pojavila — navodi Taine — gotska arhitektura... Mala celija u kojoj je bila smeštena statua grčkog božanstva, trem pred kojim je promicala povorka slobodnih građana, ne bi bili dovoljni za toliko mnoštvo sveta. Trebalо je da nova zgrada ima ogroman brod (imale su ga i starohrišćanske i romanske crkve, primedba piščeva), prostrane, dvostrukе lađe, presečene drugim lađama, silne svodove i gorostasne stubove; generacije radnika, koje su gomilama dolazile ovamo, radeće vekovima za spas svoje duše i raskomadaće čitave planine pre

nego što završe građevinu“... „Nežna i preosetljiva mašta, kao što je bila ova, ne zadovoljava se običnim oblicima. Uostalom, sama forma nije bila dovoljna da pobudi njen interesovanje; trebalo je da oblik predstavlja i neki simbol (njega je bila puna i starohrišćanska arhitektura, primedba piščeva) da označava neku svetu tajnu: građevina sa svojim brodovima koji se sekut predstavlja krst na kome je Hristos umro; rozeta sa svojim listovima od biljura predstavlja Večitu ružu čiji su listovi sve iskupljene duše. Dimenzije svakog dela zgrade izražene su svetim brojevima. S druge strane, bogatstvo, čudnovatost, smelost, delikatnost i ogromnost tih formi slažu se sa neumerenošću i eudima bolećive mašte. Takvim dušama potrebna su živa, mnogostrana promenljiva, u krajnost doterana i nastrana uzbuđenja. Njima ne odgovara — (a zašto bi i odgovarao, piščeva primedba) antički stub, horizontalna poprečna greda, luk, mase koje čvrsto leže, uravnotežene proporcije i lepa jednostavnost antičke arhitekture. Njima nisu bliska ta krepka bića rođena, reklo bi se, bez muke i bez napora da žive i koja samim svojim postankom znače ostvarenje lepote, one prave, organske lepote kojoj ne treba dodatka ni ukrasa“. Obrazac koji su ovi ljudi izabrali nije jednostavan polukrug arkade ili jednostavan prav ugao koji zaklapaju stub i arhitrav, već neobičan spoj“.

Taine ne vidi morfološki konstruktivno-strukturalni razvoj misli odgovarajućeg arhitektonskog izraza iskovanog kroz vekove. Ne vidi ni značaj prethodne romanske arhitekture i krize u koju je ona upala, a koje je gotska arhitektura s uspehom savladala, već besednički priča o gotovim činjenicama ne osvrćući se na njihove uzroke i postignuća. U filozofiji umetnosti, od istorijskog razvoja arhitekture kroz pet hiljada godina, on vrlo površno vidi samo savršenstvo grčke antike, bolećivu dušu gotske ere i ništa drugo. Pripisuje mu se neopozitivizam i naturalizam u filozofiji. Kakav je to pozitivizam bilo koje vrste ili izmišljeni naturalizam s pozivom na botaniku kada je botanika s dendrologijom, koja je dala najveći doprinos razvitku lepe umetnosti vrtarstva, jednog od značajnih dostignuća ljudskog stvaralačkog duha, ostala izvan njegovog vidokruga? Zar stručni spisi Viollet-le-Duca o gotskoj arhitekturi, Durma o antičkoj arhitekturi i o umetnosti građenja ili Choisyea nisu i u misaonom pogledu na višem stupnju ljudske misli i to baš u pogledu pozitivnih saznavanja i proveravanja činjenica od ovakvog filozofiranja o arhitekturi na visokom nivou, uključujući tu i njegove misli o socijalnim prilikama, jer mu se pripisuje čak i filozofija socijalizma.

I sada usputan osvrt na Tainove postavke u odnosu na doba u kome je on živeo, njihovu povezanost ili nepovezanost sa stvarnim pozitivizmom njegovog vremena. Dok je Taine na svoj način filozofirao i vršio uticaj na slušaoce i čitaoca, stvari su se na planu građevinarstva još pre njega, uporedno s njim a i posle njega moćno razvijale svojim sopstvenim putevima, bez ikakvih dodirnih tačaka. Ti putevi strogo podvojeni bili su put eklekticizma i tehničke arhitekture. Podvojenost društvenog shvatanja, podvojenost kulture, podvojenost ličnosti kao pozitivne činjenice. Eklektička arhitektura se služi svim stilovima prošlosti, a ne samo grčko-antičkim u kome Taine vidi savršenstvo, ali ga, nedovoljno upućen, ne obrazlaže.

Gotiku nije uspeo da satre, jer je ona još više razbuktala romantično raspoložene duhove tog vremena. Mnogo bolji istraživački i misaoni sadržaj gotike dobili su savremenici od nefilozofa Viollet-le-Duca nego od slavom ovenčanog filozofa Hippolita Taine. Zar tehničke nauke nisu plod prirodnih nauka, a sama tehnika tehničkih nauka? A šta je Taine opažao u vezi impresionističkog slikarstva nastalog pod uticajem optičkih zakona i kolorističke perspektive? Zar tehnička arhitektura nije ostala izvan dometa njegovih vidika?

#### Tainove opšte misli o umetnosti

Pošto je arhitektura i umetnost, nije na odmet da se proveri šta od opštih Tainovih postavki može da se prihvati sa stanovišta današnjeg arhitekta. U tom pogledu može se poći stopama Croceovim, koji ga je obradio sa tog gledišta (nažalost za Crocea ni arhitektura ne postoji).

Tainovu ulogu Croce podvodi pod stavku: „Metod prirodnih nauka u estetici“ ovako: Obmana je misaonih ljudi koji su pod uticajem prirodnih nauka podlegli iluziji da se i oni služe metodom prirodnih nauka a svoja istraživanja u stvari izvode po starom metodu unutrašnjeg zapažanja. Ovakvom iluzijom je prožeta i Filozofija umetnosti — *Philosophie de l'art* iz 1868—98 godine. Uz njegov naturalistički preludij evo nekoliko navoda: „Kada bi nam proučavanjem različitih naroda i različitih epoha uspelo da definišemo prirodu umetnosti i obradimo uslove njenog života, imali bismo potpuno objašnjenje lepih umetnosti i umetnosti uopšte, imali bismo ono što se zove estetika. Ovakva estetika istorijska a ne dogmatička postavlja zakone, postupa kao botanika, koja sa jednakim interesovanjem proučava pomorandže i lovor, jelu i brezu; takva estetika je i sama čak jedna vrsta botanike, primenjene ne na biljke već na ljudska umetnička dela.“.

Nije jasno šta se hoće sa botanikom. Jele i breze su gotova stvar; njih priroda ne izmišlja kao novo već ih ponavlja. Umetnička dela nemaju svoj uzor i nije ponavljanje ničega niti samih sebe. A Croce o ovom veli: „Definicije i teorije su potpuno onakve kakve susrećemo u filozofa koji se nisu snabdeli oruđem naturalističkih metoda. Taine: „Umetnost je podražavanje i to podražavanje one vrste koja omogućava da se čulno oseti bitni karakter objekta; bitni karakter je kvalitet iz koga proizlaze svi ostali kvaliteti“. Umetnost nije ograničena na predmete koji realno postoje, jer je ona u stanju — kao što je slučaj u arhitekturi i muzici — da predstavlja bitne karaktere kojima u prirodi ne odgovara nijedan objekat“.

#### Venturi o Taineu

„Taine, svojim zakonom sredine, to jest, posmatrajući umetnička dela kao proizvod socijalnih uslova naroda i doba, doveo je ova skretanja do krajnjih granica konzervacije; njegovim determinizmom umetnosti je izgubila svaku autonomiju i svaku slobodu.“

#### Croce o Tainu u vezi metafizike i moralizma

„Dva su puta koja vode do višeg života, do kontemplacije: put nauke i put umetnosti. Prvi istražuje uzroke i osnovne zakone realnosti i označava ih u egzaktnim formulama i u apstraktnim terminima; drugi objavljuje sve uzroke i zakone, ali ne više u svim definicijama nepristupačnim širim slojevima i razumljivim samo specijalistima, obraćajući se ne samo razumu već i čulima i srcu i najprostijeg čoveka. Umetnost ima tu osobinu da je istovremeno i uzvišena i popularna, da prikazuje ono što je najviše i najbolje, ali da to prikazuje svima“.

Oba ova puta — o kojima je reč, piščeva primedba — vode pravo razumevanju arhitekture, priključujući im još i treći, put misaonosti. Ako se po Tainu umetnost obraća ne samo čulima nego i razumu, onda je ona i predmet nauke, te je u svim svojim vidovima igra razuma i uobrazilje, kako to još Kant navodi. Pravila takve igre ne nalaze se u razumu i srcu ma i najprostijeg čoveka; sama igra ne može da bude istovremeno i uzvišena i popularna. Današnji ljudi žive u neuporedivo većoj demokratičnosti nego u doba Drugog carstva i Druge republike, pa se jasno vidi da je igra razuma i uobrazilje još uvek složena funkcija života, možda čak i složenija nego ikada. Kant je o tome imao drugo mišljenje.

Kant: „Da bi se lepo moglo oceniti, potrebno je da gledalac bude čovek obrazovana duha; običan čovek, bez takve obrazovanosti nije u „stanju da donese sud o lepom, jer taj sud polaže pravo na opšte važenje“.

Prema tome, zadatak je socijalizma da u ime realizma u umetnosti svakog, što znači i običnog čoveka, pretvori u novo biće obrazovana duha; time će steći pravo da donosi sud o lepom.

Dok je Hegel temeljno proučavao Hirschove spise o arhitekturi i u velikoj meri se trudio da tu materiju osvoji i obradi, Taine — po svemu sudeći — za dvadeset godina svog profesorovanja na Školi lepih umetnosti (*L'Ecole des beaux arts*) nije nikad obraćao pažnju na „*Dictionnaires*“ i spise Viollet-le-Duca da bi sebe poučio i druge pravilno podučavao.

Poput teorije estetičara Hegelove škole, po Tainovoj teoriji umetničkih dela nižu se razne vrednosti. „Svako prema svom ukusu“, a „lični ukus nema vrednosti“. Sve to treba eliminisati u korist opštih normi. Lestvica Tainovih vrednosti je dvostruka, čak trostruka i sazdana prema stepenu značenja karaktera, manjoj ili većoj opštosti ideja, shodno stepenu blagotvornog dejstva, odnosno prema većoj ili manjoj vrednosti prikazivanja. Ta lestvica bi mogla biti sazdana i prema stepenu konvergencije efekata, punoći izraza, harmoniji ideje i forme. Ova doktrina — po Croceu — čas moralistička, čas intelektualistička a čas opet retorička, prekida sa naturalističkim uveravanjima. „Mi ćemo, navodi Taine, sve ovo, po našem običaju, ispitati kao što prirodnjaci ispituju metodički i analitički, i nastojaćemo da rezultat toga ne bude neka himna već jedan zakon“.

### John Ruskin

#### Međuigra u razvoju metafizičke estetike

Značaj života i rada Johna Ruskina prikazan je u delu Savremena arhitektura 1, kao i poreklo i nastanak njegova učenja sa svim plodonosnim i štetnim uticajima na kulturnu javnost Evrope. U nizu rasprava o ovom delu knjige a o pitanjima estetičke misli dobro će poslužiti prikaz Crocea o njemu i o vrednosti njegove estetike, tim pre što ima još i danas estetičara koji tu međuigru u razvoju metafizičke estetike pogrešno objašnjavaju.

„Još otpornija je bila Engleska, u kojoj se ipak može ukazati na jednog metafizičkog estetičara, ali sasvim nacionalnog karaktera, na Johna Ruskina, ako možda nije nezgodno u istoriji jedne nauke govoriti o Ruskinu, u koga su, uistini, dispozicije bile drukčije negoli u pravog naučnika. Po temperamentu pravi umetnik, osetljiv, razdražljiv, promenljiv, bogat osećanjem i invencijom, on je u svojim entuzijastičkim i lakim spisima davao izraza svojim snovima i svojim čudljivim zamislama u jednom dogmatičkom tonu i u prividnoj formi naučne teorije. Ko se seća tih stranica, taj mora priznati da bi mu se učinio kao nedostojan i kao potcenjivanje svaki izraz koji bi sumorno prozaički hteo da iznese estetičku misao Ruskinu. Dovoljno će biti ako reknemo da on, polazeći od finalističke i mističke intuicije prirode, lepotu posmatra kao objavljivanje božjih intencija, kao potpis „koji Bog stavlja ne samo na svoja velika, nego čak i na svoja najmanja dela“. — Sposobnost koja shvata lepotu za njega nije intelekt, niti su to čula, već neko naročito osećanje koje on naziva **teorijska sposobnost**. Ono prirodno lepo što nam se otkriva kada čista srca posmatramo ma koji objekat, koga se još nije dotakla ljudska ruka niti ga ma u čemu izmenila, pokazuje nam se kao nešto što je mnogo bolje i više od umetnikova dela. — Ruskin je bio i odveć sumaran analizator da bi mogao shvatiti komplikovani — psihološko-estetički proces koji se zbivao u njegovoj duši kada je on, sa namerom tek da posmatra, pada u ekstazu umetnika pred ma kojim sasvim naivnim prizorom ili predmetom, pred nekim ptičjim gnezdom ili pred žuborenjem nekog potočića“.

Venturi se svojski zalaže da uzdigne istorijski značaj Ruskina, ali prečutkuje zakašnjavajuće dejstvo njegove celokupne uloge u razvoju zapadnoevropske umetnosti a ponaosob arhitekture, ovim rečima: „Oslobađanje od neoklasičnih predrasuda, odbrana vrednosti srednjovekovne umetnosti kroz čudesno spajanje estetike i moralne senzibilnosti su takve zasluge da treba priznati da je Ruskin kao umetnički kritičar, uprkos opštem zaborava, danas življi nego ikada i da mnogi njegovi stavovi nisu prevaziđeni“.

#### Spencer Herbert (1820—1903)

Veliko ime pozitivizma, Spencer je među brojnim esejima — Korisno i lepo; O lepoti ljudske figure, 1852; O graciji, 1852; O počecima i funkciji muzike, 1857; O stilu, u kome uzrok lepote nalazi u ekonomiji snage — posvetio je jedan esej i arhitekturi pod naslovom „O počecima stilova o arhitekturi“, 1852—54. Osnovna misao

ovog eseja: „Lepota arhitekture je u uniformovanosti i simetriji (vidi se da ovaj predstavnik pozitivizma i evolucionizma nije poznao Estetiku objektivnog idealiste Hegela). Do ideje o stilovima čovek je uglavnom dospeo uvažavajući telesni sklop i uravnoteženost gradnje kod životinja višeg reda“. Spencer pravi razliku ipak u pogledu gotskog stila za koji veli da je stvoren po uzoru na biljni svet (ima u vidu krošnje bukava i kestena koje se dodiruju). Sve je ovo vrlo malo, skoro ništa.

Sva je prilika da je Croce u pravu kada u poglavljiju: „Spencerova estetika“ navodi: „Ako hoćemo ipak na neki način da odredimo Spencerovo mesto u filozofiji, treba reći da se on koleba između senzualizma i moralizma a da nikad nije osetio pravu prirodu umetnosti“.

Međutim, mnogo je važnije načelo integracije heterogenog koje se može primeniti i u umetnosti i to najviše u urbanizmu odnosno regionalnom planiranju. Kako se razvija društveni organizam i raštući postaje sve složeniji tako je i urbanistička nauka, nekad na nižem stupnju, bila samo veština geometara. A složenost moderne urbanističke nauke izaziva sve veću uzajamnost njegovih delova, to jest mnogobrojnih struka. „Sto je veća mera jedinstva u stanovništvu, od sela do varoši i velike varoši, to je veći proces integracije“, odnosno u suprotnom pravcu, sve je veći stepen diferencijacije. Specijalisti su oni koji izdvajanjem svojih specijalnosti koče proces integracije a time i ostvarenje urbanističke nauke i umetnosti i njihovo praktično provođenje u delo.

Šta je postojanje, homogeno ili heterogeno? homogeno je specijalna struka u celosti; urbanizam heterogena struka. Izgleda stvarno da su struke postojanje, a urbanizam usled svoje integrirajuće moći nepostojaniji ili kako je u knjizi Savremena arhitektura 1 na pitanje šta je urbanizam dat odgovor: najprisniji subjekt, najvarljiviji objekt.

Zamera se Spenceru da je suviše naglo usvojio ono što je ranije u vremenu prostije po svojoj strukturi. Arhitektura gotike je sva-kako kasnija od grčke i odista složenije strukture. Tragajući po formulama inkoherenčije, koherencije, homogenosti i heterogenosti, diferencijacije i integracije, može se u stvar arhitekture uneti više svetlosti od opisujućeg izlaganja njene istorije.

Ovaj „loš posmatrač čovečanstva u konkretnom „...“ jer sam suviše sklon tome da ulazim u apstraktne oblasti“, kako je Spencer o sebi naveo, može još uvek poslužiti za sređivački duh savremenog čoveka, a pogotovo ako je on još i arhitekt.

#### Benedetto Croce

Svojom knjigom Estetika ovaj mislilac XX stoljeća i nekadašnji hegelovac nije uskočki ušao u problem umetničke kreativnosti, već po cenu postepenog, upornog i sistematskog rada. Strpljivo i marljivo proučavao je razvoj misli o estetici, odvojivši po svom, ispravno od neispravnog, utvrđujući dijalektičkim postupcima pojmove svoje sopstvene estetike u zatvorenu celinu. Sa utvrđenim

rečnikom pojmove ulazi u purističko sređivanje materije o prirodi umetničkog stvaranja. Neki su mišljenja da je Croce pružio samo popularnu raspravu o estetici; ta su mišljenja kasnija i preterana. On je svoj deo zadatka izvršio pre ostalih, u sređivanju jedne do tada nesređene materije. Pitanje je da li je on baš u svemu prevaziđen. Njegovi naporci zadovoljavaju onu fazu razvoja u kojoj se estetska misao u to doba nalazila; svojim delom on je, osim arhitekture, obuhvatio celu teorijsku oblast ljudskog stvaralačkog duha.

Njegova estetika je manje primenljiva neposredno za teoriju arhitekture jer: arhitektura je umetnost, nauka i misaonost. Prva umetnost današnjice — što ona u doba njegove Estetike još nije bila — nije ni poslednja u nizu nauka, a kao misaonost dodiruje živicu filozofije. Obrađujući probleme ljudskog saznanja Croce, naime, razlikuje samo dve glavne forme: intuitivnu — putem fantazije i slike: intuicija nam daje svest (daje nam fenomen) i logiku intelektivnu koja nam daje pojmove. Zato se može postaviti pitanje: šta od učenja Croceovog može neposredno ili posredno da unese više svetla u bit same arhitekture uzimajući u obzir teze: o nezavisnosti intuitivnog i intelektivnog saznanja, ili „O jedinstvenoj celini umetničkog dela“. Croce doduše dopušta da u mnogih intuicijama mogu da se nađu upletene i mnoge misli, ali takva složenost intuicije i misli nije po prirodi nužna, jer ona može da opstoji i bez i jednog zračka intelektivne pomoći. A baš u tome, u toj složenosti i istovremenosti intuitivne, intelektivne i senzibilne radnje krije se tajna i objašnjenje arhitektonske kreacije. Dakle u čemu je stvar?

Croce navodi: „Pojmovi, naime, sređeni i složeni sa intuicijama — koliko su oni uistini takvi — nisu više pojmovi, jer su oni time izgubili svoju samostalnost i autonomiju. Oni su, istina, bili pojmovi, sad su samo elementi intuicije. Razlika se ogleda u rezultatu.“

„Tvrđnji da umetničko delo ima jedinstvo protivi se na oko činjenica što se umetničko delo deli na njegove različite delove, jedna slika u pojedine figure, predmeta itd. Ali ovo deljenje uništava umetničko delo kao što podela na srce, mozak, nerve, mišiće itd. pretvara u leš živo telo čoveka.“

#### Jedinstvo i celina umetničkog dela

„Umetnik naime ne vara nikog, jer on daje formu samo onome što je istinski rođeno u njegovoj duši, a varao bi samo onda kad bi izdao svoju rođenu dužnost umetnika, kada ne bi odgovorio time svom unutrašnjem glasu.“

#### Kritika pojma iskrenosti i umetnosti

„Tehnika bez sumnje nije nikakva naročita aktivnost duha. Tehnika je saznanje, ili bolje rečeno, ona je saznanje koje zaslužuje to ime utoliko, ukoliko, kao što smo videli, služi kao osnova praktičnoj akciji.“

Saznanje: čisto — ne sleduje lako praktičku radnju primenjeno — tehničko, sleduje praktičku radnju.

#### Razlikovanje korisnog i tehničkog

Glavne Croceove težnje jedne originalne, individualne teorije:

- apsolutno jedinstvo unutrašnje aktivnosti duha,
- apsolutna istovetnost estetičkog akta i ekspresije,
- teorija estetike kao nauke o izrazu.

Umetnost: intuicija najmasovnija teorijska forma po kojoj duh impresiju pretvara u ekspresiju, a emociju u reči.

Estetika je nauka o intuitivnom ili ekspresivnom saznanju: pri tome

Croce poistovećuje: umetnost sa intuicijom  
intuiciju sa izrazom

izdvaja od intelektivnog saznanja  
postavljajući oštru razliku između realnosti i nerealnosti.

Lepota nije statički pojam već dinamički proces, radijacija supstancije. Umetnost je vizija, čista intuicija, ona nije unutarnji pasivni doživljaj već aktivan. Ona ostaje mrtva i kad je dah intuitivnog saznanja dirne, to je izvan okvira umetnosti.

Intuitivno saznanje, dijalektički prethodi svakoj akciji duha, a za saznanje putem razuma služi se logikom.

Forma intuitivna i forma intelektivna obuhvataju celu teorijsku oblast duha.

Volja ne stvara saznanja već akcije. Volja koja je slepa nije volja: prava volja ima otvorene oči.

„U raspravama o estetici nalazi se još jedna podela: na slobodnu i neslobodnu lepotu. Smatralo se da je neslobodna lepota u stvarima koje moraju da služe dvostrukoj svrsi, jednoj koja je izvan estetskog okvira i drugoj koja je u službi estetskog. A pošto se čini da prva postavlja granice drugoj, onda se lepo što je na takav način postalo, smatralo kao „neslobodna lepota“.

Za primer koji bi to mogao da potvrdi naročito se navode arhitektonска dela i baš zbog toga mnogi arhitekturu isključuju iz reda takozvanih umetnosti. Hram mora pre svega da bude u službi kulta; kuća za stanovanje mora da ima sve sobe koje služe udobnosti života i koje su izgrađene i uređene sa gledišta udobnosti; jedna tvrđava mora da je takva konstrukcija da odoleva napadima moćnih armija i da je zaštićena od naročitih ratnih instrumenata. Arhitekt — zaključuje se iz toga — kreće se u ograničenom krugu rada; on može da u neku ruku ulepša hram, kuću ili tvrđavu ali su mu ruke ipak vezane svrhom za koju su te zgrade određene i od sve vizije one svoje lepote koju u sebi nosi sme da iznese samo onaj deo koji ni u čemu ne škodi njihovoj nameni, koja nije estetička nego je osnovna i jedina.“

#### Slobodna i neslobodna lepota

„Simbol se smatrao za bitni element umetnosti. Kao nedeljni element umetničke intuicije, simbol je česti sinonim same intuicije, čiji je karakter idejan.“

U umetnosti nema dvostrukog osnova nego samo jedan i sve je u njoj simbolično, jer je i sve idejno.

Intelektualizam: misli da može odvojiti simbol od umetnosti.

### Kritika simbola i alegorija

„Dve forme saznanja estetičko intelektivno ili pojmovno jesu istina u sebi različne, ali ipak jedna od druge nisu tako podeljene i disparatne kao dve sile koje idu svaka svojim putem. Ako smo dokazali da je estetska forma nezavisna od intelektivne i da sama sobom upravlja bez ikakvog oslonca sa strane, time nismo kazali da intelektivna forma može da postoji bez estetičke. Ta recipročnost ne bi bila istinita.“

### Nerastavnost intelektivnog i intuitivnog saznanja

„Da bismo mogli shvatiti na koji način se u okviru umetnosti razlikuje iskonsko saznanje od umetničkog u užem smislu treba da se setimo onog što smo kazali o idejnem karakteru intuicije kao o jednoj početnoj percepciji u kojoj je sve realno, a prema tome ništa nije realno. Tek u jednom docnjem stadiumu duh stvara pojmove spoljnog i unutrašnjeg sveta, onoga što se dogodilo i onoga što je tek željom zamišljeno, objekta i subjekta i sl., i tako pravi razliku intuicije istorijske od neistorijske, realne od idealne, razliku fantazije kojom se predstavlja stvarnost do čiste fantazije. I unutarnje činjenice, ono što mi zaželimo i što u sebi uobrazimo kule u vazduhu i gradovi u oblacima, imaju svoju realnost.“

Ma kakvog porekla bila, spoljašnog ili unutrašnjeg, ona predstavlja stvaralačku snagu raznog stepena i intenziteta. Gde je generator te snage? U duhovnosti stvaralačkog bića. Na tom stepenu snage biće postaje stvaralačka ličnost.

Može se pretpostaviti da je intuicija arhitekte-stvaraoca složene supstancije. Dok je stvarao kao vajar ili slikar, Michelangelo je proizvodio i trošio jednu vrstu te supstancije. Prelazeći na arhitekturu — ne bez teškoća — odgajivao je u sebi dvostruku, prisno ujedinjenu intuitivnu supstanciju. Sve ovo je zamišljeno na napred navedenim unutrašnjim tokovima duhovne usredsređenosti, koja, poput generatora, proizvodi unutrašnji stvaralački napon. Pod tim naponom umetnik-arhitekt dejstvuje ili, kako narod kaže sagoreva. Instrument introspekcije može da beleži snagu, intenzitet tog napona. Tehnička borba oko savladavanja materije svodi se na usavršavanje forme.

### Istorijska forma i njena identičnost sa umetnošću i njeno razlikovanje

„Pored ove dve vrste lepog — fizičko lepo i artificirano lepo — pominje se još jedna vrsta lepog: lepo sastavljen, a od čega? od prirodnog i umetničkog elementa. Svaki onaj koji nešto ispoljava

i fiksira — operiše od prirode datim elementima, koje on ne stvara, već kombinuje i transformiše. U tom smislu svaki umetnički produkt je kombinacija umetničkog sa prirodnim a prema tome ne bilo potrebno da se govori o kombinovano lepom kao jednoj specijalnoj kategoriji. Od umetnosti je ostalo još samo njeno ime.“

Arhitektura delom kombinuje i transformiše elemente sage-dane u prirodi — koji mogu biti i skriveni — kada, na primer, arhitekt rešava strukturalne probleme u bilo kom smislu, od tektonskih sklopova do atektonskih u smislu zemljine teže, a od ovih do bestičinske obrade konstruktivnih delova, delom kombinujući umetničko sa prirodnim neposredno, kao što je slučaj na pozorju velike umetnosti lepog vrtarstva, u ovom vanredno sačinjenom i osmišljenom poretku organskog i anorganskog reda stvari.

### Lepo sastavljen

„Najjače manifestacije kroz velike daljine blešteći vrhovi od intuitivnog i intelektivnog saznanja zovu se, kao što već znamo, umetnost i nauka. Dakle, umetnost i nauka su različne po sebi ali su ipak usko jedna uz drugu vezane; idu pod ruku sa jedne strane, sa estetičke strane. Svako naučno delo u isti mah jeste i umetničko delo. Ova estetička strana može da ostane i neizgrađena, ako je naš duh potpuno zauzet intenzivnim ispitivanjem naučnog problema i njegove strogo naučne vrednosti.“

Moglo bi se o ovome razmisleti u vezi arhitekture na koju Croce zacelo nije mislio. Ako je arhitektura i nauka i umetnost, a sva je prilika da jeste, racionalni, iracionalni i imaginarni činioci, ma koliko različiti po sebi, nigde nisu tako usko međusobno vezani kao u arhitekturi; idu pod ruku sa obe strane, a estetika je krajnji ishod tog zajedničkog hodanja. Prema tome, najjače manifestacije sa blistavim vrhovima intuitivnog i intelektivnog saznanja mogu se sa-gledati na masivu arhitekture.

### Umetnost i nauka

„Pored ove dve forme saznanja naš duh ne poznaje nikakve druge. Intuicija i pojam ispunjavaju ga potpuno. U prelazima od jedne do druge i od druge do prve forme preleće se ceo krug teorijskog čovečjeg života.“

### Druge forme saznanja ne postoje

„Pogrešno se ubraja istorijska forma kao treća forma saznanja a ona, naime, nije forma nego sadržaj.“

### Istorijska forma i njena identičnost ...

„Još jedan zaključak, izveden iz pojma ekspresije kao duhovnog procesa, jeste nedeljivost umetničkog dela. Svaki izraz jeste jedinstven u samom sebi. Estetički proces, naime, sastoji se u fuziji utsaka u jednu organsku celinu. To je ono što smo hteli da kažemo

kad god smo tvrdili da umetničko delo treba da ima svoje jedinstvo, ili što je isto, jedinstvo u raznovrsnosti. Izraz je sinteza raznovrsnog ili mnogostrukog u jednome.“

Estetički proces — nije jasno koji proces ima Croce u vidu jer je on za arhitekte dvoznačan: jednom se odvija u procesu stvaranja kao njegova svrha, kada se estetička vrednost tek kuje, a drugi put, putem zraćenja likovnog kvanta pošto je umetničko delo proizvedeno i na taj način obogaćeno — sastoji se dakle, po Croceu u fuziji utisaka u jednu organsku celinu. To je, po prilici ono, što arhitekti nazivaju organskim karakterom svakog umenja. Samo što se taj stvaralački proces u arhitektonskom stvaralaštvu izvodi fuzijom čijenica a ne utisaka, sagledanih poniranjem kroz sebe u postavljeni problem. Jer celina zasnovana na brojnim sačiniteljima može biti sagledana samo moći unutarnjeg vida i vidovitošću; jedinstvo se može postići pošto je stvaralački um, um koji ume, prisilio sve komponente na poslušnost i uputio ih na određeno mesto. Estetički proces ali u drugom pravcu, koji takođe postoji, u stvari je emanacija završnog stanja, pražnjenje likovnim kvantima pri čemu celina obasjava svaki delić a od ovih svaki učestvuje na najbolji način u iluminaciji celina.

#### Jedinstvo i celina umetničkog dela

Umetnost počinje upravo onde gde završava intuicija (percepcija). Umetnik se ne odlikuje od ostalih ljudi nekim naročitim intenzivnjim i jačim darom zapažanja, ili time možda što u svojim očima ima neku višu sposobnost da odabira, pribira, preoblikuje, idealizuje i preobražava, već jednim naročitim darom koji ga ospozobljuje da neposredno pređe od intuitivne percepcije do intuitivne ekspresije + njegov odnos prema prirodi nije dakle perceptivan već ekspresivan“, ... Onaj ko samo pasivno posmatra stvari taj može zamišljati da poseduje sav vidljivi svet kao ogromnu celinu punu raznolikosti i bogatstva ...“

„Umetnost prema nauci nije u stanju potčinjenosti. Kao i naučnik i umetnik teži da izide iz prirodnog perceptivnog stanja i da se približi svetu; ali ima oblasti do kojih ne vode ni forme mišljenja ni nauka, oblasti do kojih dopire samo umetnost. Umetnost nije zapravo podražavanje prirode, jer šta je priroda ako ne ona zbrkana gomila percepcija i predstava čije smo stvarno siromaštvo dokazali.“

Po ovim toliko prisno povezanim pojmovima unutrašnjeg odvijanja umetničkog stvaralaštva stvarno je teško presaditi nešto da bi se moglo dospeti bližem razjašnjavanju arhitektove usredsređenosti kad stvara. Umetnost počinje tam — za arhitektu — gde i intuicija, to je izvesno a ne tamo gde se ona — kako Croce navodi — završava. Počinje onim što se po ranijem nazivalo: prvom idejom. Bila ona samo i nabačena svaki prelazak na neku novu ideju može usle-

diti samo izmenjenim stanjem intuicije. Veoma tananim prelazom iz intuitivne percepcije — unutrašnjeg začeća — u intuitivnu ekspresiju ovaploćena ideja se već razbuktava, umetnost dospeva u stanje razmahnutosti, umetnik već izgara. Približavanje svetu znači: kucnuo je čas kad se treba služiti tehničkim sredstvima kao prevoznim, da bi ekspresija — slika unutrašnjeg vida — dobila svoje uočljive otiske i da se on kao takav pojavi na ovom svetu.

#### Intuicija i ekspresija

„Intuicija prelazi u objektivizaciju ekspresije ... Pasivna slika se pre razrađuje u izražajnu — duhovnim stvaralačkim aktom — i postaje istovetna sa ekspresijom.

Kao čista intuicija, umetnost nema ničeg zajedničkog sa logikom, ona je čista unutrašnja delatnost duha koja formira materiju. Životvorna snaga intuicije daje svakom umetničkom delu njegovo maksimalno jedinstvo.“

„O umetnosti se stvorio jedan sasvim netačan pojam, po kome umetnost nije bitna forma saznanja, nego zabava, nešto frivilno i površno.“

Da umetnost nema ničega zajedničkog sa logikom — kako to tvrdi Croce, ne važi za arhitekturu. I najčistija intuicija arhitektova mora da se hrani nečim. Ni iz čega i ni zbog čega nema intuicije. Logika je jedna od tih hranljivih sastojina njegovog duhovnog generatora pored mnogih drugih. Inače, na šta bi se i svodila intuicija? na golu reč. Zar nije stvar gvozdene logike da tolike pojedinosti budu svrstane u neki duhovni poredak da bi se postigao glavni cilj: raznolikost u jedinstvu. Ono se ne postiže ni automatski ni slučajno.

Kao mislilac, Croce je učinio svoje. I posle toliko godina, svaki arhitekt neka se vežba na njegovoj Estetici. On je ipak, dobrim delom, duh kontemplacije. Redosled unutrašnjih stvaralačkih procesa Croce zamišlja po svom — pri čemu najmanje misli na arhitekturu — koje on nikad nije mogao doživeti. Čini častan pokušaj da opiše rečima, što je najteže, šta umetnikovo unutarnje biće doživljava i kroz šta prolazi kada sebe vezuje da proizvede neki nov umetnički poredak, nov umetnički organizam. Odista težak zadatak, ali nije i nemoguće.

Takov pojam mada pogrešan, još uvek ne može da spreči nastajanje istinskog umetničkog dela. Onaj koji bi ga htio koristiti kao zabavu, kao nešto frivilno ili površno na privatnoj osnovi, neće moći pravu umetnost da podvrgne svojoj čudi. Ona prva je jača od ove druge. Nastaje nešto drugo kada se na umetnost gleda i njome upravlja kao sa robom široke potrošnje; spuštajući se na dole po leštvici po kojoj se nekad tegobno pela, ona može da postane predmet poopštenog društvenog ukusa: neumetnost. Ukoliko bi se pak, u tom slučaju, uporno zadržao naziv umetnosti, onda za pravu umetnost treba iskovati novu reč.

## V

**NAPORI OKO STVARANJA „NAUČNE ESTETIKE“****Osnovne postavke „stvaralačke estetike“**

„Naučna tendencija se trudi da pojave svede na njihov neposredni uzrok, a čim čovek uspe da taj uzrok pronade, on razume njegove manifestacije ili ih upravlja po svojoj volji.“  
Claude Bernarde

**Opšte postavke**

Poneki predstavnici naučne estetike ili u nameri da je stvore, polaze od ustanovljenja Clouda Bernarda koje je ispravno samo za naučni metod istraživanja prirode u kojoj su svi uzroci objektivno dati, sa fenomenima vidljivim ili skrivenim koje treba tek otkriti. No umetnost nije nauka; zato ovo Bernardovo ustanovljenje nije primenljivo za umetničko stvaralaštvo. Stvaralački duh proizvodí i sam praznok, pa čak i uzrok sa estetičkim fenomenima kao posledicom. U umetnosti uzroci i fenomeni nisu dati objektivno apriori, već nastaju u procesu stvaranja i to uvek — od slučaja do slučaja — na bitno nov način. Težnje da se iz Bernardovih ustanovljenja izvedu nepriskosnoveni zakoni „naučne estetike“ potpuno su promašene. Razlika u značenju pojmova „postojanje“ i „postajanje“ objašnjava suštinu tog promašaja. Prvi izraz objašnjava ono što je već objektivno tu, što egzistira, svejedno u kakvom vidu — a priroda je tu. Rad koji ona u vremenu vrši odvija se neprimetno ali pod istim uslovima i usled istog uzroka, dakle on je za nas statički pojam. Onaj drugi izraz objašnjava tok stvari koje nastaju, postaju same uzrok. Pre nego što nastane umetničko delo, ne postoji nikakav naučni uzrok, već sve lebdi nad likovnim bezdanom.

Umetničko delo nastaje. Tek ostvareno umetničko delo „postoji“ za sebe i postoji kao uzrok ali za izvlačenje raznih estetskih pravila i zakona na osnovu likovnih odlika i svojstava koje ono ispoljava. Dakle, nastojanje „naučnih estetika“ ide ustvari tek za događajima. Ostvareno umetničko delo kao objektivna stvarnost postaje uzrok za proučavanje i ustanovljavanje zakona i pravila.

Čemu i kome služe ti zakoni i pravila naučne estetike?

Kao instrument za razumevanje umetničkih ostvarenja i razmišljanja o kretanju umetničke misli, ispravna naučna estetika može

da odigra ulogu posrednika između umetnosti i javnosti. Za prosečne stvaralačke jedinice je jemstvo da će pomoći tog instrumenta ostvariti prosečno umetničko delo.

Pravim stvaraocima zakoni Naučne estetike ne služe kao putokaz za dalji rad. Oni su sami nosioci novog likovnog poretku, zakona i pravila koji su svi u stalnom preobražavanju i progresu. Ukočena pravila naučne estetike mogu da služe kao kočnica za progresivne stvaralačke tokove, ukoliko se ona prihvataju zvanično kao smernice za dalji rad. Naučni estetičari stvaraju na taj način „akademizam“, završnu formu i ustaljen društveni instrument za teorijsko stacioniranje umetnosti.

Postajanje prestaje, zamenjuje se postojanjem; nastaju mirne vode, zalivene uljem. Do toga svaka sredina može dospeti ako „Naučna estetika“ svojom važnosti nadmaši stvaralačku estetiku i značaj stvaralačke umetnosti. Naučna estetika ne može da se odbriani od jalovog idealističkog pretakanja tekovina. Jer: svako umetničko delo ima svoj svet ostvaren nad likovnim bezdanom, svoju sopstvenu prirodu u sazvežđu svoje sopstvene misaone galaktike. Sve što pretodi rađanju umetničkog dela nastaje sasvim drugačije i u dubinama ljudske svesti, u zavičaju stvaralačke invencije.

**Idealistička naklapanja i konstrukcije**

Usled idealističkog uklapanja u rečnik arhitekture sve više ulaze termini, ustvari prosti pridevi bez imenica, koji se i ozvaničavaju, kao: čisto, logično, mirno, jednostavno, sažeto, monumentalno, iskreno, istinito, toplo, sveže, originalno, novo, impresivno, smelo, snažno, bogato, živo, razigrano, skromno, siromašno, neodređeno, stereotipno, standardno, pomodno, diletansko, pretenciozno, lažno, heterogeno, monotono, teško, lažno, tvrdo, jeftino, deplasirano, veliko, malo, nisko, visoko, puno, prazno, prirodno, veštačko, harmonija i njene zakonitosti, simetrija i njena svojstva itd. Svemu ovom treba dodati još tri glavne modifikacije Fechnerovog pojma lepote sa prelomima boja: uzvišeno, privlačno i humoristično — jednakoj ljubičasto, narandžasto i zeleno; tri sporedne modifikacije: čisto lepo, komično i tragično jednak crveno, žuto i plavetno; ova zaludna ministrica glavnih modifikacija rasprskava se u tri pravca kao neka raketa (po Croceu) „čisto lepo“ zrači u dostojanstveno, plemenito i dopadljivo: „privlačno“ u graciozno, interesantno i pikantno; „komično“ u lakrdijaško, šaljivo i burleskno; „humoristično“ u barokno, kapriciozno i melankolično; „tragično“ u uzbudljivo, patetično i demonsko: „uzvišeno“ u slavno, impozantno i veličanstveno.“ Ovo nije ni subjektivni ni objektivni idealizam u zrcali pojmovima, već pravi estetički bučkuriš. Teško nauci koja podleže vulgarnom idealizmu. Teško omladini koja se prisiljava na slušanje jalovog estetičkog prenemaganje; kada se čutke prelazi preko zabluda čitave jedne epohe u kulturnoj istoriji čovečanstva.

Naučna estetika doprinela je prevlasti eklekticizma u arhitekturi a ponajviše neprikosnovenosti akademizma kao njegovom najvišem vidu.

Shvatljiva je preteranost futurističkih nastupa na početku ovog veka. Ogorčeni zbog okošalih pravila „estetičke nauke“, futuristi žele da oslobole zemlju od „rak-rane profesora, arheologa, vodiča i antikvarnica“ tražeći pravo „futurističke senzibilne umetnosti“. Ova želja je bila, po svoj prilici, najpozitivnija crta futurističkog učenja.

Svaka istinska nauka nastupa sa objektivnim, a „naučna estetika“ sa tobožnjim činjenicama a ne pojmovima kao filozofija, svjatajući sebi isključivo pravo da tuži i sudi o umetničkim delima (pritom ni ovo shvatanje nije jasno, jer čim se nešto opoznaje postaje po svoj prilici činjenica). I pored tog razgraničenja pripadnici „naučne estetike“ rado se služe izrekama i pojmovima filozofa svih vremena a antike ponosob, samo ako je to potrebno za dokazivanje činjeničnog stanja. Platon, Aristotelo, Ksenofon, sv. Augustin pojavljuju se na improvizovanoj pozornici naučno-estetskih činjenica.

### Dvodimenzionalno estetiziranje

Nepobitno je ustanovljenje da su se antički filozofi — kao i svi ostali osim Hegela — razumeli vrlo malo u stvari stvaralačke umetnosti — likovnih — i arhitekture. Ovo područje sa toliko primamljivih problema za ljudski rod, oni nisu iskorišćavali. Aristotelo ulaze mnogo više truda i metodskih napora u zoološka zapažanja, „o ribama koje grade gnezda i o ajkulama koje se diče placentom“, a u kojima ima neuporedivo više objektivnih osvrta.

To ništa ne smeta, da govoreći o stvari estetike, predstavnici te nauke za naučnu definiciju ritma ne navode da je ritam pokret (Platon i Aristotelo), da pravilan ritam počiva u tome što on sadrži lako uočljivu sredenost brojeva i što se ritam pravilno kreće, da je pokret akcija itd. (Aristotelo). Nadalje, da je red bitni element lepote; red se nalazi svugde, pa čak i u loncima, kada su oni pravilno poređani (Ksenofon), jer u pravilnom redu delovi se pravilno ponašaju. „Niko ne voli ono što vređa naša čula (sv. Augustin), navod citiran u korist pravilnog a na štetu nepravilnog ritma.“

Ovo dvodimenzionalno estetiziranje oslanja se, kad je potrebno, na fundamentalne zakone čovečje fiziološke organizacije, na ritam srca, disajne pokrete, dovodi ritam najzad u vezu i sa treperenjem moždanih funkcija. Šta sve ne bi trebalo da zna sa sigurnošću jedan savremeni stvaralač u svom poslu da bi zadovoljio predstavnike naučne estetike na dvodimenzionalnom planu.

### Lepo i ljudska priroda

Lepo je prema „naučnoj estetici“ ono što odgovara i što je shodno ljudskoj prirodi (veoma čudljivoj — primedba autora). Ova izreka, lepa i sama za sebe, važila je kao predmet mudrovanja sve dotle dok čovek nije izmenio svoju okolinu a time i svoju prirodu. Ako su ljudi danas većinom neurotični, to još ne znači da umetnost koju oni stvaraju treba da proizvodi neurotičnu lepotu. Čovek je svojih pet čula dopunio i još uvek dopunjuje sve većim brojem

novih. Svi su oni ukupno samo posrednici čovekovog uma. „Moja pohvala je namenjena umu. Um je čovek i saznanje je um; čovek je samo ono što saznaće. Nije li uživanje u osećanjima veće nego uživanje u čulima a uživanje u umu veće nego li uživanje u osećanjima“ (Fr. Bacon: „Pohvala saznanju“). Čovek se umnožio, domet njegovog uma se povećao. On više nije onaj koji je nekad bio. Njegova priroda se menja. Lepo koje je odgovaralo njegovoj ranijoj prirodi, ne odgovara više njegovoj sadašnjoj, a još manje sutrašnjoj; ono ima svoje novo izvorište izvan okvira klasične „naučne estetike“.

Na te promene u ljudskoj prirodi i u ljudskoj sredini već su ukazali i futuristi, a proteklo vreme je potvrdilo promenu ljudskih priroda i sredina u odnosu na poreklo lepog. Tekovine prve industrijske revolucije već su prevazišle domet klasičnog pojma lepog — ako je taj i takav pojam postojao. Druga industrijska revolucija u eri nuklearne energije takav zastareli pojam lepog pogotovu stavila van svake upotrebe. Klasična pravila „naučne estetike“ ulaze još samo u povest ljudske misli o lepom i to više u fazi njenog isprekidanog proticanja. Klasična naučna estetika ne može da zaustavi zamašnjak stvaralačke estetike.

„Naučna estetika“ svoje postavke zasniva na euklidovskom shvanjanju pojava i na njihovoj spoljašnosti i zato ona, po svojoj funkciji, spada u predmašinsku eru. Što se ona stvara tek u XIX, a prelazi — preinačujući neke svoje postavke — i na XX vek, to jasno govori o njenom zakašnjenju i o njenom — što je još gore — usporenom delovanju u odnosu na pojavu novih činjenica. Na prostor se gledalo kao na dvodimenzionalnu protegnutost a ne na složeno „n“ dimenzionalno zbijanje u njemu. Rešavati samo euritmiju grčkih stubova poređanih u istoj ravni ili proporciji vertikala zavisnih od horizontalne raščlanjenosti ravno je mlačenju prazne slame u doba kada jedna jedina ploča od armiranog betona — ljsuka — može da bude čitava građevina. Nastaju nova izvorišta lepog i za doživljavanje lepog pomoću uma shodno izmenjenoj prirodi njegovih posrednika, kada odnosi građevina, terena, zelenila i nebeskog svoda pružaju, u pokrenutom prostoru, kinetičko proticanje i simultano prožimanje prizora kao na filmu. Sve je protegnuto i u postajanju, pa tako i u ljudskoj prirodi. U toj se činjenici krije tajna nove stvaralačke estetike za kojom „naučna estetika“ tapka sa zakašnjenjem čak i u odnosu na istorijske stilove.

„Arhitektura je umetnost čula i vida, i to vremena a ne prostora“ bučni su navodi „naučne estetike“, koja ovakve zaključke izvlači iz dvodimenzionalnog sklopa i ritma grčkih stubova. Začinjeni pseudonaučnim obrazloženjima, ovi stavovi opsenjuju nedovoljno upućene ljudе.

### O simetriji, asimetriji, proporcijama, harmoniji itd.

Kant: „Svaka povreda simetrije, bilo na figurama životinja (npr. nedostatak jednog oka) bilo na građevinama ili baštenskim rondelama, ne dopada nam se, jer je protivna ideji cilja svih stvari.“

Schopenhauer: „Asimetričan stub, onaj sa uvijenim, torziranim stablom je neukusan.“

Wölfflin: „Zahtev za simetrijom izvodi se iz dispozicije našeg tela. Mi smo organizovani na paran način (dve noge, dve ruke, itd.), mi tu našu simetriju zahtevamo i od drugih tela.“

Fechner: „Simetrija je jedan od najbitnijih zakona formalne lepote umetnosti građenja.“ — „važnija je i od „zlatnog preseka“.

Sv. Augustin: „Kad bi nekom čoveku obrijali jednu polovinu brade, time se ne bi naškodilo njegovom telu, ali time bi se pokvarila njegova lepota koja se ne sastoji u materiji, već u jednakosti i meri njegovih delova (De civitate Dei)

Stvarno je šaljivo izaći na poprište estetike sa ovako izvitoperenim dokaznim materijalom koji pokazuje samo način, neobrazloženo međustanje neke trenutne slučajnosti. Bez obzira da li je po sredi simetrija ili asimetrija, antropomorfološka ili animomorfološka, umetnik ne stvara međustanja već — polazeći od nečega, teži za tim da svoje delo oformi, da mu da završne oblike i da nađe odgovarajući otisak svog duhovnog lika.

Raspravljujući o ovim pojmovima Hegel ih naziva mrtvim jedinstvom elemenata u kojima se ne krije prava priroda umetničkog dela pa čak ni njihove spoljašnje strane. Pravilnost i simetrija ističu se — po njemu — kao znaci vladanja i razboritosti. „Zadržane u svojoj apstraktnosti one razaraju život“ veli Hegel.

Ima u ovim ustanovljenjima nečeg bitnog za osnov „stvaralačke estetike“. U svakom slučaju polazna su tačka za ono što održava živu snagu umetničkog stvaranja i život u ostvarenim delima putem zračenja likovnog kvanta kao energije. Pristalice „naučne estetike“ prelaze preko Hegelovog poniranja u suštinu stvari.

Gledajući neku simetričnu sliku, pristalice „naučne estetike“ tvrde da se kroz nju osećaju uravnuteženi, smireni i spokojni. Zato je simetrija estetički fenomen mirnoće i ravnoteže. Na ovu tezu iznosi se kao antiteza: asimetrija je mučenje, kolebanje, nemir i nespokojsvo. Oni ipak čine ustupak u tome što asimetrija može biti i estetički fenomen pod uslovom da odnos između nejednakih delova (verovatno mišljeno da njihovo dvodimenzionalno protezanje bude jasno, jedan deo da dominira nad drugim i to prema najlepšim odnosima ravnoteže, to jest po „zlatnom preseku“ 1 : 1,6 : 6, okruglo 3 : 5). Ali po Fechneru — a u tome se slažu svi naučnici estetičari, koji, govoreći o simetriji kao estetičkom faktoru smatraju da je ona po svojoj važnosti jedan od najbitnijih zakona formalne lepote u arhitekturi i privlačnija za posmatrače i od zlatnog preseka. Hegelovom tvrdjenju o mrtvom jedinstvu elemenata u simetriji i pravilnosti predstavnici „naučne estetike“ suprotstavljaju ovo: „Čovek i u arhitektonskim delima otelovljava ili podražava samog sebe; cela arhitektura je antropomorfološka. Kada se gledaju asimetrična dela posmatračima se čini da su i oni sami izobličeni.“ Tako i seljak traži konje najpre ispod automobila i divi se avionima što ne mašu krilima, dok ne nauči da se i sam njima služi. O Fechneru kao začetniku induktivne estetike i eksperimentatoru, kao i trivijalnosti svega toga već je i Croce izrekao sud navodeći u svojoj Estetici: „Čisto se osećamo prinuđenim da mislimo kako su sve te pseudonaučne operacije bile za njega i njegove sledbenike samo jedno

prazno ubijanje vremena, nimalo važnije ni zanimljivije od obične svakidašnje igre u dokolici ili sakupljanja maraka“.

O Helmholtzu i drugim istraživačima fiziološke estetike, na koje se takođe pozivaju naučni estetičari, a koji se ustvari ograničavaju na pitanje akustike i optike, Croce navodi: „Govoreći o uslovima uživanja vizuelnih i auditivnih impresija oni su bez ikakvih pretenzija da pomoću fizike rešavaju estetička pitanja“.

### U čemu je stvar? Animomorfni proces na vidiku

Ako se u eri tektonskih sklopova grčkih hramova radilo o tobožnjoj inkarnaciji ljudskog tela i njegovih proporcija u njima (iako preovlađuje ono apstraktno, a antropomorfno raščlanjavanje je samo spoljašnji nadodatak — ustvari sukob jednog s drugim) onda u dva desetom veku prevashodno postaje pitanje duhovnog lika, umnog otiska čoveka-stvaraoca, **animomorfni** proces. Takav čovek svoje delo produhujeva a ne inkarnira telesno, jer na svoje telo on pri tome i ne misli, a još manje na tuđe, već se upravlja po svom duhovnom liku i liku duhovne sredine koja ga opkoljava. Zato je preporučljivo imati i steći najpre svoj duhovni lik odgovarajuće umne energije i sposobnost da se oni udahnu u delo. Na posmatračima ostaje da se svojim umnim bićem i sami unesu u umetnička ostvarenja shodno svom duhovnom liku i raspolaživim ličnim kvantumom umne energije. Završava se Baconom: „Um je čovek — uživanje u umu veće je nego uživanje u osećanjima“. Proporcije duhovnog lika su nebrojene, promenljive i u stalnom postajanju.

Zabluđa svih tih fizioloških navoda i dokaza je u tome što se odnose na raščlanjenost dvodimenzionalne frontalnosti izvesne estetičke plošno razvijene radnje. Preskočivši arhitekturu kao prostor, tvrdi se, na osnovu neznatne igre optičkog mehanizma (očnih mišića), da se radi o prisustvu vremena kao estetičkog faktora za doživljavanje arhitekture. Dve iste simetrične konvergencije uz dve iste akomodacije po cenu istog mišićnog napona, međutim, nisu instrument suda čije je središte u mozgu. Lakoća optičke percepcije zaostaje za snagom percepcijске moći duhovnog vida i suda. Besprostorna umetnost je lišena svake naučne ili filozofske misli. To je izvesno. Perspektiva još ne znači vreme ako se dvodimenzionalni ritmi simetrije gledaju iskosa. Dvodimenzionalni fenomen ostaje u svim svojim položajima dvodimenzionalan. To se ne može sakriti. Tek istinsko dubenje i razvijanje prostora u dubinu, bilo sa koje strane — još bolje kada se dešava sa svih strana — nagoveštava pridruživanje vremena kao faktora jednoj prostornoj radnji. Tek tada arhitektura postaje prostornovremenska. To je smisao arhitektonskog delanja s jedne i samog načina gledanja na arhitekturu s druge strane.

Ukoliko je asimetrija stvar dvodimenzionalnosti, ona za stvar prostornovremenske arhitekture ništa ne znači, jer u tom pogledu fiziološke razlike u neznatnom radu očnih mišića — dve razne konvergencije i dve razne akomodacije po cenu dva razna mišićna napora — beznačajne su i merodavne samo za stvar simetrije ili asimetrije u ravni.

Ovim pseudonaučnim dokaznim materijalima naučna estetika smatra da je dala odgovor na glavno pitanje: zašto je nešto lepo, ne zadržavajući se pri tom samo na prostoj konstataciji lepog.

I tako je, po postavkama „naučne estetike“, dvodimenzionalna grčko-helenska arhitektura ostala u svom tektonskom sklopu umetnost vremena, a prostornovremenska „n“ dimenzionalna protegnutost savremene arhitekture u svojim dinamičkim sklopovima ostaje izvan kruga njenog naučnog dometa.

### Antropomorphne — čovekolike — proporcije

„Mere jednog umetničkog dela treba imati u očima a ne u ruci; jer ruka radi ali oko rasudiće.“

Michelangelo

Pojam uveden i potvrđen u teorijskom radu majstora renesanse sa osloном на Vitruvijeve postavke prema kojima klasične proporcije treba da odgovaraju srazmerama ljudskog tela. Po svemu sudeći, bile su beznačajne za razvitak estetičke teorije. Obmanjujući navod Vitruvijev glasi: „Pošto je priroda ljudsko telo tako uobličila da udovi u izvesnim odnosima odgovaraju celokupnom liku, tako su izgled, ustanovili i stari s pravom da se i kod izvođenja građevina može opaziti merni odnos pojedinih delova u odnosu na ceo oblik. Kako su oni za sve građevine ostavljali uredajne propise, to su oni najviše uradili za hramove bogova, kod kojih se većno neguju kako prednosti tako i nedostaci.“

Proporcije ili srazmernosti označavaju međusobne odnose između dve ili tri protegnutosti — visina, dužina i širina dubina — jedne ravni, odnosno neke prostorije ili tela. Kao uzajamni odnos ovih protezanja, srazmernost je veoma važan elemenat arhitektonskog oblikovanja i kao sredstvo estetičkog uobličavanja zavisi od zakonitosti pojedinih stilskih postignuća.

Proporcionisanje građevinskog objekta može se izvesti čisto po osećanju — stvar strogo individualna — ili intelektualno — stvar opštih i utvrđenih odredaba. U prvom slučaju ne dolazi u obzir nikakav sistem; stvaralač je od slučaja do slučaja tvorac svojih proporcija. U slučaju intelektivnog proporcionisanja ravna se prema dva sistema: relativnog i apsolutnog proporcionisanja.

Relativne proporcije: osnovica je grčko-antička arhitektura utvrđena istraživačkim radom profesora Tehničke visoke škole u Münchenu, Augusta Thierscha (1843—1917). Svoja istraživanja u oblasti nauke o proporcijama Thiersch je obelodanio u knjizi „Proportionen in der Architektur“. Osnovno načelo: stalna proporcionalnost uopšte i sličnost figura. Polazište je pri tome modul, poluprečnik donjeg dela stuba i to ne samo za celokupnu zgradu nego i za sve njene debove, gredne nosače, vence itd. Razmere građevinskog dela funkcija je modula  $X = f(m)$ . Oznaka relativnih proporcija data je, prema tome, u obliku matematičke funkcije. Pored svega intelektualno-matema-

tičkog odnosa u obzir dolaze i komponente estetičkog i ukrasnog. Pri istoj geometrijskoj osnovi menjaju se relativne proporcije, što pokazuje put od dorskih stubova (Paestum) do dorske srazmernosti Parthenona.

### Zlatni presek — sectio aurea

„Ali proučavanjem istorije umetnosti i istorije kritike dolazi se do uverenja da upravo „zakoni umetnosti“ imaju slučajan i efemern karakter, da oni vrede za jedan period ili za jednu školu, a nikada za sva vremena i sva mesta.“

L. Venturi

Zlatni presek u istorijskim arhitekturama ima značaj relativnog proporcionisanja spoljnog izgleda zgrade. Svoj puni značaj dobija tek u pozno doba antike (trem u Pergamonu i zgrada biblioteke, bazilika u Pompeji) a naročito je u primeni kod podizanja slavoluka u eri Rimljana.

Usled sve važnije uloge matematike i njenog povezivanja sa grafičkim sređivanjem proporcija (principi estetičkog i matematičko-racionalnog), teorija Zlatnog preseka dolazi do potpune prevlasti u italijanskoj renesansi. Tome su doprineli i izvesni Vitruvijevi stavovi. U doba renesanse ponovo iskršava sablast golog ljudskog tela sa svojim lepotama i harmoničnom raspodelom delova. Srazmernost ljudskog tela postaje uzor za građevinske proporcije, a taj fenomen zanosi teoretičare. Svojim delom „Divina Proportione“, izdatim 1509. godine, Leonardov prisni prijatelj, Luca Paccioli, poznati matematičar onog vremena, tražio je, u ulozi novog Pitagore, lepotu u egzaktnim odnosima, iznoseći između ostalog, estetički zakon „zlatnog preseka“ (sectio aurea). Renesansa je u zlatnom preseku našla najvažnije postavke za dopadljivost ljudskog tela i nastojala da antropomorfološko shvatanje srazmernosti prenese na građevine. Analoško proporcionisanje usledilo je na osnovu onog što već negde i u nekom konkretnom obliku postoji.

O teoriji srazmernosti Viollet-le-Duc navodi: „Mi smo dokazali da su arhitekti Grčke i Rima podčinili svoje građevine modulima, to jest sistemu proporcija učinivši ih zavisnim od same umetnosti, dok su arhitekti srednjeg veka vodili računa o ljudskom merilu, to jest o razmerama čoveka.“

Relativnoj mernoj ulozi modula Antike odgovara u srednjovjekovnoj arhitekturi apsolutno jedinstvo dužinskih mera. Zamisao analoškog proporcionisanja zamenjuje se u srednjem veku principom kvadrature i triangulacije. Osnovica arhitektonskog stvaralaštva postaje mreža kvadrata i trouglova. Pun značaj dobija primena kvadrature za proporcionisanje građevina još u romanskoj arhitekturi, u vezanom prostornom sistemu: osnova i preseka, i to zbog sve veće primene tehničke svodova.

U gotici kao zahtev — izričita težnja u vis — merodavan je sistem triangulacije. Raniji princip je počivao na jednokrakom trouglu od  $45^\circ$  to jest polovini kvadrata. Primeri za to su: crkva

st. Sernin u Toulousu i Marienkirche u Magdeburgu, obe još u romanskom stilu. Inače, kvadratura se nalazi već i u antici, u kvadratičnom šematizmu vajara Polykleta zasnovanom na mističnom značaju harmonije brojeva.

Zlatni presek u praktičnom smislu znači deljenje jedne prave linije AB na dva dela, pri čemu cela linija AB treba da se odnosi prema većem delu FB kao veća deonica FB prema manjem delu AF. Dobiveni obrazac daje ovaj izraz:

$$AB : AF = BF : AF$$

Postupak za konstruisanje zlatnog preseka sastoji se u ovom: na pravu liniju AB u tački A nanosi se vertikala i dobija linija AC. Iz tačke C kao središta opisuje se krug sa poluprečnikom AC. Vezna linija od tačke B do tačke C seče usput krug u tački G. Deonica BG prenosi se na osnovnu liniju AB i dobija međutačka F deonice BG — BF. Traženi veći deo BF po zlatnom preseku daje u ukupnom plasmanu izraz:

$$AB : BF = BF : AF; \text{ kod toga } BF \text{ prema } AF \text{ odnosi kao } 5 : 8$$

U vreme razvijene eklektičke arhitekture, a u težnji da se udare temelji naučne estetike, poneki predstavnici kulturne javnosti Evrope ponovo se posvećuju pronalaženju nekih neprikosnovenih zakona. Zlatni presek, „sectio aurea“ ponovo je cilj ovih istraživača, među kojima se ističe Adolf Zeising (1810—1876) svojim delima: „Aesthetische Forschungen“ iz 1855. godine, „Der goldene Schnitt“, i delo „Metamorphosen in den Verhältnissen der menschlichen Gestalt“, koje je obelodanljeno posle njegove smrti, tek 1884. godine. Njegova otkrića i danas još služe kao osnov svima onima koji se, na osnovu već postalog, trude da izgrade naučnu estetiku. Zeising je pronašao da je ljudsko telo razuđeno po odnosima zlatnog preseka. Ova postavka prvi put je objavljena u delu „Novo učenje o proporcijama ljudskog tela“ 1855. godine („Neuen Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers“).

U trinaestoj glavi „Estetike“ — Manji nemački estetičari — a u podnaslovu „Manji estetičari metafizičke škole“. Croce navodi:

„Posle prelistanih stranica metodički strogih pisaca, kao što su Schleiermacher, Humboldt i Steintal, ne vraćamo se s naročitim veseljem knjigama iz Schelingove i Hegelove škole, kojih je nicalo veliko mnoštvo otprilike sve do polovine XIX veka. Sa dosadom i skoro s odvratnošću prelazi se taj put od jedne nauke koja istinski razvedrava duh do nečega što izgleda da oscilira između fantastičnosti i šarlatanstva, između pijane zasićenosti praznim formulama i ne uvek čestitih pokušaja da se njihovim uspehom zavedu i ponesu učenici i čitaoci.“

„I zašto da se u opštu istoriju estetike — koja, istina, treba da se osvrće i na skretanje sa puta istine, ali samo utoliko ukoliko su ona karakteristična za pojedine epohe i sisteme — trpaju teorije pisaca kao što su Krause, Trahndorff, Weisse, Deutinger, Oersted, Zeising, Eckardt i mnogi drugi lifieranti priručnika i sistema? —

Njihovo ime nije odjeknulo dalje od granica njihove nemačke otadžbine.

Nadalje: „Zeising, s jedne strane враћa se da ponovo razmišlja o misteriji „sectio aurea“, a s druge strane spekulise o pojmu lepote koju je on smatrao kao jednu od tri forme što ih ideja poseduje, i to kao ideju koja se u subjektu i objektu objavljuje, to jest ideju kao intuiciju, ono apsolutno što se pojavljuje u svetu i biva intuitivno shvaćena od duha“.

U poglavlju „Teorija o granicama pojedinih umetnosti“ Croce navodi o Zeisingu:

„Zeising je izumeo podelu u znaku krsta, podelu na figurativne umetnosti (arhitektura, skulptura i slikarstvo), muzičke (instrumentalna muzika, pevanje, poezija), mimičke (igra, mimika sa pevanjem, predstavna umetnost), makrokosmičke (arhitektura, instrumentalna muzika, igra), mikrokosmičke (skulptura, pevanje, mimika sa pevanjem) i istorijske (slikarstvo, poezija i predstavna umetnost).“

Pristalice Zeisingovih otkrića pozivaju se i na učenje G. Th. Fechnera, 1801—1889, fizičara i osnivača psihofizičke i eksperimentalne škole u Nemačkoj. Iskustveno on potvrđuje da je „sectio aurea“  $3 : 5, 5 : 8, 21 : 34$  najlepša od svih proporcija. Zbog bolesti očiju Fechner prelazi 1839. godine u oblast prirodne filozofije i antropologije. 1860. godine objavljuje glavno delo: Elemente der Psychophysik u kome na osnovu iskustva istražuje odnos psihičkih i fizičkih elemenata. Vanredne stvaralačke snage Fechner u toku svog dugog života izdaje veliki broj publikacija. Najzad obrađuje i estetiku knjigom „Vorschule der Ästhetik“ 1876.

U glavi Estetički pozitivizam i naturalizam a u poglavlju Fechnerovi eksperimenti, Croce u svojoj Estetici navodi: „Fechner nam opisuje svoje eksperimente i savetuje nam da ih izvršimo, i to na ovaj način: Uzmite 10 pravih uglova od belog kartona sa skoro jednakom površinom (80 kvadratnih milimetara), ali sa stranama raznih veličina, koje variraju u razmerima  $1 : 1$  do  $2 : 5$ , uračunavši i odnos sectio aurea, dakle  $21 : 34$ . Postavite tada ove prave uglove bez ikakvog reda na crnu ploču, pa tada pozovite lica najrazličitijih zanimanja i karaktera, ali koja sva pripadaju klasi intelektualaca. Primenite tada „metod izbora“ i tražite od svakog pojedinog lica da vam, isključujući svaku pomisao na upotrebu, navede koji od isecenih uglova čini na njega najugodniji utisak, a koji mu se najmanje sviđa. Zabeležite sve odgovore, podelite ih prema ženskom i muškom polu, i na osnovi rezultata sastavite tabele brojeva, da biste videli šta će iz toga proizići . . . . Ali mi znamo da se greške uzajamno kompenziraju, i tablice na svaki način pokazuju da se pretežno više dopadaju od kvadrata one pravougaone forme koje su kvadratu najbliže, a pre svega onaj pravi ugao čije strane stoje u сразмерi  $21 : 34$ . Ovaj metod bio je vrlo tačno definisan ovako (Schässler). „Jedan poprečni rezultat proizvoljnih sudova jednog proizvoljnog zbiru proizvoljno odabranih lica“. Fechner nam dalje — ali uvek na osnovu tablica — iznosi rezultate iz svoje statistike, koju je on iz bogzna koliko kataloga različitih umetničkih galerija sastavio i po kojima je dimenzije i formate slika poredio sa predstavljenim predmetima“.

## VI

**OSWALD SPENGLER 1880—1936**

„Sva antička građevinska delatnost počinje spolja, sva zapadnjačka počinje iznutra ali ona tu i ostaje.“

„Muzika i plastika“

Nezavisno od Spenglerovih krajnjih zaključivanja, koje on izvodi u velikom broju na osnovu opsežno sakupljene građe, kao i njemu svojstvenih metafizičkih teza (uvrstanje kulture u biološke kategorije usled čega one stiču organsko-vitalistički vid), on ima znatno više konkretno upotrebljivih sagledavanja nego mnoge misaone jedinke, njegovi sunarodnici Fiedler, Friedländer i drugi, kao i predstavnici takozvane bečke škole. On nije istoričar umetnosti, kritičar umetnosti ni estetičar. Materija umetnosti je građa za njegovo umovanje sasvim svoje vrste.

Kultura je za Spenglera duhovni organizam a ne mehanički agregat. Bivstvovanje tih duhovnih organizama dovodi u vezu sa sudbinom. On je uistinu metafizičar sudbine i kao takav smenu pojedinih kultura ne posmatra kauzalno već analoški. Za analošku radnju ovakve vrste treba izvrsno vladati osnovnim elementima i raspolagati nebrojenim podacima. Spengler je za svoj poduhvat utrošio ogromnu energiju. Između ostalog, izneo je i poštovanja vrednu građu o umetnosti kao fundamentalnom postignuću za fiziognomiju pojedinih kultura. Ne zapostavlja ni arhitekturu, već joj daje onu važnost koju ona zaslужuje. Time se dospeva do one tačke koja je od osobitog interesa za arhitekte. U svojoj analoškoj radnji građu raznih arhitektura sinkronizuje i stavlja prema potrebi filmski u isti vremenski period proticanja. I to je njegova stvar. Važno je, međutim, što na istom istorijsko-sinemaskopskom platnu tu duhovnu materiju prikazuje kao živu, bolje i poučnije od većine profesora visokih tehničkih škola arhitekture. Veliko poznavanje materije ne može mu se osporiti. Možda je cela njegova filozofija promašaj, ali iz onog što je kod njega konkretno može se nešto naučiti.

Umetnost Spengler deli na ostvarenja apolinske — antičke, faustovske — zapadnoevropske — i magijske — arabljanske — duše i kulture. Te razlike svakako postoje, svejedno kako ih ko naziya. Prve dve kulture su duhovno autohtone, izvorne, a magijska kultura — po njemu — pozajmljuje ih, preinačuje i nasleđuje. Umesto

jednog pravog morfološkog procesa kao što je slučaj kod prvih, nastupa kod magijske kulture psedomorfologija stvari.

Spengler samo retko analizira jedan stil za sebe, jedan stil objašnjava drugim, upoređuje ih suprotstavljajući jedne drugima da bi stvar koju sagledava i objašnjava postala što jasnija. To je tehnika njegovog rada, odnosno faktura njegovog načina mišljenja. Evo primera za to:

„Egipatski niz stubova nosio je na sebi tavanicu dvorane. Grk je pozajmio motiv i primenio ga u svom smislu, izvrnuvši ga naopako, kao rukavicu, tip egipatske građevine. Spoljašni položaji stubova jesu u neku ruku ostaci određenog unutrašnjeg prostora“. Ovo je potpuno ispravno, kao i upoređenje antike sa zapadnjačkim iskustvom: „Sva antička građevinska umetnost počinje spolja, sva zapadnjačka počinje iznutra ali tu i ostaje“. Ovo ujedno objašnjava psihologiju antičkog čoveka. „Antičko biće, euklidovsko, bezodnosno, tačkoliko bilo je potpuno zatvoreno u momentu sadašnjice.“ Egipatsko biće je biće jednog putnika u jednom pravcu i uvek istom pravcu“, zaključuje Spengler.

Upoređujući grčki hram sa gotskom katedralom Spengler ustavljava:

„Poseidonov hram u Paestumu i Münster u Ulmu, dela najzrelijie dorike i gotike razlikuju se kao euklidovska geometrija telesnih, graničnih površina od analitičke geometrije i položaja prostornih tačaka u odnosu na osnove prostora“. Ili pak ovako: Gotički stil stremi, dorski leluja. Unutrašnji prostor katedrale vuče prasnagom naviše, u daljinu; antički hram leži u veličanstvenoj mirnoći“.

Iz tih i takvih upoređenja i suprostavljanja teza Spengler izvodi niz usputnih zaključivanja; do arhitekta je da ustanovi na vreme koja su za njega važna pre nego što dospeju u njegov metafizički mehanizam.

O kupolastim zgradama Spengler se izjašnjava: „Centralna kupolasta građevina u kojoj se najjasnije izražava magijsko osećanje

... „Pantheon kao delo čiste unutrašnje arhitekture nema ni tehnički ni po osećanju ničeg zajedničkog sa etruščanskim okruglim građevinama. Naprotiv odgovara kubetima u Hadrijanovoj tiburinskoj vili“.

Spengler se ne zadovoljava samo upoređenjem objekata arhitekture nego i ljudi koji iza njih stoje. Grk naspram čoveka gotike izgleda ovako: „Grku je potpuno stran taj vizionarski način uživanja u umetnosti. On mermer pipa okom; njega gotovo telesno dodiruje pastozna aulesa. Oko i uho za njega su primer celog utiska koji se želi postići. Naime, već u gotici oko i uho nisu bili te vrste“.

U svojoj tehnici sinhronizacije kulturnih kategorija Spengler se služi i matematikom — bio je uostalom i profesor matematike — a vladanje matematikom otvara mu vrata za fiziku. Za antičkog čoveka veli: „Geometrija se zove věština merenja i aritmetika věština brojenja“ ili „antički čovek počinje i završava svoja razmatranja pojedinačnim telom i njegovim graničnim površinama kojima pripadaju posredno kupini preseci i krive višeg reda“. Za razliku od ovog, „Zapadnjačka fizika je težnja progresivnog savladavanja oči-

gleđnosti“ ili „Ono što mi danas zovemo fizičkim ustvari je umetničko delo baroka.“

Primer matematičkog dokazivanja: „Zrelo antičko mišljenje moglo je, po svom celom osećanju sveta, da u matematici gleda samo nauku o odnosima količina, mera, oblika i živih tela. Kad je Pitagora, iz takvog osećanja iskazao odlučnu formulu, baš za njega je broj bio samo optički simbol „ne simbol uopšte“ niti apstraktni odnos, već granična oznaka... Brojeve shvata celokupna antika, bez izuzetka, kao jedinice mere, kao količine, dužine, površine. Ova antička matematika je u krajnjoj osnovi stereometrija.“

„Antička matematika kao nauka o opažajnim količinama teži isključivo da tumači činjenice sadašnjeg, prisutnog; stoga svoje ispitivanje, kao i svoj krug domašaja, ograničava na primere bliske i male. Nasuprot ovoj doslednosti ima nečeg nelogičnog u praktičnom postupanju zapadnjačke matematike, što se stvarno uočavalo tek od otkrića neeuclidovske geometrije. Brojevi su tvorevina čistog mišljenja, razumevanja odvojenog od čulnih osećanja. Oni nose sami u sebi svoje apstraktno važenje“.

„Sve velike umetnosti su načini brojnog, vrlo značajnog, stavljanja granica“ veli Spengler; hoće time da kaže da između duha matematike iste epohe i umetnosti, odnosno arhitekture postoji uzajamna zavisnost u krugu svog domašaja. Obe su, kao i ostala ispoljavanja ljudskog duha, plod iste kulturne epohe odnosno njene morfologije. „Gotske katedrale i dorsi hramovi jesu u kamen pretvorena matematika. Zatelo, tek Pitagora je shvatio, naučno, antički broj kao načelo svetskog reda opipljivih stvari, kao meru ili količinu. Ali je baš tada taj broj, kao lepi red čulno telesnih jedinica, došao do izraza strogim kanonom statue i dorskog reda stubova“... „Sva antička matematika je u krajnoj osnovi stereometrija“. Oblikovni jezik matematike, prema tome, odgovara oblikovnom jeziku arhitekture. I matematika je — po Spengleru jedna umetnost — Newton, Gauss i Riemann su umetničke, stvaralačke, prirode.

„Brojevi, što je važno, pripadaju — po Spengleru — isključivo sferi prostornog. Ali mogućnosti, pa i nužnosti, da se prostorno predstavi kao uređeno ima toliko koliko i kultura. Antički broj nije mišljenje o prostornim odnosima, nego o opipljivim jedinicama, ograničenim za čulno oko. Antika zato poznaje (to sleduje nužno) samo „prirodne brojeve“ (pozitivne, cele), koji ne igraju nikakvu veliku ulogu u mnogim, u najvećoj meri apstraktnim, vrstama brojeva zapadnjačke matematike, u kompleksnim, hiperkompleksnim, ne-ahimedovskim i drugim sistemima“.

Ovo je ispravna opomena savremenim arhitektima, iako Spengler nije tako mislio. Brojevi pripadaju sferi prostornog, to je nesumnjivo. Neosporno je, da mogućnosti za prostorno predstavljanje ima toliko koliko i matematika, odnosno kultura. Kultura današnjice je kompleksno, hiperkompleksno i infinitizimalno funkcionalistička. Time u vezi i matematika je stvaralačka i to ne samo u sferi senzibilne statike, u prazavičaju strukturalnih ideja, već i u oblasti stručne statike. Arhitekti-epigoni hteli bi bez po muke da savremenu arhitekturu svedu na nivo prirodnih brojeva, na opipljive jedinice,

nipodaštavajući prostorne odnose. To vodi stereometrijskom šematismu i neskladu sa sopstvenim vremenom.

Spengler je izrekao korisnu stvar: „Antička matematika je, u svetu koji je antika oko sebe stvorila, savršena. Ona to nije zanas“. Tako je i sa antičkom arhitekturom. Ona je bila savršena za Grke a prevaziđena za sadašnjicu. Snaga te onovremene savršenosti bila je uvek velika; kad god duh jedne epohe nije mogao da iznađe svoju arhitekturu koja bi odgovarala novim prostornim otkrićima, izostajalo bi novo proizvedeno savršenstvo. Otuda udivljavanje veštačkom savršenstvu, klasicizmu u raznim vidovima i eklekticizmu u svim zemljama sveta do skorašnjeg vremena, davno nakon što je Nikola Kuzanski iznašao osnove infinitizmalnog računa (1450) i što je Leibnitz, dva stoljeća kasnije razvio misao „analysis situs-a“, možda najgenijalnijeg tumačenja čistog prostora, oslobođenog svega čulnog. Ovome bi se mogao dodati i Riemannov pojam o integralu. Tek iz navedenih osvrta uočava se u svem svom opsegu detinjarija dirigovanih arhitektura u pravcu klasične monumentalnosti odnosno monumentalnog kića u dvadesetom veku.

„Istorija zapadnjačkog značenja — navodi Spengler — već je odavno istorija oslobođanja od antičkog mišljenja „...“ a razvoj matematike pretvorio se u jednu drugu, najzad pobedničku borbu protiv pojma količine“. Moći političkih samodržaca arhitektura je opet vraćena u nedavnoj prošlosti na stepen isluženih mera i količina, tj. istorijski unazad. Spengler na sive moguće načine nastoji da iz morfološki sredjene istorijske građe proizvede „živu materiju“; imajući je na svoj način, on pravi preseke kroz nju u svim mogućim pravcima.

„Odlučno delo Descartesovo, čija se „geometrija“ pojavila 1637. g. nije se sastojala u tome što je on uveo novu metodu i novo gledište u oblasti tradicionalne geometrije — kako se to još uvek govori — nego u konačnoj koncepciji jedne nove ideje broja, koja se izražava i izrazila u oslobođanju geometrije od optičkog rukovanja konstrukcijom i uopšte odmerene i merljive duži“.

### Ocena Spenglerovih razmišljanja o arhitekturi

Svojom tehnikom misaonog izlaganja i zaključivanja o suštini svih stilova Spengler iznosi obilje podataka i originalnih gledišta, kao i tudi ali veoma dobro primenjenih. Estetičari i istoričari umetnosti, počev od Goethea, defiluju kroz njegovu radnju; tu su Riegl, Schmarzow, Wölfflin, Strzygowski, Dvořák i mnogi drugi. Međutim, u pogledu arhitekture, Spengler ni njih nije prevazišao. Kao što Hegel mnogo ranije nije mogao da spozna preobražajnu moć i dejstvo tehničke arhitekture, tako je i Spengler u svojim sudovima ostao uglavnom u granicama eklektičke arhitekture. Na osnovu toga došao je do zaključka da je arhitektura i istorijski i razvojno odigrala svoje. U sutonskom zalaženju zapadnoevropske kulture ne vidi i ne zapaža moćni — makar po njemu i zadnji — uspon arhitekture. Ostao je ispod obzorja tehničke arhitekture, iako inženjera ceni više od umetnika sadašnjice. Ne zapaža ni napore pobornika savremene arhitekture, delatnih već od kraja prošlog stoljeća. Ovaj, poslednji

odsev faustovskog duha i duše, bio bi nadgrobni spomenik svojom povedom nad čitavom zemljinom loptom. Zapadnoevropska savremena arhitektura u svom zadnjem činu preobražava sav prostor i oslikava novu sliku sveta, činjenica koju ni Spengler nije mogao da uoči.

„Šta posedujemo danas pod imenom umetnost — uzvikuje punim glasom svoje filozofije Spengler prvi put 1917. godine. Lažnu muziku prepunu veštačke buke mnogobrojnih instrumenata; lažno slikarstvo prepuno idiotskih, egzotičnih, plakatnih efekata; lažnu arhitekturu koja zasniva svakih deset godina novi stil na bogatstvu oblika iz prošlih tisućleća, stil u čije ime svaki radi šta hoće, lažnu plastiku koja potkrada Asiriju, Egipat i Meksiko. Pa ipak samo i jedino to dolazi u obzir kao izraz i znak vremena, taj ukus svetskih ljudi. A sve ostalo što se nasuprot tome čvrsto drži starih ideaala samo je stvar provincialaca“.

„Veštačka umetnost nije sposobna za organsko razvijanje. Ona označava kraj“, navodi Spengler na drugom mestu, kao i ovu ispravu: „Ja volim dubinu i finoću matematičkih, fizičkih teorija prema kojima je estetičar i fiziolog obična neznalica. Za divno jasne i visoke intelektualne oblike brzih parobroda, čeličnog stroja, precizne mašine, za suptilnost i eleganciju izvesnih hemijskih i optičkih postupaka dajem celo stilsko đubre današnje zanatske umetnosti zajedno sa slikarstvom i arhitekturom“.

### O umetnosti lepog vrtarstva

Spenglerov misaoni osvrt — kao i Hegelov — nije mimošao ni značaj umetnosti lepog vrtarstva, veoma važnog u rodu umetnosti i u morfologiji ljudske misli uopšte. Ispravno razlikuje suštinu pojedinih izražajnih jezika u organizmu odgovarajućih kulturnih epoha. Najzad uključuje tu i pojavu prostornog stvaralaštva u red svojih zaključivanja o izražajnim jezicima pojedinih kulturnih oblasti — zapadnoevropske, kineske, arabljanske itd. Evo primera njegovih sagledavanja kojima ponekiput prednjači pred stručnim ljudima: „Isto tako se tada, sa slikarstvom i kontrapunktom, razvila do zrelosti i umetnost vrtarstva, u kojoj se, dosledno gornjem, javljaju ispružena jezera, redovi bukava, aleje, izgledi kroz proplanke, galerije, da bi se i u slici slobodne prirode izrazila ista ona težnja koju je u slikarstvu predstavljala linearna perspektiva, težnja koju su rani Holanđani osećali kao osnovni zadatak svoje umetnosti, a koju su Brunelleschi, Alberti i Pietro della Francesco teoretski obradivali. Naći ćemo da je ova perspektiva baš tada u izvesnoj meri namerno pravljena, rekao bih kao neko matematičko posvećenje prostora slike koji je sa strane omeđen okvirom, a u dubini silno porastao, bilo da je to pejsaž ili enterjer. Prasimbol se javlja. Tačka u kojoj se stišu sve perspektivističke linije nalazi se u beskonačnosti. Antičko slikarstvo nije imalo perspektive, jer je tu tačku izbegavalo, jer nije poznavalo daljinu. Sledstveno, park je nemoguć u antičkim umetnostima, jer je on svesno izobražavanje prirode u smislu prostornog daljinskog delovanja. U Atini i Rimu nije bilo nikakve značajne umetnosti vrtarstva. Tek se u carsko doba stekao ukus za orijen-

talne nasade, čije kratke i naglašene završetke otkriva svaki pogled na planove koji su nam ostali sačuvani. Prvi teoretičar vrta na Zapadu L. B. Alberti, učio je već oko 1450. o odnosu nasada prema kući, tj. prema posmatračima u njoj; počev od njegovih planova pa sve do parkova u vilama Ludovisi i Albani pokazuje se sve jače isticanje perspektivističkih pogleda u daljinu. Francuska je tome dodala, od vremena Franca I., duge vodne pruge (Fontainebleau).

### Spenglerov pesimizam u pogledu umetnosti njegovog doba

„Na kakvom je stupnju unutrašnjeg i spoljašnjeg dostojanstva danas sve ono što se zove: „**umetnost i umetnici**“. Na glavnoj skupštini nekog akcionarskog društva, ili među inženjerima prve tvornice mašina na koju najdete, naći ćete više inteligencije, ukusa, karaktera i umenja nego u celokupnom slikarstvu i muzici današnje Evrope. Uvek je na jednog velikog umetnika dolazilo sto izlišnih, koji su umetnost „**pravili**“. Ali, dok je bilo velike koncepcije, pa dakle i velike umetnosti, i ti mali su radili valjano. Moglo se oprostiti toj stotini što živi, jer su oni najzad, bili u celini tradicije jedno tle koje je nosilo onog jednog. Ali danas ima samo desetinu hiljada tih malih, koji rade „da žive“ (a zašto je to nužno, ne može se uvideti). Ovoliko je sigurno: danas bi se mogli zatvoriti svi umetnički zavodi a da to ni najmanje ne dodirne umetnost“.

### Gaetan Picon, „Panorama savremenih ideja“

Knjiga uzvišenog i mnogoobjećavajućeg naslova „Panorama savremenih ideja“ od Gaetana Picona iznosi stvar umetnosti na obzorje sa 200 štampanih strana, u stvari je mozaik rasprava najraznovrsnijih autora. Arhitekturi je u tom mozaiku posvećeno svega dve i po strane pod naslovom „Uloga graditelja“. I ovo malo samo je isečak iz knjige P. Francastela „Umetnost i tehnika“. Uvodne reči samoga Picona svode se na ovakvo: „Čovek se može, dakle pitati u kojoj je meri arhitektura — nekada nezavisna umetnost — pretrpela, u naše vreme, evoluciju analognu evoluciji plastičnih umetnosti; u kojoj su meri, na primer, uticale na nju velike struje kubizma i apstraktne umetnosti; kakve dodirne tačke postoje između traženja slikara i vajara i traženja savremenih arhitekata, graditelja i inženjera“.

Ova tema je svakako korisna ali je davno obrađena u knjizi Savremena arhitektura 1 — prvo izdanje 1952. godine — prvenstveno u raspravi: „Uticaj slikarstva na razvoj arhitektonske misli“, te čitalac o ovoj temi može više da sazna ukoliko koristi tu knjigu. Nadalje Picon navodi: „Međutim, ako je mnogo pisano o slikarstvu, postoji relativno malo ozbiljnih dela o ovim pitanjima, bar u Francuskoj. Znači da knjiga Piera Francastela „Umetnost i tehnika“ ispunjava jednu prazninu. U njoj će čitalac naći opširno i dokumentarno izlaganje o „novim odnosima koji su se uspostavili u savremenoj civilizaciji između umetnosti i drugih osnovnih delatnosti, posebno tehničkih delatnosti čoveka“. Tu će se naći i rasprava o zanimljima i o ostvarenjima savremenih arhitekata: Gropiusa, Le Cor-

busiera, Perreta, Mallet-Stevensa, Frank Lloyd Wrighta itd., u čije pojedinosti ovde ne možemo da ulazimo. Iz dela Piera Francastela citiraćemo samo ovo nekoliko primedbi — koje nisu nimalo optimističke — o ulozi graditelja“.

Pošto Francastel koristi s velikim zakašnjenjem ideje pobornika savremene arhitekture — obrađene u knjigama za naše prilike: Savremena arhitektura 2 i 3, — a Picon upućuje na njega, to je više od koristi ako se obrati izvornim knjigama pobornika savremene arhitekture koje već sačinjavaju priličnu biblioteku.

Uostalom, kakva je to panorama koja ne ističe sve izbrežine i to neke od najobimnijih kao što je savremena arhitektura? Zašto baš ona treba da ostane ispod obzora? Zašto se ne bi pošlo tragom misli pobornika savremene arhitekture i njihovih sledbenika sve do samih izvora? Zašto se preporučuje da se o njima obaveštava iz druge ruke? Savremena arhitektura je zalaganjem pobornika i tolikih misaonih glava izvojevala pobedu i raščistila svu zbrku o pojmovima svih arhitektura kako prošlosti tako i sadašnjosti, otvarajući uz to istinsku panoramu arhitekture sutrašnjice i stvarajući novu sliku sveta u svetskim razmerama. Na stranu ovo, Piconov panoramski mozaik je opšteuzevši bez obuhvatne kompozicije i više zamagljuje vidike nego što dočarava jasnu i vedru panoramu ljudske misli u drugoj polovini dvadesetog stoljeća.

#### **Pierre Francastel**

Pripada živim Francuzima koji stvar umetnosti posmatraju u vezi sa tehnikom. Pravilno zapaža ulogu savremene arhitekture kao umetnosti koja sa tehnikom ima najviše veze. Njegovo delo: „Umetnost i tehnika“ (Art et technique), štampano 1956. godine, kritičkim osvrtima na stvar umetnosti i tehnike svedoče o savremenim stavovima svog misaonog autora. Ma koliko je njegovo delo pohvalno, ipak on kaska za naporima pobornika savremene arhitekture, pa i kritičara umetnosti koji su se pre njega (Giedion, Zevi, Mumford, Hitchcock i drugi) svojim izlaganjima pridružili savremenoj arhitekturi kao stvari ličnog ubeđenja.

Francastelov nepoštedan stav prema Le Corbusieru i njegovom epohalnom delu neće nikog oneraspoložiti. Opitno bi se moglo preispitati kakvo bi bilo stanje savremene arhitekture da se u pravi čas — jer Corbusier je u strukturi događaja imao „svoj moment“ — nije pojavio ovaj pobornik? O čemu bi imao Francastel da piše razglabujući komplementarnost tehnike i umetnosti? Njega i njegovu ulogu trebalo bi tek izmisliti. Francastel inače pruža zanimljivo i kulturno smišljeno štivo, ali ne otvara vidike.

#### VII

#### **ZAKLJUČAK**

##### **o materiji raspravljanju u II delu knjige**

Pregledom raznih filozofskih pravaca i pojedinih filozofskih razmatranja izlazi na videlo da učestvovanje ljudske mudrosti u stvarima umetnosti, u utvrđivanju njene prave određenosti u životu ljudi i njihovih zajednica, pronalaženju zakonitosti koje kao imantne vladaju njima, kao i svih karakteristika koje ih obeležavaju, nije bilo zadovoljavajuće niti je prispevalo pravovremeno. Filozofsko razmatranje problema umetnosti nikad nije prethodilo umetničkom stvaralaštvu na osnovu onih životnih opruga koje se već naziru, koje se već vide a koje istovremeno već i dejstvuju. Filozofija ne deluje na istorijsku oprugu koja dovodi do preobražaja stilskih izraza. Usled toga ne sprečava ni to da, pod izvesnim uslovima, razvitak arhitekture ne krene stramputicom. Dok filozofska misao stigne u retkim slučajevima da razmotri neki problem umetnosti, umetnost je na svojoj putanji već prevalila više deonica. To se pogotovu odnosi na arhitekturu, pramajku svih ostalih umetnosti, položaj koji joj se ponekad u porodici umetnosti, u dobrom raspoloženju priznaje. Egzistencionalna suština arhitekture, dostoјna predstavnika ljudskih nastojanja kroz vekove, a snažne potencije u pogledu savremenih zbijanja, za čudo, slabo privlači misaone glave. Hegelu služi na čast što je najviše prostora posvetio postojanju istorijske arhitekture, iako ne integralno već samo u isećcima sa osvrtom na predklašenu, klasičnu i gotsku eru. Do žive problematike svoje epohe ili pak naredne epohe nije uopšte ni stigao. Prema tome, pritoka koju predstavlja filozofska misao preti da ostane presušeno korito ukoliko u toku procenjivanja ljudskih vrednosti ne dode do neke promene u oblasti ljudske mudrosti. Pod ovakvim okolnostima, zasluga pobornika savremene arhitekture pogotovu dobija obeležje supremacije. Sticajem prilika pobornici i sami postaju misaoni ljudi. Misaonost daleko iznad stručnosti. Međutim, ni njihovi napori ne stižu do umne laboratorije filozofa.

U okviru troimenog jedinstva umetnosti, slikarstva, vajarstva i arhitekture, estetičari raspravljaju doduše o zajedničkim i uopštenim problemima umetnosti; ukoliko nešto izdvajaju, to se dešava prevashodno u korist slikarstva, a najmanje i arhitekture. Ona biva čak i zapostavljena. Ukoliko je moguće, autor ovim svojim opitom nastoji da arhitekturu izdvoji kako bi postala jedini predmet pro-

učavanja, i to na osnovu građe kojom raspolaže. To izdvajanje zbog isprepletenosti rasprava nije lak posao. Ukoliko je neki autor napisao u prošlosti jedinstveno delo o svim navedenim umetnostima, istoričari umetnosti i drugi redovno iz tog dela uzimaju i obrađuju materiju koja se odnosi na slikarstvo i vajarstvo, dok se arhitektura ponekad prećutkuje. Ako je isti autor napisao dva dela, zasebno za slikarstvo a zasebno za arhitekturu, onda se prikazuje samo prvo i uzalud se traži ono drugo. Brojni primeri potvrđuju ovu činjenicu, kao: Roland Fréart de Chambray napisao je knjigu „Idée de la perfection de la peinture“, 1662. godine, dakle o slikarstvu i do nje nije teško doći, ali je napisao i delo o arhitekturi „Parallèle de l'architecture antique avec la moderne“, koje se i ne pominje, dok već i sam naslov nagoveštava zanimljivu temu. Bellori je napisao delo „Le vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni“, 1672. godine. Ma koliko je zanimljivo da se sazna nešto o tome kako Bellori, posle Vasaria — obaveštava o novim arhitektima, novim uslovima života i novim postavkama građevinarstva, o arhitekturi nema ni pomena. Bilo bi previše tražiti od arhitekata sadašnjice da se svakom zgodom citsnu do samih izvora, jer je to posao i poziv istoričara i kritičara umetnosti, estetičara, filozofa i drugih.

„Doista, estetičarima i istoričarima umetnosti bliža je umetnost prošlosti i stoga ne uspevaju nikada ili skoro nikada, da uhvate umetnost u njenom nastajanju“, navodi Lionello Venturi u svom delu: „Istorija umetničke kritike“. Sva je prilika da je ovako. Ali lov na umetnost u njenom nastajanju ravna se prema zakonima posebne strategije i taktike. Ona ne upada nikada u stupice niti sluša naređenja ma kakva ona bila.

O Le Corbusieru: „U marseljskoj mašini za stanovanje biće i instruktora za spratove. U svetu o kome sanja g. Le Corbusier, radost i čistoća biće obavezne a da o ostalima i ne govorimo. Je li g. Corbusieru poznato da se u Buchenwald ulazilo uz zvuke violine?“

Zar ovo što je Francastel izgovorio o ostvarenjima jednog čestitog stvaraoca, kakav je Le Corbusier, ne zvuči i suviše svirepo?

„Onaj poštovanja vredan čovek koji je Fantucci odgovorio da ja nisam nikakav državnik, mora da je razuman i oštrouman. Samo kad bi me moj rad u Rimu stajao ipak tako malo misli kao politika.“

Michelangelo

## SADRŽAJ

### I

Razvoj nauke o silama i njihovoj ravnoteži

Prodor u nevidljivi svet sila; pronalazači mehanike, zakona o kretanju čvrstih tela, infinitizemalnih računskih postupaka; nauka o statici, graditelji nevidljivog sveta sila; mrtvo postaje živo; pretvaranje apstraktnog u konkretno; konkretizacija igre sila u građevinskoj mehanici

### II

Leonardo da Vinci  
Galileo Galilei  
Isaak Newton  
Robert Hook

Pobornici moderne nauke o svetu sila

### III

Osnovni pojmovi statike i građevinske mehanike

Spoljne i unutrašnje sile, uglovi i paralelogram sila; verižni poligon i verižni trougao; tačke sile, linije sila, sila rezultanta, merilo za određivanje sila, položaj sila, ravnoteže sila; pojam težišta; opterećenost građevinskih konstrukcija; ekcentrično opterećenje; pojam savijanja; antagonizam između unutrašnjih sila; osloništa-stopala; dvostruko savijanje, totalno opterećenje; torzija; opterećenje i sile otpornosti; Guldinov zakon; baricentričko pravilo, doprinosi Tetmayera, Coloumba, Clapeyrona.

### IV

Graditelji grafičke statike

Doprinosi Cremona, Culmannova; o nosačima i zglobovima — doprinos inženjera Gerbera; Statički određene i statički neodređene konstrukcije; horizontalni potisak i osloničke komponente; smicanje i smicajuće sile; uticajne linije i pokrenuti tereti — promenljivo opterećenje; stabilnost objekata i sigurnost konstrukcija; srpoliki nosači (rešetkasti); nosači sistema Vierendel i Visintini; pritisak vetroa; opterećenje snegom; pritisak vodenih masa

„Šta je sila? Sila, velim, jeste potencija duhovna, netelesna, nevidljiva; ona se kratkotrajno prouzrokuje u telima, koja su akidentalnim nasiljem van svoga bića i prirodnog mirovanja.“

Leonardo da Vinci

### I

## RAZVOJ NAUKE O SILAMA I NJIHOVOJ RAVNOTEŽI

Prodor u nevidljivi svet sila; pronalazači mehanike, zakona o kretanju čvrstih tela; razvoj nauke o statici; graditelji nevidljivog sveta sila; mrtvo postaje živo; pretvaranje apstraktnog u konkretno; konkretizacija igre sila u građevinskoj mehanici

Sve izloženo u I i II delu ove knjige, sva ona sila teorijske radnje i sva moć filozofske misli, ostalo bi pred ulazom u arhitekturu izvan njenog pravog bića. Ukoliko je umetnost neopasna igra uma i uobrazilje — a arhitektura je i umetnost — onda slaganje mrtvog materijala u razne međusobne sklopove, u suve tehničke postupke, nije ništa drugo već opasna igra razuma i otpornosti materijala, opasna igra sila opterećenja i otpornosti. Šta je sila? Po plemenitom Leonardu je: „potencija duhovna, nevidljiva, netelesna sa sposobnošću da prođe kroz čvrsta tela“. Neopasne igre razuma i uobrazilje slažu se međusobno i udružuju kod arhitekta stvaraoca sa opasnom igrom razuma i uobrazilje, ukoliko je reč o rukovođenju tehničkim postupcima, a ovi sa pokretanjem mrtvih masa u određene sklopove. Tehnički postupci su plemenita i celishodna primena otkrivenih zakona fizike i matematičke fizike. Igra razuma i uobrazilje udvostručava se, a skladnost te dvostrukе igre postaje nesrazmerno složenija. To je arhitektura.

Molekularna naprezanja u čvrstim telima izazvana pod uticajem spoljašnjih sila su funkcije veličine opterećenja i sopstvene moći otpornosti. Uočavajući duhovnim okom igru unutrašnjih i spoljašnjih sila u molekularnim česticama, mtrvi građevinski materijal postaje za stvaraoca nešto što je živo. Taj nevidljivi unutrašnji život trebalo je postupcima matematičke fizike uobičiti u vidljive i iskustvene odredbe i stvoriti od njih upotrebljivu nauku o statici čvrstih tela, odnosno građevinsku statiku. Statika ili građevinska statika je uobičajen predmet izučavanja na tehničkim školama. Ovde neće biti reč o njoj kao takvoj; to je već obična disciplina. Opit koji predstavlja ova rasprava ide za tim da objasni sadržaj treće priteke arhitek-

tonske misli, onaj koji je utelovljen u sazdanoj zgradi nevidljivih sila i morfologiji misli na tom poduhvatu.

Trebalo je napraviti prodor u taj nevidljivi svet spoljašnjih i unutrašnjih sila, otkriti njihova svojstva, postojanje, odrediti zakone njihovog delovanja i ulogu. Posle njihove verifikacije trebalo je i njihovu međusobnu igru premestiti iz nevidljivog sveta u oblast stvarnosti, u jedan vidljiv svet, izvesti ga na poprište građenja. Tako se stvorila nauka o ravnoteži sila; statika.

Starovekovni neimari zaokupljeni tektonskim sklopovima mrtvog građevinskog materijala bili su vezani igrom razuma i uobrazilje na nižem stupnju te neopasne igre i izloženi manjim opasnostima one druge. Njihova sinhronizovana partija sa dvostrukom igrom uobrazilje i razuma nije postavljala pravila iznad dometa iskustvenih saznanja. Ta partija se odvija u smislu zemljine teže. Gotski neimari su se već upuštali u zadivljuće partie u toj dvostrukoj igri razuma i uobrazilje i u njoj pobeđivali. Oni su iskustveno saznanje dopunjavali senzibilnom moći, nekom vrstom saznanja, delotvornijom od njega. Opažanje sila i njihovo kretanje proučavali su na pomno izrađenim drvenim modelima.

Tek razvojem prirodnih nauka — početak im je u razdoblju renesanse a vrhunac u doba baroka — dospevaju izvanredne ljudske jedinke do otkrića o postojanju i kretanju sile, kao i do utvrđenih pojmove o masi, obliku, materiji, energiji, statičnosti, dinamičnosti itd. Opšteuzevši, **Galileo Galilei** se smatra ocem savremene mehanike i zakona o kretanju čvrstih tela. Međutim, on je imao svog preteču u čudesnom vilenjaku Leonardu da Vinci, iako se može pretpostaviti — na štetu kontinuiteta u razvoju ljudske misli — da Galileo neposredno nije imao nikakve veze sa njihovim otkrićima. Diskontinuitet uvek znači i žaljenja vredno zakašnjenje, samo što žaljenje nad tom pojmom nikom ne koristi. Među ljudskim jedinkama koje su dale svoj doprinos razvoju ljudske misli ima i takvih čija se delatnost ne ograničava samo na jednu pritoku; stoga je o njima raspravljanu i u prvom i u drugom delu knjige. Međutim, ima i takvih koje su obuhvaćene u svim delovima ove knjige i to iz razloga što se sadržajno njihovi doprinosi nalaze podjednako svugde. Jedan od tih je Leonardo da Vinci.

•

## II

## POBORNICI MODERNE NAUKE O SVETU SILA; LEONARDO DA VINCI, GALILEO, NEWTON, HOOK

„Svaki teg teži da padne ka centru najkraćim putem“.

### Leonardo da Vinci

Evo nekoliko njegovih sagledavanja u svetu čvrstih i tekućih tela (ima ih i plinovitih, no to prelazi okvir ove rasprave):

„Kad budeš izlagao nauku o kretanju vode seti se da pod svaki stav metneš njegove praktične primene, da takva jedna nauka ne bi bila nekorisna“.

Ovo nisu samo reči nabačene na hartiju. Njegove čudesne skice prikazuju niz brana sa sistemom ustava i mehanizmom za otvaranje i zatvaranje vrata itd., koji se u principu ne razlikuju ni po čemu od današnjih. Leonardo je na neku ruku osnivač hidrotehničke i hidrogradnje.

„Nikakve izvesnosti nema tamo gde se ne može primeniti jedna od matematičkih nauka, ili ako se ne poveže sa matematičkim naukama“. — Ovde su dati osnovi matematičke fizike, osnovice za prodor u nevidljivi svet sile i osnovice za svaku konkretnu znanost.

„Svaka akcija se nužno vrši kretanjem“ — Akcija je u građevinarstvu postavljanje jednog kamena na drugi. Nastaje kretanje ukoliko se tome ne suprotstavi druga sila da bi se postigla ravnoteža. To je princip građevinske statike i tehnikе, pa time i svake arhitekture.

„Šta je sila — uzvikuje svojim milozvučnim glasom Leonardo — Sila, velim jeste izvesna duhovna sposobnost, nevidljiva potencija, koja je, pod uticajem spoljašnjeg nasilja, prouzrokovana kretanjem i usredsređena i usađena u tela koja su od svog prirodnog stanja odvojena a kojima ona daje aktivran život divne potencije“. — Ta divna potencija u vidu aktivnog života, ostvarena u gotici na visokom stupnju, ima svoj bestežinski vid u savremenoj arhitekturi.

„Svako prirodno i kontinualno kretanje teži da održi svoj kurs linijom početka, tj. ako se ma gde promeni, to zahteva nov početak“ — Zar ovo nije formulacija zakona inercije mnogo pre Galilea?

„Bujični potok je nosio toliko zemlje i kamenja u svom koritu da je bio primoran da promeni svoj tok“. Ovo je poruka plemenitog Leonarda svakom pa čak i najmanjem opštinskom odboru današnjice.

„Srazmre se ne nalaze samo u brojevima i merama, već isto tako i u uzrocima, težinama, vremenskim položajima i u svakoj potenciji ma kakva ona bila“. Ovo je opomena svima onim predstavnicima raznih modularnih sistema koji nameravaju da stvaralaštvo izmre — a to i čine — po ustaljenim brojevima i merama preko ovakvih zahvata, često nametljivih i nasilnih, strogo u smislu akademizma. Srazmre su u svakoj potenciji; njih može osetiti samo onaj koji je raščistio svoje pojmove o duhovnom modulu i o šematskom modularnom sistemu.

„Vele da je mehanika ono saznanje koje se rađa iz iskustva, da je naučno ono koje se rađa i završava u duhu, a to da je polumehaničko ono koje se rađa u nauci i završava radom ruku. Međutim, meni izgleda da su prazne i pune zablude nauke one koje nisu potekle iz iskustva, majke svake izvesnosti, i koje se ne završavaju određenim iskustvom, tj. čiji izbor, sredina ili kraj ne prolazi nekim od pet čula“.

„Ako veliš da nauke koje počinju i završavaju se u duhu nose u sebi istinu, to se ne može usvojiti, jer mnogi razlozi te pobijaju; a prvi je taj što u takva čisto duhovna umovanja ne ulazi iskustvo, bez koga nema izvesnosti.“ (*Trattato della Pittura*).

„Svaki deo ima naklonost da se združi sa svojom celinom, da bi izbegao iz svog nesavršenstva“. Ovo se ne odnosi samo na stvari i bića u prirodi, nego je ujedno osnov strukturalizmu u kome svaki konstruktivni deo treba da sačinjava savršenstvo celine, kao i organskom shvatanju arhitekture. Setimo se Wrighta: „Organsko znači suštinsko — u filozofskom smislu celovitost — gde se celina prema pojedinim delovima odnosi kao deo prema celini i gde priroda materijala, priroda samog cilja, priroda celog prizora postaje jasna kao neophodnost“. O istom pitanju Leonardo produžuje: „Delo jeste prva stvar koja se rađa iz jedinstva. Ako je ljubljena stvar niska, ljubitelj se unizio. Kad ujedinjena stvar odgovara svom jedinstvu, sledi uživanje, zadovoljstvo i vedrina“. Može se dodati bez ustručavanja: strukturalno besprekorno sačinjen organizam objašnjava svrhu arhitekture. Svako arhitektonsko delo je jedinstvo bezbrojnih elemenata koje pruža uživanje, zadovoljstvo i vedrinu, ne u hedonističkom već u čisto duhovnom smislu. Navedeni primeri samo su mali deo Leonardovih pronicljivih misli na kojima čovek današnjice može u mnogo čemu da obezbedi svoje pozicije u zrcaci pojmove o ovom ili onom.

„Izbegavaj uputstva onih spekulativaca čiji razlozi nisu proveneni iskustvom“ — ovo je privremen oproštaj od Leonarda.\*

### Galileo Galilei (1564—1642)

„Filozofija je u velikoj knjizi prirode scritta in lingua matematika“ (u delu „*Saggiatore*“).

Kada se Galileo rodio Leonardo je već punih 45 godina počivao u svom grobu. Od Leonardovih rasprava štampano je samo delo „Traktat o slikarstvu“, mnogo kasnije, tek posle njegove smrti.

\* Kod studije o Leonardu autor se poslužio između ostalog i značajnom knjigom dr Dušana Nedeljkovića: Leonardo da Vinci, filozof i etičar.

Međutim, Leonardove ideje širile su se iz riznice njegovih misli širom Italije, kao što to uostalom potvrđuje i sam Vasari. Diskontinuitet je u svakom slučaju po sredi između misaone delatnosti ove dvojice vanrednih ljudi. Glavno je delo Galilea „Razgovori i matematički dokazi o dvema novim naukama“ (*Discorsi e dimostrazioni Mathematicae intorno a due nouve scienze*), štampano u Leidenu 1638. godine.

Smatra se da je ovim delom zasnovana dinamika kao nauka. U nju je Galilei utkao zakon inercije — kao jednu celinu —, zakon o dejstvu sila, načelo superpozicije i načelo relativnosti. Upotrebljava osnovne pojmove kinematike, brzine i ubrzanja i na osnovu toga izvodi klasifikaciju na ravnomerna i neravnomerna kretanja. U vezi sa poslednjim otvorio je put fundamentalnim pojmovima dinamike, mase, sile.

Značajni su njegovi prikazi iz teorije otpornosti kao jedne od osnovnih disciplina građevinske tehnike, zatim hidrostatike, hidrodinamike i balistike.

### Isaak Newton (1643—1727)

„Hypothesus non fingo“ (ne izmišljam hipoteze).

Smatra se osnivačem matematičke fizike i fizičke astronomije. Za arhitekte je važniji kao tvorac matematičke fizike, ovog moćnog oruđa za prodor u oblast nevidljivih činjenica, i nauke o fluksijama, koja se danas — po Leibnitzu — naziva diferencijalima i integralima. Glavna Newtonova dela su: „Philosophie naturalis principis mathematica“ iz 1687. godine i „Arithmetica universalis“ iz 1717. godine.

Osnovna saznanja dvojice otkrivača — Newtona i Galilea — u oblasti statike, ove naučne podloge za dalju razradu nauke o ravnoteži sila kao dela mehanike, mogu se sažeti u tri osnovna zakona:

1. Galilejev zakon inercije: svako telo uporno ostaje u stanju mirovanja ili pak u jednovremenom i pravolinijskom kretanju, sve dok nije primorano delovanjem sile da izmeni svoj položaj;
2. promena kretanja je srazmerna pokretnoj sili i sledi pravu liniju u kojoj ta ista sila dejstvuje;
3. svaka sila proizvodi otpor jednak svojoj jačini i u suprotnom pravcu (Newtonov zakon o jednakosti dejstva i protodejstva), ili, međusobna dejstva dvaju tela uvek su jednakaka i usmerena u suprotnom pravcu.

„Pojmovi sile, mase i kretanje čine jedno dogmatsko jedinstvo“... Oni se toliko međusobno uslovjavaju da primena jednoga već sadrži u sebi i oba druga... Pojam mase je samo dopuna sile. Newton, duboko religiozna priroda, samo je izrazio faustovsko osećanje sveta kada je govorio o masama kao ishodnim tačkama sile uzrocima kretanja, da bi učinio razumljivim smisao reči „sila“ i „kretanje“. (Spengler: Suton Zapada).

### Robert Hook (1625—1703)

Jedan je od najzapaženijih savremenika Newtona i izvanredan predstavnik ljudske istorije i prirode, član i duša Kraljevskog instituta — Royal Institute — u Londonu, matematičar, fizičar, hemičar i astronom. Darovitost za arhitekturu upotpunjaje temeljnim poznavanjem prirodnih nauka i njihovom praktičnom primenom. Svojim postojanjem suzbija tvrdnju sadašnjice o potrebi specijalizacije i kriticu o nesavladljivosti integralne arhitekture. Po njegovim projektima podignuto je u Londonu više kuća, crkava i ustanova, među kojima i čuvena bolnica Bedham. Hook je bio čovek moćne fantazije i pronalazačkog duha. Međutim, živa inteligencija, nepostojanost karaktera, nedostatak samodiscipline i upornosti u radu, udruženi sa bolesnim samoljubljem bile su za njega odsudne osobine. Gotovo nijedan svoj pronalazak, nijedna ideja, nijedan ogled nije doveo do kraja, već napuštao na pola puta. Česti nesporazumi, uvrede, zavist i sporovi oko prioriteta ovog ili onog bez potrebe su ispunjavali njegov život. Hookova zaokupljenost u nauci i tehnički bila je neobično raznovrsna, ali i drugi su stalno dodirivali pitanja koja je on na jedan ili drugi način proučavao. Sve je to urođilo sporovima oko prioriteta pa i plagijata. Preterana užurbanost i nehaj za stručnu literaturu često su navodili Hooka na pogrešan put, naime, da otkrije već otkriveno.

Ali ono što je ostalo na snazi do današnjih dana to je čuveni „Hookov zakon“ o teoriji elasticiteta. Njegov domet donekle je suzio nemački stručnjak C. Bach. Hookov zakon važi u granicama E (srazmernost) i iznosi: 1000—2400 kg/cm<sup>2</sup>

$$\text{Hookov zakon glasi: } \alpha = \epsilon \lambda; \quad \lambda = \frac{\nu}{\epsilon}; \quad \lambda = \frac{\Delta l}{l}$$

$\epsilon$  modul elastičnosti, v naprezanje u kg/m<sup>2</sup>

Inženjeri istraživači i istraživački nastrojeni stručnjaci tek u najnovije doba nastojavaju da stave van snage formulu „Hookovog zakona“ i uvedu „nehookovsku statiku“, polazeći pri slomu ispitivane konstrukcije od stanja proverenog. (Vidi knjigu: Teorija elasticiteta od prof. inž. H. Craemera).

Hook je imao natprosečnu intuiciju fizičara-eksperimentatora koji u spletu skrivenih pojava nazire i otkriva prave odnose i prirodne zakone odnosa. Jedan je od prvih konstruktora mikroskopa, a svakako prvi koji je shvatio i iskoristio praktične mogućnosti mikroskopa u istraživačke svrhe. Nije uvek bio svestan mogućnosti praktične primene izvesnih svojih otkrića. 1665. godine izdaje knjigu „Mikrografija“.

Veliki Hookov dnevnik otkriva da je ovaj naučenjak — boem — posećivao više od stotinu što kafana što restorana u vremenskom razmaku od jedne ideje do druge.

Kakvo stanovište zauzima po napred navedenom nemački filozof **Hans Reichenbach** u svom delu: „Rađanje naučne filozofije“: „Ne treba međutim zaboraviti da je klasifikacija prvi korak ka naučnom ispitivanju i da Bacon nije bio u stanju da postavi teoriju indu-

tivnih metoda matematičke fizike, zato što je ova nauka bila tek u začetku. Doduše, Galilei je bio Baconov savremenik, no njegov matematički metod je iznad Baconove induktivne klasifikacije. Da bi mogao postati predmet filozofskog ispitivanja, metod matematičke hipoteze je morao najpre da se razvije u svim svojim implikacijama. Zdržena upotreba deduktivnih metoda i induktivnih zaključaka postala je očigledna tek u Newtonovoj teoriji gravitacije, koja je objavljena nekih šesdeset godina posle Baconove smrti“.

Na dalje: „Galilei je modernoj nauci dao kvantitativni eksperimentalni metod. Eksperimenti na osnovu kojih je on postavio zakon o slobodnom padanju predstavljali su metodološki obrazac za povezivanje, merenje i matematičke formulacije sa eksperimentom. Celo jedno pokolenje naučnika prešlo je, s Galilejem, na primenu eksperimenta u naučne svrhe. Pa ipak, teško se može usvojiti, da je ovo opšte obraćanje eksperimentalnom metodu ishod dela jednog čoveka. Ono se pre može objasniti kao ishod izmenjenih društvenih uslova, koje je naučne duhove oslobodilo skolastičke preobuzetosti helenskom naukom i prirodno, dovelo do empirijske nauke.“

„Rađanje eksperimentalne nauke bilo je popraćeno talasom energije i interesovanja koji se raširio po celoj Evropi. Galilei je, u Italiji, prvi uperio u nebo teleskop, pronalazak jednog holandskog brusača sočiva“.

Na razmišljanje od konkretne, očigledne građevinske statike do apstraktnih zakona matematički formulisane eksperimentalne statike može arhitektu da navedu Reichenbachovi stavovi o euklidovskim i neeuklidovskim odnosima geometrije odnosno njegov stav o „vizualizovanju“. „Ostaje nam da odgovorimo, navodi nemački filozof u svom delu: „Rađanje naučne filozofije“ — na jedno pitanje, na pitanje vizualizovanja. Kako uopšte možemo vizualizovati neeuklidovske odnose na onaj način na koji sagledamo euklidovske odnose. Možda smo zaista kadri da se pomoću matematičkih formula bavimo neeuklidovskim formulama; ali da li će one ikada biti neposredno saznanje u onoj meri u kojoj je to euklidovska geometrija, to jest da li ćemo biti kadri da njihova pravila zamislimo onako kako zamišljamo euklidovska pravila“.

„Moć razuma moramo tražiti u sposobnosti da se oslobođimo svakakvih pravila na koji su nas navikli iskustvo i tradicija, a ne u pravilima koja razum nalaže uobrazilji“. Ovaj pasus je opomena svim tim pristalicama modularnih postupaka, ovom šematisiranom načinu korišćenja razuma, a pogotovu onima koji hoće stara izandala pravila arhitekture da prikažu kao prave naučne postavke a ustvari pseudonaučno iživljavanje „ex catedra“ na mrtvom telu istorije. To se već uvodi i na arhitektonskim fakultetima, ravnajući se prema ličnostima i njihovim ograničenim sposobnostima a ne i po živoj potrebi nastave.

„Prilagodljivost — navodi dalje Reichenbach — ljudskog uma mogla se ispoljiti tek pošto je naučnik pokazao kako da se bavimo strukturama drukčije od onih na koje nas je navikla drevna tradicija. Naučnik krči put ka filozofskom uvidu“.

## III

**OSNOVNI POJMOVI STATIKE I GRAĐEVINSKE MEHANIKE**

„Čak je i Galilei bio pod utiskom snažnih reminiscencija renesansnog osećanja, za koje je bila tuđa i neugodna suprotnost sile i mase, iz koje sleduje element velikog kretanja u arhitektonskom, slikarskom i muzikalnom stilu. On još ograničava predstavu sile na dodirne sile (sudar) i formulise samo održanje količine kretanja. Time se on čvrsto drži čiste pokrenutosti, isključujući prostorni patos.“

Spengler: Sutan zapada

Ovo je više podsetnik i služi da osnovni pojmovi statike budu stalno pred očima u toku daljeg izlaganja. Statika je nauka o ravnoteži sila koje deluju na neko telo. Deo je mehanike i pored nauke o čvrstim telima obuhvata i nauku o ravnoteži plinovitih i tečnih materija. U tehniči građevinarstva od naročitog je značaja statika krutih tela, sastavnih delova građevinskih konstrukcija; reč je o građevinskoj tehniči, oblasti inženjerskih istraživača i inženjerskih pronalazača.

Osnovni elementi statike su spoljašne i unutrašnje sile. Sve dok se ne proizvede neki pokret ili promena pokreta u jednom telu vlada ravnoteža sila. Uzajamnim delovanjem mnoštva molekularnih delića jednih na druge u jednom telu — konstruktivnom elementu — nastaju unutrašnje sile. Prema tome, sile se svrstavaju u sile opterećenja i sile otpornosti.

Sila otpornosti je svojstvo, još tačnije kvalitetni karakter materijala. Kvalitetni karakter određuje vrednost odabranog građevinskog materijala i intenzitet unutrašnjeg naprezanja. Pod istim opterećenjem naprezanje delića u materijalu manjeg kvaliteta je veće nego obratno. Porastom naprezanja nastaju u materijalu deformacije, koje mogu biti dvojake: elastične i plastične. Naprezanje se odnosi na površinsku jedinicu ortogonalnog preseka nekog krutog tela; njihov zbir je **napon**. Kod štopolikih tela je to sila štapa.

Osnovni zadatak građevinske tehničke tiče se pre svega određivanja svih razmara građevinskih delova u granicama svrsishodne ekonomičnosti, ali tako da oni odole svim i najneprijatnijim opterećenjima, stalnim i promenljivim, a da se ne ugrozi ravnoteža sila. Primena ovih smernica, matematički proverenih, omogućava tačno izvođenje dozvoljenih opterećenja i zahtevane dimenzije svih kon-

struktivnih detalja. Savremena građevinska tehnika ide za tim da se po cenu najmanje upotrebe materijala postigne zahtevana bezbednost konstrukcije. U red spoljašnjih sila spada i potisak vetra i dejstvo koje nastaje promenom temperature u atmosferi.

Usled savijanja kojima su izložene moderne konstrukcije nastaju pored normalnog opterećenja na pritisak i zatezanja još i niz drugih područnih dejstava o kojima se neizostavno mora povesti računa.

Sva nastojanja i rezultati oko izgradnje grafičke statike, građevinske statike i nauke o otpornosti imali su u međuvremenu svoje pomoćne pritoke, od kojih su ovde navedene samo poneke:

**Baricentrički princip** koji daje uputstva za izračunavanje opsega rotacionih tela; osnovni pojmovi: „težište, baricentar, putanja koju opisuje težište površine i linije i proizvedena krivulja usled rotacije“.

**Guldinov zakon**

Guldinov zakon pruža nepobitan instrument za izračunavanje opsega nekog rotacionog tela koji je jednak proizvedenoj površini pomnoženo sa duži puta koju težište ove površine ili rotirajuća linija opisuje pri svom okretanju. Naziv ovog zakona potiče od njegovog pronalazača, jezuitskog patera Paula Guldina (1577— ), znamenitog matematičara, osnivača baricentričkog pravila, kako ga je on u svom delu označio „Centrobarica“ — „De centre gravitatis“, izdatom tek 1635—41. godine.

**Coloumb Charles Augustin (1736—1806)**

Francuski oficir pionirstva, inženjer i pronalazač „Coloumbove teorije“ o dejstvu zemljinog potiska i matematičkih instrumenata za projektovanje potpornjaka i svih vrsta građenja u vezi sa zemljom, od nasipa i rastresitih formacija do zemlje sa čvrstim sastavom. Dao je vrlo važan doprinos sazdanju nevidljive palate raznih sila i njihove potencije.

**L. Tetmajer**

Sa dve glavne knjige „Die Baumechanik“, izdate 1889. godine, nekadašnji profesor züriskog politehnikuma Tetmajer obradio je probleme grafičke statike, te nauke o elastičnosti i otpornosti. Polazi od Hookovog zakona o srazmernosti elastičnih promena. Od Culmannova usvaja skraćenice za pojedine statičke pojmove, metod za konstrukciju maksimalnog napona u smicanju i grafičke metode za određivanje površinskog momenta na drugom stepenu.

Njegovi uzorni sastavi bili su vremenom prevaziđeni; mnogo duže je ostala na snazi „Tetmajerova formula“ izvijanja, koja je postavljena na osnovu brojnih opita vršenih na pritisak. Formula, mnogostrano primenjivana, prestala je da važi uvođenjem postupaka zvanih „Omega“. Tetmajer je dao granice vrednosti za koje Eulerova formula, koju je on koristio, još pruža upotrebljive vrednosti. Najpovoljniji presek grede ili štapa može se dobiti putem višestrukih računa — kao i kod postupaka „Omega“. Kod primene Tetmajerove formule dovoljno je uvođenje dvostrukе sigurnosti.

Postupak „Omega“ preporučuje se za čelične i drvene konstrukcije, grede i štapove, kao i podupirače izložene opasnosti izvijanja, a za koje Eulerova formula više ne važi. Najstarija formula za izračunavanje otpornosti za izvijanje potiče od Eulera Leonharda, matematičara i fizičara (1707—1783), učenika čuvenog matematičara Joh. Bernouillia. Euler je jedan od izvanrednih graditelja zapadnoevropske nauke, gorostas inventivne moći i radne energije.

### Clapeyron Benoit Paul Emil (1799—1864)

Može se stvarno govoriti o inventivnoj moći ovog istraživača što je, polazeći od uklještenih nosača o jednom polju, došao do potrebnih formula za izračunavanje jednomerno opterećenih kontinualnih nosača. Uvođenjem nultih polja u osloncima uklještenih nosača, došao je do potrebnih jednačina za rešenje problema. Svoj način za utvrđivanje sile otpornosti u osloncima objavio je 1857. godine u knjizi „Calcul d'une poutre élastique reposant librement sur des appuis inégalement espacés“. Aktivan je u Petrogradu u razdoblju od 1820—30. godine.

### Sile — spoljne i unutrašnje sile

O silama se može govoriti apstraktно, uopšteno, kao o osnovnim pojmovima mehanike, nauke o mirovanju i pokrenutosti čvrstih tela, ili sasvim stvarno, kako one u smislenim sklopovima konstruktivnih delova ili čitavih strukturalnih celina ispoljavaju svoju egzistenciju. Postojanje i uloga njihove egzistencije određuje se statičkim računima. Svako telo teži da sačuva stanje u kome se nalazi. To je sopstvena moć ustrajnosti, koja se u odnosu na stanje mirovanja označuje kao inercija. Uzrok promene stanja nekog tela je spoljna sila data u jedinicama težina, to jest u kilogramima (kg). Ta sila je spoljašnja. U statici čvrstih tela među spoljnim silama razlikuju se: sile opterećenja i sile otpornosti u osloncima (težišnim stopalama). Ove sile označuju se kao aktivne, napadajuće; suprotne njima su unutrašnje sile.

Unutrašnjim silama označuje se proces kroz koji materijalni deštića — molekule — u nekom telu deluju jedne na druge. Unutrašnje sile koje deluju na površinsku jedinicu poprečnog preseka nazivaju se naponom i označuju sa  $\text{kg}/\text{cm}^2$ .

### Tačke sile

Predstavljaju pojam aktivnog napadanja neke spoljne sile u odnosu na tačkoliko mesto.

### Linija sile

Tačkom i linijom sile su izdvojene iz opštег imaginarnog sveta sile i nastupaju kao predstavljeni elementi u grafičkoj statici. Sila prolazi u određenom pravcu kroz tačku napadaja; strelicom se označuje kao sila pritiska ili istezanja. Elementi za određivanje jedne sile su: pravac, veličina i tačka dejstvovanja.

### Uglovi i poligoni

Uglovi i poligoni su dalja dostignuća u veštini predstavljanja sile da bi se njima vladalo shodno kvalitetnim svojstvima primenjenog materijala. Predstavljaju veliki napredak za rešavanje konkretnih zadataka građenja pretvaranjem nevidljivog u predstavljivo pomoću grafičko-matematičkih instrumenata. Uglovi i poligoni su obrasci koji se primenjuju u grafičkoj statici i nastaju crtačkim nizanjem izvesnog broja sila, sve dotle dok se polazna tačka jedne sile ne spoji sa završnom tačkom prethodne sile. Iskustvo ugaone sile počiva na teoriji paralelograma sile. Crtačkim označenjem ugao-nih sila određuje se krajnji ishod-rezultanta pojedinih sila.

### Paralelogram sile

Postavka o paralelogramu sile predstavlja osnovni zakon grafičke statike i zasniva se na ovom: dve sile  $P_1$  i  $P_2$  dejstvuju na istoj tački pod uglom od  $180^\circ$ . Na ovoj istoj tački one mogu biti zamjene jednom srednjom silom  $R$ , koja je prema veličini i pravcu jednak dijagonali paralelograma koji se može obrazovati svojim stranama od  $P_1$  i  $P_2$ .  $R = P_1 + P_2$ . Ovaj obrazac naziva se u grafičkoj statici paralelogram sile. Za prikazivanje uzajamnosti ovih sila i srednje sile dovoljno je načrtati samo jedan od dva istovetna trougla na koje se paralelogram deli svojom dijagonalom. Zato se obe pojedinačne sile nanose na hartiju shodno njihovom pravcu i u odabranom merilu. Spoljna linija dijagonale daje srednju silu. Ovako nastao trougao zove se trougao sile i predstavlja osnovni postupak za konstrukciju plana sila.

### Verižni poligon i verižni trougao

Predstavljaju pomoćni obrazac grafičke statike; njihovom pomoći, odnosno pomoći njihove konstrukcije mogu se slagati i rastaviti one proizvoljne sile koje deluju na neko čvrsto telo. Postupak počiva na postavci da jednom sistemu sila mogu biti dodavane još dve jednake veličine, ali suprotno položene sile, i to po istoj liniji dejstvovanja a da se ništa ne promeni na statičkoj vrednosti sistema sila u ravni.

Za grafički obrazac važi pravilo: poligon sile mora da je zatvoren, tj. rezultanta sile mora da bude jednaka nuli,  $R = 0$ .

### Sila rezultanta

Otkriće sile rezultante spada u rad daljeg rašišćavanja umnih spekulacija o spoljnim silama i prodornosti ljudskog duha u nevidljivi svet sile, o njihovoј posebnoj egzistenciji, koegzistenciji i sukobljavanju. Moguća su dva slučaja: da sile dejstvuju na jednu tačku ili na više njih. Ukoliko u jednoj tački deluju više sile, one se mogu objediniti — uvek po dve — u jednu srednju, zajedničku silu ili rezultantu u duhu paralelograma sile. Ova rezultanta može opet da

se spoji sa trećom po istom pravilu i postupku. Ovaj postupak se produžuje dok se sve sile ne uzmu u obzir po izvesnom redu. Krajnji ishod je zbir svih pojedinih sila shodno njihovom pravcu i veličini.

## Merilo za određenje sila

Kod grafičkog predstavljanja sila odnos između težinskih jedinica i jedinica duži ostvaruje se na taj način što odabranoj jedinici duži odgovara težina sila u kg, i to jedinici duži koja tim grafičkim radnjama najviše odgovara.

### Položaj sila

Različito od proizvoljnih sila, sile mogu imati i specifične položaje. Među njima poseban značaj imaju dve paralelne sile raznih veličina i suprotnog smera, jedan par sila. Ukoliko na neko čvrsto telo dejstvuju dve paralelne, jednakoveličine sile ali usmerene u suprotnom pravcu i u izvesnom rastojanju, onda se one ne mogu zamjeniti jednom rezultantom. Iskustveno je provereno da par sila ovakve vrste nastoji da okreće čvrsto telo. Veličina ovog okretanja zavisna je od produkta  $P \cdot x$  poluga, a koji se naziva momentom ovih dvojnih sila.

Značajno je što se dvojne sile u većem broju ovakvog obeležja koje dejstvuju u istoj ravni, mogu sjediniti u jedan par sila. Moment ovakvog para jednak je algebarskom zbiru pojedinih dvojnih parova sila.

Ravnoteža sila

Svrha statičkog projektovanja je da proizvede takvo stanje među silama da bi samo telo bilo u ravnoteži, to jest da ga prisili na poslušnost. Ravnoteža sila je znak da je postignut dalji uvid u nevidljivi svet sila. Ustremi li se u nekom sistemu dejstvo sila jedna na drugu tako da u telu, u stanju mirovanja ne može doći ni do kakvog micanja, nastaje i traje ravnoteža. Nauka o ravnoteži je statika. Nedovoljna ravnoteža u nekom sistemu sila može se uspostaviti uvodenjem jedne nove sile ravne po veličini rezultanti svih ostalih ali usmerene u suprotnom pravcu. Otkriveni su uslovi ravnoteže za sile koje dejstvuju u istoj ravni, i to ukoliko je u isti mah:

zbir horizontalnih sila ravan nuli,  
 zbir vertikalnih sila ravan nuli,  
 zbir momenata dejstvujućih na bilo koju  
 tačku okretanja ravan nuli.

Algebarski simboli ravnoteže su EH = 0, EV = 0, EM = 0.

## Pojam težišta

Težište nekog čvrstog tela je tačka u kojoj se telo podupire, ukoliko treba da ostane pod dejstvom teže u ravnoteži. Pronalaženje težišta je, prema tome, veoma važna stvar i predstavlja prostometrijski zadatak. Sila teže — težina — rezultuje iz privlačnosti

zemlje i centrifugalne sile usled zemljinog obrtanja. Sila teže se odnosi na sva tela koja počivaju na zemlji, a ista je i njihova težina na ravnoj površini, odnosno pritisak na podlogu. Središna tačka ovog pritiska zove se težište. Govori se samo o težištu linija i površina, ali postoji težište ravnih i pravilnih površina i nepravilnih obrazaca.

## Opterećenost građevinskih objekata

Opterećenost je osnovni pojam i polazište za shvatanje dejstva koje proizvode sile bilo u kom vidu, bilo u kom položaju na neku konstrukciju, kao i mere za njihovo suzbijanje. Opterećenost neke građevinske konstrukcije ili građevinske celine sastoji se od sopstvene težine i od sila koje ih napadaju, to jest opterećuju. Opterećenje se ustanavljava u granicama koeficijenata bezbednosti; spoljne sile moraju sačinjavati postojanu ravnotežu sa unutrašnjim silama; one se uzimaju u njihovom najnepovoljnijem slučaju.

Prema težinama koje u sebi nose, spoljne sile se dele na korisne — pojedinačni tereti ili kontinuirano skupljeni — te od težine snega i potiska vetra. Trajanje dejstva spoljnih sila: postojana, trajna ili stalna opterećenost, zatim pokretna, promenljiva, prolazna, šetajuća, naizmenična i slučajna. Tavanice, zidovi, krovovi i drugi građevinski delovi spadaju u prvu vrstu opterećenosti; naizmeničnu opterećenost izazivaju saobraćajna vozila, naizmenično i povremeno punjenje i pražnjenje pojedinih delova stovarišta, fabrika itd. Svi tereti uključujući i sopstvenu težinu sačinjavaju celokupnu opterećenost konstrukcije ili građevine u celosti a koja se za statičke račune uzima u obzir u najnepovoljnijem vidu.

### **Ekcentrično opterećenje**

Opterećenje može biti centrično ili ekcentrično, koje nastupa najviše kod stubova kada rezultanta svih ostalih sila ne prolazi težištem njihovog poprečnog preseka.

Jednomerna ili jednoobrazna opterećenost nastaje kada preko jedne veće ili manje dužine nosne konstrukcije dejstvuju stalno iste sile u istoj meri na svaku tačku, tako da opterećenost svake dužinske mere ostaje nepromenjena. Označuje se sa  $Q$ , i oznakom kilogram-metra.

Nejednomerma i nejednoobrazna opterećenost nastaje kada su sile nejednako raspoređene tako da su pojedine tačke konstrukcije različito opterećene. Za izračunavanje uzima se u obzir najnepovoljnija rasporedenost sila opterećenja.

Specifična opterećenost, ukratko opterećenje, je podatak dozvoljenog opterećenja na jednu površinsku jedinicu nekog dela konstrukcije izraženo u  $\text{kg/m}^2$ .

## Pojava savijanja antagonizam između unutrašnjih sila

Masivne konstrukcije starih stilova nisu bile izložene momentu savijanja i prema tome nisu nikad bile opterećene kombinovanim silama pritiska, zatezanja, smicanja itd. Prelazom na tektonske sklo-

pove arhitektonskih objekata otkrilo se dejstvo sile na pritisak. Gotika u svojim skeletnim sklopovima postiže strukturalne sklopove postavljanjem sile na silu, ili njihovim sprovođenjem u rezultante. Smelije konstrukcije od drveta, gvožđa, čelika i armiranog betona, konstrukcije bez mase, izložene su dejstvu savijanja. Savijanje je zanimljiv i vrlo čest slučaj opterećenja grede, štapa itd. Tada u pravcu podužne osovine a pod uticajem napadajućih sila nastaje savijanje sa deformacijom istih kao posledicom. Ukoliko je reč o uklještenom nosaču, gredi, štalu, u njemu nastaje promena oblika (elastična deformacija): skraćenje u gornjem konkavnom delu i izduženje u donjem konveksnom delu. Deformacija nosača je saobrazna trajanju ravnoteže između spoljašnjih i unutrašnjih sila. Preko elastične deformacije nastaje lom, naime, čim se prekorači granica lomljivosti (plastična deformacija). Ovo se sprečava računskim postupcima i postiže time odgovarajuće dimenzioniranje konstrukcije. Usled ovog mehaničkog dejstva savijanja bude se u materijalu unutrašnje sile, njihov život je napon, kojim se ispunjava svaka molekularna čestica. No, ona nije podjednake prirode, značaja i vrednosti. U skraćenom delu nosača nastaje unutrašnji pritisak, približavanjem jedne čestice drugoj, a u produženom delu zatezanje međusobnim udaljavanjem. Ovaj napon je slika i prilika unutrašnjeg raskola među materijalnim česticama. Nešto postaje živo na način koji je dvoznačajan. Sloj koji zadržava svoju prvobitnu dužinu nalazi se između zone pritiska i zatezanja, to jest ne pripada ni jednoj ni drugoj i zove se neutralni sloj. On je regulator ove unutrašnje drame. U njemu leži nulta linija koja, prolazeći podužnom osovinom povezuje težište svih poprečnih profila. Poprečno na podužni pravac u svakom poprečnom profilu, a na ukrštavanju sa nultom linijom obrazuje se nulta osovina, neutralna osovina ovog poprečnog preseka. Ovo je osnovno. Primeri opterećenja već spadaju u užu oblast predmeta o otpornosti materijala. Navodopsku nauku o opterećenju na savijanje zasnovao je Navier još 1820. godine.

U vezi sa prednjim može se ukazati još i na pojам Momenta na savijanje, na značaj najvećeg momenta savijanja, koje se označuje sa  $M$ , odnosno  $M_{\max}$ , ukoliko je on pozitivnog i sa  $M_{\min}$ , ukoliko je on negativnog značaja u procesu unutrašnjeg naprezanja.

### Osloništa — ležišna stopala

Osloništa ili ležišna stopala su veoma angažovani delovi građevinskih konstrukcija u sudaru akcionih i reakcionih sila. Na njima se nosivi sastavi konstrukcije (tavanice i drugi) postavljaju na svoja ležišta a preko njih na potpornjake. Njihova posrednička uloga je izvanredna. Osloništa imaju zadatok da sile koje dejstvuju u konstrukcijama što bezbolnije prenesu na potpornjake, a da se pri tome ne prekorači dozvoljena opterećenost primjenjenog materijala. Dužina naleganja na ležišno stopalo zavisna je od otpornosti — kvaliteta — materijala i od raspona konstrukcije (drvo, čelik, armirani beton itd.). U smislu ovih primenjuju se razni konstruktivni postupci.

Za izradu bezbednih oslonaca uopšte važe ova pravila:

Svi delovi ležišnog stopala da su opterećeni dozvoljenom merom savijanja na pritisak;  
Dovoljavaju se opterećenja na dodirnim površinama takvih ležišnih stopala na kojima se kod opterećenja dodirivanje odvija samo na jednoj tački ili po jednoj liniji.

Dovoljena opterećenost između tela osloništa i ležišnog kamena.

Sva ova pravila dolaze najviše do izražaja kod heterogenih građevina, pa i kod takvih koje su izrađene od istovetnog materijala ali od raznih egzistencijalno samostalnih konstruktivnih delova. Kod homogenih struktura nastupaju druga pravila. Ljuska već može da predstavlja jednu građevinu od vrha do uporišta na temeljima.

Ležišna stopala nosnih sklopova obrazuju se potpunim, to jest unutrašnjim pretakanjem, i mogu biti čvrsta ili pokretna. Izračunavanje pritiska na ležišta preduzima se u smislu ovih. U prvom slučaju vrednost pritiska dobija se pomoću veličine, pravca i položaja, u drugom pomoću veličine i pravca, a u trećem samo prema veličini. Prostorni konstruktivni sistemi postavljaju se na svoja ležišta potpunim spajanjem na čvrste zglove ili kao zglob na pritisak u jednom pravcu i, najzad, posredstvom zglove na micanje u svim prvcima.

## IV

## GRADITELJI GRAFIČKE STATIKE

Grafičko prikazivanje sila,  
sklapanje sila u rezultante,  
rasklapanje rezultanata u komponente,  
grafičko-aritmetički postupci,  
nevidljivo postaje vidljivo.

Pošto je duhovnim okom otkrio postojanje i prirodu sila, Leonardo je pristupio njihovom prikazivanju. Među njegovim brojnim nacrtima ima i grafičkih obrazaca za slaganje sila odgovarajućih izvesnom statičkom momentu. Međutim, tek su pronalazači u XIX veku, kao Basse, Culmann, Cremona, Clapeyron pripremili tle za graditelje kova Eiffela i Cottancina. S obzirom na okolnost što je Leonardo već izumeo grafičko prikazivanje sila i njihovo sastavljanje u određene obrasce, prodro je u njihov nevidljivi svet i time prevelio dobar deo puta od imaginarnih predstava do pronaleta apstraktnih crtanih šema i njihovog konkretnog korišćenja.

## Cremona Luigi — 1830. Pavia, 1903. Rim

Znameniti matematičar, borac za nezavisnost Italije 1848—49. godine zatim predavač u Cremoni, Miljanu. Docenturu obavlja na univerzitetu u Bologni. Pozvan u Rim, postaje profesor više matematike i rukovodilac univerziteta u Rimu, zatim senator, a 1898. godine ministar prosvete. Svojim delom „Corso di statica grafica“ iz 1867—68. godine unapređuje savremenu teoriju rešetkastih konstrukcija. Dalje postupke sa planom sila objavljuje u spisima: „Le figure reciproche nella statica grafica“, 1872. i „Elementi di calcolo grafico“, 1874. godine.

Culmann Carl, nemački istraživač (Bergebern-Pfalz, 1821 — Zürich 1887), profesor znamenitog Politehnikuma u Zürichu, objavljuje 1875. godine svoje spise „Grafische Statik“.

Uporedno sa iznalaženjem konstruktivnih elemenata, nosača svih vrsta: prostih, slobodno položenih, delimično uklještenih i slobodno položenih, protegnutih na više polja na istom ili različitom rastojanju, na jednom, dva ili više ležišta i potpornjaka opterećenih jednomerno ili naizmenično pokretnih, ide razvoj grafičke statike i nauke o otpornosti materijala. Nevidljivo postepeno postaje vidljivo, a vid-

ljivo, usled matematičkih postupaka, nevidljivo, to jest apstraktno. Na primer: statički moment je učinak određenog stanja u dejstvu sile predstavljenih rezultantom — ukoliko ih ima više — a on je produkt površinske zapremine i odstojanja ove površine od neke osovine kretanja X. Izražava se matematičkim izrazom  $M=P \cdot a$ , koji se može prostorno bez teškoće predstaviti; P označuje силу, a rastojanje.

Dve sile na poluzi održavaju ravnotežu ako je njihovo dejstvo jednakoprostavljeno, naime, ukoliko je dejstvujuća sila u desnom pravcu jednakoj dejstvujućoj sili u levom pravcu. To se odnosi i na slučaj više sila. Zbir momenata s jedne strane mora biti jednak zbiru s druge strane. I ovo je lako predstavlјivo, ali moment inercije nije više stvar prostog predstavljanja već imaginacije, sposobnosti zamišljanja, umišljena stvar, no o tome kasnije.

Time se dospelo do pojma zglobo nosača; njihov najrasprostranjeniji oblik zove se „Gerberov nosač“.

## Doprinos inženjera Gerbera

Johann-Heinrich, Gottfried Gerber (1832—1912) jedan je od starih majstora železnih konstrukcija u Nemačkoj, naročito na polju mostogradnje. On je pronalazač nosača zvanog „Gerber nosač“, primjenjenog prvi put 1867. godine. Reč je o nosačima u obliku zglobova. Mogu biti izrađeni kao rešetkaste ili punozidne grede, koje se uveliko primenjuju i u železnom betonu prilikom rešavanja dilatacionih fuga. Osnovna konstruktivna misao ovih nosača: primena zglobova u onolikom broju koliko ima međuslonaca. Time nosiva konstrukcija u suprotno kontinuiranim nosačima postaje statički određen sistem. Građevinski se izvodi primenom odgovarajućeg broja konzolastih ispusta — rešetkastih ili punih — i lebdećih nosača, koji se postavljaju na njih.

## O nosačima

Nosači, uopšte nosivi delovi, su konstrukcije za primanje tereta i njihovo prenošenje na uporišta koja leže izvan njih. Mogu biti puni prostorni obrasci kao što su svodovi i ljske. Osnovna forma im je u većini slučajeva štapoliko telo, grede ili metalni prutovi, na jednom ili više podupirača. Prema postavljanju i proticanju njihove osovine razlikuju se oblici nosača: paralelni ili parabolični. Prema raščlanjenosti razlikuju se rešetkasti i limeni. Dalja podela je na slobodno položene, kontinuirane i položene na zglove.

## O zglobovima

Zglobovi u savremenoj građevinskoj tehnici predstavljaju važan kako konstruktivni tako i statički izum. Zglob je spoj, posrednik između više ploča ili štapova nekog rešetkastog sastava, odnosno oslanjanje nosača tako da se u slučaju pokretanja mogu mičati bez trenja oko tačke spajanja. Zahtev slobodnog kretanja u zglobu odvija se praktički najsavršenije ukoliko su ispunjeni uslovi:

1. zglob u obliku valjka; linearno dodirivanje dveju cilindričnih površina valjanjem jedne preko druge,
2. klinasti i cilindrično čepasti zglob — za dodirivanje dveju cilindričnih površina jedva zakriviljenih,
3. kupasti zglobovi — za dodirivanje na tačkama dveju kugla, stih površina,
4. zglob u obliku kuglastog čepa — za dodirivanje dveju kuglastih površina jednakoznaobljenih.
3. kupasti zglobovi — za dodirivanje na tačkama dveju kugla-

### Zglobovi-oslonci

Zglobovi-oslonci primenjuju se u građevinskim konstrukcijama u dva suštinski različita vida: pokretni i čvrsti. Kod zglobova na micanje omogućava se pokret oko središta tačke ležišta, kao i u pravoj, ili po putanji kružnog luka. Čvrsti zglobovi omogućavaju micanje samo oko središta tačke ležišta.

### Statički određene i statički neodređene konstrukcije

Ovi pojmovi znače nova ustanovljenja u situaciji sila na građevinskim konstrukcijama i posebne načine računskih postupaka. Prijenosna veza između konstrukcije i matematičkih postupaka rešava njen problem. Statički je neka nosna konstrukcija određena ukoliko se otpornost u osloncima i gredne sile ostvaruju samo pomoću uslova ravnoteže. Pretpostavka pri tome da nosne konstrukcije nemaju prekobrojnu osloničku uslovljenošć ili gredne sile ni u rasporedu oslonaca niti u sistemu nadogradnje.

Statički su konstrukcije neodređene ukoliko je broj nepoznatih sila veći od broja jednačina koje stoje na raspolažanju za dobijanje svih nepoznatih uslova ravnoteže. Dobijanje spoljašnjih nepoznatih sila proizlazi iz uslova ravnoteže tri jednačine, tako da broj nepoznatih kod statičke određenosti može da bude samo **tri**.

### Horizontalni potisak

Horizontalni potisak je bočna sila koju lučni nosači vrše na uporišta. Horizontalni potisak igra veoma važnu ulogu kod svih svodova, okvira i lučnih vezača. Besprekorno preuzimanje ove bočne sile je pomoću zatege ili uporišta za tu svrhu pomno udešenog. Ove mere su od velike važnosti kod svih statički neodređenih veznih slučajeva i oblika.

### Oslončke komponente

Ukoliko je jedan nosač na dva uporišta napadnut koso postavljenim spoljnim silama, na čvrstom osloncu nastaje koso usmerena rezultanta. Shodno paralelogramu sila, ona se za statičke račune razlaže na jednu horizontalnu i na jednu vertikalnu komponentu. Kod lukova, kako je već bilo naglašeno, nastupaju čak i pri-

vertikalnom opterećenju, horizontalne oslončke komponente, koje prouzrokuju bočni potisak.

Potisak zemlje je dejstvo sile koju zemlja vrši na deo građevine koji se nalazi u zemlji, dakle pretežno kod potpornjaka i svih vrsta fundamenata. Besprekorna računska podloga još nije pronađena. Danas važeća teorija zemljinog potiska potiče od Coulomba. Uprkos teorijske nepristupačnosti, ona je u toku razvoja pružala praktički prihvatljive rezultate. Približno Coulumbjeova teorija polazi od toga da se klizanje zemljane mase odvija po površini klizanja, a te površine su nagnute i položene na donju ivicu potpornog zida. Suprotni potisak zida može biti na najmanju ruku tako veliki da održi ravnotežu sa zemljanim masom koja leži na kliznoj površini.

### Smicanje — smicajuće sile

Smicanje je sporedni proizvod opterećenja na savijanje. U tom smislu sile smicanja mogu da dovedu do razaranja fizičke povezanosti nekog tela, odnosno od elastičnih do plastičnih deformacija a preko ovih do potpunog rascepljenja. Ove sile deluju u ravni poprečnog preseka odabranog konstruktivnog elementa. Po svojoj prirodi nastaje da jedan poprečni presek potisne drugi, naročito kod konstruktivnih spojeva ostvarenih zakovnicama i fosnama. Nosivost ovih delova, prema tome, treba obezbediti protiv smicanja ovog sporednog proizvoda opterećenjem na savijanje. Iako se smicajuće sile i sile potiskivanja smatraju jednoznačnim, Mörch i drugi teoretičari ipak zahtevaju njihovo razlikovanje za konstrukcije od betona i kamena i građe od livenog gvožđa. Zahtev koji je uostalom već ušao u građevinske propise većine naroda.

Bez prisustva momenta savijanja poprečna sila može nastupiti samo na jednom jedinom preseku, što je poseban slučaj.

### Uticajne linije i pokrenuti tereti

Uticajne linije služe za prikazivanje krajnjih vrednosti — statičkih vrednosti, veličina — kod izračunavanja nosnih konstrukcija izloženih promenljivim opterećenjima. Uticajne linije vertikalnih promenljivih tereta su od naročitog značaja kod mostova, puteva, kranova itd.

Proučavanje konstrukcija izloženih delovanju pokrenutih tereta postavlja dva osnovna problema:

1. dinamičke uticaje na konstrukciju u vidu vibracija i udara,
2. stalnu promenu mesta u kojima usled pokrenutih tereta dolazi do dejstva; zadatak je pronalaženje najnepovoljnijeg položaja i najvećeg naprezanja.

### Uticajne ordinate

Uticajne ordinate saobrazuju grafički prikaz uticajnih brojeva — veličina — neke nosne konstrukcije u odnosu na jednu proizvoljno postavljenu abcisu. Vezna linija ovih uticajnih ordinata daje uticajnu liniju koja sa svoje strane sa abcisom saobrazuje uticajnu površinu.

### Horizontalni potisak

Horizontalni potisak je dejstvo bočnih sila koje lučni nosači prenose na svoja uporišta. Igra veliku ulogu kod svih svodova kao i okvirnih i lučnih vezača. Njegovo satiranje vrši se pomoću zatega ili odgovarajućih uporišta. To je veoma važan zadatak za sve statički neodređene oblike vezivanja.

### Otpornost — inercija i moment otpornosti — inercije

#### Dejstvo i protudejstvo

Svako telo u mirovanju razvija po iskustvu otpor protiv sile koja hoće da je pokrene. Otpornost je sila koja sprečava dejstvo aktivnih sila, tj. promenu stanja u pokretu jednog tela.

Moment otpornosti — inercije veoma važan pojам u nauci o otpornosti tela. On je matematički produkt i za razliku od statičkog momenta njega je teško predstaviti. Moment otpornost  $W$  jednog poprečnog preseka je veličina koja se dobija iz odnosa momenta inercije  $J$  poprečnog preseka i rastojanja  $e$  (zategnutog ili pritisnutog) ivičnog vektora od neutralne osovine.  $W = J \cdot e$ ; pri tome  $J$  je osoinski momenat inercije u  $\text{cm}^4$ ;  $e$  veće od oba odstojanja u cm koja dolaze u obzir.

Moment inercije je matematički pojам. Učiniti ga uočljivim predstavlja pitanje odnosno mogućnost „vizualizovanja“. Ni to nije potrebno; stvarno postoji ovo: pomoću matematičkih formula rešavaju se problemi neeuclidovske geometrije. One postaju pogodan instrument za rešavanje postavljenih pa i bazičnih problema. Po svemu sudeći, zasada se i ne nameće potreba da se ovakve matematičke apstrakcije zamisle kao uočljiva euklidovska pravila. Ili kako Reichenbach navodi: „Moć razuma moramo tražiti u sposobnosti da se oslobođimo svakakvih pravila na koja su nas navikli iskustvo i tradicija, a ne u pravilima koja razum nalaže uobrazilji.“ Nadalje: „Prilagodljivost ljudskog uma mogla se ispoljiti tek pošto je naučnik pokazao kako da se bavimo strukturama drukčijim od onih na koje nas je navikla drevna tradicija. Naučnik krči put ka filozofskom uvidu“. (Rađanje naučne filozofije).

### Stabilnost objekata

Stabilnost je osnovni pojам postojanosti građevinskih objekata ili konstruktivnih delova i izražava se otpornošću koja se krije u njima. Snagom otpornosti one odolevaju makakvoj sili preturanja. Snaga otpornosti je sopstvena težina građevinskih objekata.

Moment stabilnosti: je moment preturanja; sopstvena težina nekog tela se odnosi na višak preturanja koji dolazi u obzir. Ukoliko građevinska tela treba da održe postojano svoje stanje i da se ne preture, u tom slučaju moment stabilnosti mora biti veći od momenta preturanja.

### Sigurnost konstrukcija

Sigurnost, odnosno stepen sigurnosti građevinskih konstrukcija označava odnos između najvećeg opterećenja koji se teoretski može ustanoviti i praktično stvoreni i predviđenog opterećenja. Ukoliko je taj odnos „n“, onda nastaje „n“ puta obezbeđena sigurnost; recipročna vrednost „ $1/n$ “ uzima se za odgovarajući koeficijent sigurnosti.

### Srpoliki nosači

Srpoliki nosači spadaju u red rešetkastih nosača kod kojih su gornji i donji pojasevi povijeni pod dva različita radiusa, ali oba se pojasa spajaju na krajevima tako da saobrazuju oblik koji podseća na izgled ubičajenog srpa.

### Snaga štapa

Snaga nekog konstruktivnog štapa je ustvari zbir napona u jednom štopolikom i krutom telu. Kod rešetkastih konstrukcija označuju se kao snaga štapa one sile koje prolaze — napadaju u osovinu pravouglastih štapova.

### Potisak vetra

Što se građevine više oslobođaju masivnosti, postaju vitkije te su svojim skeletima još više izložene aktivnoj snazi vetra, nazvanom silom potiska. Spada u red povremenih pa čak i iznenadjuće slučajnih opterećenja o kojima se, međutim, kod izrade statičkih elaborata vodi računa kao o stalnim. Metod izračunavanja snage vetra na građevinske konstrukcije uzima u obzir, pre svega, pravac vetra u vodoravnom pravcu. Za građevine na morskim obalama i u planinama gde vladaju jaki vetrovi, snaga vetra se povećava sa 25—50%. Postupak je ovaj: uzima se  $1 \text{ m}^2$  površine položene upravo na pravac vetra  $F$ , a potisak vetra se označuje sa  $w$ ; vetrar koji deluje pod bilo kakvim uglu  $\alpha$  označuje izrazom:  $W = w_0 F \sin^2 \alpha$ .

Za vrednost  $w_0$  već su izrađene odgovarajuće tabele. Kod otvorenih hala i tremova računa se pritisak vetra koji napada krov i zidove iznutra prema gore a kod slobodno stojećih krovova odozdo prema gore i to uzimajući 60 kg na  $1 \text{ m}^2$  površine pogodene pod pravim uglom. Suprotno pritisku vetra javlja se u zavetri ili kod blago nagnutih površina dejstvo sisanja. Ako je dejstvo sisanja veće od težine krova a krov nije usidren onda vetrar može da dignе krov da ga preturi i ostavi nedaleko od zgrade.

### Opterećenje snegom

Opterećenje snegom i trajnost opterećenja dolazi u obzir za krovne konstrukcije prema uslovima odgovarajućih podneblja. Prema količini zimskih padavina snežni pokrivač može biti znatan i o njemu se vodi računa kao o pritisku izazvanom težinom snega. Za vodo-

ravne krovne površine i krovne terase uzima se minimalno  $75/\text{kg/m}^2$ . Prema nagnutosti krovnih površina menja se debljina snega to jest težina snežnih pokrivača. Kod strmih krova uzima se manje a kod nagnutih više od  $45^\circ$ . O pritisku snega ne vodi se računa, osim delova koji stvaraju snežne vreće. To zavisi od oblika krova. U svim građevinskim propisima date su težine snega prema nagnutosti krova. Prema lokalnim uslovima pretpostavlja se potpuno ili samo delimično opterećenje krovnih površina snegom i prema tome propisi mogu biti različiti prema osobenostima regiona.

### Elastičnost na potiskivanje

Elastičnost nekog čvrstog tela protiv naprezanja izazvanog uzajamnim potiskivanjem dva površinska elementa jednog protiv drugog predstavlja važnu pojavu nauke o otpornosti. Ukoliko sile potiska premašuju snagu otpornosti dolazi do njihovog razdvajanja. Otpornost tela protiv potiskivanja označava se sa  $\tau$  a to je naprezanje na potiskivanje i izražava se sa  $\text{kg/cm}^2$ . Važno je imati u vidu razliku između sile potiska i sile smicanja a ona se krije u ovom: naprezanje od smicanja nastupa između dva dela štapa kad ovi treba da se smaknu, to jest u slučaju kada pritisak i protupritisak padnu u istu ravan, te u odsustvu momenta savijanja dejstvuju samo sile smicanja. Naprezanje na potisak nastaje kada pritisak i protupritisak ne dejstvuju u istoj ravni tako da uz prisustvo savijanja dejstvuju potiskujuće sile.

### Dvostruko savijanje

Dvostruko savijanje kao statički fenomen nastaje usled aksijalnog naprezanja savijanjem kada ravan dejstvujućih sila ne seče poprečni presek neke grede u njenoj glavnoj osi. Primeri su dati slemenjače koje stoje upravno na krovnu površinu, odnosno i uopšteuzevši, kada neka nosna greda nije nekom spoljnom silom opterećena savijanjem u glavnoj osovini.

### Totalna opterećenost

Puna, totalna opterećenost nosača označuje celokupni teret jednog nosača a koji se sastoji od sopstvene težine i od tereta koji se na njega natovaruje (na primer prometom). Najnepovoljnija opterećenost je ona koja u poprečnom preseku grede ili štapa neke rešetkaste konstrukcije izaziva maksimalna ili minimalna naprezanja.

### Torzija

Kao pojava deformacije smatra se istom što je i vraćanje iz stanja uvijanja, koje nastaje izokretanjem paralelnih slojeva nekog tela, jednih suprotno drugima oko jedne osovine zamišljene upravo na njih. Elastičnost na torziju znači naponsko naprezanje koje u čvrstim telima nastaje pri okretanju; otpornost protiv torzije je istog značenja kao i otpornost čvrstih tela kojom ona odolevaju da se u njima ukine povezanost delova ili čestica po trajanju torzije.

U borbi protiv sile teže arhitekti neretko izlažu svoje konstrukcije dejству torzije. Prednapregnutost i tu im pristiže kao delotvorna pomoć.

### Nosači sistema „Vierendel i Visintini“

Nosači sistema Vierendel, sastavljeni od greda, u stvari su rešetkasti nosači bez kosnika; brojni su primjeri njihove primene u Belgiji. Kod mostova i spratnih visina građevina, otvoreni služe za prolaze, smeštaj prozora i vrata itd. Pojasevi i upravni direci sačinjavaju četvrtaste okvire, pripojene jedni uz druge. Omiljena konstrukcija kod arhitekata, manje ugodna za statičare zbog tegobnih i opsežnih računa. Vertikalni direci su izloženi opterećenju na savijanje. Rešetkasti nosači sistema Visintini sastoje se od horizontalnih greda i kosnika bez vertikalnih direka.

### Pritisak vodenih masa

Pritisak vodenih masa predstavlja takođe osobeni vid statičkog stanja u konstrukcijama. Pritisak vode je u stvari sila pritiska koji neki vodeni stub vrši na neku konstruktivnu površinu. Jedan je od osnovnih pojava građevinske statike. Značajno je, pri tome, što je pravac pritiska uvek upravan na površinu izloženu opterećenju sili pritiska. **To je osnovni zakon.** Razlog je tome: ugao trenja ništavanje za sve tekuće mase.

Veličina vodenog pritiska jednak je težini vodenog stuba — mase — pri čemu je poprečni presek vodenog stuba jednak površini izloženoj pritisku. Visina vodenog stuba jednak je odstojanju ove površine izložene pritisku, računajući od gornje razine vodenog stuba. Pritisak se određuje prema  $1 \text{ cm}^2$  površine pri dnu posude, bazena itd. u  $\text{kg centimetrima}$ , shodno visini vodenog stuba.

Pritisak vodene mase upravljen bočno prema nekom čvrstom zidu povećava se jednomerno odozgo prema dole počev od nule-vrednosti na gornjoj površini. Pritisak ove vrste prikazuje se grafičkim obrascem — protiv neke vertikalne konstrukcije — u obliku trougla čija je osnova jednaka visini vodenog stuba.

### Napomena:

Treći deo knjige ne obrađuje građevinsku statiku kao specijalnu tehničku struku već kao onu vrstu ljudske misaonosti koja je tokom vekova osposobljavala konstruktivno-strukturalnu podlogu arhitekture za sve veća osvajanja prostora i njegovo oblikovanje. Da bi se ukazalo na konstituirajući značaj ove treće priske arhitekture, zasada je iz inače ogromne materije odabran samo ovoliko.

## NA RASTANKU

Kao autoru više objavljenih dela načelo mi je da pišem bezlično, nemetljivo, nенарративно, skrivajući se a personalno iza predmeta koje iznosim na videlo, o kojima raspravljam, koje osvetljavam, oce- njujem i preocenjujem. To mi uostalom nalaže i dobar ukus. Istupam bez okolišenja u prvom licu kao „ja“ tek onda kada, kao u ovom slučaju, dajem sebi reč. O svemu ovom imam na rastanku nešto da kažem:

Zahvatio sam predmet čiji opseg prevazilazi granice arhitekture i urbanizma kao učila i stvar struke. Smatrao sam da takav poduhvat treba jednom da preduzme arhitekt od krvi i mesa — kakvim sebe smatram — koji je praktičnim radom za to osposobljen a pored toga je projektant građevina svih vrsta i upućen u sve vrste uređenja prostora (urbanizma i regionalnog planiranja); uz to da je još i teoretičar i to ne od najgorih, kome je pored svega ovog bliska misaona podloga stvari. Tako će biti mogućno da se proveri: kako izgledaju stavovi i ceo poduhvat kada takav čovek uzme u razmatranje probleme kojima se prevashodno bave istoričari kulture, umetnosti i kritike, filozofi, estetičari, novinari i drugi. Iskreno rečeno nikad nisam imao, a nemam ni sada poverenje u arhitekte-estetičare koji nisu i sami projektanti-stvaraoci i iskusni graditelji a bave se teorijom arhitekture. To su stvarno zaludne ambicije, ne baš tako bezazlene kao što se čini, a pogotovu na planu nastave na arhitektonskim fakultetima. U takvim slučajevima teško se raspoznaje da li se radi o obrazovanim diletantima ili jedinkama diplomiranih arhitekata zadojenih taštinom i željom da se istaknu na ledima arhitekture. Lepe dušice — schöengeistovi — od slabe su koristi za svako konstruktivno društvo a pogotovu za socijalizam.

Pritoke su tu, misli po njima protiču pred mojim očima. Sad mogu da osmotrim i glavnu misaonu struju sa svih mogućih strana, sa svih obala i izbrežina. Za ovaj posao sam dosada trošio samo jednu vrstu stvaralačke energije; od sada će mi pomoći ona druga. A pri trošenju ove druge vrste energije neću se poslužiti nikakvom zaludnom, već pravom „majstorskom mistrijom“ kao instrumentom, u to će se moći uveriti svaki sadašnji čitalac. Daću o tome dokaza ukoliko dode do ponovljenog i proširenog izdanja, naravno pod pretpostavkom da veliki kosač čovečanstva bude poštovao ovo moje obećanje. Možda ću na ovaj način ipak uticati na diletante da u arhitekturi vide onaj večni autoritet, a shodno tome da će joj, svesrdno

i pošteno služiti praktičnim i valjanim trudom i projektovanjem, odnosno okanuti se plandovanja pod njenim suncem.

Uzgred rečeno, i pored zvanično tražene materije, o arhitekturi sam već izrekao više stvari za koje se ne može reći da nisu vredne (Savremena arhitektura: 1, 2 i 3). Ustvari, sve četiri knjige — Savremena arhitektura 1, 2, 3, 4 — sačinjavaju jedinstveno misaono kretanje.

Tek će majstorska mistrija moći da ujedini sve tri vrste materije — misaone pritoke — u jedinstvenu i homogeniziranu stvaralačku misao, u glavnu struju, što je i osnovni cilj koji mi lebdi pred očima. Želim da arhitektima dobre volje pružim upotrebljivu spravu za sticanje jasnog pregleda preko morfolologije arhitektonske misli i doprinesem njihovom ličnom opredeljenju na što višem nivou u ovom ili onom pravcu poštenog zalaganja. Sa ovim kao kompasom bezbednije će se moći isploviti i po nepovoljnim vetrovima odnosno uslovima.

Najzad jedna isповест. Kako sam se opredelio za ovaj poduhvat? Neuspeli u jednoj grani stvaralaštva povlači sobom traženje oduska u drugoj. Neuspeli sam morao da trpim, ni krv ni dužan, u sukobu sa birokratskim shvatanjima. Protiv potpuno funkcionalno i praktično rešenog zadatka na nivou kulturnog shvatanja arhitekture, izmišljane su razne parole kao smetnje, na primer: zgrade bi bile luksuzne itd., ne videći da je nedoraslost korisnika izvesnom zadatku ustvari najveći luksuz (pored mnogih ranijih zamisli i projekata za koje sam se borio, sada je reč i o idejnou elaboratu Elektrotehničkog fakulteta u Novom Beogradu. To je tek priča za sebe i poučan predmet za nastavu u smislu: **kako ne valja raditi**). Poučen tako iskustvom usvojio sam načelo: ako mi ne date da radim ovo, radiću ono kao drugo, ako mi ne date ni ono drugo, radiću nešto novo kao treće. Nikad na uzmak kao rak... rak... rak..., suprotno onom: jedan korak napred, tri koraka natrag.

## SUMMARY

The contents of the book Currents of Thought Concerning Contemporary Architecture is divided into the three following parts:

- I. Development of architectural thought through the ages,
- II. Movements of philosophical thought from antiquity till the appearance of the champions of contemporary architecture,
- III. The development of science in the world of forces and the balance of these forces.

The author clarifies the meaning of these currents of architectural thought by answering the following questions: which of these currents contributes the most, through the ages, to the formation and continuity of architectural thought; which of these currents is in constant progress and which in a steady decline; which of these currents is in a state of stagnation or necessitating rejuvenation?

**The contents of part I:**

1. The roles of architectural theory, art criticism, architectural history and esthetic philosophy and the contributions of the ancient and middle ages.
2. Theorists of the Italian Renaissance.
3. Theorists of the "ideal city".
4. Utopians of the renaissance.
5. Architectural theorists in France.
6. Architectural theorists in England.
7. Architectural theorists in German speaking countries.
8. Theorists and directions in formal gardening.
9. Fortress systems; the development of thought concerning fortifications and its influence on the architectural-urbanistic composition of towns.
10. Lesser known theorists.
11. Theorists of the 19th and 20th Centuries.

**The contents of part II:**

1. Movements of philosophical thought concerning art and architecture from antiquity till the appearance of the champions of contemporary architecture; philosophical inheritance, from Plato to Croce.

2. The Greek and Roman Era

3. The Middle Ages

4. The New Age

5. The endeavors towards the creation of a "scientific esthetic"; the essence of scientific and creative esthetics

Plato, Aristotle, Vitruvius, Plotinus and St. Augustine

Thomas Aquinas, Roger Bacon, L. B. Alberti, Albertus Magnus, Leonardo de Vinci

R. Descartes, J. B. Dubos, D. Diderot, A. G. Baumgarten, J. Winckelmann, J. W. Goethe, I. Kant, A. Schopenhauer, G. F. Hegel, V. Cousin, H. Taine, Herbert Spencer, B. Croce.

Concerning proportion, rythm, harmony; anthromorphological or man-like proportions; the "golden-section" — sectio aurea.

**The contents of part III****I**

Development of the science of forces and their balance

Penetration into the unseen world of forces, explorers of mechanics, the laws of movement of solid bodies, infinitesimal calculation treatment; the science of statics, builder of the unseen world of forces; the dead comes to life, transformation of the abstract to the concrete; the role of forces in engineering mechanics.

**II**

Leonardo da Vinci  
Galileo Galilei  
Isaac Newton  
Robert Hook

Champions of the modern science of the world of forces.

**III**

Basic concepts in statics and engineering mechanics

External and internal forces, angle and parallelogram forces; the funicular polygon and the funicular triangle; points of forces, lines of forces, the resultants of forces, criteron for the determination of forces, the position of forces, balances of forces, the concept of the center of mass, the loading of structures; excentric loading, the concept of bending; antagonism between internal forces; bearing-footing; double bending; total loading; torsion; loads and the resistant forces; Guldinov's law; the „baricentric rule“; contributions of Tetmayer, Coloumb, and Clapeyron.

**IV**

The bidders of graphic statics

Contributions of Cremone and Culmann; beams and joints the contribution of Gerber.

**V**

Various views on the static condition of structures

Statically determined and statically undetermined structures; horizontal forces and the reaction of components, shear and shear forces; influence lines and moved loads — variable loading; the stability and safety of structures; lattice girders; the beam system of Vierendel and Visintini; wind pressure, loading by force; pressure of liquid masses.

**VI**

Inertia and the moment of inertia resistance

Arh. NIKOLA DOBROVIĆ  
SAVREMENA ARHITEKTURA  
MISAONE PRITOKE 4

IZDAVAČ  
Zavod za izdavanje udžbenika  
Socijalističke Republike Srbije  
Beograd, Obilićev venac 5/I

Tehnički urednik  
VLADIMIR MIHAJLOVIĆ

Korektor  
IVANKA DOBROVIĆ

Rukopis predat u štampu januara 1965. godine;  
štampanje završeno aprila 1965. godine.

Obim: 17<sup>1/4</sup> štamparskih tabaka  
Tiraž: 2.000 primeraka  
Format: 17×24 cm

Štampa Grafičko preduzeće „Prosveta”,  
Beograd, Đure Đakovića 21

**1965**

**cena 1.900 dinara**