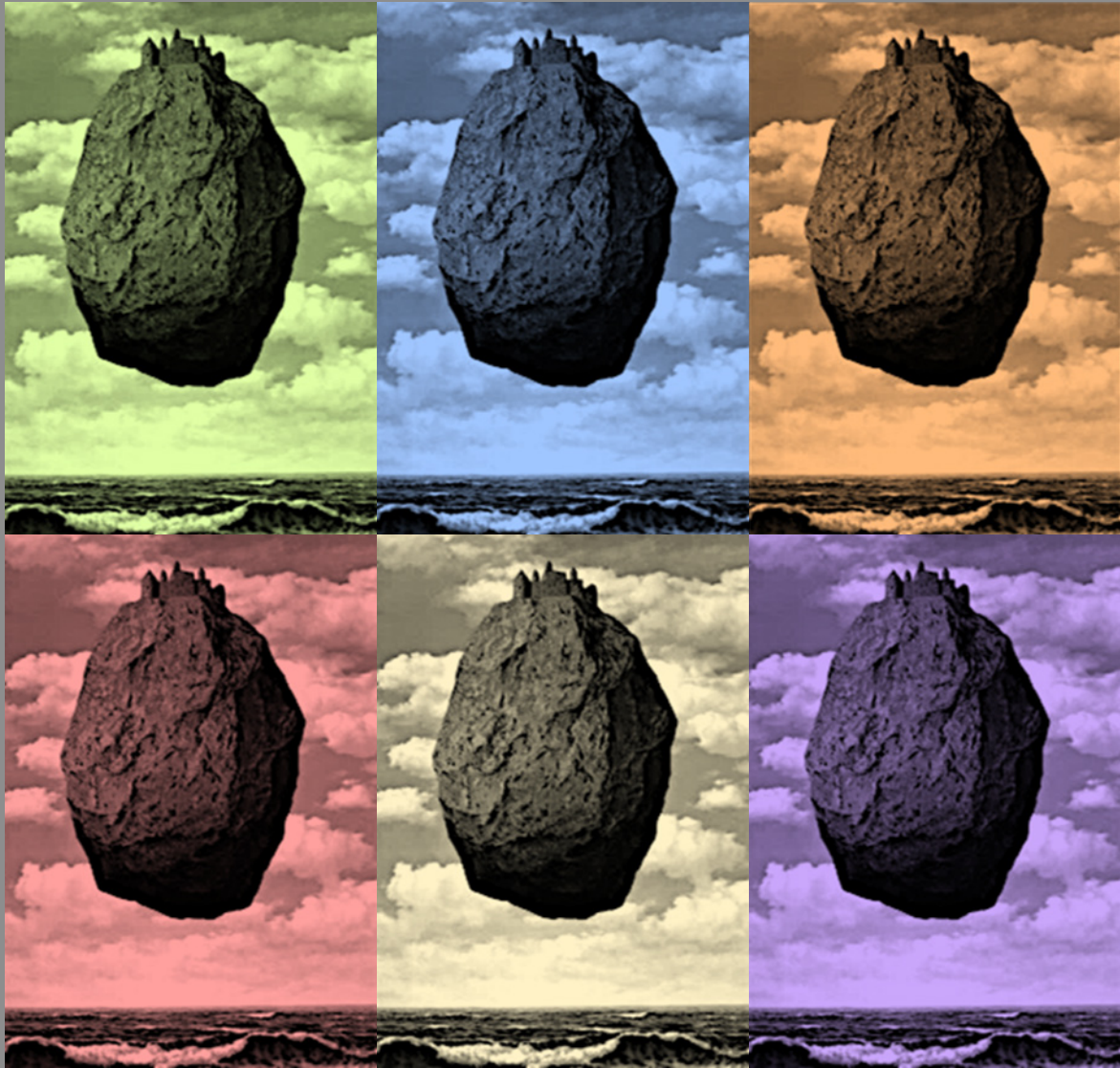


Fehim Hadžimuhamedović



FENOMENOLOGIJA TEŽINE U ARHITEKTURI



Fehim Hadžimuhamedović
FENOMENOLOGIJA TEŽINE U ARHITEKTURI

Fehim Hadžimuhamedović
FENOMENOLOGIJA TEŽINE U ARHITEKTURI

Izdavač
TDP
Branislava Nušića 158c, Sarajevo

Za izdavača
Narcis Pozderac

Računarska obrada
Fehim Hadžimuhamedović

Tisak
TDP Sarajevo

Ilustracija na naslovnici prema platnu *Château des Pyrénées* (1962) René Magrittea

© F. Hadžimuhamedović

Godina izdanja 2024

ISBN 978-9958-553-72-1
CIP zapis dostupan u COBISS sistemu Nacionalne i univerzitetske biblioteke
Bosne i Hercegovine pod ID brojem 60740358

Sve fotografije i slikovni prikazi u knjizi, bilo oni sa apliciranim grafičkim grafičkim analizama koje je sačinio autor knjige ili bez njih, koje je ili nije generirao autor, upotrijebljene su isključivo u svrhe naučne elaboracije, analize i akademskog komentara, sve u smislu <https://guides.nyu.edu/fairuse>.

Fehim Hadžimuhamedović

FENOMENOLOGIJA TEŽINE
U
ARHITEKTURI

TDP Sarajevo

2024

Sadržaj

1	GRAVITACIJSKI ČOVJEK I NJEGOV OKOLIŠ	1
2	ORGANIZACIJA NOŠENJA TEŽINA U ARHITEKTURI	16
3	(NE)KAUZALNO POIMANJE SVIJETA - ARHITEKTURA OBLIKA I SISTEMA	63
4	TROJNO USTROJSTVO ARHITEKTONSKOG OBJEKTA	98

5	
TJELESNOST U ARHITEKTURI	112

6	
TEŽINA I ARHITEKTONSKA KOMPOZICIJA	160

7	
HORIZONTALNA PODNA RAVAN KAO TJELESNA FORMA ARHITEKTURE	187

8	
TEŽINA KAO JEZIK DRUŠTVENOG KOMUNICIRANJA U ARHITEKTURI	200

9	
ARHITEKTURA JE ANTIGRAVITACIJSKA FORMA	223

1

GRAVITACIJSKI ČOVJEK I NJEGOV OKOLIŠ

Naizgled partikularna, težina se u arhitekturi zapravo javlja kao sveobuhvatna kategorija, koja se jasno nalazi unutar forme arhitektonskog objekta ali, puno šire od toga, kategorija težine preklapa sve važne pojavne aspekte arhitekture. Drugim riječima, cjelina arhitekture, njeni bazični karakteri i principi vezani su za iskazivanje težine. Da bi bila potpuna, fenomenologija težine u arhitekturi ne može isključiti iz svoga obuhvata čovjeka i njegov okoliš, njegov kontekst kulture i društva.

„Prvi teoretičar arhitekture“ Marcus Vitruvius Pollio (80-70 p.n.e.–15 n.e.), koji je živio u antičkom Rimu, u traktatu *Deset knjiga o arhitekturi* (*Architectura libri decem*) naznačio je da arhitektura inkorporira *firmitas*, *utilitas* i *venustas* (Vitruvius 1990: 18), univerzalnu trojnu strukturu arhitekture koja se može okvirno razumijevati kao iskaz čvrstine, udobnosti i izglednosti arhitekture. Kategorija težine, koja jasno određuje prvenstveno fizičku pojavu arhitektonskog objekta - njegov materijal i konstrukciju, jasno se vezuje za prvi član Vitruvijeve trijade, za *firmitas*. Uz sve to, kategorija težine se može pronaći i unutar

artikulacije druga dva člana Vitruvijeve trijade¹, *utilitas* i *venustas*, i kao manifestno fizičko i simboličko pojavljivanje i kao latentno prisustvo težine. Ali, ispoljavanje težine u arhitekturi je mnogo šire i od uobičajenog doktrinarnog razumijevanja Vitruvijeve trijade, i može se detektirati u prostornoj organizaciji jednoga naselja, na primjer.

Zapravo, nema pojave težine u arhitekturi, njene fizičke i duhovne spoznaje i osjećanja, ukoliko nema pojave težine u čovjeku. Drugim riječima, u centru materijalnog i duhovnom aspekta arhitekture nalazi se gravitacijski čovjek. Bitisati za čovjeka znači osjećati, vizualno i na načine percipirati, iskušavati, odnosno „živjeti“ težinu“. Važno je razlikovati takvu kategoriju pojavne težine koja se uvijek vidi relativno različito od fizičkog, odnosno fizikalnog iskaza težine kao sile ili sa njom povezanog pojma mase kao mjere inercije tijela², što su naučno određene i stabilne vrijednosti. Ali, i kao takva, pojavna i življena kategorija, težine se javlja kao jedna od relativno stabilnih značajki pojavnog svijeta - prisutna je

u primordijalnom čovjekovom razumijevanju i osjećanju svijeta, kao jedna od njegovih elementarnih datosti i simboličkih orijentacija. Kategorija težine određuje i čovjekovu konkretnu orijentaciju u fizičkom prostoru, pri čemu zadržava svoj simbolički karakter.³ U smislu te orijentacije, čovjek stalno, u svakom aktu opažanja svijeta – kao što je akt gledanja, na primjer - procjenjuje i mjeri težinu, fizički i simbolički. Čovjek, tako, određuje težinske vrijednosti svih pojavnih stvari⁴, odnosno samih pojava koje nisu ograničene na osobenost materijalnog. Tako je jasno da i nematerijalnom svijetu i sva-ka viđena ili nacrtana slika iskazuje težinu. Sa stano-višta njene forme, nematerijalna i apstraktna kate-gorija muzike, na primjer, „posjeduje“ težinu – pod-ložna je gravitacijskom učinku (Arnhajm 2008)⁵.

¹ Neki teoretičari arhitekture, poput Ranka Radovića (1935-2005), smatraju da Vitruvijev redoslijed trijade, gdje se na prvom mjestu nalazi *firmitas*, nije slučajna, i da ta pozicija može govoriti o dominaciji te kategorije nad druga dva člana trijade, *utilitasom* i *venustasom*.

² Zapravo, fenomenološka težina uključuje nešto od smisla fizičke težine pa se i ona može mjeriti vagom, koja, sama, ipak nije fizička nego vizualna vaga. Jer, fenomenološka težina ovisi od formalne dinamike tijela i oblika, njihovih usmjerenja koja proizvode osjećaj težine kretanjem nadolje, gravitira ka tlu, gdje, terminološki, latinskom pojmu *gravitas* odgovara značenje težine.

³ Težina predstavlja jedan od važnih elemenata tjelesno-prostorne identifikacije čovjeka. "Dimenzije prostora, orijentacija, dubina, kretanje moraju posjedovati vitalni ili egzistencijalni smisao." (Gojković 1990: 96) Maurice Merleau-Ponty kaže: "Mi opažamo težinu stvari kao stalnu uprkos tome... što može varirati 'impresija' težine. Preko težine, boje, oblika, veličine, zvuka, rezistencije, itd., čita se jedinstveni način egzistiranja same stvari. Općenito, oblik, težina i orijentacija su trajnije forme percepcije od boje, npr." (Merleau-Ponty 1978: 363)

⁴ " (...) postoji širi konsenzus o različitim 'težinama' ili o vrijednostima koje se pripisuju naročitim predjelima boje, tekstone, oblika i volumena. Drugim riječima, razum se pojavljuje da bi pojasnio vizualne podatke shodno vrsti kôda koji djeluje sa karakteristikama neuronskog ponašanja." (Aldington 1980: 78)

⁵ Rudolf Arnhajm, u knjizi *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*, u poglavlju „Opažajna dinamika u muzičkom izrazu“ (str. 218-230) razmatra gravitacijske učinke zvuka, odnosno muzike.

Težina se nikad ne pojavljuje samostalno nego posredovano, preko druge forme koja je sadrži i artikulira. Centralna forma preko koje se pojavljuje težina je kategorija tijela. Zapravo, težina i kategorija tijela⁶ se ne pojavljuju jedno bez drugog, pa se tako podrazumijeva da svako tijelo ima neku težinu ali i da svaka težina ima svoje tijelo. U tom su smislu ove dvije kategorije potpuno socijalizirale unutar ranih ljudskih društava postavši nezaobilazni gradbeni elemenat njihovih društvenih vrijednosti i normi, odnosno, jedan od osnovnih kriterija čovjekovog elementarnog poimanja svijeta.⁷ Kao takve, u relativno neizmjenjenom obliku traju i danas.

Težina je i materijalna i simbolička supstanca arhitekture preko koje se čovjekov egzistencijalni prostor iskazuje, jednovremeno tvoreći unutarnju (materičnu) i vanjsku (ekspresivnu) strukturu tog prostora. Biće arhitekture je težinsko⁸. Iskustvo, opservacija i spoznaja težine u arhitekturi određeni su

⁶ Marc Le Bot kaže: "Tijelo je posljednja referencija svakog predmeta, predmet postaje primjetan ako mu se vidi tijelo. Obratno, tijelo postaje neprimjetljivo ako se uzima kao objektivni izraz u apstraktnoj logici." (*Plastički znak: zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, priredili N. Mišćević i M. Zinaić, Izdavački centar Rijeka, 1982, str. 203)

⁷ Samo naučno otkriće težine, odnosno principa gravitacije kao uzroka njene pojave, i s njom povezane kategorije tijela javlja se puno kasnije, sa teorijom gravitacije Isaaca Newtona (17. st.).

⁸ Hegel, u njegovim predavanjima o estetici (1820.g.), pojašnjava arhitekturu kao kategoriju zasnovanu na iskazu "teškog materijala". (Hegel 1975). Također, u njegovim predavanjima o filozofiji povijesti (1820-1830.g.) on pojašnjava: "Supstanca materije je težina" gdje "Materija ima svoju supstanciju izvan sebe." (Hegel 1966: 22-23).

čovjekovom idejom i osjećanjem težine - kriterijem kojim promatra, određuje ali i osjeća svoj, i unutarnji i vanjski svijet. Budući da je to njegov i unutarnji i vanjski karakter, čovjek ne može razlučiti granice iskazivanja težine - teško povlači razliku između sebe samog, svog okoliša i svoje arhitekture. Težina u arhitekturi se tako javlja kao sveprisutna i sveproširuća kategorija⁹, koja je u nekom smislu „šira i važnija od same sebe“ te se ustanovljava kao svojevrsna antropologija arhitekture sa neizbježnom težinkom supstancom.

Težina predstavlja bit ustrojstva arhitektonskog objekta, i ukupno arhitekture. Ako neko želi spoznati kakvo je pravo biće arhitekture, odnosno odgovoriti na pitanje „šta je arhitektura?“, on treba prvenstveno otkriti raznovrsne forme preko kojih se manifestira težina u arhitekturi. U osnovi, svaka takva forma ima red zasnovan na gravitacijskoj matrici, odnosno posjeduje tjelesni red. Kategorija tjelesnog reda se ponajprije vezuje za materijalnost arhitektonskog objekta - genezu i proces građenja tijela arhitekture, ali, nije ograničena na njega. Tjelesnost, kao bazična arhitektonska forma zasnovana na iskazivanju težine, ima integrativnu funkciju - okuplja sve težinske fenomene u arhitekturi u jedinstveni iskaz, kako one materijalne tako i one nematerijalne.

⁹ Procjena težine je jedna od nekoliko bazičnih kategorija čovjekovog stalnog i uglavnom podsvjesnog poimanja prostora. Prema J. Sorteu, "analiza ugodnosti nekog prostora sugerira prisustvo karaktera: težine, mjerila, boje, forme, oštine, teksture, strukture, artikulacije, starosti, značenja" (Aldington et al. 1980: 87).



Sl.1.1 Svaka materijalna i vizualna forma iskazuje težinu, koju, u osnovi, karakterizira vertikalna forma. Vizualna težina, koju artikulira svaka vizualna forma, jeste vrsta perceptivno-simboličke težine. Ona je rezultat učinka oka i duha, i postavlja se naspram stvarne (fizičke) težine, sa kojom je uvijek u vrsti povezivanja, poređenja i razlike. Generalno, na razini podsvijesti, čovjek neprestano, u svakoj situaciji i na svakom mjestu „mjeri težinu“.¹⁰

U arhitekturi je osnovni smisao iskazivanja principa gravitacije, odnosno djelovanja težine u izgradnji i održanju fizičkog integriteta, odnosno tjelesnosti arhitektonskog objekta. Tijelo je način na koji arhitektonski objekat fizički, odnosno pojavno postoji. Gravitacija (težina) i tjelesnost su na izvjestan način i suprotstavljeni i komplementarni – tek zajedno daju pojavni smisao jedno drugom, i to ne samo u

arhitekturi nego u pojavnom svijetu općenito¹¹. Tjelesni red označava način (red) konstruiranja, odnosno slaganja težina unutar jedinice arhitektonske tjelesnosti - arhitektonskog objekta, i to na način da taj red uravnotežuje djelovanje težine. Drugim riječima, tjelesno bitisanje arhitekture jeste način na koji arhitektonski objekat „stoji na zemlji“ - „noseći težine“.

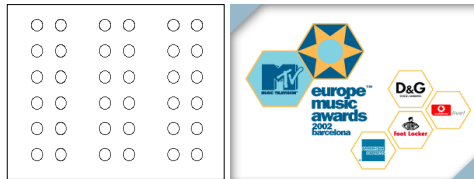
Međusobno privlačenje oblika - "vizualna gravitacija"

Svaka forma, materijalna ili vizualna (oblik, slika), iskazuje težinu. Pojavno, kategorija vizualne težine se postavlja naspram kategorije fizičke težine. Arhitekturu značajno određuje to dvostruko iskazivanje težine: dva pojavna reda težine su u izvjesnom međusobnom povezivanju ali i izvjesnom suprotstavljanju. Taj međuodnos definira, na primjer, historijske i stilske obrasce arhitekture. Čini se da princip gravitacije, u smislu efekta međusobnog privlačenja, ne vrijedi samo za fizički, materijalni nego i za vizualni i nematerijalni svijet. Ideja da se „oblici međusobno privlače“ može biti obrazlagana Gestalt psihologijom, gdje se vizualne forme povezuju viši red, kad su te forme prostorno blizu ili su slične.¹²

¹¹ Hajdeger kaže: "Biće je izvor svake bitne istine. U početku Zapadne filozofije biće je imenovano riječju *fysis*. Prvi grčki mislioci imali su osjećaj prirodnosti bića." (Zurovac 1986: 77-79)

¹² Prema zakonima proksimiteta i sličnosti Gestalt psihologije vizualne forme se povezuju u grupe kad su bliže jedna drugoj i što su sličnije jedna drugoj.

¹⁰ I muzika ima perceptivno-fenomenalni težinski karakter, naročito u smislu prostornog, vertikalnog diferenciranja i identiteta zvučnih formi.



Sl.1.2 Povezivanje pojedinačnih vizualnih formi u složenu vizualnu cjelinu prema zakonima blizine (proksimiteta) i sličnosti oblika unutar Gestalt psihologije predstavlja svojevrsno privlačenje oblika usporedivo s gravitacijskim privlačenjem masa u fizici. Ukoliko su pojedinačne vizualne forme apstraktne i bez značenja (linije, kvadrati, krugovi, i sl.) one se samo "privlače međusobno", odnosno, njihovo je povezivanje čisto vizualno bez formiranja okvirnog značenja. Ali, ukoliko te vizualne forme imaju izražen i semantički sloj, pa, uz to što su geometrijski likovi imaju i funkciju označenja (primjer na slici, desno¹³), konačan je učinak privlačenja oblika proširen i usloženjen, sa "privlačenjem istih ili sličnih formi koje artikuliraju i značenja". Time se usložnjava karakter privlačenja vizualnih formi s obzirom na njihova moguća značenja. Na primjer, dvije geometrijski iste i prostorno bliske forme, jasno u statusu međusobnog „privlačenja“, istovremeno su u značenjskom statusu „odbijanja“ ako su im značenja suprotstavljena. Time je ukupni izraz konfiguracije proširen – širi je od polja vizualnog.

Razumijevanje gravitacije – iskustvo težine

Čovjekova recepcija gravitacije je primarno vezana za njegovo iskustvo i razumijevanje njene manifestacije – kategorije težine. Tako, kategoriju težine, odnosno elementarno iskušavanje težine, čovjek povezuje sa dvije spoznajne ravni – sa osjećanjem težine osobne tjelesnosti i sa ospoljenom simboličkom manifestacijom težine tog tijela. Ta manifestacija težine biva kodirana u formu socijaliziranog, odnosno kulturaliziranog iskustva težine. Tokom milenija, kategorija težine je sedimentirala u formu relativno stabilnog društvenog simbola. Sveukupno, iskazivanje težine uvijek se javlja kao svojevrsna interakcija elementarnog iskustva težine koju jedna individua stalno „mjeri i osjeća“ i socijalnog razumijevanja i artikulacije kategorije težine, kao društveni obrasci pojave težine. Društveni obrasci, odnosno društveni jezik kodiran kategorijom težine je jako brojan i razvučen, gotovo da nema tematskog društvenog polja na čiju pojavnu formu ne utječe težina.¹⁴

U Starom vijeku, težina je promišljana metafizički unutar elementnog poimanja svijeta. Nauka 17. stoljeća je razumijevanje gravitacije usmjerila istraživanju uzroka pojave, kada Newton daje fizičko

¹³ Primjer iz "Understanding Media – What is Gestalt Psychology" (Edward R. Murrow)
<http://mediaelectron.blogspot.com/2008/11/what-is-gestalt-psychology.html>

¹⁴ Arhitektura je od brojnih društvenih polja, čiji jezik supstancijalno određuje kategorija težine. Unutar toga, zanimljiva je artikulacija težine unutar stilskih obrazaca arhitekture – tako, stil romanike u arhitekturi ima svoj osobeni obrazac artikulacije težine, gotika drugi, itd.

pojašnjenje gravitacije (Opća teorija gravitacije¹⁵) iznađenim kategorijama sile, mase i ubrzanja, koje, preko prostora mehanike, postaju jedan od obrazaca modernog načina mišljenja¹⁶. Christopher Alexander se u knjizi *The Nature of Order: An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe* (Alexander 2001) bavi otkrivanjem prirode reda u arhitekturi, gdje sugerira da gravitacija igra ulogu konceptualiziranja, odnosno pojavljuje se kao kriterij razumijevanja i određenja pojave arhitekture samo u 17. „Newtonovom stoljeću“ budući da je takva materijalno fizička paradigma razumijevanja svijeta u 19. i 20. stoljeću zamijenjena sa „nematerijalnim“ kategorijama svjetla i elektriciteta. Unutar takvog

¹⁵ Newtonovo određenje principa gravitacije glasi: "Svaka materijalna čestica privlači svaku drugu česticu silom koja je upravo proporcionalna proizvodu njihovih masa, a obrnuto proporcionalna kvadratu udaljenosti među njima." (*Opšti kurs fizike*, Nova knjiga, Beograd, 1989, str. 81) Newtonovo je pojašnjenje gravitacije povezano sa čovjekovim svakodnevnim iskustvom težine što nije slučaj sa Einsteinovim pojašnjenjem svijeta (*Specijalna teorija gravitacije*), gdje je gravitacija vezana za „inerciona kretanja planetarnih tijela u prostor-vremenskom svemiru zakrivljenih obilježja nedohvatljivih ljudskom iskustvu". (Jevtić 1989: 63)

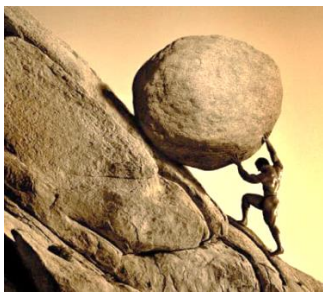
¹⁶ Tehniku je gravitacija zanimala toliko koliko joj je omogućavala postizanje njenog materijalnog cilja - ona gravitacijske odrednice reducira na shematizme djelovanja. Tehnika je novovjekovna kategorija kao i nauka ali se u izvjesnom smislu može prihvatiti kao reducirani iskaz starogrčke kategorije *téchne*, iz koje će se razviti i tehnika i nauka, ali i umjetnost. Umjetnost, općenito uzevši, prihvata gravitaciju, uglavnom kao neupitni, sveprisutni elemenat ustrojstva svijeta, i bavi se metaforiranjem kategorije težine. Estetika, koja pretenduje da bude mišljenjem umjetnosti, ne razotkriva obrasce formalnog ustrojstva vezane za djelovanje gravitacije - njome se bavi implicitno.

viđenja, težina u novije vrijeme mijenja svoj historijski iskaz u smislu ekspresije arhitektonske forme. Tako je u 21. stoljeću epistemološki prostor arhitekture i njene forme određen pojavom kategorije virtualne realnosti i digitalnog okruženja, i njihovog nematerijalnog učinka na arhitektonsko fizičko okruženje. Time se arhitektonska forma vidi u odrednicama „nematerijalne“, „slabe“ i „nečvrste“ forme. U takvom je kontekstu kategorija težine izrazito potisnuta, čemu, uz ostalo, svjedoči i odsustvo historijski afirmiranih obrazaca arhitektonske kompozicije u savremenim iskazima, jer arhitektonska kompozicija je u biti izvedena iz artikulacije sistema nošenja težina težina.

Sociološki i kulturološki gledano, kategorija težine se ograničeno otkriva i razumijeva. Taj paradoks ograničenog poimanja težine kao sveprisutne i sveprostriruće kategorije svijeta velikim dijelom leži u činjenici da je ona kulturna i duhovna a ne samo fizička činjenica. Težina je zapravo svojevrsna unutarnja čovjekova kategorija čiji je karakter prikriiven. Težina je imanentna životu u njenom vezivanju za elementarno čovjekovo iskustvo pojavnog svijeta - "težinu živimo" pa je stoga ne uočavamo.¹⁷ U smislu svakodnevnog iskustva, čovjek direktno i metaforički obitava u gravitaciji: Kad hoda, kad se penje, kad dijete uči da hoda, kad stari čovjek ne može da hoda (on "oteža"), kad radi, i kad ne radi, kad gradi... čovjek se doslovno i simbolično bavi težinom - težina je u njemu i oko njega. Čovjek savladava

¹⁷ "U svakom slučaju ne vidimo ono što živimo." (Bloch 1988: 25)

težinu i ona savladava njega, on osjeća težinu i ponaša se i djeluje prema njenim pojavnim zakonitostima. Težina se u komunikacijskom prostoru individue, u njenom uključivanju u njoj pripadno društvo, pojavljuje posredovano, u formi simbola. Čovjekova je težina fizička i puno više duhovna kategorija. Čovjek vjeruje ili ne vjeruje u težinu - na primjer, u religijskim vjerovanjima¹⁸ prepoznatljivim u narativima „poništenja gravitacije“, „uskrснуća“, „uzleta na nebo“ ... Dakle, jednostavno rečeno: „Čovjek živi i komunicira težinu!“



Sl.1.3 Težina je čovjekova i unutarnja i vanjska kategorija, ona je njegov i sadržaj i forma, ona je matrica njegovog djelovanja i mišljenja. Težinu, čovjek jednostavno živi. Simbolički značaj težine u egzistenciji čovjeka dat je u mitu o Sizifu: "... Bogovi su

osudili Sizifa da neprestano kotrlja veliki kamen do vrha jedne planine..., tu vidimo sav napor jednog tijela napregnutog da podigne ogroman kamen... No Sizif negira bogove i podiže kamenje." (Camus 1987: 131-5)

Jezik svjedoči da kategorija težine predstavlja nerastavljivi dio čovjekovog svakodnevnog i materijalnog i nematerijalnog života. U iskustvenoj ravni života, pojam težine zauzima jedno od najznačajnijih mjesta. Tako, na primjer, fenomenološku mnogoznačnost pojma težine u svakodnevnom životu ilustrira etimološki niz: "(do-, iz-, po-, pre-, raz-, ...) – „tegnuti“, „težiti“, „težina“, „težak“, „tuga“, itd. (Skok 1976: 452-3) Ako čovjek nešto „rasteže“ ili „priteže“, ako se „usteže“, ako je čovjek „danas, težak“, ili čak „tužan“..., čovjek se fizički i simbolički, neposredovano ili posredovano, bavi težinom. Kako je gravitacija u arhitekturi prvenstveno vezana za karakter materijalnosti, odnosno za pojavu tjelesnosti arhitektonskog objekta, fenomenološko obrazloženje njene pojave u arhitekturi nameće se kao logično. Naučno-tehnički smjer obrazloženja tjelesne pojave arhitekture odgovara na pitanje "zašto arhitektonski objekat fizički stoji (na tlu)?" Ali, za fenomenološko obrazloženje te pojave činjenica da „objekat stoji“ je neupitno stajalište i tek polazni osnov za obrazlaganje "kako se, na koje načine, ispoljava, odnosno pojavljuje, takav arhitektonski

¹⁸ Nadgravitacijski karakter građenja i arhitekture se često u religijskim i drugim obrazloženjima izjednačava sa kategorijom svetog. Tako se u *Kur'anu*, na primjer može naći iskaz: "Alah je nebesa, vidite ih bez stubova podigao ..." (sura XIII/2)

„objekat koji stoji?“ i „zašto se baš tako ispoljava?“¹⁹ U tom je smislu jedan jezičko etimološki karakter posebno zanimljiv: pojmovni niz „u-stati“, „po-stati“, „po-stojati“, itd., sugerira da je akt čovjekovog stajanja, odnosno čovjekov uspravan stav kad se njegovo tijelo odupire težini, zapravo akt čovjekovog postajanja.



Sl.1.4 Ustrojstvo našega svijeta je gravitacijsko, što je formalno ali i značenjski određuje različite pojave i stvari koje se iskazuju po pravcu vertikale. Vertikalno djelovanje težine, principijelno promatrano, izaziva otpor i suprotnosmjernu reakciju unutar neživog svijeta stvari i oblika ali i svojevrsan otpor kod živog svijeta koji se, između ostalog, manifes-

tira i kao „rast nagore“. U tom smislu, živi svijet opstaje i „živi“ dok se odupire gravitaciji. Formalno ali i principijelno, sav je živi svijet otvoren nagore. Tako, i ljudi i drveće i trava, i planine... - „rastu u visinu“. Isto važi i za arhitektonski objekat koji „stalno teži da raste u visinu“. Izgleda da čovjek pridružuje ovaj protutežinski refleks živog svijeta svijetu artifijelnih stvari koje i sam oblikuje, i to čini barem na nivou znaka. Generalno uzevši, iskaz kontratežine (otpor težini unutar stvari i materijala koji ima vertikalno djelovanje) može se razumijevati i kao svojevrsna entelehija, kao vitalni, trajući princip arhitekture, koji njenu tjelesnost stalno gura u nadvladavanje težine, u kretanje u suprotnom smjeru (nagore) od smjera djelovanja težine (nadolje).

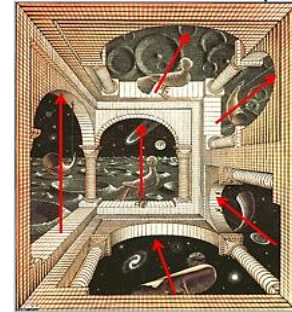
Pojavljivanje uspravnog hoda, odnosno, generalno, uspravnog stava imalo je dalekosežne posljedice na daljnju evoluciju čovjeka i predstavlja mjesto njenog izrazitog ubrzanja. Sa stanovišta djelovanja težine, taj uspravan stav čovjeka („stajanje“) predstavlja njegovu „otkriće težine“ (intuitivno, tjelesno, iskustveno, simbolički...) u njenom punom, iskazivanju. Tako forma vertikale, odnosno djelovanje težine, predstavlja principijelni početak svih čovjekovih aktivnosti, koje on u samim počecima svoga razvoja otpočinje prepoznavati. Unutar ovog, kao važnu formu,

¹⁹ Tek u tom kontekstu moguće je uključiti i fenomenološko pitanje o smislu „stajanja arhitektonskog objekta“: „Zašto, uopće, arhitektonski objekat, kao iskaz i izvedenica principa gravitacije, „stoji i ne kreće se poput automobila?...“ I, dalje, na primjer: „da li je automobil, kao 'prostorna šupljina u kojoj čovjek boravi kao što čini u svakoj kući', zapravo arhitektonska forma?“

čovjek vrlo rano otkriva geometriju vertikale i horizontale, odnosno geometriju pravog ugla.

Težina uglavnom nije zasebno istraživana kao cjelovita i primarna kategorija unutar arhitektonske teorije. Zato fenomenološko istraživanje težine u arhitekturi²⁰ ukazuje na obuhvatniji teorijski pristup kategorije težine. Arhitektura je važno polje za istraživanje pojave težine iz mnogo razloga a posebno zato što je model arhitekture zasnovan na težini direktno povezan sa čovjekovim egzistencijalnim iskustvom težine. U arhitekturi, težina se pojavljuje u serijama različitih obrazaca (konstrukcijskih, funkcionalnih, estetskih, socioloških, psiholoških, stilskih i drugih), jasno tvoreći osobenu fenomenologiju težine u arhitekturi.

²⁰ Kako "priroda predmeta koji se proučava određuje prirodu metode" (Damjanović 1966: 40), fenomenološki se metod u ovoj knjizi javlja kao pogodan za proučavanje pojavljivanja težine u arhitekturi. Ukratko, iz primjenjenog fenomenološkog metoda, odnosno sa stanovišta eidetske i fenomenološke redukcije bit (*eidōs*) predmetnosti arhitektonskog objekta se javlja preko njegove konstruktivne forme - i to onaj njen naročiti iskaz vezan za iskaz tjelesnog fenomena, gdje i sama fenomenološka redukcija otkriva imanentna oblikovanja svijesti u kojoj se dohvaćaju predmeti (prema Filipović 1984: 106), specifična stanja društvene svijesti (ideološka, klasna, i dr.), specifična stanja čovjekove svijesti, ali i njegove fiziologije (elementarni humani ritmovi, humana ravnoteža, itd.) – kao principi i obrasci pojave težine u arhitekturi.



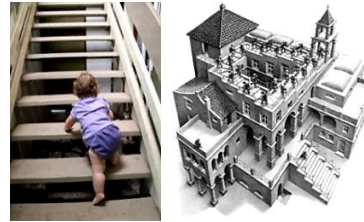
Sl.1.5 U iluzivnom iskazu slike *Drugi svijet* umjetnika M. C. Eschera ne može se jednostavno zaključiti „šta je (prostorno) gore?“ a „šta je (prostorno) dolje?“, na način kako se to jednostavno i uglavnom automatski i podsvjesno percipira prostor u realnom, odnosno jedno-gravitacijskom svijetu. Osnovni značenjski obrazac ovog umjetničkog djela baziran je na sukobljavanju pravaca i smjerova iskazivanja težine - sljedstveno, poruka slike je da se u jednom jedinstvenom prostoru susreću "više svjetova, sa isto toliko gravitacijsko-prostornih sistema pojavljivanja".

Obrasci pojavljivanja težine

U fenomenologiji težine mogu se iznaći brojni i raznovrsni pojavni obrasci vezani za čovjeka i njegov svijet, gdje su naročito značajni obrasci koji dolaze iz arhitekture.²¹ Budući da je težina i vanjska i unutarnja činjenica čovjeka i njegovog svijeta ona se pojavljuje u bezbroj formi, od kojih su tek neke eksplicitno težinske. Težinom čovjek mjeri i određuje svoj život, njegove materijalne i nematerijalne pojavnosti. Tako, na primjer, simbolički smisao uspona i savladavanja težine artikuliraju svake stepenice, koje, simbolički, uvijek "vode nagore". Kretanjem stepeništem nagore, čovjek se stalno odupire težini i nadvladava je. Stepenište tako artikulira vrstu antropološke metafore: čovjekova evolucija, ali i svakodnevni događaji poput napretka u karijeri, na primjer, jeste iskaz „napredovanja u visinu“ - simbol koji može biti pojmljen i kao napredak "za stepenicu više".

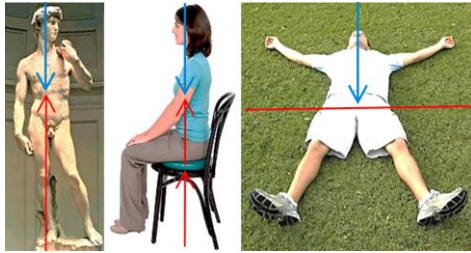
Čovjekov život označava prisustvo težine i suprotstavljanje težini. Kako je težina stalnoprisutna činjenica čovjekovog svijeta postoji stalna potreba čovjeka za njenim određenjem, vrsta stalnog programa ispisanog čovjekovim genima za „mjerenjem težine“. Taj refleks u osnovi proizlazi iz čovjekovog uravnoteženja djelovanju težine – njegovim tjelesnim otporom toj težini, uz koji nerazdvojno ide i duhovni, odnosno mentalni otpor djelovanju težine.

²¹ Tekst ove knjige okvirno je vezan za doktorsku tezu *Fenomenologija principa gravitacije u arhitekturi* Fehima Hadžimuhamedovića (Univerzitet u Sarajevu, 1994. g.)



Sl.1.6 Kretanje stepeništem pripada svojevrsnoj „fenomenologiji čovjeka u usponu“, gdje, principijelno, stepenište označava „uspon“ i „kretanje nagore“. Pri ovome, čini se da su u smislu čovjekove egzistencije neraskidivo povezani fizički i simbolički smisao kretanja uz stepenice. Jedno tumačenje litografije *Uspinjanje i silazak* (1960.g.) M. C. Eschera sugerira da je „ukupan smisao života uokviren dvostrukim karakterom i ciklusom uspinjanja 'uz' i silazanja 'niz' stepenice“.

Ta stalna težnja uravnoteženja težine sa akcijom njenog protutežinskog djelovanja tvori i čovjekovu projekciju i želju za njenim potpunim nadvladavanjem. Stoga, čovjek teži da „poleti uvis“ i nadvlada težinu i, uglavnom to čini metaforički, a tek, ponekad, i stvarno. Svakom fizičkom nadvladavanju težine prethodi njeno duhovno nadvladavanje. Težina, koja se može razumijevati i kao zatvor i ograničenje tjelesnog, predstavlja granicu koju treba transcendirati. Tu težnju, čovjek prenosi i ugrađuje i u svijet artificijelnih formi koje oblikuje, na predmete sva kodnevene upotrebe, na arhitekturu...

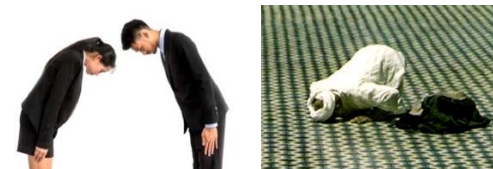


Sl.1.7 Dok stoji u vertikalnom položaju, čovjek se odupire djelovanju težine čitavim tijelom, težeći da ga vertikalno izdiže - tada je čovjek u stanju dinamičke ravnoteže. Kada sjedi, čovjek se odupire težini svojim tijelom ali i s pomoću sjedala – tada je čovjek sam već u pasivnijoj situaciji otpora djelovanju težine. U ležećem položaju "čovjek se ne odupire težini (niti svojim tijelom ni duhom) nego se predaje djelovanju težine", u tom položaju težina doslovno i simbolički dominira. Čovjek je u horizontalnom položaju potpuno pasiviziran (ležanje, smrt...).

Svako je nadvladavanje težine najprije mentalno, te sadrži koncept svojevrzne simboličke, odnosno fenomenološke transcendencije - „dosezanja onostranog iz ovostranosti“. Pri tome je težina simbol ovostranog a njeno nadvladavanje simbol onostranog. Obrasci takve simboličke transcendencije težine i njenog nositelja - tijela, široko su prisutni i razrađeni u različitim poljima čovjekovog života i njegove kulture. Takvi obrasci pojavljivanja su naročito izraženi u polju umjetnosti.



Sl.1.8 Čovjekova je psihofizička struktura određena antigravitacijskim iskazom, koji se, uz ostalo, manifestira težnjom da „čovjek hoće da leti“, da u tjelesnom i težinskom, i duhovnom smislu, nadvladava svoj fizički svijet i samoga sebe... Različiti su obrasci takvog pojavljivanja: Let balonom je tehničko nadvladavanje gravitacije u fizičkom smislu, dok je mogućnost letenja grčke božice Nike sa Samotrake (skulptura na slici u sredini; Grčka, 3. st. p.n.e.) mitoloških, odnosno simboličkih označenja. U stvari, premda svaki takav obrazac pojavljivanja ima u osnovi nadvladavanje težine i tjelesnosti, značenjski, odnosno kulturološki, on je puno širi i slojevitiji. Na primjer, sportski skok preko letvice označava ne samo "skok i let uvis" nego označava nadvladavanje težine kao nadilaženje (transcendiranje) određene visine - svojevrsnoga cilja, koji je u trenutku skoka daleka i onostrana mjera.²²



Sl.1.9 Svaki položaj ljudskog tijela koji odstupa od vertikale prema horizontali zadobija izraziti

²² Transcendentni smisao skoka preko letvice pojašnjava Lewis Mumford u knjizi *Mit o mašini* (Mumford 1986).

simbolni i kulturološki učinak, u smislu čovjekovog prepuštanja i predavanja djelovanju sile težine. Pri ovome, sama kategorija težine ima prvenstveno duhovni karakter – dok je sam fizički osjećaj težine često potpuno potisnut. Tako čovjekov vertikalni stav vodi u simbolizam metafizičkog, božijeg, nebeskog... označenja – što se može povezati i sa jezičkim odrednicama poput izraza „moralna vertikala“, „duhovna vertikala“, i sl. Forma vertikale je tako kategorija duhovnog, dok je forma horizontale bliska kategoriji materijalnog svijeta. Osoba koja se nakloni drugoj osobi njoj iskazuje poštovanje, uvažavanje, i sl. Osoba koja se klanja Bogu padajući ničice na tlo, zapravo odustaje od svakog tjelesnog i fizičkog odupiranja djelovanju težine, čime mu se i duhovno predaje.



Sl.1.10 Odupiranje težini i nadvladavanje težine je princip čovjekovog i fizičkog i duhovnog življenja. U smislu djelovanja težine,

fizičko i duhovno su komplementaran par, kategorije koje imaju centralno značenje u kršćanstvu. Tako se i simbolizam križa može tumačiti težinskim označenjima vertikalnog i horizontalnog pravca, pa vertikala simbolizira čovjekov život nasuprot horizontale koja simbolizira njegovu smrt. Kad čovjeka i njegovo tijelo nadvlada težina, kad stalnoprисutni fizičko-duhovni otpor težini nestane, čovjek umire. Figurativno ali i doslovno „čovjek iz stanja vertikale prelazi u stanje horizontale“, pri čemu dominira tjelesna forma kao apsolutni iskaz težine. Ravnoteža koju grade težina i njoj suprotnosmjerno djelovanje karakteristično za živo tijelo nestaje. Ukinuta vertikalna forma preostaje kao potpuno simbolički i duhovni iskaz i sjećanje – ostatak, odnosno zamjena „onome čega nema“. (Michelangelo, *Pieta*, 1497)

"Nošenje težine" je generalna forma svakodnevnog čovjekovog iskustva iz koje proizlaze neki od najznačajnijih obrazaca pojavljivanja težine. Svaka je težina nošena na neki način, što se unutar tokova vremena javlja vrlo rano kao jasno iskristaliziran društveno obrazac. Nošenje težine, te tjelesnost i materijalnost koji uobičajeno dolaze s njom, imaju prvorazredni društveni, odnosno antropološki, kulturni, komunikacijski, ideološki i mitski značaj. Fenomen nošenja težine je civilizacijski vrlo rano zadobio čvrste obrasce pojavljivanja - na neki način, nošenje težine je ugrađeno u čovjekove gene. U historijskim tokovima, obrasci pojavljivanja nošenja težina bivaju adaptirani društvenim okolnostima, najčešće sa karakterom „veća težina – veća (društvena) vrijednost“.²³ Metafore težine i njenog nošenja tvore u arhitekturi neke od osnovnih i relativno nepromjenjivih ideoloških poruka jednog društva.

Primordijalni obrazac nošenja težina je svojevrsna univerzalna antropološka forma, i činjenica je svakodnevnog življenja. Bazirana je na diferencijaciji i odnosu „nosive“ i „nošene“ forme. Pri ovome, „nošena“ forma može biti i živa i neživa stvar, ali je iskustvo nošenja težina uvijek početno vezano za čovjeka i njegovo iskustvo nošenja težina pa tek potom zadobija prenesena društvena označenja i aplikacije. Ono što je „nošeno“, samom tom oznakom

izražava težinu i skoro uvijek ima status više (društvene) vrijednosti, što može biti karakter i „više“ društvene klase. Nasuprot toga, jasno, ono ili onaj koji nosi neku težinu skoro uvijek zauzima hijerarhijski niže društveno mjesto i vezuje se za niže (društvene) vrijednosti. Težina se tako javlja kao jedno od osnovnih ideoloških sredstava klasnog društva.



Sl.1.11 Fenomen nošenja težina podrazumijeva pojavu dvije jasno diferencirane forme, i to forme težine i forme (ili onoga) koja nosi tu težinu. "Nosiva" i "nošena" forma zapravo čine par unutar organizacije nošenja težina, jedna drugu određuje i daju jedna drugoj smisao i u života individue i u životu jednog društva (njegove nauke, umjetnosti, tehnike...). Tako se distinkcija „nosiva – nošena forma“ prepoznaje kao razrađen obrazac i simbol u različitim poljima: kao čovjekovo svakodnevno iskustvo nošenja težine (u ruci, na glavi...), kao „nošenje vladara“, kao obrazac fizičkog i simboličkog nošenja težine krova i timpanona u arhitekturi, itd. Principijelni položaj nosive forme jeste „dolje“ a nošene forme „gore“, što je jasno historijski utemeljen obrazac koji sugerira da što je veći društveni značaj nošena se forma (težina) nastoji više izdići uvis. Obrazac nosiva - nošena forma tvori jednu od najpoznatijih i najznačajnijih kompozicijskih sintaksi u arhitekturi. Njen je principijelni i najznačajniji iskaz stup

²³ Tako, na primjer, svih „sedam svjetskih čuda“ afirmiraju u stvari obrazac grandioznog nošenja težina putem moćne tjelesnosti: piramide u Gizi, skulptura Kolosa sa Rodosa, svjetionik u Aleksandriji, statua Zeusa, mauzolej u Halikarnasu, Artemidin hram u Efesu, viseći vrtovi Babilona.

i greda, prvi kao nosiva drugi kao nošena forma. Dvojni iskaz stup i grede je dugo vremena smatran za osnovnu mjeru arhitekture i njenog stilskog iskazivanja, pa je klasifikacija na klasične arhitektonske redove u arhitekturi²⁴ bila kodifikacija takovg stava.

Može se ustanoviti direktna analogija čovjekove i arhitektonske tjelesnosti. Ustrojstvo čovjekovog življenja u smislu njegovog odupiranja težini i njenog nadvladavanja jednovremeno je princip ustrojstva arhitekture, koji se iskazuje i kao karakter arhitektonskog objekta koji „hoće stalno da raste i da se izdiže uvis“.



Sl.1.12 Tjelesni smisao svake građevine ima analogiju sa formom vertikalne figure čovjeka koji stoji na tlu,

i tim se aktom odupire težini“. Tako je, u prenesenom značenju, „svaka građevina stojeća figura čovjeka“, što može biti naročito uočljivo kod visokih građevina. U tom smislu visoke građevine imaju antropomorfni karakter. Uz to, visoke građevine su često mjesto iskazivanja društvenih ideologija budući da svojom veličinom i utiskom artikuliraju karakter „moćne i dominantne artificijelne strukture u prostoru“. U analoškom povezivanju sa čovjekovom tjelesnošću, visoke građevine također iskazuju stalnu težnju za rastom u visinu - težnju da dimenzionalno budu sve više i više... *Kip slobode* u New Yorku (iz 1886.g., visine skoro 100 m), iako jasno antropomorfna forma, nosi karakter arhitektoničnog već i radi njegovog arhitektonskog donjeg dijela ali i činjenice da, poput svake građevine, sam kip prima ljude u svoju unutrašnjost. I sama ekspresija ove skulpture je arhitektonična – dobrim je dijelom usmjerena uvis. Građevina *Burj Dubai Tower* u Dubaiju, koja je u trenutku dovršenja gradnje 2010. godine označena kao „najviša građevina na svijetu“ (sa visinom od 484 m) primjer je beskrajnog „svjetskog takmičenja za najvišom građevinom“.

²⁴ Italijanski arhitekt iz perioda manirizma Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) sumirao je antičko znanje o arhitekturi i njenim stilovima i postavio kanon pet arhitektonskih redova u arhitekturi (*Regola della Cinque Ordini di Architettura*, Rim, 1562), klasifikaciju baziranu na kriteriju različitih stilskih iskaza stupa i grede, odnosno nosivog i nošenog elementa.

Bazični smisao i značaj čovjekovog gravitacijskog svijeta i njegovog gravitacijskog okoliša, uključujući i arhitekturu, jasniji je ukoliko se on poredi sa suprotstavljenim modelom negravitacijskog svijeta. Tako, na primjer, postavlja se pitanje da li je arhitektura svemirskih letjelica i orbitalnih stanica, a na kojima sa stanovišta fizike vlada nulta gravitacija, nova klasa arhitekture budući da su čovjek i njegova arhitektura, njegovo biće, njegova biologija i njegova kultura u cjelini gravitacijski ustrojeni? Pitanje je zapravo kakva je inherentna forma takve negravitacijske arhitekture – koje fizičke i socijalno-simbolne principe ustrojstva slijedi takva arhitektura? Baveći se ovim pitanjima, Zachary Meade²⁵ postulira pojavu svojevrsne "arhitekture nulte gravitacije". No, iako se nulta gravitacija realno pojavljuje u čovjekovom življenom svijetu, ona je prvenstveno tek simbolička projekcija, gdje se u slučaju "arhitekture" orbitalnih stanica radi o privremenoj adaptaciji gravitacijskog čovjeka na uvjete ukinute gravitacije. Jer, u vremenski trajnijem obliku, taj bi „nulti gravitacijski svijet i prostor“ zapravo zahtijevao pojavljivanje nove antropološke i arhitektonske forme²⁶.

²⁵ Zachary Meade, *Architecture for Zero-Gravity: A Habitat Orbiting the Earth*, Z Joint Study Journal, str. 147-150. (Prikaz magistarske teze, odbranjene 1997. godine na The New School of Architecture and Design, San Diego, California)

²⁶ Zachary Meade, unutar konceptulne slike organskog rasta u nultom polju gravitacije, sugerira zanimljive naglaske rasta organizma u svim smjerovima. Jedan od jasnih strukturalnih razloga takvog organskog rasta u svim smjerovima je odsustvo gravitacijske vertikale i s njom djelovanja „odozgo“. U tom ambijentu negravitacijskog, mogu se postaviti pitanja, koja odmah indeterminiraju svaki mogući odgovor: „Zašto se organizam ne

To znači da potpuna kategorija "arhitekture nulte gravitacije" nije moguća bez izvjesnog potpunog „negravitacijskog“ čovjeka, odnosno bez pojave "čovjeka nulte gravitacije".

bi razvijao ka unutrašnjosti a ne u prostiranju od svojevrsnog centra?" Ili: „Zašto se organizam ne bi razvijao i 'tamo i ova-mo'?" Ili, „zašto bi se organizam ikako razvijao ako se razvojem razumijevaju odrednice odupiranja gravitaciji (što je model rasta čovjeka i građevine u našem gravitacijskom svijetu)?“. Itd.

2 ORGANIZACIJA NOŠENJA TEŽINA U ARHITEKTURI

fta

Kao kategorija, težina se u arhitekturi nikad ne može pojaviti samostalno i izolirano. Težina se u arhitekturi pojavljuje u složenijoj i posredovanoj formi – kao kategorija arhitektonske tjelesnosti, odnosno kao kategorija oblika, materijala. Sve te pojavne forme težine mogu se odrediti kao sistemi iskazivanja težina, odnosno, budući je svaka težina uvijek nošena forma²⁷, kao sistemi nošenja težina. Arhitektonska forma težine iskazuje osobene historijske obrasce svoje organizacije, one koje je čovjek jasno artikulirao u različitim vremenskim tačkama.

Fizička i vizualna težina

Unutar formi preko kojih se iskazuje (tijelo, oblik, materijal...) težina se može imati dva vida pojave: kao materijalna, odnosno fizička težina i kao nematerijalna težina, koja se uglavnom pojavljuje kao vizualna težina. Fizički svijet karakterizira kategorija

²⁷ Pojava težine u arhitekturi je uvijek vezana za organizaciju nošenja težina - ljudsko iskustvo sugerira generalno viđenje svijeta u kome je „neka težina uvijek nečim nošena“. Pri tome se uvijek pojavljuje forma-sadržavatelj te težine, koja se može razumijevati i kao element težine.

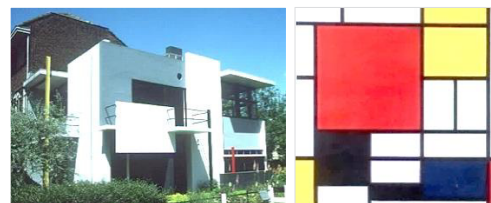
fizičke težine a svijet slike kategorija vizualne težine, koja je određena perceptivnim učinkom vizualnih formi i svojevrsnom idejom težine koja ide uz tu percepciju. Između te dvije kategorije fizičke i vizualne težine postoje veze i preklapanja i, rijetko, i supstancijalne razlike.

Ta dihotomija fizičke i vizualno percipirane težine zapravo određuje generalno razumijevanje arhitekture, a preko tog arhitektonskog modela i izvjesno opće viđenje svijeta kao materijalnog i nematerijalnog iskaza. Ta je dvojnost težinskog iskazivanja zbunjivala ne samo uobičajeno nego i stručno i teorijsko viđenje i određenje arhitekture. Stoga je najčešće prevladavalo viđenje arhitekture gdje su te dvije kategorije potpuno odvojene. Tako se fizička težina uobičajeno vezivala za materijal i konstrukciju i iz njih proizašla tjelesnost arhitektonskog objekta dok se vizualna težina uobičajeno vezivala za slikovni karakter i učinak arhitekture, gdje se, na primjer, arhitektonska kompozicija razumijevala u formalnim odrednicama jednog slikarskog platna.

Slika i težina - vertikalno ustrojstvo i vizualna vaga

Svaka je slika, u smislu njenog dvodimenzionalnog pojavljivanja, bazično gravitacijski ustrojena (Hadžimuhamedović 2020: 49-71). To znači da je bazično ustrojstvo slike, baš kao i materijalnog svijeta, vertikalno. Težinske osobenosti i principi slike isti su ili slični onima u svijetu fizičkih težina, i uvijek su

povezani sa ljudskim iskustvom i vizualnom percepcijom, koja može biti izrazito promjenjiva i relativna. Neki oblik izgleda teži ukoliko je veći (npr., veći kvadrat naspram manjeg kvadrata) i ukoliko je njegova boja jača i toplija a tekstura „zasićenija“ i ispunjenija (poput pune i „teške“ naspram prazne i „lake“ košare za voće). Vertikalno naglašen oblik izgleda teži od horizontalnog. Pri svemu, važan težinski aspekt oblika je njegovo formalno usmjerenje, pa, na primjer, trokut usmjeren nadolje izgleda teži od trokuta usmjerenog nagore²⁸. Ali, suštinski, iskaz težine jednog oblika je relativan i ovisi o njegovom kontekstu pa se navedene tvrdnje o težinskom učinku vizualnih formi mogu u određenom kontekstu skroz obrnuti u značenju.

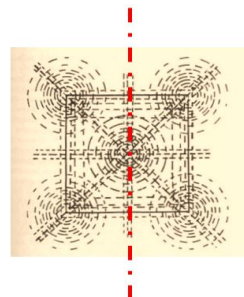


Sl.2.1 Unutar umjetnosti modernističkog pravca *De Stijla* (1917-1931) vizualna težina je, sem oblikom, artikulirana i bojom. Tako, forme pravokutnih ploha u boji imaju vrlo malu ekspresiju težine – izgledaju lake. To je vezano i za formalni

²⁸ "Oblik po svojoj prilici utječe na težinu. Pravilni oblik jednostavnih geometrijskih figura čini da one izgledaju teže. Čini se da kompaktnost, to jest usredsređenost mase oko središta stvara težinu. (...) Vertikalno usmjerene forme čine se težim nego iskošene." (Arnhajm 1981: 28)

otklon od vertikale, odnosno za dominaciju ekspresije horizontalnog prostora koga stvaraju plohe u boji, gdje crvena boja gradi jači utisak prostornosti od plave boje, naprimjer. Ta je ekspresija horizontalnog prostora ali i ukupan likovni jezik dvodimenzionalnih ploha i njihove apstraktne geometrije, zajednička i za slikarstvo Pieta Mondriana kao i za arhitekturu *Kuće Schröder* (G. T. Rietveld, Utrecht, 1924.g.) na slici.

Osnovni vizualni balans jedne slike ima karakter težinskog i iskazuje se po vertikalnom pravcu. Taj je vertikalni pravac - svojevrsna vertikalna osovina organizacije slike - izrazito značajan i može se pronaći u psihologiji slike Rudolfa Arnheima unutar matrične strukture slike. Arnheim tu matričnu strukturu naziva „strukturni skelet slike“ (Arnheim 2004: 170) na osnovi kojeg se generira i strukturira pojavljena slika. Taj strukturni skelet slike karakteriziraju istovrijedni učinci vertikalnog, horizontalnog i dva dijagonalna pravca, pri čemu njihovo sjecište određuje centar slike. Ali, ako se uvaži značaj djelovanja težine, gdje vertikalni pravac dominira i sa horizontalnim pravcem čini osnovni djelatni par (Hadžimuhamedović 2020: 49-71), može se načiniti izvjesna dopuna Arnheimovog modela. U toj se dopuni dakle pojavljuju hijerarhijski odnosi pravaca unutar Arnheimove strukturalne rešetke slike gdje vertikalni pravac dominira nad svim drugim.



Sl.2.2 Premda Arnheimov strukturni skelet slike sugerira da i vertikalni i horizontalni pravac imaju isti slikovni učinak, oni se zapravo razlikuju. Razlog tome je gravitacijski, pa je unutar svake slike dominira njeno vertikalno ustrojstvo, ostali su pravci manje važni²⁹. Unutar svake slike, vertikalni pravac se javlja kao osnova njene organizacije: pojavljuje se vertikalna osovina oko koje se organizira slika i formira njen vizualni, težinski i drugi balans.³⁰

²⁹ Iako forme vertikale i horizontale čine par, vertikalni pravac je naglašeniji unutar strukturalne rešetke. Tako se, u vizualnoj percepciji forme kvadrata, njegova vertikalna stranica doima većom od one horizontalne. (Hadžimuhamedović 2020: 61-62)

³⁰ Iz razloga ilustriranja važnosti težine i generalno vertikalnosti forme slike, u originalnom prikazu Arnheimovog strukturalnog

Budući da je osnovni vizualni balans jedne slike određen po vertikalnom pravcu, iz njega je izveden iskaz vizualne vage kao iskazivanje vizualne težine koja se uravnotežuje po horizontali na način da su lijeva i desna težina jedne slike uravnotežene u odnosu na tu vertikalnu. Vizualna vaga se iskazuje samo ako je artikulirano središte objekta - kao težinsko i formalno središte objekta, kao izvjesni centar težina, odnosno kao forma vertikalne osovine.



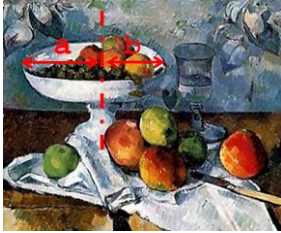
Sl.2.3 Naizgled banalni i zastarjeli uređaj vage sa tasovima sublimira primordijalno ljudsko iskustvo mjerenja obje, i stvarne i simboličke težine, te se javlja se kao neprevaziđeni model i instrument viđenja pojavnog svijeta koji samom svojom pojavom afirmira načelo ravnoteže. Taj se osjećaj ravnoteže prvenstveno prepoznaje u formi vizualne simetrije. Sama forma vizualne vage, koja je i sama vizualno simetrična forma, rezultat je te težnje za balansom, odnosno težnje da se svaka slika vidi kao harmonična i ravnotežna cjelina (*Gestalt* psihologija).

Forma vizualne vage zapravo predstavlja strukturalno ustrojstvo svake slike koja sadrži centar i (središnju) vertikalnu osovinu, i uz to bočni, lijevi i desni prostor koji se međusobno vagaju, odnosno uravnotežuju.

Analiza komponiranja i uravnoteženja težine unutar dvodimenzionalne forme slike uputna je i za arhitekturu. Tako analiza platna Paula Cézannea *Mrtva priroda: zdjela sa voćem, jabuke i čaša* iz 1879. godine (sl. 2.4) pokazuje da je građa likovnih elemenata ove slike zasnovana na uravnoteženju vizualnih težina prema mehanizmu vizualne vage. U dijelu te slike, u formi zdjele s voćem, vertikalna djelovanja težina bivaju uravnotežena u odnosu na centar, odnosno vertikalnu osovinu. Da bi uravnotežio vizualni, odnosno psihološki učinak koju proizvodi vizualna težina voća na jednom kraju zdjele Cézanne povećava, odnosno izdužuje drugi dio zdjele koji nije napunjen voćem, tako da sam taj dio povećava svoju vizualnu težinu. I premda je time ukupna forma zdjele s voćem geometrijski netačno naslikana, ona je sa stanovišta vizualne percepcije, koja uvijek traži vizualnu ravnotežu težina – tačna. Pomenuti princip vizualne vage ima smisla samo ako se mjeri u odnosu na središnju vertikalnu (na slici: podupirač zdjele), koja, zapravo, iskazuje vertikalnu osovinu nošenja težina. Vizualni teret sa jedne strane je

skeleta slike (sl.2.2) naglašen je vertikalni pravac (osovina) – na grafičkoj analizi dat crvenom bojom.

uravnotežen adekvatnim vizualnom teretom sa druge strane vizualne vage³¹.



Sl.2.4 Analiza Cézanneovog platna *Mrtva priroda: zdjela s voćem, jabuke i čaša*³² pokazuje kako se forma jedne vizualne težine uravnotežuje drugom po principu vizualne vage. Ovakvom kompozicijom i strukturom slike Cézanne sugerira da je mjerenje težine stalno prisutni

³¹ Simetrična forma zdjele nacrtana je na slici kao asimetrična, deformirana i izdužena na jednu stranu. To je autor napravio kao uslov dobre vidljivosti, odnosno čitljivosti slike - zdjela koju opaža vanjski promatrač treba biti viđena kao "ravnotežna", "simetrična" i „nedeformirana“.

³² Cézanneova se organizacija slike *Mrtva priroda: zdjela s voćem, jabuke i čaša*, odnosno njeno dubinsko uvažavanje vizualne percepcije što je i rezultiralo sofisticiranom upotrebom vizualne vage na samoj slici, može povezati sa estetskim idejama Konrada Fiedlera (1841-95) o razvoju umjetnosti u mijeni vremena. "Fiedler je (...) tačno vidio da oblikovanje, odnosno umjetničku djelatnost treba razumjeti kao daljnji razvitak procesa opažanja, ali je Fiedler taj dalji razvitak interpretirao kao saznavni proces, a samu umjetnost kao specifično saznanje." (Damjanović 1988: 186)

program čovjekove vizualne percepcije, pri čemu je mjerenje uvijek u funkciji prepoznavanja i formiranja ravnoteže slike, odnosno njene unutarnje strukture.

Strukturalni skelet arhitektonskog objekta - vertikalne osovine kao matrice iskazivanja težina

Maurice Merleau-Ponty, poput Arnheima, govori o strukturalnim vrijednostima slike, ali, pri tome, on uvodi smisao prostornog ekspresije. Tako Merleau-Ponty govori odnosima gore i dolje, te lijevo i desno (Merleau-Ponty 1990: 287)³³. Uvažavajući činjenicu da je arhitektura svojom pojavom također slika koja uvijek ima i prostorni smisao, može se detektirati pojava svojevrsnog prostornog strukturalnog skeleta u arhitekturi. To je zapravo strukturalni skelet težina u arhitekturi, koji predstavlja matricu pojave i organizacije iskazivanja težina. Strukturalni skelet težina u arhitekturi najčešće je pojavljena, vizualizirana i materijalizirana forma, i sadrži sistem vertikalnih pravaca, odnosno vertikalnih osovina povezanih u jedan sistem, gdje dominira jedna osnovna, centralna vertikalna osovina.

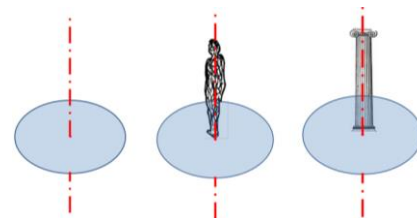
³³ Uz diferencijaciju na dolje i gore, te lijevo i desno, Maurice Merleau-Ponty dodaje još jedan par konkretizacije odnosa u prostoru: blizu i daleko. (Merleau-Ponty 1990: 287)

Vertikalne osovine su arhitektonski generativne i određuju pojavni aspekt arhitektonske forme, naročito formalno središte objekta. Jedna arhitektonska tjelesnost je određena jednom organizacijom, odnosno sistemom nošenja težina. U tom sistemu, strukturalni težinski skelet određen je pojavom jedne vertikalne osovine oko koje se organiziraju i okupljaju iskazi težina - masa, materijala, arhitektonskih elemenata, odnosno prostorā.

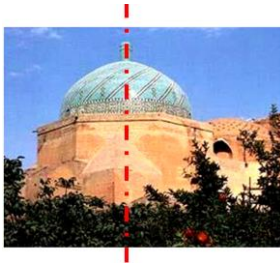
Ova vertikalna osovina je važna i nerazdvojiva od određenja središta, odnosno centra neke tjelesnosti budući da čovjek i u svjesnoj a još više u intuitivnoj percepcijskoj ravni stalno „mjeri težinu“ pojavnog svijeta. Čovjek stalno procjenjuje težinu nekog objekta (ali i svakog oblika) pri čemu bez određenja svojevrsnog središta tog objekta nema pojave težine i bilo kakve tjelesnosti. Vertikalne osovine nose karakter centralnosti ali one su, za razliku od jednodimenzionalnosti tačke, karakteristični dvodimenzionalni, linearni iskazi³⁴ koji definiraju trodimenzionalni, puni i prazni prostor oko sebe. Mogu biti arhitektonski materijalizirane (kao centralni stup unutar građevine, na primjer) ili nematerijalizirane, kao prazni prostor (u i izvan građevine). Imaju snažan simbolički smisao koji je širi od samog polja arhitekture. Čini se da u fenomenologiji percepcije prostora uvijek postoji „osjećaj prisustva vertikalnih osovina“, naročito u smislu određenja središta, odnosno centra punog i praznog prostora.

³⁴ Vertikalna osovina se može razumijevati kao vrsta „izdužene tačke“ budući da gravitacija djeluje vertikalno.

Središte i vertikalna osovina koji karakteriziraju čovjekov puni i prazni prostor i to ne samo u arhitekturi, nego generalno. Vezani su i za čovjekovu principijelnu poziciju i orijentaciju u prostoru. U tom smislu, Christian Norberg-Schulz daje model egzistencijalnog prostora u arhitekturi, formu gdje vertikalna prava (osovina) probada horizontalnu kružnu ravan (Norberg-Schulz 1975). Forma datog modela je jasno povezana sa bazičnom tjelesnom organizacijom arhitektonskog objekta ali i sa principijelnom formom čovjekove tjelesnosti, odnosno sa formom stojećeg, uspravnog čovjeka. Tako čovjeka, sliku koju vidi i arhitekturu koju gradi (u smislu gradnje i punog i praznog prostora) povezuje strukturalna forma vertikalne osovine.



Sl.2.5 Model egzistencijalnog prostora u arhitekturi Christiana Norberg-Schulza tvori vertikalna osovina koja probija horizontalnu kružnu ravan, te tvori formu pravoga ugla. Taj model zapravo predstavlja osnovno formalno ustrojstvo arhitekture (prostorno, konstruktivno, itd.), ali je model prepoznatljiv i u vertikalnoj formi čovjeka koji stoji na horizontalnoj podlozi. Prostor je tako definiran vertikalnom osovinom. Važan aspekt ovog modela jeste zahvaćeni kružni („egzistencijalni“) prostor, gdje je prazni prostor neodvojiv od punog.



Sl.2.6 Arhitektonski prostor, odnosno arhitektonska tjelesnost džamije *Mesdžid-i-džami* (Qazvin, Iran, 807. g.) nastala je generiranjem jednog sistema nošenja težina, odnosno generiranjem jedne centralne vertikalne osovine oko koje se organiziraju i raspoređuju težine (materijali, oblici), te puni i prazni prostori. Mjesto centralne vertikalne osovine težina nije materijalizirano u prostoru ali je vizualno naznačeno idealnom simetrijom trodimenzionalne forme koja određuje njen centralni položaj. Simbolički, iskaz vrtnje na ovom objektu u formi spiralne ornamentalne šare na kupoli ne bi imao smisla da ne uključuje tu naznaku centralne vertikalne osovine – kao nematerijalizirane i nevidljive strukture vertikalnog pravca.

Uz to, ta je vertikalna osovina jasna reprezentacija simbolizma *Axis Mundi*³⁵, kao „mikro-kosmološke osovine svijeta“.



Sl.2.7 U primjeru arhitekture „kolektivne kuće“ (Totem Bight State Park, Ketchikan, Aljaska), centralna vertikalna osovina oko koje se organiziraju pojavne forme težine ne javlja se u geometrijskom, odnosno u prostornom središtu tog

³⁵ Mircea Eliade je u tekstu „Symbolism of the Centre“ (u knjizi *Images and Symbols*; Princeton, 1991) uveo kategoriju *Axis Mundi* razmatrajući sakralni učinak formi, koje se u arhitekturi, čini se potpuno jasno, mogu uočiti i u klasama običnih i nereguliranih objekata - onih koji nisu crkve, na primjer. Naročito su zanimljivi objekti koji imaju artikuliranu, odnosno pojavljenu i materijaliziranu centralnu vertikalnu osovину nošenja težina u vidu konstrukcije centralnog stupa u sredini kuće, gdje taj stup simbolizira *Axis Mundi*. (Za kompletniju informaciju o arhitekturi objekta sa konstrukcijom centralnog stupa pogledati primjer arhitekture „gostinske kuće“ na ilustracijama 2.23 i 4.7)

objekta, kako je to uobičajeno za nju nego se pojavljuje u fasadnom prostoru objekta. Ona je materijalizirana u vidu centralnog totemskog stupa. U ukupnom arhitektonskom izrazu, neodvojiv je konstruktivni od simboličkog učinka date vertikalne. Uz centralnu, javljaju se dvije sekundarne, bočne vertikalne osovine koje uglovno organiziraju nošenje težina i materijala³⁶.

Vertikalna ravnoteža objekta i jedinstvo težine i uzgona

Svaka opažena slika, dakle i ona arhitektonska, iskaz je uravnoteženja djelovanja vizualnih težina, i to prije svega, uravnoteženja u vertikalnom smislu. Ravnoteža je uvjet pojave ne samo fizičkog nego i svakog opaženog svijeta, unutar kojega stalno je stalno tražimo i nastojimo ustanoviti. Pri ovom, vizualni i fizički aspekt ravnoteže nisu međusobno odvojene nego su povezane kategorije - čine dva vida jedinstvene organizacije nošenja težina. U tom smislu, Tiao Chang tvrdi da je "... ravnoteža mase složena pojava. Ima svoj fizički, kao i vizualni aspekt. A bilo

koja osobenost aspekta će utjecati na stanje drugog. Osnovni princip fizičke ravnoteže izgleda da je pribavljanje dovoljnog otpora mogućeg opterećenja." (Tiao Chang, 1981: 43) Moglo bi se zapravo reći da čovjek ne opaža neravnotežne pojave – kad ih opazi one su već izvjestan red i izvjesni iskaz ravnoteže. Peter F. Smith, kao elemente čovjekove intuitivne estetske percepcije navodi četiri estetska programa vizualnog opažanja koje su „ispisali geni i adaptirale prostorne okolnosti“: „osjećaj reda [obrasca], procjena ritma, prepoznavanje ravnoteže, osjetljivost i prepoznavanje harmoničnih iskaza“. (Aldington et al. 1980: 74) Iskaz težine je naročito vezan za prepoznavanje ravnoteže ali se može pronaći i u drugim estetskim programima.³⁷ Oblik, zapravo, nadilazi i prekriva sve druge perceptivne karaktere (arhitektonske) forme i na svoj je način neupitan.

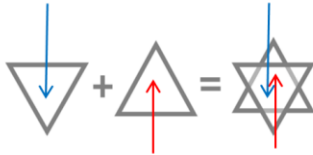
Dva vizualna djelovanja, odnosno dvije vizualne sile se uravnotežuju se po vertikali unutar strukture slike. To su „vizualna težina“ i „vizualni uzgon“³⁸ - prvo djelovanje predstavlja usmjerenje oblika nadolje dok drugo predstavlja prvom suprotstavljeno djelovanje kao vizualno usmjerenje nagore. Kategorija vizualnog uzgona se prepoznaje tek u njoj

³⁷ Dok treći estetski program Petera Smitha jasno artikulira aspekt ravnoteže ali su i prvi i četvrti program jasno vezani za nju, dok drugi njegov program, odnosno aspekt ritma pojavljuje kao građa ostala tri programa.

³⁸ Usmjerenje neke vizualne forme nagore može se nazvati „vizualnim uzgonom“ jer pojam „uzgon“ sugerira pravac vertikalnog djelovanja. U fizici, uzgonom se imenuje i fizička kategorija sile koja djeluje reaktivno u odnosu na silu težine.

³⁶ Principijelno, ugao građevine je uvijek mjesto pojačane konstruktivnosti i naglašenog nošenja težina.

refleksnoj pojavi, u njenom uravnoteženju sa kategorijom „vizualne težine“ sa kojom čini par.



Sl.2.8 Dominantno usmjerenje prvog trokuta, na slici lijevo, je prema dolje i nosi karakter izražene vizualne težine, dok je dominantno usmjerenje drugog trokuta prema gore i nosi karakter izraženog vizualnog uzgona. Kad su preklopljena ova dva trokuta, tvore složeniju vizualnu formu šestokrake zvijezde³⁹ i artikuliraju apsolutnu ravnotežu dva suprotna djelovanja: vizualne težine i vizualnog uzgona. Tako i svaku viđenu sliku nastojimo prepoznati u odrednicama ravnoteže, gdje je njena „dolje - gore“ inačica, zasnovana na artikulaciji težine, dominantan karakter forme slike.



Sl.2.9 Sa pojavom težine javlja se i kategorija njenog suprotnosmjernog, odnosno protutežinskog djelovanja, koje ju uravnotežuje. Skulpture na sarkofagu Giuliana de' Medicija (Michelangelo, Kapela Medici, San Lorenzo 1520-34, Firenze), koje personificiraju noć (lijevo) i dan (desno), iskazuju težinu na način da formalno „klizeći“ nadolje, međusobno tvore formu vizualne vage. Taj „klizeći“ iskaz vizualne težine dviju figura (u grafičkoj analizi predstavljene strjelicama plave boje) odmah izaziva pojavu ravnoteže preko pojave vizualnog uzgona i kretanja nagore (predstavljen strjelicom crvene boje) i obuhvata sjedeću figuru u centru kompozicije (Giuliano). Iz tih razloga, ta centralna figura u njenom vertikalnom stavu i naspram bočnih horizontalnih figura, zadobija znakove čvrstine, snage i svojevrsne životnosti.

³⁹ Vizualna forma šestokrake zvijezde načinjena od dva trokuta može se prepoznati i kao simbol Davidove zvijezde, koja ima široke duhovne, metafizičke i simbolne učinke. Unutar simbolizma Davidove zvijezde (prisutnog u judaizmu, kršćanstvu, islamu) značenja dva trokuta se mogu tumačiti i elementno - kao simboli elementa Zemlje i elementa Neba. „Zemlja i nebo povezani u jedno“ predstavljaju jedan od najsnažnijih sakralnih obrazaca, odnosno sakralnih slika prisutnih u mitološkim i poetskim viđenjima svijeta.

Težina pojmovno već sadrži smjer svog djelovanja - pojam "težiti" je uvijek određen "teženjem" odnosno „težnjom“ nadalje. Naspram težinskog smjera, njena reakcija mora imati suprotan smjer - nagore, pa se pojmovno može odrediti kao kategorija "uzgona"⁴⁰. Težina i uzgon čine ravnotežni par unutar tjelesnosti arhitektonskog objekta, kako u cjelini tako i u njegovom detalju⁴¹. Uravnoteženje težine i uzgona je smisao i procesa građenja - odnosno održanja ravnoteže krutog tijela arhitektonskog objekta.⁴² To vertikalno uravnoteženje dva djelovanja nije fiksirano na neko određeno mjesto – prostire se u čitavoj tjelesnosti arhitektonskog objekta⁴³. Svaki konstruk-

tivni elemenat, poput jednog stupa na primjer, principijelno ima vertikalnu formu i artikulira uzgon u svom usmjerenju nagore. Ali, elementi druge kvalitete unutar građevine mogu imati sličan karakter. Tako, poput stupova, liftovi i stepeništa imaju formu vertikalnog prostiranja i artikuliraju uzgon. U čovjekovoj uobrazilji, odnosno simbolički, liftovi i stepeništa se uvijek kreću isključivo uvis.



Sl.2.10 Forma uzgona sugerira da, principijelno gledajući, svaki arhitektonski objekat i svaka arhitektura tvore sistem otvoren nagore. U primjeru na slici, uzgon simbolički nadjačava djelovanje težine, te se manifestira kao sila i forma koji probijaju krov u njihovom djelovanju nagore. (Coop Himmelblau, Wolf Prix, Helmut Swiezinsky, Advokatski uredi, Beč, 1989)

⁴⁰ Različiti simboli se vezuju za pojavu uzgona u i izvan arhitekture. Arhitektonski elemenat stepeništa doslovno i simbolički podržava smisao uzgona napredovanjem u visinu: "Stubište je simbol napredovanja prema znanju, uspeća prema spoznaji i preobražaju... Diže li se put neba, riječ je o spoznaji vidljivoga ili božanskoga svijeta. (...) Stubama su analogne već piramide..." (Chevaller&Gheerbrant 1983: 646) "Kod pagode trinaest spratova podrazumijeva nivoe uspona, znanja i prosvjetljenja." (*Encyclopedia of Architecture* 1989: 622)

Simbolički, za pojavu uzgona bitna je i forma vatre i dima unutar arhitektonskog objekta. Pojava dima, njegov uspon naviše, pojava vertikale dimnjaka, itd., vežu se sa idejom uzgona.

⁴¹ Ukoliko se uzgon i težina promatraju kroz prizmu umjetničkog djela, njihov smisao se može iznaći u Lukačevom stavu da "ono (umjetničko djelo) ... ispoljava svoju autentičnu bit jedino ako u procesu estetske strukturalne postigne karakter strukture u smislu *coincidentia oppositorum*". (Prohić 1980: 78)

⁴² Govoreći jezikom statike, odnosno trećeg Newtonovog zakona, uravnotežuju se suprotstavljene dvije sile jednakog intenziteta a suprotnog smjera.

⁴³ "Zahtjevi ljudskog oslobođenja od težine građevina (...) upućuju ga da shvati da (na primjer) čvrsti dio nekog dijela (građevine) označava pritisak, visina označava bolji otpor savijanju,

a dva dijela vezana spojem upućuju na djelovanje jedne sile. Kad veličina nošenog dijela, jednog od dva elementa, ukazuje na prekoračenje njegove lakoće potreban je pokret nadalje koji će to kompenzirati." (Tiao Chan 1981: 43)

Pojavljaju se dvije vrste ravnoteže unutar arhitektonskog objekta - fizička i vizualna ravnoteža, kao refleksije djelovanja fizičke i vizualne težine. Svaka od njih ima istaknut ali partikularan arhitektonski značaj ali tek u njihovim složenim međuosobnim odnosima arhitektura postiže svoj puni iskaz. Organizacija nošenja fizičkih težina u arhitekturi pojavljuje se kada se po vertikali uravnotežuju fizička težina u njenom djelovanju nadolje i njoj reaktivno i uravnotežujuće djelovanje konstrukcije kroz materijal, u njenoj reakciji u suprotnom smjeru, nagore. Dakle, isti smisao djelovanja po vertikali povezuje dvije klase organizacije težina i njihovog uravnoteženja: fizičku organizaciju težina i likovnu organizaciju vizualnih težina. Uz smisao i strukturu, dvije su organizacije težina povezane i drugim karakteristikama, pa su ponekad preklapljene ali nikad identične – nikad se ne javljaju kao jedna organizacija nošenja težina⁴⁴. Tako je u strukturi arhitektonskog objekta, oblik u određenoj mjeri uvijek povezan sa fizičkim iskazom konstrukcije i materijala.⁴⁵

⁴⁴ Iako se u biti nikad ne mogu ispoljiti kao jedna organizacija nošenja težina, procjena fizičke i vizualne težine u svakodnevnom viđenju arhitekture se vrlo često razumijeva jednom jedinstvenom, a, zapravo, dolazi od ove druge. U tom smislu, neki promatrač opaža, procjenjuje i određuje da je neka arhitektura sa stanovišta težine „teška“ ili „laka“ samo na osnovi ekspresije njene vizualne težine, odnosno onoga što vidi.

⁴⁵ Rudolf Arnheim razmatra vizualnu dinamiku arhitektonske forme u knjizi *The Dynamics of Architectural Form* (Arnheim 1977) pri čemu se zadržava samo na vizualnom aspektu arhitekture ne tretirajući strukturalne značajke. Arnheim tumači vizualne sile - kao „uzlazne i silazne vizualne sile“ (*ascending,*



Sl.2.11 Kad preostane oblik a izostane djelovanje stvarne fizičke težine, kada nema iskazivanja konstrukcije preko materijala i unutar arhitektonskog objekta, kategorija težine se ipak pojavljuje: Pojavljuje se kao forma vizualne težine koju artikulira isključivo oblik, što je uočljivo u primjeru svojevrsnog „beztjelesnog“ i „konturnog“ i „nepostojećeg“ arhitektonskog objekta, muzeja i spomeničkog kompleksa Benjamin Franklin u Filadelfiji (R. Venturi, 1976). Zabat ove „kuće“ i dalje vizualno „radi“ nagore u odupiranju nepostojećoj težini materijala, dok su dimnjačke forme na krovu tek vizualno „teške“ jer fizičke težine nema. ltd.

descending visual forces). Te komplementarne, uravnotežujuće sile mogu se razumijevati kao kategorije vizualne težine i vizualnog uzgona (otpora toj vizualnoj težini).

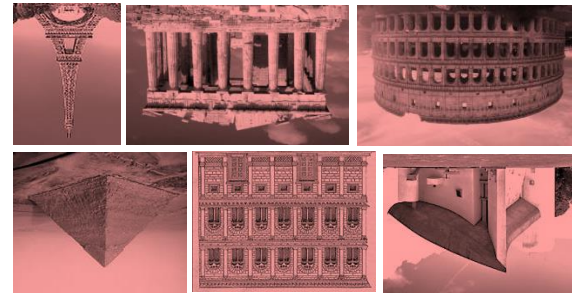
Fizički, arhitektonski objekat mora biti u ravnoteži da bi objekat uopće stajao na tlu, odnosno fizički egzistirao. U fizičkom smislu, od tri vrste ravnoteže u arhitekturi stabilna ravnoteža se najbolje gradi kroz kupastu i piramidalnu formu sa vrhom okrenutim nagore. Druge dvije vrste ravnoteže, nestabilna i indiferentna ravnoteža mogu se pojaviti u arhitekturi ali ne kao fizička nego kao simbolička i slikovna vrsta ravnoteže - na primjer, arhitektonski objekat koji izgleda kao obrnuta piramida.



Sl.2.12 Svaka geometrijska forma piramide, poput Kefrenove piramide na slici (Egipat, oko 2600 pne.), afirmira iskaz stabilne ravnoteže u arhitekturi. Njoj slična geometrijska forma kupe⁴⁶ se može u prirodi kao težinska forma planine – planina je principijelno stabilna forma. Čovjek je kroz historiju težio i naučio da gradi stabilne forme pa je taj formalni kriterij prenio i u njegovo viđenje prirodnih formi, gdje ih nastoji prepoznati. Tako vrlo često forme nekog brda ili planine vidi kao „kupaste i piramidalne“, gdje je poznati primjer prepoznavanje formi brdâ iznad grada Visokog kao geometrije piramida. Taj se težinski model brda kao pravilne geometrijske forme može prepoznati u principu distribucije materijala u konusnu formu, gdje, na primjer, hrpa pijeska koja nastaje obrušavanjem tog materijala sa neke visine zadobija konusnu formu. Nasuprot

⁴⁶ Geometrijska forma piramide je izvedenica geometrijske forme kupe.

ove forme stabilne ravnoteže, forma piramide ili kupe u obrnutom položaju sugerira pojavljivanje klase nestabilne ravnoteže koja se u arhitekturi može javiti samo kao simbolička ali ne i fizička nestabilnost jer bi se tada urušila građevina – primjer „obrnute piramide“ zgrade Slovačkog radija u Bratislavi (arhitekti Š. Svetko, Št. Ďurkovič, B. Kissling)



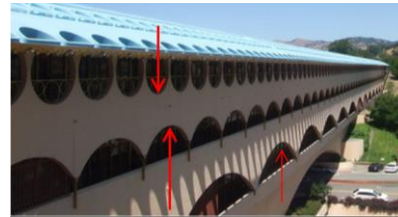
Sl.2.13 Model obrtanja položaja historijskih primjera arhitekture "naglavce", sugerira gubitak pojavnog obrasca arhitektonske tjelesnosti – gubi se konstruktivni ali i opšti arhitektonski identitet jer se pojavljuje kaotični iskaz redanja težina (materijala, elemenata i oblika), onaj koji potire već afirmirane historijske obrasce: Obrtanjem Eiffelov toranj dolazi u situaciju nestabilne ravnoteže, kao i Partenon, Mikerinova piramida i kapela u Ronchampu. Partenon, uz to, gubi sistemni iskaz uzročno-posljedične organizacije iskazivanja težina a dijelovi (oblici) koji grade taj sistem „rasipaju se“. Rimski koloseum i Palazzo Rucellai zadobijaju neku vrstu obrnutog sistemnog iskaza sa novostvorenom dominacijom težine koju grade, prije svih, neuobičajene forme obrnutih lukova.⁴⁷

⁴⁷ Ilustracija 2.13 urađena prema modeliranju „obrtanja arhitektonskih formi naglavce“ u knjizi Claire i Michel Duplay *Methode illustree - De creation architecturale* (Duplay 1982).



Sl.2.14 Primjer „obrnutih stupova“ na glavnoj palači u Knossosu (Kreta, 1900 – 1350. g. pne.) otkriva da je logici sistema nošenja težina upadljivo suprotstavljena logika atrakcije oblika i naglašenog estetskog učinka što formira „paradoksalan“ konstruktivni i arhitektonski identitet stupa. Naime, stupovi se, sa stanovišta logike dobrog nošenja težina, odnosno konstruktivne logike, trebaju širiti prema dolje, prema bazi stupa, ili barem biti nepromjenjivog presjeka kako to nalaže konstruktivno iskustvo socijalizirano u arhitektonskoj upotrebi hiljadama godina. Nasuprot toga, kretske stupove se sužavaju prema dolje i time obrću logiku i iskustvo nošenja težina pa pojava njihove „paradoksalne“ i „obrnute“ forme izaziva recepciju „šoka“ kod promatrača⁴⁸. Ovime i cjelokupna građevina zadobija znak ekskluzivnosti gdje je taj identitet posebnosti baziran na obrascu „otklona od normalne pojave“ - u ovom slučaju otklon od logične organizacije težina sa priпадnim oblicima. Generalno uzevši, uvijek postoji diskrepanca između vizualne i stvarne težine jednog arhitektonskog elementa. To proizlazi iz pojavnog karaktera vizualne težine, odnosno nemogućnosti njenog preciznog određenja. Vizualna težina je promjenjiva i

relativna kategorija koja mijenja svoj težinski utisak. Tako, jedan te isti stup iste fizičke težine (istih dimenzija, materijala i fizičkih osobnosti) kad je obojen različitom bojom (generalno, boje imaju različite težinske učinke) ima različitu ekspresiju vizualne konstruktivnosti i težine pa izgleda lakši ili teži. Čini se da je u primjeru arhitekture obrnutih stupova na *Pallazeto dello sport* u Rimu (arh. P. L. Nervi, 1957.g.), gdje oblik stuba proizlazi iz statičkih dijagrama (promjenjivi se presjek stuba prilagođava složenim statičkim silama) diskrepanca vizualne i fizičke konstruktivnosti, odnosno težine mala, možda i radi neupotrebe boje.



Sl.2.15 Građevinu *Marin County Civic Center* u S. Raphaelu (arh. F. L. Wright, 1962.g.) karakterizira primjena obrnuto postavljenih arhitektonskih lukova u gornjem dijelu objekta - arhitektonski nekarakterističan i, u biti, manje konstruktivan položaj arhitektonskog elementa luka.⁴⁹ I sam vizualni učinak obrnutog luka ima usmjerenje nadolje, za razliku od „normalnog“, početnog i neobrnuto položenog gdje je vizualno

⁴⁸ Ovaj prastari obrazac izazivanja šoka kod promatrača u antičkim je i predmodernim vremenima bio upotrebljavan selektivno dok je danas je jako raširena marketinška, odnosno oblikovna pojava. Skoro po pravilu dizajn i pojava jednog savremenog proizvoda imaju za cilj ekstremno šokirati promatrača i tim ga efektom vezati za sebe.

⁴⁹ O arhitektonskom karakteru obrtanja lukova u *Marin County Civic Center* šire vidjeti obrazloženje Čarlsa Dženksa u knjizi *Moderni pokreti u arhitekturi*. (Dženks 1982: 162-3).

usmjerenje nagore. Taj originalni položaj i forma luka sa usmjerenjem nagore, principijelno uzevši, sukladan je radu konstrukcije i materijala čiji otpor težini proizvodi fizičko, odnosno stvarno usmjerenje nagore. U slučaju obrnutog položaja luka dešava se izrazita diskrepanca procjene vizualne i ocjene stvarne težine – jer, vizualno, luk izgleda „težak“ i „nekonstruktivan“.

Vizualna vaga u arhitekturi

Čovjekov, prije svega, unutarnji i intuitivni univerzalni poriv za mjerenjem težine svijeta i stvari oko njega izrazito je vezan za arhitekturu, koja je rano postala sinonim za težinu. U tom smislu čovjek uvijek vidi ali i generira arhitekturu kao svojevrsan pojavni obrazac težine. Unutar te pojavnosti, dominira viđenje arhitekture kao težinski ravnotežne forme što vodi u generiranje arhitektonskog objekta formalno simetričnog iskaza što slikovno vodi određenje oblika te arhitekture u formu vizualne vage. Unutar ovoga, da bi „izmjerio težinu jednog arhitektonskog objekta“ čovjekov percepcijsko-kognitivni aparat traži ustanovljenje mjesta centra objekta, odnosno mjesta centralne vertikalne osovine koja je uporište s pomoću koga onda, „tehnologijom vizualne vage“, čovjek odmjerava pojedinačne težine oblika odnosno same oblike. Dakle, oblici, odnosno njihov težinski učinak se odmjeravaju simetrično, lijevo i desno u odnosu na taj centar. Svi ovi elementi vizualne vage najčešće se javljaju materijalizirani u

specifične arhitektonske elemente, forme koje su vezane za karakter oblikovanja i stil arhitektonskog objekta. Vizualna vaga u arhitekturi ima prostorni karakter pojavljivanja ("prostorna vizualna vaga"), ali je njen identitet često vezan i za reduciranu pojavu, pa se može razumjeti i kao dvodimenzionalni model kada se, na primjer, pojavljuje na fasadi objekta. Tada se fasada razumijeva kao vrsta slike kad se jasno potencira njena dvodimenzionalnost.



Sl.2.16 Arhitektonska kompozicija zgrade Parlamenta Brazila u Braziliji (arh. O. Niemeyer, 1958.g.) generirana je na osnovi forme vizualne vage, gdje se, naspram vertikalne osovine koja zauzima centralno mjesto, „vagaju“ i uravnotežuju težine i oblici lijeve i desne strane, forme dvije kalote, jedne okrenute nagore i jedne okrenute nadolje.

U primjeru arhitekture Centralne banke u Sarajevu⁵⁰ (sl. 2.17) sredina objekta glavne fasade, odnosno

⁵⁰ Zgrada Centralne banke, originalno Hipotekarna banka, izgrađena je 1932. g. (arh. M. Zloković) sa jasnim neoklasicističkim i formalno potpuno simetričnim glavnim pročeljem.

položaj centralne vertikalne osovine na njoj jasno je markiran i određen s pomoću postavljanja dvije skulpture u središtu. Vertikalna osovina je mjesto između tih skulptura. Nasuprot, objekat sličnog arhitektonskog koncepta („stub i greda“) Higijenski zavod u Sarajevu (sl. 2.18) nema jasno markirano središte, odnosno položaj centralne vertikalne osovine što rezultira njegovom konfužnijom percepcijom: „Naše oko traži to središte forme i kako ga ne može odrediti - luta“ i „ne može se jasno i cjelovito procijeniti težinu objekta i njegovih dijelova“ perceptivnom tehnikom vizualne vage. Drugim riječima, da ovaj objekat posjeduje jasno naznačeno središte, čime bi i njegovi bočni dijelovi dobili na značaju, on bi se doimao puno ravnotežnijim nego što jeste a ekspresija težine bi bila značajnije izražena i time bi poduprla njegov naznačeni stilski iskaz (neoklasicizam). Također, bez navedenih elemenata, odnosno onakakv kakav jeste, objekat nema karakter jednotjelesne čvrstine pa se na neki način „raspada“ na sastavne dijelove - objekat se tako sagledava kao prosti zbir dijelova, gdje dominira ritam kolonade stubova.



Sl.2.17 Objekat Centralne banke u Sarajevu, odnosno njegovo južno pročelje (glavni ulaz) projektiran u neoklasicističkoj maniri sistemom

jakih nosivih i teških nošenih elemenata) čist je primjer potpuno uravnotežene arhitektonske kompozicije, gdje su svi njeni dijelovi povezani u jedan čvrst sistem. Ta je ravnoteža težina zasnovana na modelu vizualne vage, gdje su jasno određeni centar težina i centralna vertikalna osovina koja se nalazi u sredini objekta, između dvije skulpture. Ukoliko ne bi postojale dvije skulpture na ulazu, ne bi bilo markirano mjesto centralne vertikalne osovine koja dijeli objekat u dva simetrična dijela, te bi uz ostalo, bila manje artikulirana ekspresija težine.



Sl.2.18 Zgrada Higijenskog zavoda u Sarajevu (1951.g.) izgrađena je u maniri socijalističkog realizma, sa evidentno neoklasicističkim arhitektonskim kodom zasnovanim na izrazu stuba i grede⁵¹. Ali, budući da centar objekta, odnosno

⁵¹ Nošenje velikih težina preko arhitektonskih elemenata - stupa i grede, upotreba kolonade, i slični iskazi, predstavljaju historijski afirmirane obrasce metaforiranja društva kroz arhitekturu, jasne pojave još u antičkom vremenu. Metafore koje, zapravo, društvo upućuje samom sebi jesu društveno afirmativne i kreću se u smjeru prikazivanja društva „svrhovitim“, „visoko uređenim“, „idealnim“, itd. – nikad se ne projiciraju u smjeru negativnih vrijednosnih određenja.

fasade, nije striktno naznačen, u arhitektonskoj kompoziciji dominira ritam stubova kolonade i ekspresija horizontalnog pokreta. Horizontalni pokret i odsustvo centra kompozicije jesu zapravo karakteri modernističke arhitekture pa se ova zgrada javlja kao stilski dvostruko kodirana – i neoklasicističkom i modernom arhitekturom.

Uravnoteženje principom vizualne vage je jasno artikulirano kod simetričnih objekata: oblici se zrcale u odnosu na centralnu vertikalnu osovину (koja je i simetrala arhitektonske kompozicije). Ali, kod asimetričnih arhitektonskih objekata, rad vizualne vage je delikatniji pri čemu je presudna pozicija centralne vertikalne osovine. Ovaj tip asimetrične vizualne vage karakterističan je za modernistički stilski iskaz arhitekture.

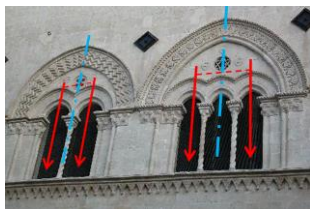


Sl.2.19 U predloženom modernističkom primjeru asimetrične arhitektonske kompozicije

(*Leicester Eng. Bui.*, arhitekti J. Stirling i J. Gowan, Leicester, 1959.g.) asimetrični dijelovi arhitektonskog korpusa postavljeni lijevo i desno od centralne vertikalne osovine uravnotežuju se međusobno i oblicima, odnosno njihovom težinom – „vagaju se“. Pri ovome, vizualni učinak odnosno osjećaj težine formi je jako bitan pa projektant ove kompozicije oblikuje asimetrično postavljene forme s lijeve i desne strane na način da različito težinski rade – „različite su težine”.⁵² Tako će „lakšu” i dimenzionalno veću formu sa desne strane (sa pretežnim staklenim dijelom) uravnoteživati „teža” i veličinom manja i niža forma sa lijeve strane vertikalne osovine, pri čemu se potrebno uravnoteženje postiže dodavanjem vertikalne i visoke arhitektonske forme. Mjesto centralne vertikalne osovine koja određuje vizualnu vagu je u „praznom” (ostakljenom) međuprostoru.

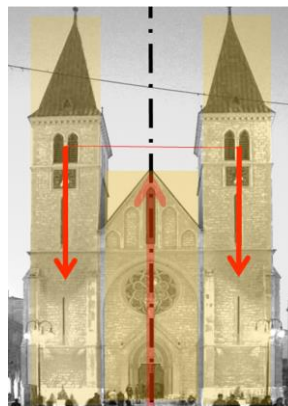
⁵² Primjenjeni metoda oblikovanja se može usporediti sa oblikovanjem Cézanneove platna *Mrtva priroda: zdjela s voćem, jabuke i čaša* (sl. 2.4), odnosno sa primjenom principa vizualne vage.

Arhitektura simetrične kompozicije, volumena i pročelja, najčešće je upotrebljavani obrazac njenog generiranja unutar historije arhitekture i odnosi se na primjenu modela vizualne vage, odnosno simetričnog rasporeda težina i oblika na lijevoj i desnoj strani vage. Najuspješnija, odnosno najravnotežnija inačica modela te simetrične vizualne vage nije očekivano dvodjelna nego trodjelna forma. Zapravo, model vizualne vage je uvijek trodjelan - desno i lijevo su težine formi uravnotežene trećom formom između njih, u središtu. Taj trodjelni model vizualne vage u arhitekturi, također i u slikarstvu, predstavlja kanoniziranu formu "triptiha", gdje se bočni dijelovi uravnotežuju dok središnji dio ima ulogu njihovog povezivanja i prihvatanja vertikalne osovine preko koje se ostvaruje ravnoteža vizualne vage. Taj središnji dio je najčešće materijaliziran u arhitektonski elemenat. U ovoj konstelaciji triptiha vrijedi pravilo da što su više udaljeni bočni dijelovi (koji zapravo presudno artikuliraju težinu) to je ukupni efekat težine i vizualne vage snažniji.



Sl.2.20 Prozorski otvor tipa trifore (desno) ima snažniji iskaz ravnoteže vizualnih težina (koje dolaze od samog oblika

prozora) nego prozorski otvor tipa bifore (lijevo) budući da su njegova dva bočna prozorska otvora udaljenija od vertikalne osovine koja markira treći, centralni prozorski otvor. Svaka bifora je u stvari trodjelna, ova na slici ima materijaliziranu osovinu (prozorski stup) kao treći, dio vizualne vage. Ali, bez obzira na tu trodjelnost, učinak vizualne vage je slab kod bifore budući da je za njen dobar rad potrebno da bočne težine koje se odvagavaju budu odmaknute. (Merguliese-Montalto palazzo, Ortigia)

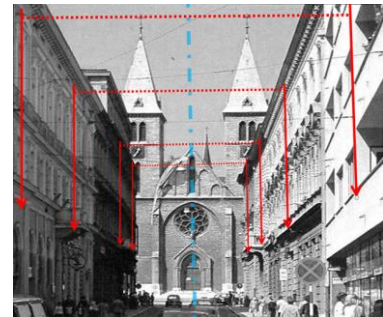


Sl.2.21 Izrazita tjelesna ravnoteža prednje, glavne fasade katedrale u Sarajevu

(arh. J. Vancaš, 1887.g.) proizlazi iz primjene historijski potvrđenog modela arhitektonske kompozicije zasnovanog na formi vizualne vage. Ta vizualna vaga afirmira arhitektonsku formu triptiha gdje se uravnotežuju oblici i njihove težine - simetrično postavljeni korpusi bočnih zvonika sa središnjim portalnim dijelom crkve, koji artikulira vertikalnu osovinu oko koje se organiziraju mase. Ta je osovina istovremeno simetrizirala arhitektonske kompozicije. Iz razloga uravnoteženja iskaza težina bočnih korpusa, centralni korpus mora imati suprotan, protutežinski iskaz - mora imati naglašen iskaz vizualnog kretanja nagore („uzgon“).

Kretanje sredinom neke ulice po podužnoj horizontalnoj osi, odnosno percepcija takvog prostora bazirana je na uravnoteženjima - na procjenama težina lijeve i desne strane ulice (lijevog i desnog fasadnog niza), gdje se u izmjenjivim slikama kretanja formiraju serije percepcijâ baziranih na serijama izmjenjivih vizualnih vaga. Drugim riječima, onako kako percipiramo težinu i „vagamo“ pune (ponekad i prazne) prostore neke građevine

tako isto težinski mjerimo prostor tražeći balans lijeve i desne strane u odnosu na našu putanju. Jedina je razlika što je sada akt percepcije vezan za dinamički iskaz čovjekove kretnje u prostoru. Jedan idealni primjer takve situacije jeste historijski primjer renesansne arhitekture, ulice odnosno Galerije Uffizi u Firenci (arh. G. Vassari, 1560-81. g.), čije se potpuno simetrične fasade nalaze na obje strane ulice (*Piazzale degli Uffizi*). Situacija kretanja sredinom te ulice vezana je za procjenu ravnoteže lijeve i desne strane fasada serijom dinamičkih iskaza serija vizualnih vaga, gdje su „mjerene“ (percipirane) težine s lijeve i desne strane vizualne vage, odnosno ulice, apsolutno identične, odnosno „idealne“.



Sl.2.22 Kretanje Štrossmajerovom ulicom u Sarajevu u pravcu katedrale obilježeno je percepcijom prostora po modelu serija izmjenjivih vizualnih vaga koje se odnose na „vaganje“ desne i lijeve fasadne strane ulice, gdje je i pročelje katedrale neraskidivo povezano sa formom vizualne vage. U toj ulici,

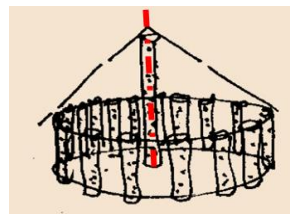
iako fasade objekata sa lijeve i desne strane nisu apsolutno identične (iste), odnosno nisu u zrcalu (poput primjera fasada u ulici galerije Uffizi u Firenci), one iskazuju red i simetriju. To dolazi od efekta niza uravnotežujućih vizualnih vaga⁵³ - uravnoteženja težina i oblika sa lijeve i sa desne strane ulice, kad promatrač (koji se kreće ulicom) u perceptivno-kognitivnom aktu nastoji prepoznati iste vrijednosti težina, oblika, materijala, stilskih značajki i dr. Sama katedrala, svojim simetričnim pročeljem strukturalno učestvuje u formiranju serija vizualnih vaga budući da ona čini njihovu vertikalnu osovinu⁵⁴, odnosno čvrstu tačku mjerenja lijeve i desne strane ulice.

⁵³ Kretanjem kroz taj prostor, perceptivni mehanizam vizualne vage postaje dinamička forma perceptivnih serija - sa svakim malim kretanjem naprijed, sa svakim korakom i sa svakom novom slikom javljaju se nove i nove vizualne vage sa svojim zahtjevima za ravnotežnim viđenjem i odmjeravanjem zatvorenih i otvorenih prostora.

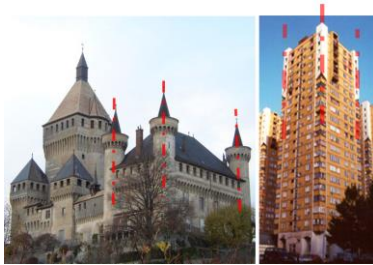
⁵⁴ Ulica i katedrala, zapravo zajedno tvore neku vrstu jednog, arhitektonski skoro potpuno zatvorenog prostora budući da je i vanjski prostor skoro potpuno zatvoren, ograđen je sa tri strane, kao vrsta „otvorenog enterijera“. Ukoliko se kretanje prema katedrali produži kroz samu katedralu onda se i taj unutarnji put povezuje sa prethodnim po istom obrascu. Naime, u prostoru katedrale, kretanjem po pravcu horizontalne osovine, prema oltarskom prostoru, opet se formira opažanje prostora vezano za serije vizualnih vaga, što daje osnovni karakter ovom crkvenom prostoru kao *sacra via*. Konačno, dva kretanja, ono Štrosmjerovom ulicom i ono u samoj katedrali postaju jedna cjelina budući da nose isti formalni karakter.

Generativni karakter vertikalnih osovina u arhitektonskim i gradskim prostorima

Arhitektura, njen puni i prazni prostor, bivaju generiran preko vertikalnih osovina, vidljivih ili nevidljivih, materijaliziranih ili nematerijaliziranih. Pri svemu, jedna, centralna vertikalna osovina karakterizira jednu arhitektonsku jedinicu – jedan arhitektonski prostor. Ta centralna osovina određuje primordijalni karakter arhitekture: centralno biće kuće. Svaka je kuća kvalitet tog centralnog i time koncentriranog bića bez obzira da li se njen podni plan pojavljuje u centralnoj, pravokutnoj ili nekoj drugoj geometrijskog formi. Uz to, centralna vertikalna osovina može biti materijalizirana i vidljiva – na primjer u vidu centralne konstrukcije stupa.



Sl.2.23 Materijalizirana centralna vertikalna osovina, odnosno centralni konstruktivni stup karakterizira kružnu organizaciju arhitektonskog prostora „gostinske kuće“ na Samoa Islands, Polynesia.



Sl.2.24 Četiri ugla pravougaone građevine su u tradicionalnom građenju mjesta najizraženije konstrukcije i karakteriziraju ih četiri uglovne vertikalne osovine oko kojih se organizira konstrukcija i nošenje težina, odnosno materijala. Ti su uglovi često i arhitektonski naglašeni. U razvojnim mijenama arhitekture, čovjek je vrlo rano otkrio konstruktivni i simbolički značaj koji pripada formi ugla građevine. Arhitektonski naglašeni uglovi građevine karakteristični su za utvrde i zamkove, poput primjera uglovnih kula u krilu zamka Vufflens (Švicarska, 1425.g.). Stambeni tornjevi u kompleksu „Šoping centra“ na Grbavici u Sarajevu (arh. Ivan Štraus) stilski pripadaju moderni gdje su pojavljene forme principijelno iskazi apstraktne geometrije i nediskurzivnih označenja. Ipak tornjevi imaju arhitektonski naglašene uglove i vertikalne ugaone osovine, te otvaraju prostor za historijska označenja ove arhitekture u smjeru simboličkih formi „kule“, „utvrde“, i slično.



Sl.2.25 Modernistički iskaz u arhitekturi principijelno sugerira destruiranje centralnog bića kuće, što je, između ostalih razloga, vezano za artikulaciju tzv. „tekućeg prostora“ i ekspresiju pokreta arhitektonske forme. Premda modernistička građevina, *Staklena kuća* (Glass House, arh. Phillip Johnsona (New Canaan, 1949.g.) ipak ponešto zadržava taj smisao centralnog bića kuće materijaliziranjem glavne vertikalne osovine koja se pojavljuje u geometriji velikog valjka. Ta osovina učestvuje genezi i definiranju osnova arhitektonskog prostora.



Sl.2.26 Husejiniya džamija u Gradačcu (1826. g.), poput

svih jednokupolnih džamija, predstavlja tip građevine sa dvije glavne vertikalne osovine nošenja težina, gdje svaka od njih generira svoj centralni arhitektonski prostor čvrstih geometrijskih formi. U biti, to je kompozicija sastavljena od dva arhitektonska objekta - tijela i mure džamije.

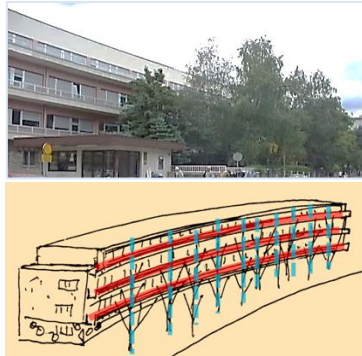


Sl.2.27 Primjer udvajanja vertikalnih osovina na uglu građevine, kao u primjeru stambeno-poslovnog objekta u Sarajevu (ul. M. Tita) specifičnost je moderne arhitekture u generiranju prostora. U datom primjeru, jedna vertikalna osovina pripada ugaonom stubu a druga erkernom istaku. Dvije osovine time definiraju arhitektonski estetski obrazac.



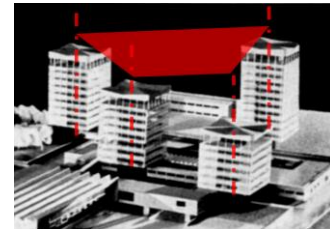
Sl.2.28 Formalno diferenciranje arhitektonskog objekta, sa stano-
višta njihove funkcije, na „služeće“ i „služene“ prostore i forme (terminologija i kategorije arhitekta Louisa Kahna⁵⁵) utječe na pojavnost modernističke arhitekture. U primjeru arhitekture Studentskog doma u Sarajevu (naselje Nedžarići), funkcionalno sekundarni, „služeći“ prostori predstavljeni su formama vertikalnih komunikacija (stepeništa, liftovi, instalacije...), odnosno, to su mjesta vertikalnih osovina organizacije nošenja težina. Ove osovine daju objektu osnovni arhitektonski karakter pa arhitektonska kompozicija objekta zadobija ritmizirani iskaz sa obrascem arhitektonske kompozicije „A-B-A-B-A“ (A-forme stepeništa, B-stambeni kubusi).

⁵⁵ Ovo specificiranje arhitekture, gdje određenoj nijansiranoj funkciji jednog objekta odgovara pripadna arhitektonska forma programski predstavlja kritičku dopunu modernističkog funkcionalizma - odnos forme i funkcije. Javlja se tek u periodu poslije Drugog svjetskog rata.



Sl.2.29 Ako arhitektonski objekat izražava isključivo ekspresiju horizontalne forme, kako je to često u modernoj arhitekturi, onda mu za puni arhitektonski iskaz nedostaje vertikalna forma koja uvijek iskazuje osnovni formalni smisao svake građevine. Odnosno, sa stanovišta arhitektonske kompozicije za komplementiranje horizontalne potrebna je neka vrsta pojave vertikalne forme, makar u okruženju te horizontalne arhitektonske forme. Modernistički arhitekti dominantnu horizontalnu arhitektonsku formu često komplementiraju hortikulturnim formama koje postavljaju oko objekta – dodavanjem raslinja (drveća, i sl.), i to naročito onog koje ima naglašen vertikalni karakter. Tako se tvori kompozicija koja ima rudimentarne forme arhitektonskog iskaza te sadrži i vertikale i horizontale u povezanom iskazivanju.

U primjeru istočnog krila Državne bolnice u Sarajevu (pređašnje stanje) prisutan je ovakav vid prostornog komplementiranja ukupne arhitektonske kompozicije. S druge strane, karakterom svoje organičnosti, hortikulturne forme također, kompoziciono i značenjski, komplementiraju artifičijelni karakter geometrijskih formi arhitektonskih objekata⁵⁶, te podupiru artikulaciju modernističkog „tekućeg prostora”.

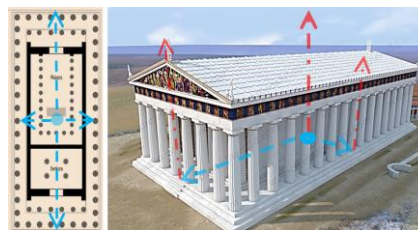


Sl.2.30 Grupa objekata istog karaktera arhitektonske tjelesnosti (sličnih masa), postavljenih na bliskom rastojanju, generira odnosno definira i markira zajednički prostor između njih. To se postiže zajedničkim prostornim radom, odnosno povezivanjem masa arhitektonskih

⁵⁶ Uz navedene aspekte komplementiranja, koje suštinski povezuje kategorije punog i praznog prostora, u modernizmu je važna i artikulacija pokrenutog, kontinualnog prostora.

objekata⁵⁷, koje su određene njihovim vertikalnim osovima. U primjeru na slici, ne javlja se jedna zajednička i „rezultirajuća“ centralna vertikalna osovina između objekata nego se javlja, što je tipično za modernu, kategorija praznog prostora. (Rathaus, arhitekti Hans Van den Broek, Jaan Bakema Marl, Njemačka, 1967.g.)

Centralna vertikalna osovina jednog arhitektonskog objekta nalazi se u njegovom centru, što je jasno za objekte koji imaju pravilnu geometriju. Za objekte koji su zasnovani na formi čija je geometrija nepravilna važi isto ali je ponekad jako teško odrediti poziciju tog centra. Postoji težnja da se centralna vertikalna osovina koja se nalazi u centru punog ili praznog prostora jednog arhitektonskog objekta projicira u ospoljeni, fasadni dio arhitektonskog objekta. Tada se javlja kao nova generativna vertikalna osovina organizacije nošenja težina, ali, u ovom slučaju, samo u organizaciji fasadnog prostora. To je naročito slučaj za objekte jasno izraženog društvenokomunikacijskog značaja fasade.



Sl.2.31 U primjeru grčkog hrama Partenona sa stupovima po obodu (tip hrama: *peripteros*) projekcije centralne vertikalne osovine na fasadni prostor određuju njegov ukupni geometrijski ali i simbolički karakter. Vertikalna osovina na fasadi, na glavnom zabatnom dijelu hrama, izrazito je čvrsto pozicionirana u sredini (oblikom zabata krova, postavkom skulptura, itd.) dok su pozicija i značaj vertikalne osovine koja se nalazi na drugoj, podužnoj fasadi, nebitni. Ovime je jasno naznačen simbolizam hrama gdje je podužna fasada periferna. Ipak, i ova podužna fasada ima materijalizirano središte, odnosno mjesto iskazivanja fasadne vertikalne osovine, i time iskaz idealnog reda koji svojom formom ovaj hram iskazuje. Ali, dok je na glavnoj, zabatnoj fasadi mjesto vertikalne osovine projicirano u prostor između dva stupa, na podužnoj fasadi vertikalna osovina je markirana punim prostorom, jednim stupom⁵⁸ u sredini kolonade, ali je taj karakter centralnosti teško uočljiv.

⁵⁷ Edmund Bacon u knjizi *Design of Cities* razlikuje četiri metoda oblikovanja rasta (gradova) (Bacon 1975: 82-93) - jedan od metoda je „masa kao veza“ između objekata.

⁵⁸ Zapravo, organizacija i raspored stupova u cjelokupnoj kompoziciji punih i praznih prostora hrama vezana je za matematičko-geometrijski i prostorni odnos stupova: 8 stupova

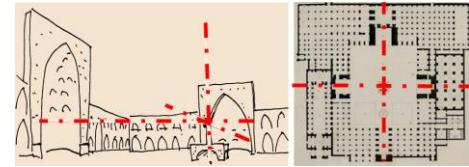
Vertikalne osovine, čija je svrha organizacija nošenja težina i generiranja arhitektonskih formi, markiraju i definiraju i zatvoreni i otvoreni prostor, bilo da se radi o zahvaćenom prostoru jedne građevine ili zahvaćenom prostoru više građevina, koje zapravo artikuliraju prostor u nekom naselju.



Sl.2.32 Četiri ugaone vertikalne osovine koje markiraju pravougaonu horizontalnu osnovu, čine prepoznatljiv arhitektonski model koji ima kontinualan razvoj od geneze prvobitne arhitekture do danas. Među razvijenim historijskim tipovima tog modela građevine nalazi se tip džamije sa četiri munare, u stvari sa četiri vertikalne ugaone osovine i jednom središnjom centralnom osovinom, koja svojom centralnošću i artikuliranom arhitektonskom formom markira jedan, povezani i ujedinjeni centralni prostor. Primjer tog tipa arhitekture je džamija Aja Sofija u Istanbulu⁵⁹ i mauzolej Tadž Mahal u Agri (Indija, 1635.g.).

na glavnoj fasadi naprema sedamnaest stupova (2x8+1) na podužnoj fasadi. Tako je središte na glavnoj fasadi u praznom prostoru između četvrtog i petog stupa a središte podužne fasade na devetom, „središnjem“ stupu.

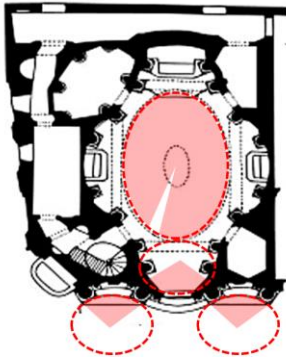
⁵⁹ Aja Sofija, prvobitno kršćanska bazilika, izgrađena 537.g. ne., konvertirana je u sakralni prostor džamije kada su joj dodate četiri munare (u 15. ili 16. st.). Analizu (v. skicu u sredini) kvadratičnog prostora Aja Sofije koji je markiran i određen sa četiri munare uradio je Bacon (Bacon 1975).



Sl.2.33 Centralna vertikalna osovina i četiri horizontalne osovine koje organiziraju raspored materijala i prostora, povezuju pune prostore i prazni dvorišni prostor Mesdžid-i-džami (Isfahan). Pitanje arhitektonskog identiteta jeste vezano za dilemu da li se ovdje radi o arhitekturi jednog arhitektonskog objekta ili arhitekturi više arhitektonskih objekata? Sa stanovišta organizacije prostora vertikalnim, i sa njima povezanim horizontalnim osovinama odgovor može biti relativan – radi se i o jednom i o drugom, i ovisi o konvenciji 'šta pojavno jeste jedan arhitektonski objekat'.

Izvorno arhitektonski, generativni položaj centralne i drugih vertikalnih osovinu oko kojih se organiziraju mase i prostori jednog arhitektonskog objekta je u njegovoj unutrašnjosti. Ali, još prije baroknog razdoblja a sasvim jasno u vremenu barokne arhitekture dolazi do promjena takvog izričaja pa se afirmira svojevrsni barokni obrazac artikulacije vertikalnih osovinu. Taj je barokni obrazac tjelesne organizacije arhitekture zasnovan na jasnom uvođenju izvan objekta postavljenih vertikalnih osovinu. One, također, organiziraju mase i prostore arhitektonskog objekta ali je prostor koga artikuliraju vanjski. Formira se obrazac zasnovan na jednovremenom,

arhitektonski generativnom, radu i unutarnjih i vanjskih vertikalnih osovina, formalno proznatljiv kao komponiranje u seriji izmjenjivih punih i praznih prostora. Zato je ova kompozicija „u kontrapunktu“, sa karakterom ritmične izmjene prostorâ, jasno povezana i definirana sa muzičkom formom kompozicije *punctus contra punctum*. U arhitekturi, ova kompozicija je biva ritmizirana i nizovima vertikalnih formi, iza kojih stoji ritam vertikalnih osovina nošenja težina.



Sl.2.34 Analiza plana crkve u Rimu, *San Carlo alle Quattro Fontane* (1638-41.g.) Francesca Borrominija ilustrira primjenu obrasca ritmičke forme barokne „kompozicije u kontrapunktu“, koja se (promatrano izvana) očituje kao organizacija jednoliko izmjenjivih, punih i praznih prostora.

Barokno „otkriće prostora“, tačnije rečeno prepoznavanje rada vertikalnih osovina „u vanjskom i unutarnjem arhitektonskom prostoru“, zapravo vodi ka prepoznavanju praznog prostora kao kategorije iste vrijednosti kao i puni (maseni, materijalni) prostor. Artikulacija praznog prostora čini samu bit pojave arhitekture i arhitektonskog objekta – „šupljina“ u objektu, odnosno kategorija egzistencijalnog prostora (Ch. Norberg-Schulz) jesu njen prvi i osnovni smisao. Identitet kategorije praznog prostora bio je potisnut u milenijumskoj razvojnoj liniji arhitekture - u nizu od Mezopotamije i Egipta, preko Grčke i Rima, itd., iako neki primjeri, poput rimskog Panteona (125.g. ne.) sugeriraju uvažavanje tog identiteta. Jedan od važnih razloga je vezan za vjerovanje u dominaciju materijalno-tjelesne kategorije svih pojava u svijetu pa i arhitektonske – tako „prazni prostor“ nije bio viđen, barem ne kao važan. Barok će naznačiti povratak te kategorije ali će tek koncept moderne arhitekture jasno elaborirati kategoriju praznog prostora – kao kvalitete i vanjskog i unutarnjeg prostora. Za razliku od baroknog modela prekidnog i nekontinualnog prostora, moderna će promovirati neprekinuti, kontinualni prostor u povezivanju vanjskog i unutarnjeg prostora u arhitekturi. Time će moderna zapravo ukinuti dominaciju, odnosno koncept mnoštva izmjenjivih vertikalnih osovina koje organiziraju masu i prostor, značajno prisutan u baroku ali i u svim drugim iskazima arhitekture. Sa „otkrićem prostora“ otvoren je put drugačijem i supstancijalnijem razumijevanju samog prostora grada – naselje dobija kategoriju preko koje se sadržajnije vezuje sa arhitekturom.

Razmatrajući smisao generiranja prostora u gradu Edmund Bacon, u knjizi *Design of Cities* (Bacon 1975: 82-93), razlikuje četiri „metoda oblikovanja rasta (gradova)“, od kojih su prve tri metode jasno povezane za artikulaciju mase, odnosno težine arhitektonskih objekata u prostoru. U tom smislu, Bacon naglašava generiranje urbanog prostora uspostavljanjem odnosa između pojedinačnih arhitektonskih objekata unutar naselja - preko njihovih težina, vertikalnih i horizontalnih osovina⁶⁰. Tako se u naselju tvori mreža prostornih koutjecaja zasnovanih na kategoriji težine.



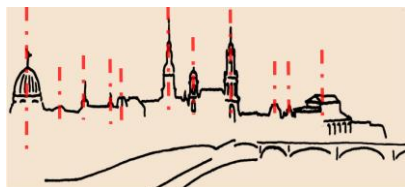
Sl.2.35 Organizacija ukupne prostorne kompozicije i crkve i trga sv. Petra u Rimu zasnovana je na iskazu dvije centralne vertikalne osovine oko kojih se okupljaju težine, odnosno otvoreni i zatvoreni prostori. Te dvije osovine su smještene u centre najznačajnijih

iskaza punog i praznog prostora: jedna osovina označava vrh kupole crkve a druga osovina markira obeliks i prostor oko njega na trgu. Te dvije vertikalne osovine artikuliraju jedan homogeni prostor - između njih se javlja svojevrsan prostorni napon koji čitav kompleks povezuje u nerastavljivu cjelinu.

Generativni karakter vertikalnih osovina u gradu osnova je njegovog fizičkog i prostornog i iskazivanja, i određuje „sliku jednog grada“ (terminologija K. Lyncha) u smislu karakteristične konture koja gradu daje identitet. Kao u arhitekturi i u tkivu grada puni i prazni prostori bivaju generirani preko vertikalnih osovina. Zapravo, jedina razlika sa stanovišta artikulacije vertikalnih osovina je u tome što se u arhitekturi kod jednog arhitektonskog objekta radi o jednom sistemu i to manjeg broja vertikalnih osovina a u gradu se radi o više grupa sistema vertikalnih osovina. Uostalom, grad se sastoji od arhitektonskih objekata čije je vezivno tkivo zapravo sistem vertikalnih rešetki oko kojih je generiran puni i prazni prostor⁶¹. Razlika je i u smislu identiteta – grad se promatra kao organizacija i kompozicija prevashodno praznih a arhitektura punih prostora.

⁶⁰ „Metode oblikovanja rasta gradova“ E. Bacona, odnosno, načini povezivanja arhitektonskih objekata u smislu generiranja urbanog prostora čine: „osovine kao veza“, „masa kao veza“, „rast po naponu“, „rast prostiranjem“. Sve te metode su u biti forme pojavljivanja i organizacije težine.

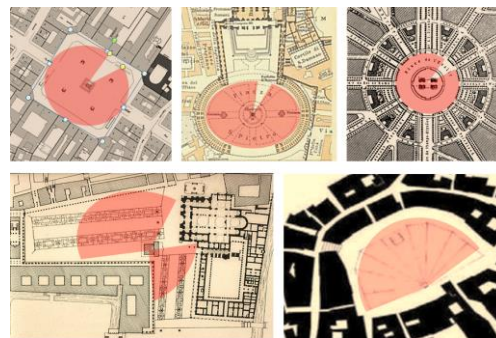
⁶¹ Čovjekovo iskustvo težine, punog, materijalnog prostora i tjelesnog svijeta prenosi se i na prazni prostor već i zato što čovjek obitava u praznom prostoru, u arhitekturi je to svojevrsna šupljina unutar arhitektonskog objekta.



Sl.2.36 Grad se u strukturalnom smislu pojavljuje kao sistemno djelovanje vertikalnih osovina oko kojih se organiziraju brojni puni i prazni prostori – kako onih samih građevina tako i onih prostora izvan građevina. Svi ti prostori zapravo imaju zajednički urbano-prostorni rad. Sami vertikalni pravci osovina – njihovi karakteri, međuodnosi, ritmovi, oblici... - svi zajedno tvore formalni identitet jednog grada. (Linija siluete Drezdena)

Trg je, u svom početnom, odnosno historijskom karakteru iskaz koncentriranja na jednom mjestu otvorenih ali i zatvorenih prostora. Trg je iskaz organizacije otvorenih i zatvorenih prostora preko djelovanja principijelno jedne centralne vertikalne osovine težina. Ta je centralna vertikalna osovina najčešće smještena geometrijskom središtu prostora trga i sobom principijelno nosi statični karakter prostora. Nasuprot, koncept moderne arhitekture u 20. stoljeću u suštini potire koncept koncentriranja punih i praznih prostora te time i samu pojavu vertikalne osovine budući da je ideal moderne artikulacija pokrenutog i neomeđenog prostora. U biti, ne postoji nešto takvo kao modernistički trg. Prostori koncipirani u moderni nisu određeni generiranjem s

pomoću centralnih vertikalnih osovina nego proširanjem prostora sa naglašavanjem horizontalnih pravaca – u predmoderni su, nasuprot, naglašeni vertikalni pravci.⁶² Otvoreni prostori koji nastaju u moderni ne predstavljaju obrazac historijskih trgova, koji su uvijek svojom čvrstom i jasnom organizacijom, te koncentracijom masa i prostora uvijek povezani za pojavljivanje razvijene forme društvene komunikacije – pa se forma trga pojavljivala uvijek kao pravilan prostorno geometrijski obrazac.

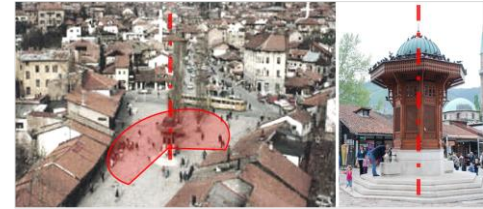


Sl.2.37 U historijskim primjerima trgova, centralnu vertikalnu osovину najčešće predstavlja puni prostor, odnosno materijalizirani objekat a ne prazan prostor, odnosno „prazno središte prostora“. Zato se u središtu takvih trgova pojavljuju statua, obelisk, toranj, i slično - poput primjera

⁶² Prostor u gradu generiran na modernistički način, odnosno svojevrsan „modernistički prostor“ može se unutar klasifikacije Edmunda Bacona pronaći u trećem i naročito četvrtom metodu generiranja urbanog prostora (1-„osovine kao veza“, 2-„masa kao veza“, 3-„rast po naponu“, 4-„rast proširanjem“). (Bacon 1975: 82-93)

trgova na slici: *Place Vendôme* (Pariz), *San Pietro* (Rim), *Place de l'Etoile* (Pariz), *San Marco* (Venecija), *Piazza del Campo* (Siena).

Autentični historijski obrazac prostora Baščaršije u Sarajevu nije vezan za artikuliranje forme trga, čiji je bazični smisao koncentrična organizacija punih i praznih prostora oko centralne, vertikalne osovine. Sa stanovišta takvog neartikuliranja klasične forme trga postoji određena sličnost koncepta modernističkog prostora i historijskog prostora Baščaršije. Karakteristično je da su u oba primjera, u funkcionalnom ali i formalnom smislu, pokret i pokrenutost u prvom planu prostora dok izostaje karakter statičnosti i boravaka u prostoru. Prostor Baščaršije je definiran kretanjem (ljudi, roba) uzduž njenih trgovinsko-zanatskih ulica a ne otvorenim prostorima trgova. To je sasvim jasno ukoliko se analizira prisustvo, odnosno odsustvo centralnih vertikalnih osovina koje definiraju organizaciju i punih i praznih prostora. Tako zaista postoje objekti koji su generirani s pomoću vertikalnih osovina organizacije masa, poput džamija ili medrese, ali, nasuprot njih, dominantna arhitektonska jedinica – prostor dućana i zanatske radnje („ćepenak“) – formalno nije koncentrirana tjelesnost, te je definiran kretanjem i nema čvrstu poveznicu sa vertikalnim osovinama.



Sl.2.38 Današnji sebilj na Baščaršiji u Sarajevu, izgrađen 1913. godine, zamijenio je stariji sebilj Mehmed-paše Kukavice (izgrađen 1753.g.). Prema riječima njegovog projektanta arhitekta Aleksandra Witteka, oblikovan je “prema uzorima iz 16. stoljeća”. Uz to, današnji je sebilj pomjeren u prostoru u odnosu na mjesto starijeg sebilja, te je postavljen centralno u odnosu na novostvoreni prazni prostor. Ima poligonalnu osnovu a kasnije je postavljen i na izdignuto postolje. Ovakvo oblikovanje i postavka u prostoru sugeriraju generiranje centralne vertikalne osovine u prostoru, koja se pojavljuje upravo u obliku sebilja – forma, preko koje se organiziraju prazni i puni prostori primjereni jednom trgu. Ovo mijenja naslijeđeni autentični urbani i arhitektonski obrazac Baščaršije, koji ne sugerira pojavljivanje javnog trga i karakterom centralnog mjesta. Ipak, vremenom, „promjenama malih koraka“, taj prostor se sve više centralizira u smislu forme trga. Malo po malo, i odnosi okolnih objekata se prilagođavaju centralnom i prostorno-hijerarhijski višem mjestu koga markira forma sebilja, uspostavljajući s njim čvrstu vezu. Danas je identitet prostora oko sebilja jasno „trg“, koji se jasno doživljava kao centralni i glavni prostor

Bašćaršije⁶³. Autentični, historijski obrazac ustrojstva Bašćaršije je time supstancijalno transformiran, odnosno narušen.

Fizička struktura grada: Šta čini formu jednog arhitektonskog objekta?

„Arhitektonski objekti su osnov fizičke strukture grada, najizrazitiji, najvidljiviji i najstatičniji dio urbane strukture, uopće“ (Radović 1972: 70), pri čemu je otvoreno pitanje je da li se arhitektonski objekti kao fizičke (a time i težinske) činjenice mogu jasno međusobno diferencirati u tkivu naselja i odgovoriti na pitanje „šta čini u fizičkom smislu jedan arhitektonski objekat?“⁶⁴ Odgovor treba potražiti u širem određenju fizičke strukture⁶⁵, gdje se nailazi puku fizičnost pojave, odnosno gdje se kategorija fizičke strukture grada može promatrati iz drugih uglova.⁶⁶ Sve ukazuje na to da je teško povući

apsolutnu granicu između jednog i više arhitektonskih objekata unutar fizičke strukture grada, što prvenstveno važi za kontinualno tkivo jednog grada ali vrijedi i za ono nekontinualno.⁶⁷ Kontinualno urbano tkivo uobičajeno je viđeno kao zajednički iskaz mnogih i različitih arhitektonskih objekata ali se u izvjesnom smislu može razumjeti kao iskaz jednog jedinog arhitektonskog objekta.



Sl.2.39 Iako programski predstavlja „jedan arhitektonski objekat“ Chiat/Day

⁶³ Sa stanovišta autentičnog obrasca ustrojstva simbola na Bašćaršiji, hijerarhijski najviše mjesto pripada formama džamija i medresa, potom hamama, itd. Dakle, radi se o svojevrsnom rušenju historijskog sistema simbola Bašćaršije gdje periferni ili barem sekundarni simbol koji nosi forma sebilja sobom paradoksalno sada zauzima mjesto „najvišeg“ i „najznačajnijeg“.

⁶⁴ Pitanje je zahtjevnije ukoliko se promatra kontinualno urbano tkivo, odnosno, urbani identitet „više arhitektonskih objekata oslonjenih jedan na drugog“.

⁶⁵ „Fizička struktura nije prazna ljuštura, formalni model,... Ona je živo, promenljivo, životno okrilje, okružje u stalnom promenljivom vremenu, uvek novih značenja i sasvim novih vrednosti“. (Radović 1972: 6)

⁶⁶ Za fizičku strukturu Kevin Linč kaže: "Slika čovjekove okoline može se analizirati tako što ćemo je razložiti na tri komponente:

identitet, strukturu i značaj." (Linč 1974: 10) Fizička struktura se može po R. Radoviću analizirati kao integralni sistem partija, cjelina, poteza i linija. Kriterijumi za njihovo definiranje jesu: sadržajni (određeni sadržaji se grupišu i čine cjelinu), historijski (prostori nastali kao jedinstveni ambijenti u određenim vremenskim periodima), funkcionalni (funkcije određenih dijelova grada), prostiranja (linearni, ćelijski, itd.). (Radović 1972: 81) Radović klasificira fizičku strukturu prema sadržaju na: prirodnu (velike prirodne površine), osnovnu (stanovanje, centralne funkcije, rad, proizvodnja i skladišta), vitalnu (koja čini ukupni sistem infrastrukture, ... sistem snabdijevanja energijom, ... voda, i dr.). Viši smisao ove podjele je na građenu i prirodnu fizičku strukturu. (ibid. 91-95)

⁶⁷ T. Reiner klasificira fizičku strukturu u dvije tipološke kategorije: a) urbani prostori organizirani kao kontinualno izgrađeno tkivo, b) urbani prostori organizirani kao nekontinualno izgrađeno tkivo. (prema Radović 1972: 114-115)

Building (Venice, California, 1991.g., arh. Frank Gehry⁶⁸) se pojavljuje u tri zasebna arhitektonska identiteta, odnosno tri odvojene arhitektonske tjelesnosti - iza čega stoje tri koncepta oblikovanja, tri difrencirane klase simbola, tri klase upotrijebljenih materijala, itd.

Konstruktivna uobrazilja i povezivanje težina u arhitektonsku formu

Konstruiranje arhitektonske tjelesnosti - zidova, stupova i drugih konstruktivnih elemenata jedne građevine otpočinje prepoznavanjem načina djelovanja težine unutar materijala i oblika, i to uvijek u prostornim odrednicama. Prostorni karakter konstruiranja, uz ostalo, znači da ono već u sebi samom sadrži i predviđa formiranje arhitektonskog prostora. Uobrazilja koja je potrebna da bi se iz hrpe materijala kamena konstruirala vertikalna forma suhozida - jedne od primordijalnih ali i danas trajućih formi građevinskih konstrukcija - pripada prostoru apstraktnog mišljenja, odnosno apstrahovanja prirodne pojave materijala i težine u njemu. Jer, taj kvalitet apstrahovanja je osnova uobrazilje konstruktivne forme. Konstruktivna forma označava generiranje artificijelnog sistema gdje se iskazivanje težine kroz materijal i oblik uravnotežuje svojevrsnim protutežinskim karakterom unutar tog sistema. Drugim riječima, kad konstruira građevinu

čovjek raspoznaje formu pojavljivanja i iskazivanja težine, koju sadrže materijal i oblik, i njoj suprotstavljenu formu kao svojevrsnu „antitežinu“ („anti-materijal“ i „antioblik“). Jezikom filozofije rečeno, bez te konstruktivne uobrazilje koja komplementira težinu "sva materija leži ospoljena na tlu, kao mrtva klada, ako nema pomoćni supstrat za subjektivni momenat". (Bloch 1988: 33)

Od svih konstruktivnih elemenata u arhitekturi forma zida se pojavljuje kao izvorno važna. Važan karakter zida jeste njegova partikularnost - iz njegovog se iskaza, za razliku od skeletne konstrukcije, ne može naslutiti cjelina građevine (njen oblik i njena konstrukcija, kao i njena prostornost) budući da treći karakter dominira u zidu - materijal(nost). Zid kao forma nije arhitektonski oblikotvoran.



Sl.2.40 Uobrazilja koja je potrebna da bi se iz hrpe kamenja⁶⁹ konstruirala vertikalna forma zida vezana je za erekciju vertikale. Kod prvih konstrukcija

⁶⁸ Binokularnu formu ulaza oblikovali su umjetnici Claes Oldenburg i Coosje van Bruggen.

⁶⁹ Gomilanje kamena radi raščišćavanja terena, postavljanje kamena u hrpe pozitivnih geoglifa i gromila u neolitu (u svrhe pravljenja tumulusa) ili tek prostot gomilanje kamena u hrpe predstavlja primordijalni odnos čovjeka prema materijalu kamena i njegovoj težini - neprekinuta čovjekova aktivnost od prapočetaka do danas.

suhozida od kamena slažu se, „izdižu se“ u vertikalnu formu zida neobrađeni komadi kamena, onakvi kakvi su nađeni u prirodi. Tako proces konstruiranja zida zahtjeva suptilno razumijevanje svakog komada materijala kamena, njegovih težinskih, konstruktivnih i drugih osobnosti, ali zahtijeva i mentalnu uobrazilju, koja se odnosi na formiranje apstraktnog koncepta generiranja cjeline jednog zida⁷⁰.



Sl.2.41 Svako nošenje težina, odnosno svako konstruiranje započinje erekcijom vertikale, što je vidljivo u procesu i tradicionalnih ali i savremenih metoda građenja. To znači da se prvo grade, odnosno „podižu“ vertikalni nosivi elementi jer su oni konstruktivno najvažniji. Erektiranje vertikale, odnosno izdizanje materijala u visinu u formu uređenog sistema nošenja težina označava proces građenja. Taj postupak ima karakter artifičijelarnosti i racionalnosti. Džamija Bobo-Dioulasso (Burkina Faso), čiji je materijal sušeno blato, ima osnovu konstruktivnog sistema zasnovanog na iskazu

vertikalnih formi konstrukcije, koje dominiraju i tvore dominantu i arhitektonske kompozicije, zasnovane na ritmu vertikala.

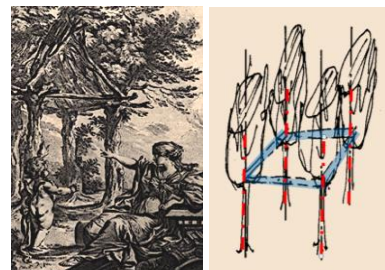
Za razliku od slabe konstruktivnosti zida, forma nošenja težina skeletom, odnosno stupom i gredom⁷¹ posjeduje i artikulira izrazitu konstruktivnost. Skelet karakteriziraju puno složeniji odnosi konstruktivnih dijelova od onih kod zida. Konstruktivna uobrazilja koja artikulira konstrukciju skeleta izrazito je višeg kvaliteta nego ona kod forme zida. Ostvaruje se puno složenijim i racionalnijim postupkom koji je zahtijeva izrazito apstrahovanje materijala i oblika, što znači njihovu artifičijelizaciju i preradu njihovih početnih prirodnih kvaliteta. I sama morfologija materijala od kojih se gradi skelet, koji mora biti u štapčastoj i linearnoj formi, anticipira skeletno-prostorni iskaz arhitekture. Radi ovog, konstruktivna uobrazilja priziva i preklapa arhitektonsko-prostornu uobrazilju, pa tek skeletnu formu u arhitekturi ima smisla nazvati pravim, odnosno punim arhitektonskim iskazom. Dakle, iz skeletne forme nazire se arhitektonski prostor ali i arhitektonski oblik. Skelet je oblikotvoran koncept konstrukcije. Konstrukcija skeleta, sa stanovišta trodjelne strukture kuće, kao visoko konstruktivni kvalitet jasno pripada tijelu i krovu a ne temelju arhitektonskog objekta.

⁷⁰ Jasna etimološka veza "zidanja" sa "zdanjem", "zgradom" (prema Skok 1976: 653-4) sugerira arhitektonsku prvotnost upotrebe zidanja u nastanku „teške arhitekture od čvrstih materijala“.

⁷¹ "Skelet", koji se za svoj prosti iskaz može vezati sa konstruktivnim konceptom Laugierove "primitivne kolibe", supstituiru pojavu cjelovitog koncepta nošenja težina stupa i grede, odnosno dvojstva nosive i nošene težine.

Konstruktivni model stabla (nadzemni dio drveta, od njegovog korijena do grana) je jedan od najznačajnijih modela pojave konstruktivne uobrazilje, odnosno prvobitnog konstruiranja u arhitekturi budući da je stablo jasan iskaz linerane i vertikalne forme, te time ima potencijal da se oformi kao vertikalna osovina oko koje se organiziraju težine i materijali u vidu konstrukcije. Da drvo i njegovo stablo posjeduju izražene aspekte arhitektonske konstrukcije uočava opat Laugier. On formu "primitivne kolibe"⁷² koncipira modelirajući je iz konstruktivnosti i arhitektoničnosti kvadratom definiranog prostora koju artikuliraju četiri međusobno blizu prisutna stabla drveća. Pri ovom, svako stablo markira jednu vertikalnu osovину nošenja težina ali centralna, odnosno glavna vertikalna osovina nije zadobila fizičnost, odnosno nije materijalizirana u ovom primjeru. Dakle, svojevrstan prostorni, odnosno vertikalni karakter stabla vezan je sa karakterom bilo koje konstrukcije u arhitekturi. Konstruiranje se tako javlja kao okupljanje oblika i materijala, odnosno njihovih težina, ali i kao okupljanje i organizacija prostora određenih njima.

⁷² Abbé Laugier kaže za primitivnu kolibu: "(...) Čovjek želi sebi napraviti nastambu koja ga pokriva... Nekoliko grana koje je oborio u šumi prava su građa za njegov naum. Izabere četiri najjače i uspravlja ih, pošto ih je rasporedio u obliku kvadrata. Preko stavlja još četiri, a iznad njih sa obje strane još nekoliko pod nagibom koje sastavlja na vrhu. Ovakav krov je pokriven dosta gustom naslagom lišća... Istina, hladnoća i vrućina će mu (čovjeku) pokazati neudobnost njegove odasvud otvorene kuće, na šta će on ispuniti prostor između dva stupa i biće na sigurnom". (Diran 1990 [1819]: 9-10)



Sl.2.42 Skelet Laugierove "primitivne kolibe" (Abbé Laugier, *Esej o arhitekturi*, 1753.), odnosno njen strukturalni koncept vezan je za generiranje primordijalne arhitekture. On sugerira pojavu forme konstrukcijske ali i naznaku pojave cjeline arhitektonskog objekta i njegovog prostora. Laugierova uobrazilja konstrukcije vezana za skeletni karakter drveta određuje geometrijsko-prostornu formu arhitektonskog objekta. Prema Laugierovom konceptu, stablo drveta u njegovoj vertikalnosti javlja se funkcionalno kao forma stupa. Tako se debl/stup⁷³, zajedno sa horizontalno i ukoso položenim granama, prepoznaju kao arhitektonski elementi stupa, grede i zabata (krova), međusobno povezanih u jednu arhitektonsku

⁷³ *Stup* i *stub* su pojmovi etimološki vezani za pojam stabla (prema: Skok 1976).

cjelinu⁷⁴ Laugierove kolibe koja ima kvadratni plan.

Konstruktivni/uzgonski smisao luka

U dvojstvu iskazivanja težina - uzgon, konstruiranje, odnosno izdizanje materijala u visinu preklapa smisao uzgona, koji se očituje u cjelini arhitektonskog objekta ali i unutar pojedinih arhitektonskih elemenata. Arhitektonski elementi kod kojih je izrazito iskazan karakter uzgona jesu: luk, svod, kupola, kosi krov i slični elementi. Zanimljivo je da neki od njih, poput kupole ili krova, uobičajeno nemaju karakter nosivog elementa premda bi kao uzgonski elementi to trebali imati. Dakle, ovi elementi ne nose neki neki drugi elemenat i njegovu težinu dok se jednovremeno javljaju se kao nošeni elemenat. Ipak, kod ovih elemenata karakter uzgona je takav da svojom konstrukcijom i vizualnim učinkom oblika daju presudni arhitektonski karakter nekom objektu a ponekad i presudni stilski iskaz. Među ovim elementima, luk se pojavljuje kao jedna od najrazvijenijih i najznačajnijih arhitektonskih formi.

Identitet luka je presudno vezan za njegov oblik, gdje se unutar historijskih stilova i različitih kultura građenja, pojavljuje u specifičnim konstruktivnim i arhitektonskim obrascima. Vizualno, kod svakog luka bitna je sugestija uzgona, odnosno vizualna sugestija pokreta nagore, koja sobom nosi i predodžbu (i osjećaj) otpora djelovanju težine.



Sl.2.43 Različiti lukovi imaju različit vizualni rad i, naročito, sugestiju vizualnog kretanja nagore - uzgona. Tako, prikazani lukovi na slici - polukružni, nadvišeni, segmentni (pljosnati) i šiljati (ekvilateralan) različito vizualno rade, gdje, jasno, šiljati luk ima jači uzgon (vizualni pokret nagore) od pljosnatog luka budući da dinamika njegove vizualne forme izrazitije stremlje nagore. Karakteristična arhitektonska sintaksa hotela Ruža u Mostaru (arh. Z. Ugljen, 1975.g., srušen, 1993-95.g.), koja određuje ukupnu arhitektonsku pojavu ove građevine bazirana je na formi "luka (svoda) položenog preko zida". Sam luk, odnosno svod, ima formu "tupog", odnosno pljosnatog (mala strijela luka), što znači da luk ima jako mali uzgon (malo vizualno kretanje nagore). Pri tome, taj svod se javlja kao gornji, nošeni elemenat koga nosi zid ispod. Tako svod i zid tvore obrazac nošenja grede i stupa, gdje se javlja određena ekspresija težine. Ova arhitektonska sintaksa „svoda preko zida“ doima se kao izrazito ambijentalna i upućuje da je karakter ovog arhitektonskog objekta izraz

⁷⁴ Do 20. stoljeća i pojave moderne arhitekture, koja sobom nosi novi koncept arhitektonskog objekta baziranog na njegovoj geometrijskoj cjelini, vladajući koncept arhitekture bio je baziran na konstruktivnom, odnosno težinskom iskazu stupa i grede. Stoga je razumljiv koncept arhitekture Abbé Laugiera baziran na ovoj arhitektonskoj sintaksi koja je afirmirana i kroz klasifikacija pet klasičnih arhitektonskih redova u arhitekturi i prenosi se u suvremenost još iz prostora antičke arhitekture.

„kritičkog regionalizma u arhitekturi“, onako kako to promovira teoretičar K. Frampton⁷⁵. Kao da, u ambijentu mostarskog vrelog klimata i ljetne jare koja stvara "svojevrsan pritisak odozgo", nije moguće da nove pojavljene forme „izrastu“ i budu izrazito visoke, vertikalne i čvrste, nego polegnute i horizontalne. Tako je i "tupi luk/svod" na objektu hotela „pritisnut odozgo i ne može zauzeti aktivniju formu“, gdje bi na primjer, zašiljeni luk bio ambijentalno potpuno neodgovarajući.

Terminologijom fizike, akcija fizičke težine i njena konstruktivna reakcija su uvijek u ravnoteži – inače bi se objekat ili urušio ili bi poletio uvis. Za razliku od njih, njihovi vizualni parnjaci – vizualna težina i vizualna reakcija (uzgon) mogu biti i u iskazu ravnoteže ali i dominaciji jednog od dva elementa. Jasno, budući da se radi o vizualnoj ekspresiji, ove odrednice – ravnoteža, dominacija težine ili uzgona – relativni su iskazi. Ipak, kroz stoljeća, čovjek je unutar tradicionalnih arhitektonskih iskaza unio svoju potrebu da artikulira gravitacijski svijet koga živi – naučio je razumijevati i oblikovati građevine kao „teške“ ili „lake“. U tom smislu se, na primjer, arhitektura nekog hrama iz antičkog Egipta jasno doima

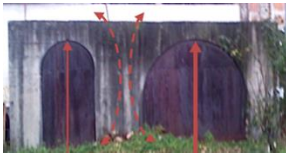
⁷⁵ K. Frampton ("Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", u *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Bay Press, Seattle: 1983) sugerira da arhitekturu kritičkog regionalizma ne karakteriziraju nova arhitektonska sredstva i jezik nego oni čisto modernistički elementi. Ali, takva modernistička arhitektonska sredstva regionalnim kontekstualiziranjem ipak postižu specifičan iskaz i čine izjavan odmak od mainstreama moderne arhitekture.

kao dominacije težine. Taj antropološki značaj težine u arhitekturi⁷⁶ ima veliku važnost u karakteru uzgona (kretanju nagore), elementa koji osigurava stalnu težnju ka nadilaženju težine nekog objekta. Time uzgon sugerira stalnu težnju nadilaženja ne samo težine kao takve nego, zapravo, njenog materijalnog aspekt. Uzgon je simbolički iskaz transcendiranja materijalnog svijeta pa se vezuje za nematerijalni aspekt i daje arhitekturi smisao iskazivanja njene materijalne autodekonstrukcije.

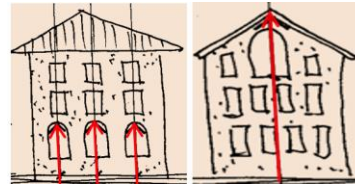
Uzgon se javlja u cjelini objekta ali i unutar pojedinačnih arhitektonskih elemenata. Arhitektonski elementi jednog objekta i njihovi uzgoni tvore organiziran sistem iskazivanja. Unutar diferenciranja na nosive i nošene elemente, principijelni položaj težine je u gornjem dijelu objekta a uzgona u donjem dijelu objekta. Ali, u ukupnom iskazu tjelesnosti arhitektonskog objekta i težina i uzgon se kontinualno prostiru kroz njega - odozgo nadolje, i obratno. Ukoliko, u smislu prostora, dominira djelovanje uzgona (i konstruktivnosti s njim) pri dnu objekta, uzgon će ravnomjerno i kontinualno rasti ka njegovom vrhu. I obratno, ukoliko dominira djelovanje uzgona pri vrhu objekta, ono će ravnomjerno i kontinualno opadati ka njegovom dnu. Dominacija uzgona u srednjem dijelu arhitektonskog objekta nije uobičajena niti logična jer se, u tom položaju, ne tvori sistem težina (uzgon), pa se u tradicionalnim arhitekturama on ne javlja na tom mjestu. Ponekad se na

⁷⁶ Oko svojevrsne antropologije težine pogledati prvo poglavlje ove knjige: *Gravitacijski čovjek i njegov okoliš*.

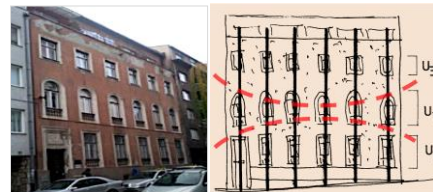
tom mjestu, „u sredini objekta“, javljaju neutralni elementi, oni koji ne artikuliraju niti uzgon niti težinu. Takav je slučaj, na primjer, upotreba rozeta otvora na crkvama - kružnih forme koje vizualno nisu usmjerene niti nagore niti nadolje, odnosno nisu niti uzgonski niti težinski iskazi.



Sl.2.44 Arhitektonski lukovi različitih tipova i karakteristika imaju različite uzgone – različit vizualni napon prema gore. Ukoliko se takvi tipološki različiti lukovi nađu u prostornoj blizini unutar jedne arhitektonske tjelesnosti oni tu tjelesnost nastoje vizualno razoriti. Naime, uzgonski rad takvih različitih lukova na istom mjestu tvori sukob njihovih različitih vizualnih napona pa je krajnji vizualni utisak da arhitektonska tjelesnost „puca“, da biva dekonstruirana, što se može uočiti u primjeru armirano-betonskog tipskog kioska sa lukovima (na slici).



Sl.2.45 Naglašeni položaj djelovanja uzgona pri dnu arhitektonskog objekta (na slici predstavljen u vidu prozorske forme sa lukom) sugerira pojavu sistema uzgona koji opada prema gore (prozori su sve niži sa sve manjim karakterom uzgona). Ukoliko je uzgon naglašen na vrhu objekta (na slici desno, predstavljen kao prozor sa lukom u nivou potkrovlja, te pojačan radom zabatne forme krova) uzgon dominira cjelinom objekta, gdje se ne mora nužno tvoriti sistem djelovanja težina (stepenovanje po etažama, diferenciranje elemenata na nosive i nošene, itd.).



Sl.2.46 Dominacija uzgona u sredini objekta razara njegovo tjelesno jedinstvo i sugerira otklon od zasnivanja jednog sistema nošenja težina. Tako, iako postoji snažan uzgon u srednjoj etaži stambeno-poslovne

zgrade u Sarajevu u ulici Koševo (U1), on ne učestvuje u sistemnom iskazu koga tvori više uzgona jer nema njihove pravilne, odnosno sistemske raspodjele. Jedan od uobičajenih sistemskih iskaza arhitektonske tjelesnosti vezan je za pravilno i kontinualno smanjuje (ili povećanje) uzgona krećući se po objektu odozdo-nagore. Obrazac koji tvore uzgoni ove zgrade u Sarajevu je težinski nelogičan i nepravilan, odnosno nesisteman i ima obrazac, promatrano odozdo prema gore, U2-U1-U3.



Sl.2.47 U skladu sa njegovim post-modernim nazorima koje sobom nose „kompleksnost i kontradiktornost u arhitekturi“, arhitekt Robert Venturi oblikuje *Seattle Art Museum* (Seattle, Washington, 1991.g.), gdje je osnova arhitektonskog izričaja elemenat luka. Na građevini, taj elemenat prelazi iz strukturalnog u dekorativni iskaz, pri čemu obrće samu logiku upotrebe luka: kad je luk strukturalan on paradoksalno ne prihvata težinu odozgo (jer je nema - iznad je prazan prostor), gdje,

uz ostalo, priziva znakove rušenja logičnog i uobičajenog arhitektonsko-konstruktivnog reda, izlazi iz užeg arhitektonskog diskursa u prostore šireg društvenog označenja.

Centar težina: "ravnotežna", "laka" i "teška" arhitektura

Centar neke forme koju čovjek pokušava da odredi i iskušava je iskaz njegove, u nekom smislu genetske potrebe za pojavnom procjenom svake forme – njene veličine, težine, itd., ali, prije svega baziran na ideji da svaka forma posjeduje svojevršno središte, odnosno centar, principijelno prisutan u unutrašnjosti te forme. Kod procjene središta i centra nekih formi to je lakše ukoliko je njihovo središte već naznačeno vanjskim obrisima forme, kao kod pravilnih geometrijskih formi li kod simetričnih formi⁷⁷. U tom smislu se i centar težina neke forme se javlja kao čovjekova potreba stalnoprisutnog osjećanja i procjene težine, koju razumijeva kao koncentrirani karakter mase (materijala, tjelesnosti...). Tako čovjek, prije svega intuitivno a zatim i racionalno unutar oblikovanja i građenja, procjenjuje i određuje središte, odnosno, centar nekog prostora i tijela. Koncept središta forme i centra njene težine predstavlja svojevrсну predodžbu koncentracije svih težina jedne tjelesnosti

⁷⁷ Otud su pravilno simetrične forme jako važne za čovjekovo viđenje ali i oblikovanje svijeta oko njega – pravilnim formama, naročito onim geometrijskim, lakše se određuje središte.

na jednom mjestu, te se spekulativno može svesti na tačku, slično kako to čini nauka fizike⁷⁸, po čemu su ta dva polja povezana. U smislu fenomenologije težine, ta se ideja „tačke“⁷⁹ kao koncentracije težine može vezati za procjenu i osjećaj težine jednog kamena koga čovjek drži u ruci, pri čemu je kamen ta „tačka“. Prije svih drugih formi, kugla⁸⁰ se javlja kao forma koja afirmira koncept tačkaste, koncentrirane težine budući da jasno sugerira postojanje centra te forme i njene težine. U nekom je smislu čitava kugla izraz središta i centra težine – kugla je tako uvijek „tačkasta forma“ pa se traženje težinskih formi koje artikulira jedna kugla jasno prenosi na prostor oko nje.



Sl.2.48 Geometrija kugle je najsavršenija od svih formi i idealna je forma po-

⁷⁸ U smislu fizike, taj se centar težina određuje kao težište sabrane mase jednog tijela.

⁷⁹ Pojavnost forem i kategorije tačke je pripada vrlo interesantnoj i nedovoljno elaboriranoj fenomenologiji.

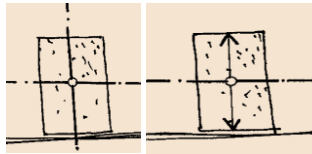
⁸⁰ Iako su formalno jako bliski, težinski učinci dvodimenzionalne forme kruga i trodimenzionalne forme kugle su različiti. Prva forma uglavnom ne iskazuje težinu dok je druga vezana za iskaz težine. Razlog ovome vizualnom utisku može se tražiti u području iskustvenog, gdje je važan „nematerijalni utisak kruga (kružnice)“ i „materijalni utisak i učinak kugle“.

javljivanja težine. Kugla je i predodžba same kategorije težine. Kugla, zapravo, pojavno ne posjeduje centar jer je ona sama, cjelinom svoje forme, iskaz centra – u smislu težine kugla se doživljava kao koncentrirana težina, odnosno njena je predodžba puna, nikad prazna forma. Njen je antipod transparentna sferna forma jednog balona, staklene sfere, i sl. Sferna skulptura arhitekta Franka O’Gehryja (Olimpijsko selo, Barcelona, 1992.g.), postavljena na ivici arhitektonskog kubusa, nedvojbeno artikulira težinu, pri čemu njen ivični položaj sugerira pojavu ravnoteže. Tako ova sfera iskazuje primarne osobnosti arhitektonske tjelesnosti – težinu forme i materijala koji se nalaze u stanju ravnoteže. Uz to, ta je kugla i svojevrsni prostorni centar budući da je ona centar težina koji artikulira ne samo težinu svoje nego svih okolnih formi koje ulaze u njen kompozicijski obuhvat.

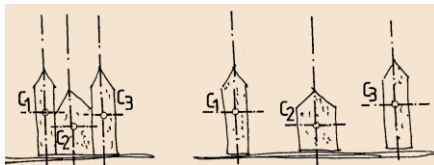
Kako vertikalna osovina predstavlja zbir svih težina i uzgona jednog arhitektonskog objekta⁸¹ ili nekog njegovog dijela koji čini tjelesnu cjelinu i obično se nalazi u svojevrsnom središtu forme, spekulativno, odnosno grafičko-analitičko određenje centra težina

⁸¹ Budući da je u slučaju jednog arhitektonskog objekta vertikalna osovina zbirni iskaz svih težina, ona principijelno nije vizualizirana i materijalizirana premda se može desiti da se na njeznom mjestu i njenoj ulozi ipak pojavi materijalizirani arhitektonski elemenat.

u smislu jedne tačke dobija se njenim ukrštanjem sa horizontalnom osovinom. Ukrštanjem vertikalne i horizontalne osovine formira se centar težina jednog objekta ili njegove cjeline. Položaj, odnosno mjesto ukrštanja horizontalne i vertikalne osovine ovisi o procjeni jačine težine odnosno uzgona. Što je uzgon veći položaj centra težina je niži – što je težina veća položaj centra težina je viši.



Sl.2.49 Mjesto horizontalne osovine koja sječe vertikalnu osovinu i definira centar težina je mjesto razdvajanja djelovanja uzgona i težine, koji mogu biti ili u ravnoteži, u iskazu dominacije težine, (dominira usmjerenje nadolje) ili u dominaciji uzgona (dominira usmjerenje nagore).



Sl.2.50 Jednom se arhitektonskom objektu može iznaći onoliko centara nošenja težina koliko ima arhitektonskih cjelina, odnosno

tjelesnosti. Model arhitektonski trodjelnog pročelja katedrale sugerira pojavu tri centra težina i zapravo pojavu tri dominirajuće tjelesnosti.

Da se objekat ne bi fizički srušio, težinu materijala mora imati uravnotežiti u određena konstrukcija, odnosno, akciji težine mora odgovarati njoj uravnotežujuća reakcija konstrukcije. Za razliku od stvarnog, fizičkog nošenja težina, vizualno nošenje težina, premda iskazuje svojevrsnu ravnotežu (tačnije rečeno harmoniju cjeline slike), ne podliježe na ovaj način uslovu uravnoteženja težine i uzgona. Ono je ovisno o kontekstu viđene i usvojene vizualnosti pa se može javiti ne samo kao iskaz ravnoteže nego i iskaz neravnoteže⁸². Gestalt psihologija vizualne percepcije, posebno u radovima Rudolfa Arnheima (Arnheim 1977; Arnhajm 1981) pokazuje da je svaka viđena slika harmonična, i u tom smislu, ravnotežna - ima unutrašnju ravnotežu i harmoniju, u kojoj sem vizualne težine učestvuju i drugi elementi. Tek tumačenjem, odnosno perceptivno-kognitivnom procjenom, vizualna forma arhitektonskog objekta zadobija atribut "lakog", "teškog" ili „ravnotežnog“. U tom smislu, naprimjer, možemo govoriti o „arhitektonskom kubusu koji lebdi“, gdje vizualitet (slika objekta) ne iskazuje dominantnu vizualna težinu nego dominira vizualni uzgon.

⁸² Stanovište psihologije Gestalta da "kadgod se mijenja tačka viđenja promatrača, mijenja se (odnosno iskazuje se novi) balans" (Tiao Chang, 1981: 49).



Sl.2.51 U primjeru kuće Kaufman ("Falling water"; arh. F. L. Wright 1939.g.), vizualna težina konzolnih kubusa objekta pojačava snagu potoka i malog vodopada ispod objekta u njihovom (težinskom) djelovanju nadolje, superponirajući njihove učinke. Tako, mali vodopad i arhitektonski objekat čine cjelinu vizualno težinskog iskaza - sama recepcija vizualne težine objekta ovisna je o ukupnom kontekstu viđene slike.

Mogu se ustanoviti tri osnovna modela vezana za povezano i jednovremeno iskazivanje kategorija vizualne težine i vizualnog uzgona, odnosno za likovnu ekspresiju arhitektonskog objekta. Ako su težina i uzgon u ravnoteži radi se o modelu "ravnotežne arhitekture", ako prevladava uzgon to je model "lake arhitekture" a ako prevladava težina to je model "teške arhitekture"^{83,84}. Uzgon i težina se

mogu razumijevati kao likovne ekspresije i u smislu utiska pokrenutosti formi⁸⁵. Podjela na ravnotežnu, laku i tešku arhitekturu vezana je za iskaz težine i tjelesnosti, ali, šire, ona se vezuje i za stilska, kulturološka, civilizacijska, regionalna određenja arhitekture⁸⁶. Ernst Bloh vidi cjelokupan razvoj umjetnosti u tri tradicije: egipatskoj, grčkoj i gotičkoj⁸⁷. Ako se egipatska tradicija veže za težinu, grčka za ravnotežu a gotička tradicija za konstrukciju onda se date

tekture. Moderna arhitektura, u težnji za ekspresijom netežine, jeste tip neravnotežne arhitekture, gdje uzgon dominira.

⁸⁵ "Osnovno određenje onoga što bi trebalo biti predmet spoljnih osjetila, moralo bi biti kretanje (...) na njega razum svodi sve ostale predikate materije". (Kant, I. (1990). *Metafizički početni razlozi nauke*. Sarajevo: V. Masleša. str.14). Ukoliko se ovaj karakter prepozna kao djelatan u arhitekturi, onda je tradicionalno poimani arhitektonski objekat, iako fizički statičan i nepokretan, sadrži ugrađen refleks kretanja, i to slikovnog. U smislu uzgona i težine to je kretanje "nagore", i "nadolje".

⁸⁶ E. Bacon, u razmatranju odnosa forme i prostora, navodi: "Egipatska piramida stoji kao savršena ekspresija forme koja izranja iz zemlje kao dominantna masa. (...) Kineska arhitektura... je snažna ekspresija harmonije sa prirodom, nedominacije nad njom. Konkavnost krova je ekspresija umjerenog čovjeka... (...) U islamskoj arhitekturi upotreba forme i prostora je različita. Veličanstvene kupole, koje čine središte islamskog rada, izgledaju kao refleks unutrašnjeg prostora, koji tražeći ekspresiju napuhava membrane van, napinje ih, da bi se kompletirala forma. Ovo naznačuje kontrast sa kršćanskim crkvama i katedralama Zapadne Evrope, gdje se oni shvaćaju pojmovima strukture, mase." (Bacon 1975: 85) Govoreći o nametanju reda Bacon kaže: "Grčki princip je baziran na interakciji tenzija, u delikatno balansiranoj ravnoteži..." (ibid. str. 16)

⁸⁷ Unutar ove karakterizacije umjetnosti u tri linije, važan termin koji koristi Ernst Bloh je "gotička entelehija". On ga koristi da označi "težnju ka dematerijalizaciji mase". (Bloh 1988) Odnosno, gubitkom težine preostaje konstrukcija i njen uzgon.

⁸³ U rasponu od "teške" do "lake", preko "ravnotežne" arhitekture, moguće je ustanovljavati i brojne međunivoje.

⁸⁴ Ravnotežni iskaz težine i uzgona obično se pripisuje arhitekturi stare Grčke, renesanse..., i svim "klasičnim" iskazima arhi-

kategorije mogu povezati sa arhitekturama koje imaju ekspresiju ravnoteže, težine i uzgona.

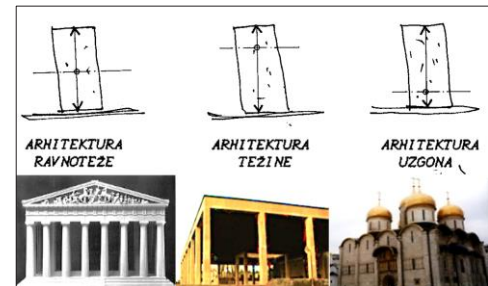


Sl.2.52 U arhitektonskim formama i kompoziciji bazilike *San Marco* u Veneciji (829-836 g.) naspram slabog iskaza težine prevladava uzgon koji daje ekspresiju lakoće objektu. Taj učinak jakog uzgona postiže se prvenstveno brojnim elementima lukova, svodova i kupola – formama vizualno usmjerenim uvis, dok su forme koje nose izraz težine manje istaknute.



Sl.2.53 Građevina *Federal Reserve Bank* u Minneapolisu (Gunnar Birkerts Arch., 1973.g.) ima u formalnoj osnovi dvojni konstruktivni kôd formu moćnih bočnih stupaca i velike krovne grede te formu staklenog kubusa. Na staklenoj fasadi dominira polukružna forma okrenuta nadolje (poput forme obrnutog luka) koja izgleda kao da je

obješena za horizontalni, krovni „grednik“. Ta forma obrnutog luka, u njenom jakom vizualnom djelovanju nadolje, određuje njenu snažnu ekspresiju težine. Unutar vertikalnog uravnoteženja prednje fasade objekta, toj se težini suprotstavlja uzgon koji dolazi od konstrukcije bočnih stubaca. Budući da se radi o banci, arhitektonski karakteri velike težine, naznake klasicističkih karaktera elementa stubaca i grede, itd., postaju važna društvena metafora. Zapravo, stepen društvene važnosti određen je tim simbolom velike težine – forme, koja je sedimentirana hiljadama godina kao socijalni znak i preferencija.



Sl.2.54 Likovna ekspresija, odnosno intenzitet iskaza vizualne težine i uzgona određuje pojavu različitih klasa arhitekture, koje mogu imati identitete ravnotežne, teške i lake arhitekture.

Kod prve klase u ravnoteži su težina i uzgon, kod druge dominira težina, kod treće dominira uzgon - poput primjera grčkog hrama (dominira ravnoteža formi), krematorija u Štokholmu (dominira težina, arh. E. G. Asplund), pravoslavna crkva na Crvenom trgu (dominira uzgon, Moskva).

Inženjerski nasuprot arhitektonskog smisla težine i konstrukcije

Ono što se općenito razumijeva pod pojmom konstruktivnosti i konstrukcije i što se odnosi na smisao (očuvanja) fizičkog integriteta arhitektonskog objekta često se pogrešno reducira, odnosno poistovjećuje sa tek jednim slojem arhitektonske forme, sa njegovim inženjersko-tehničkim smislom. Unutar tako shvaćene reduktivne forme gubi se svaki značaj cjeline arhitektonskog objekta. Težina tako shvaćena, tek kao tehnička kategorija, je danas specijalizirana na inženjerski smisao arhitekture. Arhitektonski smisao težine, nasuprot, sastoji se u obuhvatu cjeline arhitektonske pojave. Dakle, inženjersko razumijevanje i tretman težine u arhitekturi su parcijalni⁸⁸ budući da im izmiče cjelina i, naročito,

vizualno-pojavni aspekt težine. Integritet arhitektonskog objekta iskazuje se i održava se organizacijom nošenja težina – povezivanjem, komponiranjem i konstruiranjem oblika i materijala u jednu cjelinu. Povezani, odnosno komponirani materijali artikuliraju konstrukciju⁸⁹ a oblici likovnu kompoziciju. S druge strane, sama kategorija vizualnosti arhitekture i unutar nje kategorija vizualne težine mora se razumijevati kao sloj i manifestacija ali i kao strukturalni sveprožimajući elemenat iza koga stoji cjelina arhitekture. Jer iza vizualnog aspekta arhitekture i ispoljavanja vizualne težine pojavljuje se značenje ukupne kategorije arhitekture – njene forem i kvalitete, njenih historijskih, stilskih i drugih aspekata. Zapravo bi se dvije kategorije, vizualne i fizičke težine, trebale povezati u zajedničko pojavljivanje i identitet. U promatranju relacija te dvije

grede i stuba biti ugodne promatraču; on se bavi površinama presjeka a ne zanimaju ga proporcije i profili, što će reći oblici." (Mikelis 1973: 6) U širem, antropološkom obuhvatu, Claude Lévi-Strauss, u knjizi *Divlja misao* (Lévi-Strauss 2001), koristi pojam *bricolagea* da označi spontanu akciju kao iskaz mitološkog uma koga pronalazi u umjetnosti (ali i u nauci), gdje je djelovanje *bricoulera*, naspram djelovanja analitičkog uma inženjera, usmjereno ka sintezi dijelova i slojeva, što je vidljivo u djelovanju arhitekta.

⁸⁹ Tiao Chang koristi diferencirane termine "konstrukcije" i "strukture": "Konstrukcija nije struktura. Konstrukcija je vidljivi ali ne i neophodni dio onog što treba da se pojavi. Struktura je nevidljiva i nikad potpuno manifestirana... (...) ...sve arhitektonske konstrukcije su bazirane na prostom principu, odnosno obezbjeđenju minimuma iskoristivog materijala koji treba da bude otpor maksimumu mogućih opterećenja. Dok se konstrukcijski metodi mijenjaju, strukturalni principi ostaju isti." (Tiao Chang 1981: 43-44)

⁸⁸ Mikelis u *Estetici armiranog betona* kaže: "...tehnika nije zainteresovana za oblik; mozak tehničara radi na apstrakcijama, a ne na oblicima; rad njegove misli je analitičan, a ne sintetičan. Inženjer, po pravilu dijeli konstrukcije na različite dijelove, proučava i proračunava svaki dio, ponaosob, a kasnije ih stapa u cjelinu. Arhitekt ide suprotnim smjerom, on počinje od cjeline koju treba ostvariti... Inženjer proračunava presjek jednog stuba ili grede, ili ploče, a malo ga se tiče hoće li odnosi dimenzija

kategorije, uočljivo je da su dvije organizacije nošenja težina u arhitekturi - fizička i vizualna - u stanju povezivanja i sinkroniziranog djelovanja, ali, u nekim slučajevima, i u stanju suprotstavljanja i razlike. Tako, fizička težina jednog betonskog stupa (naučno-tehnički, egzaktno izmjerena) nikad u potpunosti ne preklapa, niti je to moguće, procjenjenu vizualnu težinu toga stupa koju mjeri naše oko, vezanu za oblik stupa, njegovu boju, teksturu... Pa će stup izgledati „teži“ ako biva obojen svijetlom bojom, ili lakši ako ima zaglađenu površinu naprimjer, i sl.

Fenomen pravog ugla

Sve što čovjek gleda - drvo, planinu, kuću, fotografiju, bilo što... – posjeduje najčešće manifestnu i vizualiziranu a uvijek matričnu pravokutnu, vertikalno-horizontalnu formu koja je direktni iskaz djelovanja gravitacije. Zato su i slike - plakati, fotografije, slikarska platna, i generalno sve slike koje je čovjek proizveo i uramio – principijelno pravokutne! Zato pravokutnost oblikovane forme nije oblikovno-geometrijski nanos subjektivnog estetskog poriva njenog oblikovatelja nego elementarna činjenica pojavnog svijeta. Tu spada i forma arhitekture – bilo koja građevina ima principijelno pravokutno ustrojstvo. Po tome, pravi ugao, ali i s njim povezana druga geometrija, nije izum spekulativnoga uma – pravi ugao je naša prirođena forma, čija osnova može biti samo nadograđena u pojavu (naizgled) nepravokutnog iskaza poput blobastih formi savremene arhitekture, na primjer.

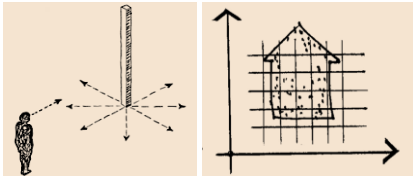
Generalno gledano, iskazi pravokutnosti kao univerzalne geometrijske forme koja dolazi od djelovanja težine nisu samo formalne u pojavi i svodive na vertikalno-horizontalnu geometriju pravog ugla. Ako spoznamo da je forma pravog ugla u nama, da je dio našeg unutarnjeg tjelesnog ali i našeg psihičkog ustrojstva, te uz to, i našeg vanjskog, društvenog i kulturnog ustrojstva, kategorija pravog ugla zadobija složeniji ali i puniji iskaz. Zapravo, iskazi djelovanja težine su po pravilu kompleksne i slojevite forme već i radi toga što se sama kategorija težine uvijek pojavljuje posredovano, preko drugih medija i drugih kategorija. U ispoljavanju, to su mnogostruke fizičke i duhovne, materijalne i nematerijalne forme težine, koje formiraju svojevrsnu kulturu težine.

Model egzistencijalnog prostora u arhitekturi Christiana Norberg-Schulza⁹⁰ ima pravokutnu matričnu formu koju tvore vertikalna osovina koja probija horizontalnu kružnu ravan. Dakle, pravi ugao je unutarnji ali i formalni smisao arhitekture, matrica koja jasno uključuje čovjeka u prostoru, i koja je, za-pravo, univerzalna i nalazi se jednako u odnosu (vertikale) i jedne građevine i jednog stabla prema tlu (i njenoj horizontali). Egzistencijalni prostor artikulira pravi ugao odnosom vertikale čovjekove uspravne, stojeće figure (što je čovjekov stav kojim se najsnažnije odupire gravitaciji) u odnosu na tlo

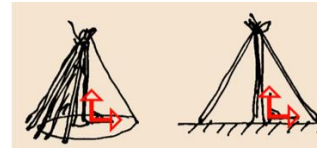
⁹⁰ Vidjeti šire o kategoriji egzistencijalnog prostora Norberg-Schulza naprijed, na stranici 20, u poglavlju *Strukturalni skelet arhitektonskog objekta - vertikalne osovine kao matrice iskazivanja težina*.

na kome čovjek stoji. Zato taj pravi ugao nije (samo) formalni, on je djelatni gravitacijski iskaz unutar forme svakodnevnog čovjekovog življenja.

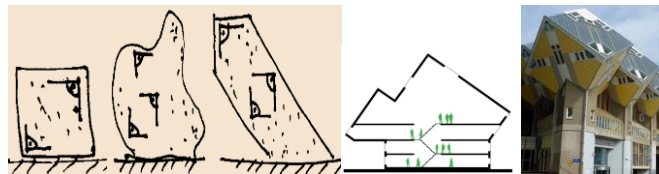
Tako forma pravog ugla tvori elementarno ustrojstvo svijeta – i nežive i žive prirodu. Vertikalni i horizontalni pravac pritom nisu odvojivi - imaju međusobno povezano djelovanje. Značenjski, vertikala je iskaz aktivnog a horizontala pasivnog i, u jednom smislu reaktivnog djelovanja težine, poput figure čovjeka u stojećem nasuprot njegovog ležećeg stava.



Sl.2.55 Model egzistencijalnog prostora u arhitekturi Christiana Norberg-Schulza jednovremeno se referira i na čovjekovu i na arhitektonsku formu, na njihovu tjelesnost unutar koje dominira djelatna forma vertikalnog pravca, koja je suštinski i aktivni iskaz djelovanja težine. Ta vertikalna forma podrazumijeva pojavu horizontalne forme kao njenog reaktivnog komplementa i svojevrsnog antipoda, pa se njihov zajednički vertikalno-horizontalni iskaz javlja kao osnovna matrična forma pojave i arhitektonskog prostora arhitektonske konstrukcije, arhitektonskih elemenata (zida, stupa, grede....), itd.



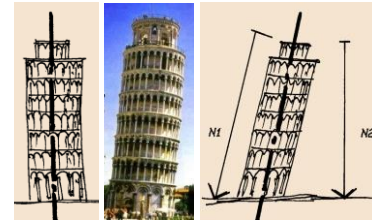
Sl.2.56 Pravi ugao potencijalno sadrži konstrukciju. Pravi ugao je principijelno prisutan u svakoj arhitektonskoj formi i njegovo je pojavljivanje manje ili više uočljivo u predsavremenoj arhitekturi nezakrivljenih ploha. Forma kružnog šatora je u biti materijalizirana forma modela Norberg-Schulzovog egzistencijalnog prostora: vertikalna osovina naspram kružne plohe tla tvori pravi ugao. Izrazito naglašena vertikala označava težinski dinamičan iskaz konstrukcije dok horizontala ima težinski pasivan iskaz.



Sl.2.57 Spreg vertikale i horizontale, koga prepoznajemo kao formu pravog ugla unutarnji je, početni i djelatni smisao arhitekture i konstrukcije - on može ali i ne mora da bude formaliziran i vidljiv u vanjštini arhitektonskog objekta. Zato i formalno nepravokutne forme – oble i zakošene (slika lijevo) principijelno i djelatno sadrže i iskazuju vertikalno-horizontalnu formu. U primjeru planirano nagnutih objekata *Cube Houses* u Rotterdamu (arh. Piet Blom,

građen od 1974.g.) pravi ugao se javlja u vanjštini objekta, ali on nije iskaz djelatnog vertikalno-horizontalnog sprega koji strukturalizira konstrukciju i nije i ne može biti funkcionalno-djelatni iskaz življenja unutar ovog objekta. Kako pokazuje presjek objekta, ljudi i dalje žive u horizontalnoj ravni (slika u sredini i desno) bez obzira što su fasadne forme nagnute (ugao nagiba fasade je oko 54 stepena). Estetski i simbolički obrazac ovoga objekta i proizlazi iz razlike stvarnog težinskog iskaza vertikalno-horizontalnog sprega i nagnute i rotirane vanjske forme objekta („nagnute kocke“), kao, naizgled, bijega i nadilaženja osnovnog fizičkog iskaza.

U smislu artikulacije težine, dio savremene arhitekture pojavljuje se u potpuno novim formalnim oblicima u odnosu na kompletnu predsavremenu arhitekturu, koja je bazirana na iskazu i organizaciji težine gdje se jasno pojavljuju forme vertikalna, pravog ugla, ravnih ploha pročelja, itd. Savremena se arhitektura iskazuje upravo suprotnim formalnim karakteristikama - oblici su u otklonu od vertikale i pravog ugla, plohe i volumeni su zakrivljeni, itd. Ali, pravi ugao, naročito onaj osnovni smisao pravog ugla koji proizlazi iz djelovanja težine (vertikala je tako uvijek iskaz gravitacije) nije, niti može nestati, pravi ugao je samo potisnut u unutrašnjost tjelesnosti (materijala, oblika), tako da je i dalje svaka arhitektura određena kao gravitacijska i kao gravitacijski konstruktivna.



Sl.2.58 Iako nagnut u otklonu od vertikale, "Krivi toranj u Pisi"⁹¹ i dalje je konstruktivno ali i funkcionalno (u smislu korišćenja) vertikalni: Naginjanjem ovog objekta tvore se dvije organizacije nošenja težina gdje se nova „nagnuta“ organizacija nošenja težina (N1) suprotstavlja prvobitnoj (N), te se, naizgled, suprotstavlja logici gravitacije. Zapravo, „nagnuta“ organizacija nošenja težina je netačna i vrsta je inscenacije. Jer, i u kontekstu svog novog nagnutog položaja, toranj mora ispuniti zahtjeve vertikalno-horizontalnog konstruktivnog ustrojstva nošenja težina unutar arhitektonske tjelesnosti inače će se srušiti. Drugim riječima, toranj i dalje ima konstrukcijski smisao svog vertikalnog ustrojstva. Pri ovome, vizualna težina i dalje ima vertikalni iskaz pa promatrač tu uvijek vertikalno-horizontalnu shemu percepcije težine projicira na formu nagnutog objekta i pronalazi

⁹¹ Krivi toranj u Pisi (1173-1372 g.), sa visinom od preko 50 metara, ima odstupanje od vertikalnog položaja od preko četiri metra u odnosu na nivo terena.

njegove težinske nelogičnosti. Iz tog percepcijsko spoznajnog poređenja i proizlazi karakter i specifični arhitektonski obrazac Krivog tornja u Pisi.

Zanimljivo je da i čovjekova orijentacija u prostoru nosi značajke težine i pravokutnosti, koja dolazi od vertikalno-horizentalnog djelovanja gravitacije. Čovjek se s pomoću osjećaja gravitacije (težine) i vertikalnog pravca i horizontalne podloge po kojoj hoda orijentira u prostoru. Čovjek tako, svojim unutarnjim mehanizmom na neki način stalno mjeri težinu, određuje pravce vertikale i horizontale u prostoru - mjeri ukupno prostorno okruženje. Time zadobija i ukupnu orijentaciju u prostoru. Orijentirajući se u prostoru, čovjek spoznaje šta je prostorno "gore", "dolje", "naprijed", "natrag, zna šta je to prostorno "lijevo" a šta "desno". Sa stanovišta njegove fiziologije, čovjekov mjerni instrument određenja težine i orijentiranja u prostoru je unutar njegovog tijela, u njegovom unutarnjem uhu.⁹²

⁹² "Pri razmatranju fiziologije uha treba imati u vidu da se u njegovom unutrašnjem dijelu nalaze anatomske sjedinjene ali funkcionalno različite dva posebna organa - periferni dio organa sluha i vestibularni aparat koji učestvuje u održavanju ravnoteže tijela. Vestibularni aparat je filogenetski stariji od organa sluha, jer se javlja kod životinjskih vrsta koje žive u medijima gdje vid i sluh nemaju velikog značaja, ali je orijentacija i ravnoteža od primarne važnosti za život i njegovo održavanje." (*Medicina rada*, Udruženje za medicinu rada SFRJ i Dom štampe Zenica, Sarajevo, 1978, str. 27) I dalje: "u održavanju ravnoteže u čovjeka učestvuju uglavnom 3 sistema: vestibularni aparat

Uz artikuliranje geometrije pravog ugla kao njegove osnovne formalne značajke, model egzistencijalnog prostora Christiana Norberg-Schulza daje i elemente za njegovo i dublje i šire razumijevanje. Ovo, naročito u smislu nadilaženja koncepta euklidskog prostora u promišljanju arhitekture, onako kako pojašnjava Otto Friedrich Bollnow. Bollnow navodi⁹³ da se iz razloga jednostavnosti mi držimo dobro poznatih perspektiva euklidskog prostora i njegovog ortogonalnog sistema, gdje je homogenost njegov izraziti karakter. On kaže da u življenom prostoru ova pravila ne vrijede. U življenom prostoru se diferencira izvjesna nulta koordinirajuća tačka, koja ovisi o mjestu u kome čovjek živi u prostoru, i osovinski sistem koji je povezan s ljudskim tijelom. Iznad svega, diskontinuitet, kao svojevrsna opozicija homogenosti matematičkog prostora, odvaja različite zone življenog prostora. Življeni prostor treba biti razmatran kao ono "iznad" i ono "ispod", kao ono "desno" i ono "lijevo", prema shemi usmjerenja koja dolazi od ljudskog tijela⁹⁴. Ovo može biti problem za one koji jedinstvenim usmjerenjem smatraju isključivo usmjerenje gravitacije i njenu vertikalnu osu. "Gore" i "dolje", nasuprot, preostaju kao hijerarhijski najvažnija usmjerenja - sva su ostala manje važna.

unutrašnjeg uha, vid, i duboki senzibilitet. (...) Vestibularni aparat vrši funkciju na čisto mehaničkim principima..." (ibid. str. 27)

⁹³ Otto Friedrich Bollnow, *Lived-Space*, Saint Joseph's College, Indiana (Philosophy Today 5), 1961. Sam termin "lived-space", (njem. *erlebter Raum*), "življeni (iskušani) prostor" je zapravo Bollnow preuzeo od E. Minkowskog, *Le Temps Vécu*, Paris, 1933.

⁹⁴ O ljudskom tijelu i orijentaciji u prostoru vidjeti u poglavlju ove knjige „Fasada - vizualna percepcija i frontalnost građevine“.

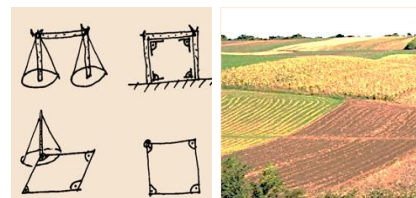
Nastanak "teške kuće" – pravi početak arhitekture

U obliku u kom je zatičemo i danas, arhitektura vjerovatno otpočinje kad čovjek prepoznaje i afirmira materijal i njegovu težinu⁹⁵ u svijetu oko njega. Megalitski spomenici (obelisk, dolmen, krom-leh) kao da svjedoče to otkrića težine u materijalu i svojevrsnu duhovnost težine. Prepoznavajući težinu, čovjek u prostoru neolita otpočinje gradnju „teške kuće“ – nastambe načinjene od teških materijala (zemlja, kamen...) za razliku od dotadašnjih provizornih gradnji neolitskih zaklona i upotrebe lakog, prenosivog i provizornog materijala.

Tehnika gradnje, uobrazilja građevinske konstrukcije i cijelog arhitektonskog objekta, kao i arhitektonska uobrazilja prostora mijenjaju se s obzirom da su materijali koji se počinju upotrebljavati jasno teški i imaju morfologiju vezanu za geometriju težine. Jedna od dotad dominirajućih tehnika gradnje provizornih zaklona bila je pletenje savitljivog materijala poput onog pruća, materijala čija morfologija ne priziva geometriju pravilnih formi nego ovoidne i gnijezdaste forme.

Obrat u arhitekturi dešava se kad se neolitski čovjek okreće obradi zemlje, što pomaže otkriću geometrije pravih formi i pravoga ugla. Naime, iako je pravi ugao „otkriven“ u vertikalnom iskazu (kroz gradnju

šatorskih formi nastambi, na primjer) on se u neolitu prepoznaje u planimetrijskom djelovanju kada čovjek obrađuje zemlju. Čovjekove nastambe će kroz bavljenje poljoprivredom formalno preći iz forme ovalnog tlocrta (koji jasno materijalizira egzistencijalni prostor Christiana Norberg-Schulza kao kružne ravni), u formu nastambe ortogonalnog plana⁹⁶. „Teške kuće“, građene od čvrstih i teških materijala, pravljene su da traju.



Sl.2.59 Neolitska revolucija predstavlja zapravo i arhitektonsku revoluciju u smi-

⁹⁶ Bogdan Bogdanović piše o upotrebi horizontalno položenog pravog ugla kao sredstva obilježavanja tla i markiranja (buduće) građevine: "Magija pravog ugla: U pregradskom kontekstu dovoljno je bilo odigrati i obilježiti ideogram kruga pa da se dosta efikasno razdvoji spoljašnje od unutrašnjeg, da se naseobina odvoji od divljine, kosmos od haosa. Uz postupke koji su se još uvek zasnivali na magijskim igrarijama uz pomoć štapa i kanapa, pribraja se i postupci kod kojih se, pored štapa i kanapa, javlja još i sjenka. I sjenka je tako, najednom, postala neka vrsta graditeljske sprave. A sa 'sjenkom' dolaze i sasvim novi pojmovi. Magiju kruga postepeno zamjenjuje magija pravog ugla, koja ni do danas neće biti potpuno istisnuta iz urbanističkog načina razmišljanja. Samo dobrobitno polje ove magijsko-tehničke figure danas je sasvim suženo. Matrica pravog ugla omogućuje nam da se brže krećemo, da efikasnije prođiremo u dubinu gradskih brloga, da se lakše provlačimo kroz gradske labirinte." (Bogdanović 1982: 219)

⁹⁵ Hegel u *Filozofiji povijesti* tvrdi da je „supstanca materije težina“ (Hegel 1966: 20).

slu nastanka teške kuće i prepoznavanja i uvođenja u forme građevina geometrije pravilnih formi i naročito pravoga ugla. Pravi ugao je zapravo prvo artikuliran u poljoprivrednoj djelatnosti obrade zemlje. Tako u neolitu, prosti akt zemljoradnje povlačenja približno pravih linija, pravac ralom po zemlji, predstavlja otkriće kategorije geometrije u svoj njenoj potencijalnosti i jasno vodi generiranju forme pravog ugla. Vremenom se formira i ortogonalni plan nastambe. Šire promatrano, zemljoradnja i kultiviranje zemlje se javljaju kao praznina nastanka onoga što se naziva čovjekovom kulturom – u neolitu otpočinje prepoznatljiva forma artifizijalizacije prirode budući da se jasno razaznaje ono što je artifizijelno (geometrija u njenoj apstraktnoj pojavnosti) od onog što je prirodno (zemlja).

3 (NE)KAUZALNO POIMANJE SVIJETA: ARHITEKTURA OBLIKA I SISTEMA

Nekauzalno i kauzalno poimanje svijeta - arhitektura oblika i sistema

Kognitivna psihologija, kao i antropologija, uzročno-posljedični odnos prepoznaje kao osnovu čovjekove kognicije (spoznaje).⁹⁷ Zapravo, čovjekovo bazično razumijevanje i viđenje svijeta, stvari i pojava oko njega jeste i kauzalno, odnosno uzročno-posljedično, ali i nekauzalno, pri čemu ovo drugo ne neki način proizlazi iz prvog. Kad je viđenje svijeta nekauzalno, čovjek usvaja identitet neke stvari ili pojave („To je drvo!“, npr.) i ne propituje njihovu strukturu i njihov unutarnji smisao – stvar ili pojava su datosti koje se ne propituju⁹⁸. Kad je čovjekovo razumijevanje stvari kauzalno, čovjek neku stvar ili pojavu promatra i šire i dublje od njenog vanjskog identiteta. Čini to u odrednicama uzročno-posljedičnih relacija, gdje je

⁹⁷ Sperber, Dan. Premack, David. Premack, Ann James. (eds.) i (1996). *Cusal Cognition – A Multidisciplinary Debate*. Clarendon Press.)

⁹⁸ Stav poput “Bog je dao oblike stvarima i pojmovima” sugerira nekauzalno viđenje svijeta, ili, ako se tako hoće razumjeti, kauzalno razumijevanje svijeta gdje je „uzrok svega Bog“, pa „čovjek nema potrebe i ne treba propitivati i analizirati stvari u smislu pitanja o njihovom nastanku“.

pojava ili stvar posljedica nekog uzroka. Generalno promatrano, kauzalno ili nekauzalno razumijevanje pojave ili stvari primarno ovisi od toga da li je ono u svijetu prirodnih ili artificijelnih iskaza i, sekundarno, da li se nalazi u polju svakodnevnog i običnog ili u polju nesvakodnevnog i specifičnog življenja i opažanja svijeta, kako je to u nauci, tehnici, i slično.⁹⁹ Također, svijetu prirode čovjek uglavnom pridružuje nekauzalno razumijevanje, pa se ne pita, na primjer, „kako je ovo brdo nastalo i šta je uzrok njegovoga nastanka?“. Odnosno, svijetu prirodnih pojava ili stvari ne možemo ili ne trebamo tražiti i otkrivati uzroke. Nasuprot, svijetu artificijelnih pojava i stvari čovjek, po prirodi njihovog nastanka, principijelno pridružuje pitanje njihovoga uzroka. Tako, na primjer, promatrajući bicikl, čovjek se pita „šta je uzrok njegovog nastanka“ (u smislu ljudskih potreba, tehničkog rješenja, itd.), „kako je ovaj bicikl nastao“, i slično. Dakle, generalno govoreći, identitet artificijelne stvari ili pojave je kauzalan a prirodne nekauzalan. Artificijelne stvari ili pojave se promatraju kao uzročno-posljedični iskaz sistema a prirodne kao iskaz neupitnosti postojanja, gdje je identitet neke forme stvari ili pojave dovoljan i potpun pojavni iskaz. Dakle, principijelno, stvar (pojava) se poima neupitno kao oblik ili upitno kao sistem.

⁹⁹ Kauzalno viđenje svijeta je promjenjivo u vremenu, može se vezivati za historijske epohe i civilizacijski napredak. Ono je relativno je i vezano je za nivo edukacije ili preferenciju promatrača - tako se može pretpostaviti da je analitički nastrojena individua više vezana za kauzalno promatranje svijeta.

Centralno važna tvrdnja jeste da onako kako spoznaje čovjek tako i oblikuje svoj svijet. U tehnici, dizajnu, arhitekturi, u svakodnevnim poslovima (poput pripreme hrane, na primjer) čovjek oblikuje svijet onako kako ga vidi i tumači. Drugim riječima, čovjek putem arhitektonskog objekta ili dizajniranog predmeta jedne pegle pojašnjava, odnosno ponavlja svoj obrazac viđenje svijeta. U svijetu artificijelnih stvari a naspram svijeta stvari prirode, čovjek je usmjeren na kauzalno tumačenje i takvo, „kazualno“ oblikovanje svijeta, ali je u tom svijetu artificijelnih iskaza ipak prisutno, premda čini se znatno manje, i njegovo nekauzalno tumačenje i oblikovanje.

Jedno najznačajnijih polja kauzalnog razumijevanja, odnosno, pojašenja i oblikovanja svijeta jeste prostor arhitekture, gdje je to razumijevanje vezano za gravitacijski učinak težine koja se javlja kao uzrok čija je posljedica arhitektonski objekat i njegova materijalnost i tjelesnost. Kategorija težine je polje čovjekovog iskazivanja uzročnog razumijevanja svijeta (engl. *causal understanding*), odnosno, iskaz čovjekovog kauzalnog znanja o svijetu, generalno, u svakodnevnom životu¹⁰⁰, a posebno razrađeno pojavama poput arhitekture, na primjer. Organizacija težine u arhitekturi, putem materijala i oblika, tvori formu sistemnih, najčešće linearnih, uzročno-posljedičnih iskaza u arhitekturi.

¹⁰⁰ Logično je za pretpostaviti da je otkriće sistema, kao forme koja ima osnovu uzročno-posljedičnog iskaza, direktno povezano sa svakodnevnim iskustvom iskazivanja težine u njenim beskrajinim varijetetima.

Arhitektura oblika i arhitektura sistema (težina)

Sistem djelovanja težina u arhitekturi, koji nosi karakter linearnog, počiva na uzročno-posljedičnom paru, gdje je uzrok težina neke forme a posljedica je konstrukcija (konstruktivna forma) koja nosi tu težinu. Linearnim ulančavanjem ovog para tvori se sistem iskazivanja težina. Ulančavanje se dešava tako što unutar para uzrok-posljedica ovaj drugi član poprima ulogu prvog, odnosno namjesto posljedičnog preuzima uzročno djelovanje i izaziva pojavu nove posljedične forme. Potom ta nova posljedična forma postaje uzrokom nastanka nove posljedične forme, itd. Tako se tvori sistemni lanac djelovanja težina koji čini smisao svake sistemne konstrukcije. Tektonska klasa arhitekture gdje je arhitektonski objekt raščlanjen na dijelove jasno artikulira takav linearni uzročno-posljedični iskaz sistemnog iskazivanja težine.

Kako je procjena težine neke opažene stvari stalno prisutni i uvijek djelatni čovjekov „program“ percepcije neke forme, njen promatrač najprije opaža najjednostavniji pojavni obrazac: uzročno-posljedičnu formu pojavljene težine¹⁰¹. Taj je obrazac prisutan u iskazu djelovanja težina u tektonski rašlanjenoj klasi arhitekture, te se direktno može poistovjetiti sa pojavljivanjem konstruktivnih elemenata stupa i grede. Sa nošenog elementa - grede - težina se prenosi

¹⁰¹ Težina se uvijek opaža, odnosno pojavljuje, posredovano, gdje se ta posredovana forma može razumijevati i kao posljedica koju uzrokuje djelovanje težine.

na nosivi elemenat stuba¹⁰². Greda i stup su dva arhitektonska elementa koja međusobno u povezivanju artikuliraju sistem¹⁰³ djelovanja težina u arhitektonskoj konstrukciji pri čemu je uzrok težina grede a posljedica je čvrstina stuba. Ali, kod formi koje nisu jasno rašlanjene i koje se ne pojavljuju nužno kao isključivo arhitektonske, gdje dominira oblik u identitetu njihove pojave, procjena pojave i djelovanja težine je prisutna ali je u drugom planu, ili je potisnuta. Primjer forme kocke to svjedoči. Formi kocke se može spekulativno iznaći, odnosno pridružiti neki sistemni obrazac nošenja težina. Ali, kod forme kocke zapravo nije jasno koji su njeni dijelovi nosivi a koji nošeni – i samo postavljanje takvog pitanja, stoga, izgleda nesuvislo. Jer, samim pojavljivanjem oblik "kocke" (ili oblik "čovjeka", na primjer) se podrazumijeva i ne propituje u njenoj pojavnosti – unutar njene tjelesnosti i s njom njene pojavljene težine. U ovom slučaju, presudna je pojava identiteta

¹⁰² Većina tzv. "prostih mašina" (poluga, strma ravan, kotur, itd.) vezana je za procesualnost građenja budući da se njima manipulira težina (teret) i artikuliraju svojevrstne sisteme nošenja težina. Na izvjestan način, date mašine su prisutne (simbolički i na drugi način) unutar arhitektonskog objekta.

¹⁰³ Jedna definicija kategorije sistema kaže: "Sistem... - sustav, poredak, uvjetovan planskim, pravilnim raspoređivanjem dijelova u određenoj vezi..., skup dijelova povezanih općom funkcijom..., uopće: sastav, cjelina..., pravilnost, sklad, raspoređenost, sređenost, organiziranost, povezanost, svrsi- shodnost... (...) Sistem je sustav; općenito supripadan skup pojedinosti; mnoštvo elemenata (predmeta, dijelova, članova, organa) okupljeno u neku složenu ili jedinstvenu cjelinu..., suvisao (kohherentan) i metodički (po logičkim kriterijima) sređen skup ili prikaz činjenica, podataka, zakona, teorija, misli, spoznaja, teza, itd., (Klaić 1988: 1234)

oblika¹⁰⁴ pa se može reći da "oblik nosi težine". Tako se procjena težina - kao stalnoprисutni čovjekov unutarnji program - i naročito procjena težina u arhitekturi, može postaviti u dva antipodna koncepta: koncept nošenja težina sistemom i koncept nošenja težina oblikom. Oba koncepta se suštinski referiraju na konstruiranje arhitektonskog objekta i generiranje njegove tjelesnosti.

Može se postaviti pitanje koji se od dva koncepta nošenja težina, onaj sistema ili onaj oblika, pojavljuje ranije? Samom konstatacijom da je sistem uvijek nužno sastavljen od oblika ukazuje se na primarnost pojave oblika. Drugim riječima, prije nego što je čovjek iznašao i/ili prepoznao kategoriju sistema i izgradio prvu nastambu, oblik je već postojao. Postojali su prirodni oblici ljudi, drveća, životinja, kameinja, itd. Ipak, čini se da se tek sa jasnom pojavom geometrije i geometrijskih oblika u arhitekturi unutar iskazivanja težina, može se govoriti o odnosima oblika i pojavi sistema.



Sl.3.1 Oblik je sa stanovišta nošenja težina neupitna pojava. Samim tim što oblik jeste, on ima i konstruktivnost i težinu.



Sl.3.2 Stup i greda grade osnovnu formu iskazivanja težina. Pojedinačni oblici (stup, greda) mogu biti pojavljeni ali se tek u pojavi ulančanog uzročno-posljedičnog niza više oblika pojavljuje sistem, kao iskaz sistemno povezanih oblika. Shema prenošenja težina do tla grčkog hrama ima obrazac sistemno vezanih oblika (Partenon).

¹⁰⁴ Etimološki iskaz pojma "lik" (*vultus, facies*; forma; izgled, fizionomija jednog lica) vezan je za "oblik", odnosno za "slik" (sličnost; srok, rima), "slika", itd. (prema Skok 1976: 300-1), te, naročito pojmom "slik", ukazuje na cjelovitost i harmoničnost svakog oblika. Rudolf Arnheim u *Umetnost i vizuelno opažanje* kaže: "Šta je oblik? Fizički oblik jednog predmeta određen je njegovim granicama. (...) Skelet vizuelnih sila koje stvaraju te granice može, sa svoje strane, da utječe na to kako se te granice sagledavaju." (Arnheim 1981: 46) Ovaj Arnheimov stav proizlazi iz psihologije *Gestalta* i sugerira da je konačan iskaz procjene svake težine, a time i sistemnog nošenja težina - oblik.

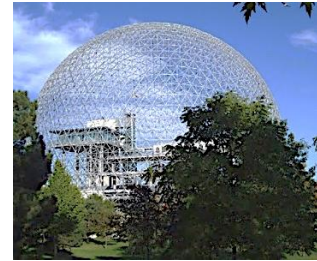


Sl.3.3 U pojavnom svijetu pojedinačnih stvari dominira identitet oblika, koji nadilazi

i okuplja sve druge pojavne karaktere neke stvari, u šta ulazi i težina. To je vidljivo u dominaciji oblika građevine "Opus" (Zaha Hadid Architects Dubai, 2021.g.) koja težinski ima nesistemni karakter. Tako je sam oblik zapravo iskaz težine. Oblici, a naročito prirodni, se u svakodnevnom viđenju se primarno ne propituju (nego tek eventualno sekundarno) o smislu uzročno-posljedičnog iskazivanja težine, i pojavljivanju sistema težina.



Sl.3.4 U viđenju arhitektonskog objekta koji je artikuliran sa samo jednim jedinstvenim oblikom ne mogu se uočiti sistemni odnosi budući da nema pojave odnosa dva ili više oblika. (*Pacific Design Center*, arh. Cesar Pelli, Los Angeles, 1971.g.)



Sl.3.5 Ponekad se javljaju primjeri arhitektonskih objekata sa dvojno kodiranom pojavom organizacije nošenja težina – nošenja težina i formom sistema i samim oblikom. To je slučaj sa Fullеровom¹⁰⁵ kupolom (Montreal, 1967.g.), gdje se arhitektonska forma pojavljuje kao dvostruka – i kao cjelina jednog oblika (sfera, kupola) i kao sistem dijelova, konstruktivno jednakih štapova koji grade tu cjelinsku formu sfere geometrijom istostraničnih trokutova.

Dakle, prema karakteru i načinu iskazivanja težine, pojavljuju se dvije osnovne tjelesne organizacije težina u arhitekturi sa konceptom nošenja težina sistemom i konceptom nošenja težina oblikom. Pri

¹⁰⁵ Richard Buckminster Fuller (1895-1983), dizajner i pisac, tvorac novih konstruktivnih formi geodezijskih, odnosno „Buckminsterovih kupola“. Njegova najpoznatija kupola je izložbeni paviljon Sjedinjenih američkih država na Svjetskoj izložbi u Montrealu 1967. godine.

ovome je pojava nošenja oblikom principijelno jednoformna, dok je pojava sistema višeformna pojava, gdje je više oblika u relaciji nošenja težina. U tom smislu, može se i generalno utvrditi pojava i dvije klase arhitekture: arhitektura sistema i arhitektura oblika. Pri ovome, postoji veza i izvjesno preklapanje te dvije klase arhitekture (arhitekture sistema i oblika) sa Semperovom taksonomijom na tektonsku i stereotomsku arhitekture¹⁰⁶.

Sa stanovišta tektonski raščlanjene arhitektonske tjelesnosti, Keneth Frampton se, u knjizi *Studies in Tectonic Culture*, referira na teorijski rad Gotfrieda Sempera kako bi objasnio neke od osnovnih aspekata arhitektonske forme i generalno fenomen formalne ravnoteže, kao što je kategorija uzgona, koju on naziva „vizualni uzlazni pokret arhitekture“ (Frampton, 2017: 5).

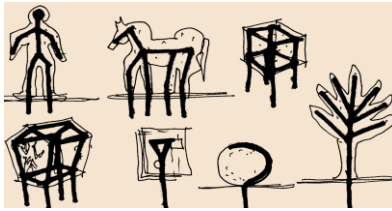
¹⁰⁶ Gottfried Semper (1803-79) je na bazi svojih taksonomija arhitekture, umjetnosti i zanatstva četiri fundamentalna procesa oblikovanja i četiri osnovna dijela kuće klasificirao u dvije univerzalne klase arhitekture: tektonsku i stereotomsku arhitekturu. (Prema: Wolfgang Hermann: *Gottfried Semper: In Search for Architecture*, 1989) Podjela arhitekture na arhitekturu sistema i arhitekturu oblika uvjetno odgovara Semperovoj tektonskoj i stereotomskoj arhitekturi. Tektonska arhitektura je jasno raščlanjena te njeni dijelovi tvore sistem, koga, doduše, Semper ne inaugurira kao takvog. Stereotomska arhitektura ima identitet oblika pa se po tome odmah vezuje za arhitekturu oblika. Ali, taj oblik u Semperovom iskazu ima zatvoreno značenje budući da je pojam stereotomija ima značenje „rezanja oblika“ pa je usmjeren je samo geometrijskim oblicima i izvan je širokog polja drugih oblika, što znači i svih artificijelnih ali i svih prirodnih oblika.

Te se dvije klase arhitekture sistema i arhitekture oblika mogu odrediti i prema karakteru njihove spoznaje u svijetu. Prema Vajthedu (Langer, 1967: 2) direktno saznanje¹⁰⁷ se javlja ili kao uzročno djelovanje ili kao prezentaciona neposrednost, pa se prvom može pridružiti klasa arhitekture oblika (i, generalno, spoznaje oblika) a drugom sistemne arhitekture (i, generalno, sistema).



Sl.3.6 Konstruktivnost sistemnog nošenja težina uvijek je jasan iskaz jer dolazi od elementarnog čovjekovog iskustva nošenja težina, gdje su diferencirani nosivi i nošeni dio (element). Taj smisao čovjek prenosi na arhitekturu. Tako ulančani, u jednu arhitektonsku cjelinu povezani dijelovi nekog hrama (timpanon, grednik, stup, itd.), u međusobnom odnosu bilo koja svoja dva elementa, prave transfer čovjekovog iskustva nošenja težina. Tako je smisao sistema direktna izvedenica iz tog elementarnog čovjekovog iskustva - sistem se formira njegovim apstrahovanjem.

¹⁰⁷ Po Vajthedu se direktno saznanje može podijeliti na uzročno djelovanje (*causal efficacy*) okoline, spoljnog svijeta, nas, i na prezentacionu neposrednost (*presentational immediacy*), koja je intuitivna i opažajna, i koja izvire iz nas samih, iz prirode naših čulnih organa. (M. Damnjanović u Langer 1967: 13).



Sl.3.7 Ponekad postoji težnja da se u nekom obliku i njegovoj tjelesnosti prepozna forma sistema koju on u biti ne posjeduje. Tako se spekulativno pridruživanje sistemne konstruktivnosti nekom obliku može ostvariti shematskom sugestijom raščlanjivanja osnovnog oblika na njegove podoblike koji, onda, međusobno tvore izvjestan sistemni red, jer i sam smisao sistema izvire iz povezivanja i ulančavanja više oblika. Spekulativno pridruženje sistemne konstruktivnosti jednom obliku može biti bazirano na prepoznavanju konture nekog oblika (v. ilustraciju) kao okvira jednog sistema nošenja težina, odnosno, na apstrahovanju oblika u linearnu formu koja tim kvalitetom linearnosti sugerira samu pojavu sistema, itd. Tako je forma stečka ili drveta viđena kao sistemni iskaz jedne tjelesnosti.

Između arhitekture sistema i arhitekture oblika postoji teorijska razlika i u smislu prvotnosti pojave. Sistemna arhitektura se smatra prvotnom budući da nosi karakter artifičnosti, odnosno jasno artikulira spekulativnu i apstrahovanu spoznaju konkretnog svijeta. To da se biće arhitekture izvorno smatra

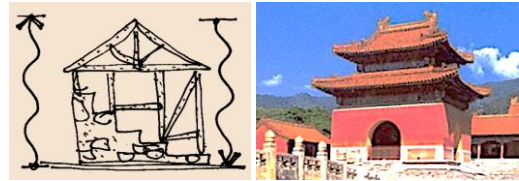
izrazito artifičijelnim je teorijski stav koji se može pronaći već kod Aristotela koji arhitekturu definira kao nadopunu prirode. S druge strane, naspram sistemne arhitekture, oblik se općenito razumijeva prirodni čak i onda kad ne dolazi iz prirode. Tako se, dakle, sistemna arhitektura, sa teorijskog stanovišta razumijeva izvornom i historijskom. Pojava arhitekture gdje u nenoj tjelesnosti dominira oblik jasno je uočljiva još od kraja 18. stoljeća, kroz 19. i naročito u 20. stoljeću, gdje nosi tjelesni karakter ekskluzivno geometrijskih oblika. U 20. stoljeću u modernizmu, težnja za upotrebom (geometrijskih) oblika iskazuje se u specifičnoj upotrebi jedinice oblika – kubusa, gdje je ideal jednotjelenost. Da bi imao identitet, kubus se mora pojaviti kao iskaz trodimenzionalnog prostora. Krajem 20. a naročito početkom 21. stoljeća otpočinje drugi talas pojavljivanja arhitekture oblika, sada kao upotreba raznovrsnih oblika u arhitekturi. To znači upotrebu formi različitih morfoloških kvaliteta, gdje je moguća upotreba bilo kojih vizualne forme, gdje dominiraju izvorno nearhitektonske forme. Ali, naspram njih, i dalje je u svijetu dominantno prisutna tradicionalna forma građenja i, uz nju, vernakularna arhitektura koja je po svojoj prirodi sistemni iskaz, čime se podupire univerzalni značaj sistema u arhitekturi.

Materijalnost vs konstruktivnost – skalarni karakter sistema težina u arhitekturi

Dva suprotnosmjerna stremljenja djeluju u tjelesnosti arhitektonskog objekta i dolaze od karaktera

težine materijala koji djeluje nadolje, s jedne strane, i čvrstine (konstrukcije) objekta, koja se odupire toj težini i teži se kretati nagore, s druge strane. Dva stremljenja zajedno čine par koji bazično definira tjelesnosti arhitektonskog objekta, i unutar nje arhitektonske konstrukcije. Dvije težnje mogu biti prepoznate kao dominantni karakteri u dvama primordijalnim konstruktivnim konceptima građenja - građenja zidom i građenja skeletom. U konceptu građenja zidom dominira težina materijala dok u konceptu građenja skeletom dominira otpor težini u vidu jasne, prije svega vertikalne konstrukcije. Jasno, oba su koncepta iskazi tjelesnosti arhitektonskog objekta, samo je prvi – zid¹⁰⁸, njegova statičnija konstruktivna forma dok je drugi koncept – skelet, njegova dinamičnija konstruktivna forma. Oba ova suprotnosmjerna stremljenja djeluju po vertikali, gdje, figurativno rečeno, „težina materijala hoće da se spusti nadolje“ a „konstrukcija hoće da se popne naviše“. Iz ovoga bi se mogli odrediti principijelni položaji ove obje vrste konstrukcija unutar arhitektonskog objekta, zida – dolje a skeleta – gore. I diferenciranje arhitektonskog objekta u trodjelni sklop arhitektonskog objekta (temelj - tijelo objekta – krov) prati smisao i djelovanje dva stremljenja.

¹⁰⁸ Unutar forme i konstrukcije zida prisutni su prosto-kauzalni odnosi između dijelova koji prenose težine, odnosno između oblika i materijala.



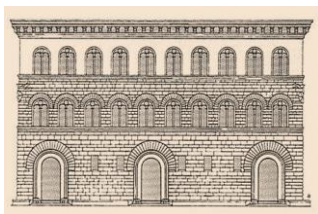
Sl.3.8 Dva suprotnosmjerna komplementarna i međusobno uravnotežujuća djelovanja pojavljuju se unutar arhitektonskog objekta definirajući važan princip ustrojstva arhitektonske tjelesnosti: težnju materijala da u svom težinskom djelovanju nadolje ostane na tlu i težnju konstrukcije da se, u njenom djelovanju nagore (u odupiranju težini), izdigne u gornji dio arhitektonskog objekta. Pri ovome, arhitektonska forma, koja je bliža tlu, konstruktivno je pasivnija dok je ona koja je dalje od tla konstruktivno aktivnija. Logična artikulacija i poredak konstrukcije zida u donjem dijelu objekta i konstrukcije skeleta u gornjim dijelovima objekta može se uočiti u arhitekturi Kraljevskih grobova u Mandžuriji.



Sl.3.9 Naglašena skeletna konstruktivnost kule u La Dolderu u Francuskoj ima jasno povećanje u prostiranju nagore. Odnosno,

u tom prostiranju, sve više i više narasta i kvaliteta i kvantiteta skeletne konstrukcije, sa dominacijom u nivou krova, koji je u potpunosti artikuliran skeletnom konstrukcijom. Vrijedi i suprotno razumijevanje arhitektonske forme i njene materijalnosti, koja, u prostiranju objekta ka dolje, narasta i dominira u nivou tla.

Učinak dva stremljenja uočljiv je u tzv. rustikalnom oblikovanju naročito renesansnih objekata, gdje karakter materijalnosti opada rastom u visinu ali zato jednovremeno raste karakter konstruktivnosti (npr., *palazzo Rucellai*). Obje težnje su vidljive kao sistemni iskaz i u međusobnom su povezanom i skladnom iskazu.



Sl.3.10 Rusticiranje italijanske renesansne palače, odnosno nje-

nog pročelja, vidljivo u primjeru palače Medici Riccardi u Firenci (arh. M. Michelozzi 1484.g.) jasan je primjer arhitektonskog znaka konstrukcije, gdje se povezuju spratovi u jedan sistemni iskaz djelovanja težina u arhitekturi¹⁰⁹. Tako je u prizemlju palače zid artikuliran kao konstruktivno „najjači“ (veliki i moćni zidni elementi, grubo teksturirani) i jasno izgleda kao da može da nosi velike težine spratova. Na spratu je zid „jak“ i može da nosi sprat iznad, ali izgleda „slabiji“ od zida u prizemlju, dok na drugom spratu, u odnosu na spratove ispod, zid izgleda najmanje moćan za nošenje težina. Drugim riječima, jasan je iskaz dvije suprotno-smjerne težnje: Prema gore opadaju konstruktivna nosivost a raste konstruktivna nošenost težina. Rusticiranje ima prvenstveno vizualni pa teko onda eventualno fizički značaj – rusticiranjem spratova talijanskog palazza tvori se jasan vizualni simbol.

¹⁰⁹ Rusticiranje je u arhitekturi, u smislu naglašavanja materijalnosti i konstruktivnosti (naročito arhitektonskog elementa zida), bilo i u ranijim periodima ali je tek u renesansi zadobilo puni simbolički, odnosno sistemni smisao, što je vidljivo na primjeru obrasca rusticiranja tjelesnosti talijanskog palazza.



Sl.3.11 Konstrukcija zida Duždeve palače u Veneciji, koja kao svaka zidna forma ima pasivni konstruktivni karakter, postavljena je u nekarakterističan gornji pojas objekta. Nasuprot, pojas skeletne konstrukcije palače, gdje skelet, principijelno promatrano, uvijek iskazuje aktivan i dinamičan karakter konstrukcije, jeste sada nekarakteristično postavljen u donje spratove objekta. Tako je redanje konstruktivnih sistema zida i skeleta inverzno u odnosu na njihov originalni karakter konstruktivne statičnosti i dinamičnosti ali i u odnosu na tjelesni princip svake građevine koji se odnosi na dinamiziranje karaktera konstrukcije sa njenim rastom u visinu. Ali, značajno je da ova inverzna konstruktivna forma daje arhitektonski karakter ovom objektu, odnosno, tvori karakterističan arhitektonsko tipološki obrazac.

Raščlanjena i neraščlanjena tjelesnost i identitet jednog arhitektonskog elementa

Svaki arhitektonski objekt artikulira nošenje težina u cjelini svoje tjelesnosti, ali to nošenje ne mora biti artikulirano i vidljivo i u njegovim dijelovima. Kada

je organizacija nošenja težina artikulirana u dijelovima objekta onda se ona vezuje za sistemno iskazivanje težine njenih osnovnih dijelova koji najčešće imaju identitet arhitektonskog elementa. Postavlja se pitanje kakav je odnos organizacije nošenja težina i arhitektonskih elemenata, koji u nekom smislu predstavljaju nasitnije, arhitektonski nerastavljive dijelove arhitektonskog objekta. Naime, arhitektonski elementi, kao dijelovi jednog sistema, iskazuju karakter cjeline arhitektonskog objekta. Jasno, jedan od osnovnih karaktera arhitektonskog elementa je uglavnom vidljivo iskazivanje težine, što je prvenstveno vezano za njegov oblik. Šta je to arhitektonski elemenat velikim dijelom je određeno njegovim težinskim karakterom, odnosno karakterom njegovog oblika.

Generalno promatrajući arhitekturu, identitet pojedinog arhitektonskog elementa se pojavljuje kao kompleksan, i u tokovima vremena je promjenjiv. Tako se, na primjer, arhitektonski elementi uobičajeno pojavljuju kao organizirano i međusobno povezano mnoštvo unutar jednog arhitektonskog objekta. Ali, ovom uobičajenom multielementnom karakteru jednog arhitektonskog objekta suprotstavlja se činjenica da jedan arhitektonski objekt može biti artikuliran i samo jednim arhitektonskim elementom. Dakle, strukturalno, arhitektonski objekt može imati jednoelementnu ili višeelementnu pojavu. Pojava pojedinih arhitektonskih elemenata u arhitekturi (stub, greda, zid,...) može se razumijevati i kao rezultat čovjekove potrebe za artikulacijom entiteta koji dobro i čvrsto definiraju težinu. Tako je

i svako okupljanje arhitektonskih elemenata svojevrsna sastavljevina kompozicija težina.¹¹⁰ Kategorija arhitektonske kompozicije se javlja kao kompozicija nošenja težina, kada oblik i težina postaju mjera jedno drugom putem elemenata.



Sl.3.12 Arhitektonski elemenat je kategorija koja se mijenja u vremenu, u kulturnom prostoru, stilski, itd. Isti arhitektonski elementi mogu artikulirati različite arhitektonske identitete u različitom kontekstu. Tako, na primjer, arhitektonski elemenat „dorskog stupa” jeste tek dio multielementne i multistupovne pojave grčkog hrama Partenona. Isti arhitektonski elemenat dorskog stupa, kad se upotrijebi kao cjelinska forma jednog arhitektonskog objekta i izvan svog originalnog arhitektonskog i stilskog koncepta, otpočinje da određuje identitet cijele građevine, kao u primjeru projektu za zgradu Chicago Tribunea (A. Loos, 1922.g.; slika u sredini). Slično, arhitektura kenotafa za Newtona jasno je artikulacija tek jednog arhitektonskog elementa i čini klasu jednoelementne arhitekture gdje dominira forma i geometrija kugle (E. L. Boullée, projekat, 1784.g.).

¹¹⁰ Drugim riječima, elementi pokazuju značajan stepen uobrazilje nošenja težina, i kao takvi teže krajnje jasnom iskazu, očiglednosti i racionalnosti. Čini se da je kod tradicionalnih arhitektonskih elemenata težina u njihovom prvom planu iskazivanja.



Sl.3.13 Neraščlanjena tjelesnost arhitektonskog objekta je situacija u kojoj se arhitektonski elementi (poput stupa ili grede, na primjer) ne pojavljuju ili su tek malo i nedovoljno pojavno naznačeni, dok cjelina oblika objekta dominira nad njegovim detaljima. Nepojavljivanje elemenata, a time i nezasnivanje sistemnih odnosa nošenja težina među njima, jasno je otklon od pojave sistema i sistemske arhitekture. U ovakvoj dominaciji oblika aspekti konstrukcije i težine slabije su izraženi i ovisni su samo o težinskom učinku cjeline oblika, odnosno arhitektonskog objekta. U nekim primjerima, poput mediteranske vernakularne arhitekture otoka Santorinija (Grčka) često nije moguće vizualno odrediti granicu gdje prestaje jedan arhitektonski objekat a otpočinje drugi, susjedni. Tako se arhitektonska tjelesnost počinje doživljavati na način viđenja jednog pejzaža prirode (brda, planine, doline...) gdje je opažanje težine skroz potisnuto u čovjekov intuitivni plan.

Raščlanjena tjelesnost arhitekture i elementarni iskaz sistema: nosivi i nošeni elemenat

Svaka arhitektura artikulira nošenje težina svojim materijalno-konstruktivnim i oblikovnim aspektom, ali svaka arhitektura ne formira jasno takav znak „nošenja težina“ svojom pojavom. U tom smislu važno je diferencirati arhitekturu sastavljenu od dijelova, odnosno elemenata, od one koja nije raščlanjena i ima jedinstveno tijelo. To je podjela na arhitekture raščlanjene i neraščlanjene tjelesnosti. Prva klasa arhitekture raščlanjene tjelesnosti jasno artikulira nošenje težina njenim dijelovima – elementima koji nose težinu ili su nošeni. Druga klasa arhitekture nošenje težina artikulira cjelinom forme objekta, i principijelno je slabog iskaza. Sama diferencijacija nošenja težina na nosive i nošene elemente je primordijalni arhitektonski, odnosno konstruktivni karakter, ali ima smisao koji je puno širi i dublji od arhitektonskog, odnosno ima antropološki smisao.¹¹¹ Ako se arhitektura neraščlanjene tjelesnosti promatra u odrednicama funkcije elementa koji nosi i onoga koji je nošen može se zaključiti da takav arhitektonski objekat „sam sebe nosi“, odnosno da je cjelina objekta - cjelina njegove tjelesnosti dvostruko kodirana i da je ta cjelina jednovremeno i nosivi i nošeni elemenat. U tom smislu, čitav arhitektonski objekat zadobija identitet jednog velikog, krupnog arhitektonskog elementa.

Upareni arhitektonski elementi¹¹² poput stupa i grede ili zida i krova artikuliraju identitet raščlanjenog arhitektonskog objekta, onog kome se mogu diferencirati dijelovi na nosive i nošene. Sa stanovišta sistema nošenja težina, stup ili zid predstavlja arhitektonski elemenat koji nosi težinu a greda ili krov predstavlja arhitektonski elemenat koji je nošen, i predstavlja samu tu „težinu“.

Podjela arhitektonskih elemenata prema ulozi u organizaciji nošenja težina na nosive i nošene – na elemente koji nose težine i one koji su nošeni (pa su i sami težina)¹¹³ - jeste dalekosežna¹¹⁴. Ona je globalno svojstvo pojave nošenja težina. U arhitektonskoj teoriji, klasama tektonske i stereotomske arhitekture (prema Gottfriedu Semperu) zapravo odgovara

¹¹² Određenje kvaliteta arhitektonskog elementa varira tokom arhitektonske historije. U doba moderne, arhitektonski elemenat najčešće predstavlja forma pravilne trodimenzionalne ali i dvodimenzionalne geometrije. Ali, prethodno, do 20. stoljeća stoljeća, upareni sistemni elementi stupa i grede su odrednice stilskeg određenja i generalno razumijevanja stilskeg i drugog kvaliteta arhitekture.

¹¹³ "Da bi generalizirali metode djelatnog iskaza unutar (građevinske) strukture, možemo zaključiti da se ona izražava kroz interakciju između nošenih i nosivih dijelova." (Tiao Chang 1981: 43)

¹¹⁴ Arhitektonski objekti se najčešće pojavljuju unutar brojne međuskale između diferenciranog i nediferenciranog tjelesnosti. Konstruktivni smisao nastajanja arhitektonskih elemenata u raščlanjenoj arhitekturi, odnosno u sistemnom nošenju težina može se promatrati preko djelovanja sila težina: "Smanjenje prenosa sila (djelovanja) jednog elementa na drugi, ponekad i po cijenu rasipanja materijala, jeste konstruktivni princip koji olakšava diferencijaciju, evolutivnost građevina, isto kao i njihovo izvođenje." (Duplay 1982: 43)

¹¹¹ Šire o antropološkom smislu težine vidjeti u poglavlju 1 i 2 ove knjige.

podjela na arhitekturu raščlanjene i arhitekturu neraščlanjene tjelesnosti.

U distinkciji nosivih i nošenih elemenata arhitektonskog objekta raščlanjene tjelesnosti, djelovanju težine se može se pridružiti karakter nošenog a djelovanju uzgona¹¹⁵ karakter nosivog. Nošeni elementat je konstruktivno pasivan i teži horizontalnom iskazu. Nasuprot, osobenost nosivog elementa je nošenja težine pa je on konstruktivno aktivan i teži da zauzme vertikalni karakter forme. Unutar konstruktivno razvijene forme arhitektonskog objekta, principijelni položaj uzgona je dolje a težine gore.¹¹⁶



Sl.3.14 Nošenom arhitektonskom elementu pridružuje se karakter djelovanja težine, a

¹¹⁵ "Jednačenje energije priziva težinu i pokret. U ova dva oblika energija je potencijalna i kinetička. Okolni svijet je sačinjen od sila u ravnoteži, ili energije u svojoj potencijalnoj formi, i sila u pokretu, ili kinetičke energije." (Grillo 1975: 173) Težina se tako razumijeva kao potencijalna a uzgon kao kinetička energija.

¹¹⁶ Budući da su ovo polazne karakteristike arhitektonskih elemenata, važno je konstatirati da je zapravo svaki arhitektonski elementat i „nosivi“ i „nošeni“ jer svaki nosi samog sebe – nosi svoju težinu. Tako je svaki arhitektonski elementat jednovremeno i iskaz težine i iskaz uzgona, što ukupno definira tjelesnost arhitektonskog elementa, analogno i čitave građevine shvaćene onda kao jedan arhitektonski elementat.

nosivom elementu djelovanje uzgona. Ta je diferencijacija jasna kod dvojnog iskaza stupa i grede, prvi je vezan za uzgon, drugi za težinu. U primjeru arhitekture fabrika turbina AEG (Berlin, 1909.g.) arhitekta Petera Behrensa karakteristično zabatno pročelje građevine je komponirano po modelu stupa i grede. Upravo pojava tog modela dvojnog elementa stupa i grede, koji čini vrstu arhitektonske težinske sintakse, određuje karakter građevine kao neoklasicistički sa izrazitim karakterom ekspresije težine što oponira lakoj rešetkastoj konstrukciji unutar objekta ali i opni staklene fasade na tom zabatnom pročelju.



Sl.3.15 Dolmen, kao model diferencijacije nosivog i nošenog elementa, predstavlja jedan od primordijalnih iskaza artikulacije uzročno-posljedičnog koncepta nošenja težina u arhitekturi, odnosno pojave sistema težina. Predstavlja najvažniji kvalitativni skok artifičijelnog uobličenja nošenja težina u arhitekturi. U biti, dolmen predstavlja (nošenjsku) formu stupa i grede. Jednostavnim usložnjavanjem forme dolmena dobija se forma kromleha, kao jasno arhitektonske forme budući da kromleh artikulira i puni prazni prostor. Ali, forma dolmena služi i kao polazni model za razvijanje i drugih formi konstrukcija (uključujući i savremene rešetkaste konstrukcije) budući da jasno artikulira djelovanje težine kroz princip konstruiranja. U dijelu savremene arhitekture koja se vraća primordijalnim osobenostima

materijala i njihovih konstrukcija primjenjeni konstruktivni sistem se također „vraća“ svom primordijalnom izvoru, formi dolmena, u primjeru arhitekture u kamenu SGAE Central Office (Santiago de Compostela, Galicia, 2008.g., arh. A. Isozaki).

Arhitektura grčkog hrama tipa *peripteros* pripada klasi tektonske arhitekture koja je jasno raščlanjena na elemente (stup, grednik, vijenac) sa jasnom sistemnom organizacijom prenošenja težina između njih. Zajedno, svi elementi hrama tvore jedan koherentni arhitektonski sistem baziran na kriteriju prenošenja težina od vrha do dna građevine, gdje su potpuno jasno diferencirani nosivi i nošeni elementi. Ne samo fizičke nego, još značajnije, estetske, semantičke i stilske kvalitete ove klase arhitekture jasno su i potpuno povezane sa zadaćom artikulacije i pojavljivanja „težine u sistemu oblika i materijala“.



Sl.3.16 Ukupna stilska forma, estetski i semantički obrasci arhitekture grčkog hrama, poput hrama Partenona na slici, u potpunosti su određeni iskazom težine. Ovo je direktno vezano za karakter tjelesne raščlanjenosti na arhitektonske

elemente koji zajedno čine jedan sistemni iskaz. Ovaj je arhitektonski objekt jasno sastavljen iz pojedinačno postavljenih elemenata: timpanon se oslanja na grednik koji ga nosi, grednik se oslanja na stup koji nosi grednik, itd. Dakle, arhitektonski elementi zajedno tvore ulančani iskaz - sistem djelovanja težina, odnosno, jedan arhitektonski element (njegova težina) se javlja uzrokom pojave drugog arhitektonskog elementa, itd. Zanimljivo je da pri tome određena „nosivi“ i „nošeni“ element mijenja poziciju na jednom istom elementu koji time postaje dvostruko kodiran, pa je tako, na primjer, jednom grednik označen kao „nosivi“ element (nosi težinu krova, timpanona) a potom se u lancu sistemnog iskaza težine on javlja kao „nošeni“ element, koga nosi element stupa. Smisao sveprekrivajućeg sistemnog iskazivanja nošenja težina u arhitekturi pokazuje grafička analiza grčkog hrama na slici, gdje je konstrukcija (crvena linija u grafičkoj analizi na slici) iskaz sistemnih odnosa elemenata (žute plohe u grafičkoj analizi na slici) i materijala (sive plohe).¹¹⁷

¹¹⁷ Predočena analiza vizualizira i potvrđuje jedno viđenje i definiciju kategorije konstrukcije kao spekulativnog, odnosno sistemnog iskaza. Uz uobičajeno razumijevanje kategorije konstrukcije kao iskaza materijalnih odnosa, ovo naglašava i njen nematerijalni smisao.

Arhitektura koja ima nediferencirane dijelove, odnosno nerašlanjene a time i nepojavljene arhitektonske elemente, artikulira formu jednotjelesnog arhitektonskog objekta. Kako je naprijed rečeno, arhitektura moderne principijelno slijedi takav jednotjelesni model i pojavno teži obuhvatu cjeline objekta. Arhitektonski elementi u moderni se mogu javiti tek u naznakama diferencijacije odnosno odvajanja od cjeline objekta, dok je njihov formalni kôd uvijek geometrijski. Iskaz takvog arhitektonskog objekta, u moderni ali i drugdje, kod koga su dijelovi i elementi iskazani kao dio cjeline nosi karakter plastičke forme – to je arhitektura kod koje su dijelovi i elementi povezani i "sliveni" u cjeloviti arhitektonski iskaz, poput jednotjelesne forme antičke skulpture. U takvoj arhitekturi, sljedstveno, nema diferencijacije na nosive i nošene elemente a kategorija težine i konstrukcije je potisnuta. Drugim riječima, između oblika, odnosno materijala nema relacije nošenja težina – ne pojavljuje se ili je potisnut sistem nošenja težina. Arhitekturom nediferencirane tjelesnosti, odnosno jednotjelesnosti, dominira njen oblik.



Sl.3.17 Kod berberskih gorfi (Medenine, Tunis), zasvođenih prostorija za skladištenje hrane, arhitektonska

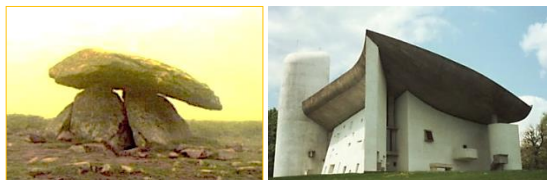
forma nije raščlanjena pa se ne mogu diferencirati ni arhitektonski elementi ali ni pojedini objekti. Tako su same gorfe povezane u jednu (plastičku) cjelinu – ukupna je forma svih objekata je jednotjelesna. Drugim riječima, nemoguće je jednoznačno odgovoriti na pitanje da li je na slici predstavljen jedan veliki i razuđeni objekat ili više povezanih arhitektonskih objekata.

Historijski karakter sistemne arhitekture Zapadne Europe

U historijskom razvoju arhitekture paralelno su prisutne obje klase arhitekture – i one sistema i one oblika¹¹⁸. Što se tiče Zapadne arhitekture, njen nastanak, razvoj i bazični smisao karakterizira pojava sistema. Unutar tog razvoja, sistemnom iskazu jasno pripada i njena prvobitna arhitektura, unutar koje dominira karakter težine i ekspresija teških materijala. U zapadnoj Europi, razvoj sistemnog karaktera arhitekture ima značaj koji je širi od arhitektonskog. Sistemna arhitektura se tako pokazala

¹¹⁸ Ukoliko se dva univerzalna koncepta nošenja (oblikom i sistemom) porede sa klasifikacijom C. Norberg-Shultza u *Genius Loci* (Norberg-Shultz 1980) na četiri arhitektonska tipa, može se napraviti sljedeća poveznica: Nošenju oblika se može pridružiti kosmička arhitektura a nošenju sistema prvenstveno klasična arhitektura i dijelom romantična klasa arhitekture. Četvrti tip, složena arhitektura, predstavlja varijacije ostala tri, te za njega vrijedi isti takav, složeni odnos nošenja oblika i nošenja sistema.

kao naročito prijemčiva za društvena označenja, kada se nošenje težina, naglašeno ospoljava. Ovo je, pored ostalog, i zato što sam po sebi sistem emitira jasne znakove (svoje) svrhovitosti ali i svog sistemnog reda. Društvo svoj projektivni društveni red i svrhovitost teži simbolizirati u drugim sistemnim iskazivanjima, gdje je sistem iskazivanja težina u arhitekturi izrazito pogodan prostor. Tako se sistemske metafore društva javljaju kao semiotički obrasci sistemnog pojavljivanja težine u arhitekturi.



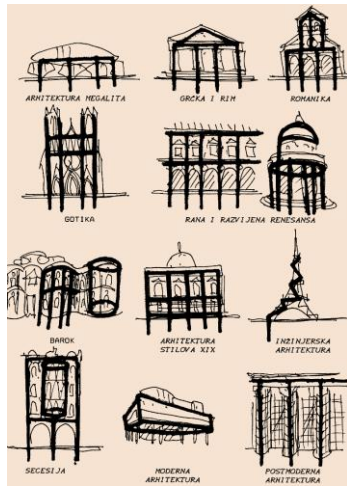
Sl.3.18 Neprekinuti sistemni karakter Zapadne arhitekture od njenog uslovnog početka i uslovnog kraja povezuje formu dolmena (neolit) i dolmenski oblikovanu kapelu u Ronchampu (Le Corbusier, 1954.g.), komponiranu od „teškog“ kamena postavljenog preko zida koji se „uvija“ pod njegovom težinom.



Sl.3.19 Radi njegove socijalne čitljivosti, sistemno nošenje težina lako udovoljava

zahtjevima društvene komunikacije a time i potrebi za artikulaciju arhitektonskog stila. Ovo se naročito odnosi na semantički aspekt sistemnog nošenja težina u arhitekturi, vizualnu informaciju koja se može razumjeti kao „tjelesna svrhovitost građevine prouzročena djelovanjem težine“. Sistemni red arhitekture je vezan za uzročno-posljedično djelovanje težine, koje ima svoje društveno afirmirane metafore, poput stupa i grede kao metafore klasnog društva na primjer. Koloseum u Rimu (70-80.g. n.e.) i Panteon u Parizu (arh. Jacques - Germain Soufflot, 1789.g.) jednovremeno su visoko uređeni iskazi sistemnog reda i u arhitekturi i u društvu.

Arhitektura je medij društvene komunikacije a težina i njene pojavne forme su njena specijalizirana sredstva. Tako se u već samim počecima, u arhitekturi megalita, jasno uvodi tema težine i njenog sistemnog iskaza gdje je dolmen forma koja uzročno-posljedično artikulira težinu. U arhitekturi antičke grčke i Rima ništa se bitno ne mijenja samo je sistemni smisao arhitekture razvijeniji. Grčki hram ima potpuno istu ustrojstvo sistema nošenja težina kao dolmen s tim da je to sad rafiniran iskaz sistema težina. Romanika, i još više gotika, otkrivaju i razvijaju specifična sistemna svojstva nošenja težina. Gotika zapravo otklonom od mase i zida, direktno materijalizira sheme sistemnog nošenja težina - linijski sistemske i racionalne forme protoka težinskih sila.



Sl.3.20 Nošenje težina sistemom dominira arhitekturom Zapada i jasno iskazuje u kontinualnoj razvojnoj liniji od arhitekture megalitskih spomenika do predmoderne arhitekture. U razdoblju poslije, moderna arhitektura predstavlja otklon od sistemne arhitekture i afirmira arhitekturu oblika, da bi u postmodernom razdoblju došlo do pluralizma izričaja gdje je prisutna i arhitektura oblika i arhitektura sistema. U postmoderni, sistemna arhitektura ima izraziti scenografski (naročito u pročelju građevine) prije nego strukturalni iskaz. Savremena arhitektura uglavnom sugerira vrijednosti oblika i naizgled, skoro potpuno inklinira pojavu sistema.

Jasnu razvojnu liniju Zapadne arhitekture daje Christian Norberg-Shultz u knjizi *Meaninig in Western Architecture* (Norberg-Shultz 1975), gdje dijelom eksplicitno i dijelom implicitno sugerira da smisao Zapadne arhitekture leži u njenoj težinski sistemu biću¹¹⁹. Unutar te razvojne linije sistema u

¹¹⁹ Norberg-Shultz (u knjizi *Meaninig in Western Architecture*) sugerira da Egipat nedvosmisleno reprezentira pojavu sistema nošenja težina u arhitekturi: "Svaka artikulirana cjelina mora da se sastoji od dijelova, koji imaju različite funkcije unutar cjeline, ali koji su prije ovisni nego neovisni." (str. 18) Javlja se shematizam apstraktnog, ali zadržava prepoznatljive oblike sastavnih dijelova (npr. stupovi u obliku papirusa, lotusa, palmi...). Ekspresija ogromne težine i pratilac razvijenog djelovanja težine: ortogonalni iskazi nošenja. Društveni red koji prati egipatsku arhitekturu projekcija je apsolutnog. Grčka arhitektura donosi jasno diferenciran sistem nošenja težina, apstrahiran u cjelini. Društveni red koji preklapa fizički jeste humani: "Ortogonalna struktura se može interpretirati kao simbol čovjekove inteligencije organiziranja..." (str. 50) Zasluga Grčke arhitekture je naglasak na diferencijaciji nosivog i nošenog elementa, odnosno, naglasak na uzročno-posljedičnom iskazivanju sistema. Rimska arhitektura donosi snažno ospoljavanje nošenja težina i gradi takve sisteme. Vanjski zid i njegova obrada postaju presudno važni, tako da je komunikacijsko naglašavanje sistema nošenja težina. Stvaraju se čvršća pravila, naročito ospoljenog nošenja težina, odnosno sistemnog nošenja. U tom smislu, superpozicija arhitektonskih redova po visini sugerira sistemni iskaz: „jak - slabiji – najslabiji“, i sl. (Takav će obrazac ponovo biti u upotrebi u 16.s stoljeću kao rustikalni tretman građevine.) Formiraju se kontinualni fasadni zidovi. Dešava se univerzalizacija sistemnog nošenja težina i pravila gradnje, ali, paralelno, dešavaju se univerzalističke projekcije društvenog reda. Ranokršćanska arhitektura, za razliku od rimske, ponešto zapostavlja vanjštinu građevine usmjeravanjem ka njenoj unutrašnjosti. Teži se ekspresiji netežine. "U tom smislu u konstantinskim građevinama nalazimo jedno opšte vertikalno otvaranje." (str.145) Romanička arhitektura naglašava važnost teškog

arhitekturi, stalno je prisutna društvena težnja za društveno-ideološkim označenjem tog sistema i kao

vanjskog zida, gdje crkvena građevina iskazuje sistem nošenja, gdje je podpodjela glavnih volumena zasnovana na istom elementarnom modulu. "Bazična osobenost romaničke arhitekture je ritmička artikulacija..." (str. 151) Utvrđuje se djelovanje vertikalne osovine nošenja težina ('mikrokosmološka osovina svijeta' - *Axis Mundi*) i horizontalne osovine nošenja težina. Gotička arhitektura: Bazično, to je "konkretizacija nebeske slike a kroz njenu (op. crkvenu) otvorenu strukturu slika se prenosi na cjelinu komune". (str. 185) Težina i materijalnost (tjelesnost) se nastoje oduzeti ali sistemno nošenje djeluje: "Vrši se sistematska podpodjela u dijelove, bez gubljenja vizije cjeline..." (str. 222) Renesansna arhitektura donosi "želju za izgradnjom sistema nošenja, gdje su harmonija i perfekcija (...) apsolutne vrijednosti". (str. 226) Teži se inteligibilnom sistemu sa upotrebom geometrijskih formi i prostih matematičkih formula. Ljepota se sastoji u harmoniji dijelova (sistema). Maniristička arhitektura uvodi novi red unutar postojećeg sistemnog repertoara arhitektonskih elemenata. Sistem postaje presložen, sa puno nošenjskih nivoa. Barokna arhitektura je u osnovi refleksija velikih sistema 17. i 18. vijeka, specijalno rimske katoličke crkve i političkih sistema centralizirane francuske države. "Namjera barokne umjetnosti je da simbolizira striktnu organizaciju tog sistema..." (str. 285) Dakle, preklapa se dinamički društveni sistem i arhitektonski fizički sistem nošenja težina. "19. vijek se obično smatra dobom konfuzije i promjena". (str. 322) U suštini, sistem nošenja težina ne doživljava daljni razvoj: Arhitektura stilova ne daje poticaje, a inženjerska arhitektura ne nudi jasan stilski iskaz, jer, iako je jasno sistemno fundirana (gdje, na primjer, rešetkaste i „šupljikave“ konstruktivne forme G. Eiffella čine jasan linerni sistem) taj novi sistem ne biva prepoznat kao stil jer prekida historijsku tradiciju sistema stupa i grede. Funkcionalizam i moderna arhitektura odbacuju sistemni iskaz nošenja težina, nasuprot toga promovirajući nošenje oblikom i sukladnu geometriju oblika. Odbacuje se ekspresija težine. U svojevrsnim ekspresionističkim nanosima poslije II Svjetskog rata pojavljuju se snažnije naznake reinauguracije težine i ponešto sistema kroz radove poznog Le Corbusiera, brutalista i drugih.

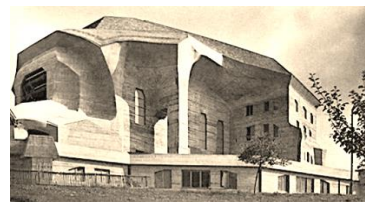
iskaza društvenog reda i stila u kontekstu njegovog vremena. Tako, na primjer, ranorenesansna arhitektura, koja gradi plošni iskaz sistema nošenja težina, unosi u taj sistem karaktere tekućeg društvenog reda sa atribucijama društvene jasnosti i racionalnosti. Razvijena renesansa, u tokovima njenog vremena, gradi iskaz sistema nošenja težina sa volumenskim elementima, koji postaju društveni znak njene epohe. Ako se nastupajući period manirizma označi preispitivanjem nošenja sistema, onda društveni aspekt epohe baroka već sugerira naznake velikih promjena. Naime, barok donosi naznake nošenja oblikom¹²⁰ iako je sistem i dalje prisutan i ako arhitektonski i kao društveni karakter. U baroku se javljaju naznake upotrebe oblika u geometriji punih i praznih prostora. Period romantizma i pripadni društveni red nameću zahtjeve povratka čvršćem iskazu sistema (nošenja težina) sa preferencijom ka neoklasičnom konceptu sistemne arhitekture. Arhitektura stilova i inženjerska arhitektura u 19. stoljeća podržavaju iskaz sistema nošenja, doduše, na različite načine. Inženjerska arhitektura, na sličan način kao gotička,

¹²⁰ Barokna upotreba geometrije u formi vertikalno postavljene valjke u gradnji prostora karakterizira moguću formu nošenja težina oblikom, gdje važna karakter valjka centralna vertikalna osovina nošenja težina. "Osovinu (koju predstavlja tačka, centar krive, u osnovi), inauguriraju najbolje vertikalni elementi (stubovi, obelisci)". (Bacon 1975: 131) Prema Baconu, tačka u prostoru se javlja kao organizaciona sila. Tako barok upotrebom oblika apstrahira svoju sistemnu tjelesnost, što je i početak napuštanja sistemnog koncepta nošenja težina. „...barok arhitekture postepeno se odvaja od realističkih koncepata forme kao vjernog ogledala statičkih principa, i evoluirala prema apstrakciji..." (Gostuški 1968: 113)

podržava materijalizaciju samog sistema nošenja težina (konstruktivnog sistema), koji, za razliku od gotike, budući da je u novoj i netradicionalnoj formi, nije društveno čitljiv i ne pojavljuje se kao stil. Art Nouveau u jednom svom sloju zapostavlja sistemno nošenje i uvodi dominaciju više nepovezanih oblika (geometrijskih formi), koji su dijelom prikriveni, naročito u slučajevima upotrebe obilnog arhitektonskog ornamenta. Geometrijski pol Stila 1900. je naročito značajan u iskazu Bečke secesije kada jasno otpočinje promocija nošenja težina oblikom, čime je arhitektura na korak do koncepta nošenja težina oblikom u moderni. Moderna arhitektura uvodi geometriju pravilnih i apstrahovanih (u smislu materijala) formi, čime se potpuno jasno artikulira nošenje težina oblikom. Ovime se prekida višemi- lenijska vladavina sistema nošenja težina u arhitekturi Zapada. Posljedice su ogromne jer se prekida historijski razvojni tok sistemne arhitekture Zapada. Tako će arhitektonski elementi izgubiti svoj sistemni smisao, a arhitektonska kompozicija gubi, posljedično, sistemnu povezanost dijelova. Time se urušava i sama bit kategorije kompozicije koja opstoji tek u sistemnoj relaciji svojih dijelova¹²¹. Odbacujući sistem odbacuju se svi njegovi kvaliteti. Ukida se uzročno-posljedični iskaz nošenja težina jer oblik, po prirodi svoje forme, nije prvenstveno vezan za iskazivanje težine. Promovirajući dominaciju oblika,

¹²¹ Prefiks „kom“ (lat. *com*, u značenju „sa“, „zajedno“, i sl.) ima smisao povezivanja dva ili više dijelova unutar složenice „kompozicija“. Taj prefiks ima eho uzročno-posljedičnog odnosa budući da je izveden iz latinske riječi, glagola *commitere* koji označava učinak, odnosno relaciju činjenja.

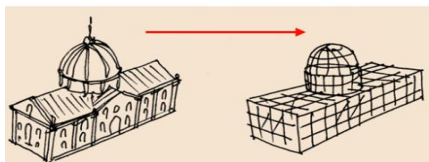
ideologija moderne arhitekture to prepoznaje i deklarativno odbacije iskaz težine. U modernoj arhitekturi zato izostaje upotreba onih ideologijskih metafora društva baziranih na artikulaciji sistema nošenja težina - socijalnih označenja, taloženih i razvijenih hiljadama godina.



Sl.3.21 Arhitektura Drugog Goetheanuma (Rudolf Steiner, Dornach, 1924-8.g.)¹²² u svom je vremenu jedinstven primjer jednovremenog inkliniranja i sistemnog nošenja težina i nošenja težina oblikom. U oblikovanju eksterijera objekta izbjegavaju se bilo kakve naznake sistema i uzročno-posljedičnih odnosa dok je istovremeno je prisutan

¹²² Rudolf Steiner (1861-1925), arhitekt i filozof koji artikulira antropozofski prilaz razumijevanja ali i oblikovanja svijeta, projektovao je 1913. godine tzv. „prvi“ Goetheanum koji je izgrađen u Dornachu koji je izgorio u požaru 1924. godine. Za razliku od „drugog“ Goetheanuma koji će biti obilježen „nepravilnim“ oblikom, arhitektura prvoga je zasnovana na geometriji čvrstih i određenih geometrijskih oblika gdje dominiraju kupole. Također, za razliku od prvog objekta gdje je dominirao materijal drveta kod drugog dominira materijal betona, gdje, izvjesno je, morfologija betona ima značajan utjecaj na oblikovanje konačne forme.

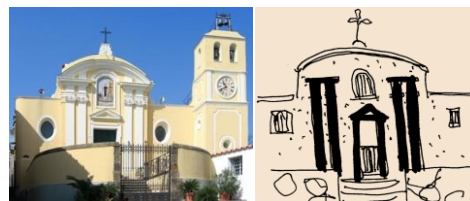
otklon od identiteta (etabliranih i naslijeđenih) oblika. Tako, u to vrijeme nadiruće moderne, ciljni oblici su pravilne geometrijske forme dok je forma samog objekta geometrijski nepravilna. Forma koja se pojavljuje u vanjštini objekta ipak pripada klasi arhitekture oblika ali u potpuno novom oblikovnom i stilskom ključu nepravilnih geometrijskih formi koje dotad nisu viđene. Skoro stotinu godina kasnije, u prvim dekadama 21. stoljeća, u savremenoj arhitekturi, ovakve će forme biti uobičajene, ili, barem, neće izazivati recepcijsko čuđenje novinom svoje pojave.



Sl.3.22 U modernoj arhitekturi, centralni model oblikovanja predstavlja postupak apstraktne redukcije, odnosno krajnjeg apstrahovanja formi čiji je cilj minimalistička geometrija. Taj se model može jednostavno razumjeti kao oduzimanje i uklanjanje sistemnog nošenja težina, gdje se predmodernim, stilističkim objektima reduciraju fasade, ornamenti, ukrasi, itd. - ono što preostane je dominacija (jednog) oblika, i pripada klasi arhitekture oblika.



Sl.3.23 Sistemno nošenje težina, koje dominira arhitekturom od njenih početaka i traje stoljećima, doživljava stagnaciju s punom afirmacijom drugog koncepta nošenja težina - nošenja oblikom u 20. stoljeću, s pojavom moderne arhitekture. Taj se otklon može jednostavno razumijeti u modelu dezornamentalnog oblikovanja Adolfa Loosa, gdje se predmoderne fasade, prepune ornamenta i stilističkih elemenata na neki način „obriju“¹²³, odnosno očiste od svakog ornamentalnog i sistemnog dodatka strukturi građevine i njenoj fasadi. Time otpočinje dominacija oblika, gdje je njegov važan aspekt kontura, odnosno silueta volumena, koja se u moderni razumijeva kao osnovna tjelesna struktura objekta. (Ilustracija prema Duplay 1982)



Sl.3.24 Često se iz razloga objavljivanja arhitekture (u arhitekturi upravnih, vjerskih i sličnih namjena) arhitekturi oblika dodaje arhitektura sistema na društveno važnim mjestima fasade.

¹²³ Vidjeti naprijed o Adolfu Loosu i njegovom tretmanu ornamenta i fasade u moderni raspravu „Ornament - kategorija sistema arhitektonske kompozicije (težina)“ unutar poglavlja 6. *Težina i arhitektonska kompozicija*

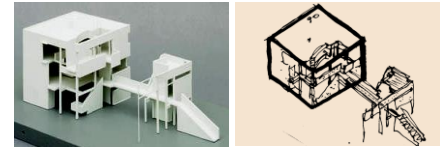
Tako se u primjeru crkve u Panza Ischia (Italija), u dominaciji cjelinskog oblika građevine, adira sistem nošenja težina putem udvojenih pilastera sa lučnom gredom preko njih na socijalno i religijski najvažnijem javnom mjestu fasade te građevine – na portalu crkve.



Sl.3.25 Modernistički koncept upotrebe geometrijskih oblika sadržavao je težnju za „izumijevanjem oblika“, za stalnim inoviranjem i. potragom za originalnim i distinktivnim oblikom. Pri ovome, estetski aspekt konturnog oblika i njegovog harmoničnog učinka je jako važan.(arh. A. Jacobsen, Kuće u nizu, Sørholm, 1946-50.g.)

Postmoderna arhitektura, nastoji reinaugurirati sistemni iskaz nošenja težina, ali to čini usložnjavanjem arhitektonskih kodova. Postmoderna arhitektura često aplicira više diferenciranih varijanti nošenja težina sistemom i oblikom. Rezultat je pojava više sistema nošenja težina na jednom objektu, što vodi u njihovo sučeljavanje, u iskaz svojevrstne kompleksnosti i kontradiktornosti u arhitekturi¹²⁴.

¹²⁴ Više o kompleksnosti i kontradiktornosti u arhitekturi, kategorijama koje je inaugurirao Robert Venturi, vidjeti u njegovoj knjizi *Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi* (Venturi 1987).



Sl.3.26 Unutar dominirajuće arhitektonske forme *Kuće Hanselmann* (arh. M. Graves, 1967.g.) koja pripada arhitekturi oblika i gdje dominira njegova cjelinska forma „kocke“, sporadično se javlja iskaz arhitekture sistema (stupovi i grede), kao sekundarni arhitektonski iskaz.



Sl.3.27 Premda izvire iz moderne, arhitektura građevine *House II* (Hardwick, Vermont, 1969) arhitekta Petera Eisenmana, može se stilski razumijevati kao dvojno kodirana - kao iskaz i moderne i postmoderne arhitekture. Ona nastoji sačuvati početni tjelesni koncept sa nošenjem težina oblikom. Taj karakter moderne arhitekture je naglašen materijalizacijom konture svojevrstnog izdubljenog kubusa. Ali, istovremeno, unutar

geometrije tog kubusa, artikuliran je koncept sistemnog nošenja težina upotrebom neke vrste stubova i greda. Jasno, moguće je i obratno viđenje date građevine gdje se unutar arhitekture sistema artikulira arhitektura oblika.

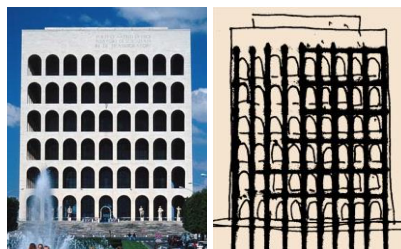
Obrasci pojavljivanja arhitekture sistema i arhitekture oblika

Arhitektura sistema i arhitektura oblika javljaju se u različitim osobenim obrascima. Unutar toga, iskazivanje sistema, odnosno sistemnog nošenja težina vezano je i za puni (materijalni) ali i za prazni (nematerijalni) prostor nekog arhitektonskog objekta. To znači da će stup, kao forma punog prostora ali i, na primjer, prozorski otvor kao forma praznog prostora artikulirati sistem nošenja težina budući da oboje artikuliraju pojavno vizualnu težinu.

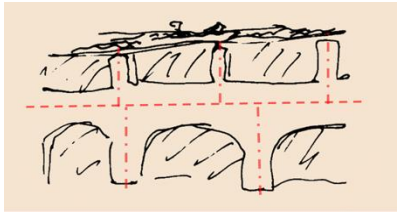


Sl.3.28 Sistemno nošenje težina – arhitektura sistema, pojavljuje se u različitim obrascima i uvijek je vezano za izvjestan tjelesni red. Kod spratnih građevina, po pravilu, spratovi presudno određuju taj red. Najčešći je takav obra-

zac ponavljanje spratova po visini – što označava da svaki sprat ima istu težinu, odnosno tjelesnost. Ali, jasan sistem koji sugerira ravnotežu jeste onaj gdje se spratovi, odnosno težina, piramidalno smanjuju prema gore. Obratno, model obrnute piramide, povećanje težine spratova po visini vodi modelu labilne ravnoteže, ali je i ovdje sistem izrazito artikuliran. Sistem koji se pojavljuje u ovim modelima je, dakle, zasnovan horizontalnim spratnim pojasevima koji čine relativno autonomne cjeline podtjelesnosti objekta.



Sl.3.29 *Palača Rimske civilizacije*, (arhitekti G. Guerrini, E. La Padula, M. Romano, Eur, Rim, 1943.g.) artikulira apsolutni arhitektonski red, njena je geometrija u potpunosti u funkciji arhitekture sistema i sistemnog nošenja težina, gdje se težine oblika lukova na posljednjem spratu prenose na lukove ispod, ovi na red lukova ispod njih, itd. Prostorna regulacija je apsolutni red, svi su lukovi u apsolutnom geometrijskom, vertikalnom i horizontalnom poravnanju.

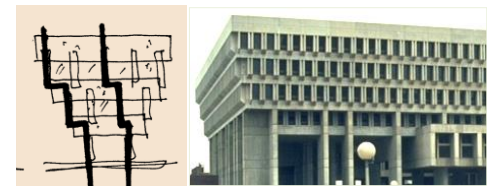


Sl.3.30 U vernakularnoj arhitekturi, sistemni iskaz direktno proizlazi iz funkcije stvarnog, fizičkog prenošenja težina unutar konstrukcije a manje je važan ospotljeni, odnosno vizualni iskaz sistema nošenja težina, naročito onaj na fasadama. Sa stanovišta arhitektonske kompozicije, ova arhitektura ima nisku formalne uređenosti, gdje su u upotrebi geometrijski „nepravilne“ formi. Za razliku od stilističke arhitekture, gdje se u sistemu arhitekture skoro po pravilu prozorski otvori (stupovi, itd.) javljaju striktno regulirani po vertikalnom pravcu, u primjeru vernakularne arhitekture narodne kuće u Italiji stubovi sprata i prizemlja nisu u jednoj vertikalnoj liniji. Sistem nošenja težina i dalje postoji ali je u izvjesnoj mjeri „dereguliran“.

U smislu geometrije forme arhitektonske forme, potencijalna mjesta iskazivanja sistema vezana su za središte i ivice neke pravilne forme kao što je forma kvadra. Drugim riječima, u centru kvadra u centru stranice kvadra, po njegovoj ivici..., najprije očekujemo pojavu sistema nošenja težina – odnosno, pojavu naglašene konstruktivnosti.

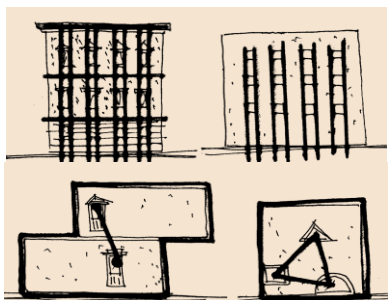


Sl.3.31 Modernistički objekt na slici ima nizove horizontalnih punih i praznih prostora, gdje prazni prostori odašilju znak da je „arhitektonski objekt ispre-sijecan po visini“, odnosno ima tjelesnu diskontinualnost, čime se inklinira ustanovljenje sistema na objektu jer se ne javlja odnos (i dodir) između punih horizontalnih masa na objektu. Zato, preostaje učinak oblika, odnosno iskaz nošenja težina oblikom. (Hotel *Pelegrin* u Kuparima, Dubrovnik, arh. David Braco Finci, 1960.g.).

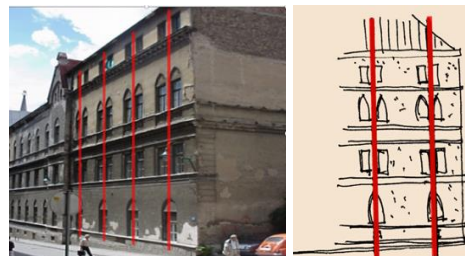


Sl.3.32 Arhitektonski red, koji nastaje „uvlačenjem masa u smjeru odozgo-nadole po spratovima u neprekinutom linearnom iskazu, artikulira osobeni obrazac arhitekture sistemnog nošenja težina (kontinualnog prostiranja oblika i težina sve do tla) u primjeru *Bostonske vijećnice* (arh. Kallmann, McKinnell & Knowles, 1968.g.).

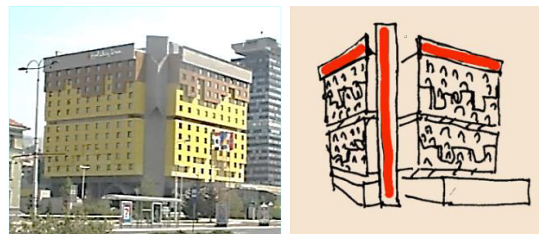
Sama forma prozorskih otvora, kao praznog naspram punog prostora, ima značajnu ulogu u formi arhitektonskog objekta. Posebno, kad se javljaju u većem broju u spoljašnosti objekta. Kvalitet, raspored i odnosi prozorskih otvora u smislu iskazivanja težine mogu biti izraženi sistemnim karakterom arhitekture ali mogu biti artikulirani i specifičnim iskazom oblika, kada je jedna arhitektonska cjelina artikulirana sa više povezanih prozorskih oblika u jednu formu.



Sl.3.33 Prozorski otvori i drugi otvori na fasadi mogu iskazivati karakter nošenja težina sistema ili oblika ne samo samostalno nego kao cjeline. Važno je pri tome kakav red tvore ti otvori: Da li je taj red, na primjer, linearno i vertikalno nizanje prozora, što odgovara iskazu sistema nošenja težina (ilustracija na skici, gore) ili je taj red, na primjer, geometrija linije i trougla pa se time sugerira karakter oblika u nošenju težina (ilustracija na skici dolje)?



Sl.3.34 Komponiranje otvora po vertikalnoj osi unutar sistemnog iskaza arhitekture: Organizacija prozorskih formi, odnosno punih i praznih prozorskih prostora po vertikali jeste najznačajniji pojavni obrazac arhitekture sistemnog nošenja težina, potvrđen i razvijan u arhitekturi kroz njenu historiju sa različitim stilskim pojavljivanjima. U arhitekturi Muzičke akademije u Sarajevu (arh. Josip Vančaš, 1893.g., dogradnja 1905.g.) neogotičkog historicističkog stilskog izraza prisutan je iskaz sistemnog komponiranja otvora po vertikali sa izmjenjivim brojem prozora (jedan ili dva) i sa promjenom njihove geometrije po vidini – kompozicija oko jedne vertikalne osovine.



Sl.3.35 Arhitektonska kompozicija hotela *Holiday Inn* u Sarajevu (arh. Ivan Štraus, 1983.g.) zasnovana je na modernističkom oblikovanju kubusnim formama, što je

koncept arhitekture nošenja težina oblikom. Pored tog dominirajućeg koncepta javlja se jednovremeno i forma sistemske arhitekture, iako, tek u naznaci: Naime, sistemni koncept nošenja težina zasnovan na stupu i gredi nije arhitektonski dovršen jer se velika horizontalna greda koja se prostire u ravni krova ne oslanja, nema dodir sa velikim ugaonim stupcima koji se prostiru po čitavoj visini građevine. Tako se ova arhitektura sistema i sistemnog nošenja težina javlja tek kao znak konstrukcije.



Sl.3.36 Jedan karakterističan obrazac arhitektonske kompozicije, odnosno nošenja težina kategorijom oblika nastaje uparenim povezivanjem dva oblika između mnogih unutar jednog arhitektonskog objekta. Time se stvara lanac udvojenih označenja: jedan oblik ostvaruje uparivanje sa dva međusobno nezvezana oblika, i tako redom. Svi zajedno, ti upareni oblici tvore jedan sistem ali to nije sistem nošenja težina u rudimentarnom arhitektonskom formatu iskaza težine. Jer, pojedinačno promatrano, taj odnos dva oblika ne ostvaruje osnovni težinski,

uzročno-posljedični iskaz, koji se pojavljuje kao nosivi-nošeni elemenat, jer se ne može odrediti koji je od dva elementa nošeni a koji je nosivi. Zapravo, to nije niti važan kvalitet njihove pojave. Ipak, odnos takva dva elementa, odnosno oblika ostvaruju izvjestan težinski izraz baziran na jednoj drugoj formi težine koja se pojavljuje kod međusobnog privlačenja oblika¹²⁵. Takav odnos privlačenja oblika moguće je razumijevati kao međusobno uravnoteženje, odnosno „odvagivanje težine oblika“. Prije svih drugih, sugestiju privlačenja sugerira model vizualne vage, forme odvagivanja dva oblika u relativno horizontalnom položaju i sučeljenju. Dakle, generalno promatrano, arhitektonski red koji se ostvaruje uparivanjem oblika je odnos gdje se jedan oblik povezuje sa drugim susjednim oblikom. Taj red, odnosno arhitektonski princip komponiranja jasno je afirmiran u prostoru moderne arhitekture, ali se može povezati i sa baroknim principom komponiranja dvije forme u kontrapunktu.

¹²⁵ Vidjeti šire o pojavi težine kao forme međusobnog privlačenja dva ili više oblika.

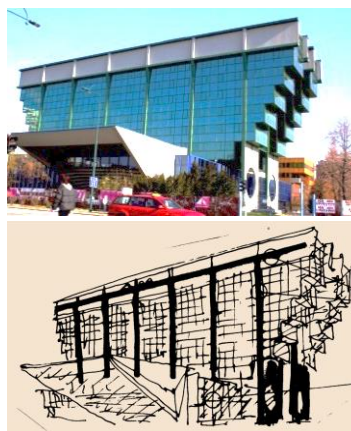


Sl.3.37 Sistemno nošenje težina, uočljivog, matematički i geometrijski razvijajućeg simboličkog obrasca, gdje se odozdo-nagore linearno povećava i razvija broj prozorskih otvora, pojavljuje se na zvoniku bazilike u Pomposi, Italija (slika lijevo i sredina). Nasuprot, sistemna organizacija tjelesnosti arhitektonskog objekta, u primjeru dogradnje vijećnice u Murcii, u Španjolskoj (arh. José Rafael Mo- neo, 1998.g.; na slici, krajnje desno), artikulira delikatniji sistemni red koji se linearno razvija u dva smjera - i vertikalno i horizontalno. Predočenim arhitektonskim konceptom savremene arhitekture, u sistemnoj organizaciji oblika, arhitektonska kompozicija je reducirana na ekskluzivnost vertikalnih formi što osigurava uklapanje u okoliš stilističkih građevina koje iskazuju ekspresiju težine, koja je uvijek vezana za vertikalnu formu.



Sl.3.38 Zanimljiv, dvostruki koncept nošenja težina pojavljuje se u primjeru arhitekture Dispanzerskog centra Novo Sarajevo kao jednovremena pojava dvije klase arhitekture, one oblika i one sistema.

Sistemno nošenje težina je ovdje artikulirano da istakne nošenje jednog kurpnog, horizontalno položenog kubusa, koji je sam po sebi iskaz nošenja težina oblika, i koji predstavlja neku vrstu velike grede oslonjene na dva moćna nosača. Teško je procijeniti koji koncept dominira, sistema ili oblika – učinak je zapravo dvostruka kodiranost forme nošenja težina i ukupne tjelesnosti objekta.

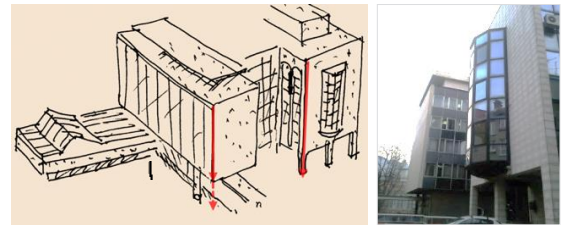


Sl.3.39 Na zgradi Elektroprivrede u Sarajevu (arh. I. Štraus, 1978.g.) dominira arhitektura sistemnog nošenja težina, kolosalnih dimenzija, sa tektonski jasno raščlanjenim betonskim elementima. Veliku horizontalnu gredu nose vertikalni stupci (a.b. platna). Unutar ovog koncepta arhitekture „stupa i grede“ pojavljuje se drugi izraz nošenja težina, arhitektura oblika, sa u visinu razvijajućim staklenim kubusom.



Sl.3.40 Unutar starog urbanog tkiva grada Sarajeva interpolirana je poslovna zgrada *Svjetlosti* (arh. H. Muhasilović, 1976.g.), koja nosi karakter velike ekspresije težine. Ta je velika težina ostvarena upotrebom naglašenog koncepta sistemne arhitekture. U tom je smislu jasno iskazano tektonsko i sistemno raščlanjenje korpusa građevine na nosive i nošene elemente stuba i grede. Unutar ovoga, težinski su naglašeni horizontalni grednici velikih dimenzija, gdje vertikalne stubaca, koje se prostiru do tla, izrazito naglašavaju kategoriju težinu. Velikoj ekspresiji teži ne doprinosi i upotreba opeke na fasadi. Ukupno, koncept ove arhitekture ponavlja oblikovni obrazac sistemne arhitekture pojavljene u Čikaškoj školi gradnje visokih objekata, gdje se sama konstrukcija pojavljuje na

fasadi i biva njezin znak¹²⁶. Naglašenom artikulacijom težine, ovaj se objekat izrazito dobro uklapa u prostorni kontekst, gdje većine okolnih, stilistički artikuliranih građevina također imaju izvjesnu ekspresiju težine i pojavu arhitekture sistema (arhitektura historicizama i secesije s početka 20. st.) Sistemni iskaz objekta *Svjetlosti* artikulira arhitektonsku kompoziciju sa karakterom visokog reda, uređenih ritmova, simetrije, itd.



Sl.3.41 Arhitektonski program ekstrapolacije zgrade *Jugobanke* u Sarajevu (arh. Said Jamaković) sugerirao

¹²⁶ Čikaškoj školi pripadaju visoke, poslovne i kancelarijske građevine uglavnom u Čikagu u period 1875-1910. godine sa karakteristikom upotrebe čeličnih konstrukcija čija se raščlamba pojavljuje na fasadi te upotrebi obloga (opeka, keramika...) na fasadi, kao vatrozaštiti same čelične konstrukcije. Uz tektonsko-skeletno raščlanjenje, objekat *Svjetlosti* u Sarajevu prati arhitekturu Čikaške škole i upotrebom vertikalnih erкера, trodjelne podjele prozorskih otvora, itd., odnosno, ponavlja arhitektonski koncept naročito blizak građevine *The Gage Building* u Čikagu (1898-9.g.) arhitekata W. Holabirda i M. Rochea, a projektant njene fasade je prvo ime Čikaške škole Louis Sullivan.

je da naspram postojeće modernističke građevine, novi dio ima postmoderni karakter. U skladu sa modernističkim postulatima (Le Corbusier: koncept Domino gradnje) kubus, kao centralni dio građevine, izdignut je od tla u visini prizemlja a cjelokupna građevina, jednostavnih apstrahovanih oblika, artikulira ekspresiju lakog. Nasuprot te modernističke arhitekture oblika, ekstrapolirani dio objekta nosi odlike postmoderne ali sa postojećim modernističkim dijelom ostvaruje snažnu vezu. Taj novi korpus građevine artikulira arhitekturu sistema karakterističnu za postmodernu, gdje arhitektonski elementi prizivaju stilistička značenja, što je u starom objektu izostajalo budući da su elementi apstraktnog geometrijskog oblikovnog koda, karakteristični za modernu, neznačenski. Za razliku od tog starog dijela objekta, koji je suštinski baziran na asimetričnom oblikovanju i ekspresiji pokreta masa, novi, postmoderni dio iskazuje simetričnu kompoziciju, elemente reda i ravnoteže, naročito na fasadi prema ulici. Za razliku od arhitektonskog elementa stupa u starom dijelu objekta čija je funkcija tek konstruktivno podupiranje, stup u novom dijelu objekta zadobija i stilistički identitet pa artikulira „kapitel“ na njegovom gornjem završetku, premda forma tog kapitela dosta apstraktnog izraza i bez detalja. Sistemnom karakteru novoga dijela objekta doprinosi i aplikacija modularne mreže na fasadi, koja proizvodi vrstu novog označenja - „zida“. Naglašavanju težine na novom dijelu objekta doprinosi i upotreba jednog konzolnog istaka, koji podsjeća na secesijske erkere, ali koji, jednovremeno pravi vezu sa modernom arhitekturom, odnosno sa kubusom starog dijela objekta i njegovim konzolnim pružanjem. Ipak, najznačajnija artikulacija arhitekture sistema i tektonskog raščlanjenja, koje ide s njom, jeste kontinualno prostiranje objekta od njegovog vrha do tla, čime se sugerira pojava kontinualnog i sistemnog

prostiranja i prenošenje težina do tla. Tako se i stubac novog objekta, arhitektonski elemenat prizemlja koji nosi zid iznad, prostire do tla. Nasuprot, na starom dijelu objekta to nije slučaj – kad bi bio na tlu a ne odgnut od njega taj bi kubus izgubio ekspresiju lakog. U konačnici, ova izvanredno uspjela arhitektonska ekstrapolacija afirmirala je obrazac dvojnog iskaza, arhitekture sistema i arhitekture oblika, odnosno stilski, jednovremeno i postmoderne i moderne arhitekture.



3.42 Portiko - dograđeni ulaz bivše vojne kasarne *Maršal Tito* u Sarajevu¹²⁷ jasno artikulira neoklasicističke stilske odlike upotrebom sistemne arhitekture, odnosno aplikacijom arhitektonskih elemenata stuba i grede koji, zajedno, artikuliraju veliku težinu. Ta ekspresija težine dolazi od forme grede (sa timpanonom) položene preko dva moćna stupca. Naspram samog ovog ulaznog korpusa, građevina u koju se ulazi (kasarna), nosi odlike moderne, odnosno arhitekture oblika sa ravnim plohama i malom artikulacijom težine. Tako se u odnosu ulaznog dijela i objekta u koji se

¹²⁷ Objekat vojne kasarne ne postoji više – prikazana fotografija je iz 1980-ih godina.

ulazi zapravo sučeljavaju različiti arhitektonski obrasci: arhitektura sistema (kojoj pripada ulazni dio) i arhitektura oblika (kojoj pripada sam objekat kasarne). Sam neoklasicistički karakter ulaznog dijela sa artikulacijom sistemske arhitekture i ekspresijom velike težine priziva društveni znak visoke javnosti i izrazite monumentalnosti. To su formalni karakteri ospoljenja građevine koji, uz ostalo, trebaju ostaviti snažan utisak i na promatrače i na korisnike ovih prostora.



Sl.3.43 Bazičnu modernističku arhitektonsku formu čine trodimenzionalni i dvodimenzionalni oblici pravilne geometrije, koji, budući da apstrahuju značenje formi i pojavnost materijala, ne iskazuju vizualnu težinu. Apstrahovani oblici u modernizmu teže iskazu težine budući da težina prije pripada

iskazu sistema više oblika) i ekspresije materijala pa tek onda iskazu samo jednog oblika. Uz to, u modernizmu, dominiraju horizontalno komponirani oblici, a sama forma za sebe se uvijek vezuje za iskaz težine nekom pojavnom formom vertikale. Ipak, u nekim modernističkim ostvarenjima i pak je prisutno naglašavanje težinskih kvaliteta samog geometrijskog oblika¹²⁸, naročito u jednotjelesnim ostvarenjima arhitekture. Na zgradi Prirodno-matematičkog fakulteta u Sarajevu (arh. Juraj Neidhardt) može se uočiti geometrijska specifičnost jednotjelesne kubusne forme u vidu lučnog zakrivljenja na njenoj gornjoj,

¹²⁸ U modernizmu se bilježi tretman oblika koji inkliniraju geometriju pravaca i ravnih ploha, iskazujući često ekspresiju težine. Tako, ove geometrijski „nepravilne forme“ iskazuju visoki vizualni napon oblika, poput primjera nižeg objekta u kompleksu UN u New Yorku (arhitekti W.Harrison, O. Niemeyer, Le Corbusier..., 1950.g.) gdje je uočljivo lučno zakrivljenje završne, krovne linije prema dolje znak djelovanja težine (odozgo), gdje, paradoksalno, nema pojave forme te težine – iznad te zakrivljene linije je prazan prostor. Ali, taj prazan prostor, a prazan prostor je kompozicijska kategorija moderne jednakovrijedna punom prostoru, postaje dio ukupnog iskaza arhitekture – prizivajući time metafizička označenja.

krovnoj ivici. Ako se to zakrivljenje forme poveže sa smjerom djelovanja težine nadolje onda će ivični dijelovi kubusa, sa stanovišta principa uravnoteženja sva-ke percipirane vizualne forme (gdje sa stanovišta smjera jedno djelovanje izaziva suprotno), artikulirati suprotnosmjernu težnju, odnosno uzgon. Iako je modernistička arhitektura programski, u smislu artikulacije težine, neekspresivna forma, objekat Prirodno-matematičkog fakulteta u Sarajevu artikulira znakove težine.



Sl.3.44 Koncept dvojnog nošenja težina, kao kombinacija dvije klase arhitek-

ture – oblika i sistema¹²⁹ - prisutan je u formi jednokupolne džamije osmanske provenijencije u Bosni i Hercegovini. Forma te džamije pripada prvenstveno arhitekturi oblika. Kompozicijski je ostvarena redanjem geometrijskih oblika - kupole preko kockastog tijela objekta. Sekundarno, javlja se iskaz sistemne arhitekture, značajno, tek u prostoru trijema (stupovi sa lukovima). Kako taj trijem predstavlja prostor između glavnog džamijskog prostora i otvorenog javnog prostora ispred džamije, njegov sistemni karakter ima jasnu ulogu povezivanja unutar-njeg prostora objekta sa prostorom veće javnosti koji se nalazi izvan objekta, i pravi vezu sa ulicom. (Alipašina džamija u Sarajevu, 1561.g.)

¹²⁹ Dominacija arhitekture oblika nad sistemnom, odnosno, tektonskom arhitekturom može se naći u studijama Husrefa Redžića o vizantijskoj i osmanskoj arhitekturi: "...zajedničko ...vizantijskom i osmanskom prostoru je odricanje od tektonskog raščlanjenja konstrukcija koje zatvaraju prostor". (Redžić 1983: 95) "Općenito, ovako formirana jednodjerna džamija je sastavljena od čistih geometrijskih volumena: kocke, polulopte, valjka..." (Redžić 1983: 96).

U Bosni i Hercegovini, stilski iskaz „bosanskog pola u arhitekturi“, koga karakterizira arhitektura oblika, simbiotski povezuje modernu arhitekturu i tradicionalnu arhitekturu osmanske provenijencije. Bosanskim polom u arhitekturi¹³⁰ može se nazvati karakteristično djelovanje Juraja Neidhardta i njemu bliskih arhitekata u vremenu poslije Drugog svjetskog rata. Unutar tog bosanskog pola u arhitekturi, modernistički tjelesni obrazac arhitekture se povezuje sa predmodernom, tradicionalnom arhitekturom i njenim obrascima nošenja težina, prije svega arhitekturom osmanske provenijencije u Bosni. Zajedno sa Dušanom Grabrijanom, Juraj Neidhardt zapaža sličnost između tradicionalne bosanske i moderne arhitekture, te sugerira načine njihovih arhitektonskih povezivanja. Neidhardt se zalaže za „transponovanje principa a ne forme“ iz tradicionalne u modernu arhitekturu. Na osnovu njihovih analiza, može se reći da, ako se doista prenosi princip¹³¹, onda je to mora biti princip tjelesnog (težinskog) ustrojstva arhitekture, koji se javlja kao osobneost arhitekture oblika a ne arhitekture sistema. Ipak,

¹³⁰ Pojam, odnosno, pokret u arhitekturi pod ovom oznakom, jasno je obrazložen u knjizi D. Grabrijana i J. Neidhardta *Arhitektura Bosne i put u suvremeno* (Grabrijan&Najthart 1957), kao i u knjizi D. Grabrijana *The Bosnian Oriental Architecture in Sarajevo* (Grabrijan 1984).

¹³¹ Princip se u modernoj arhitekturi može razumijevati i kao iskaz funkcije, koja, kao uzrok, određuje njenu materijaliziranu posljedicu - formu u arhitekturi. Stoga je razumljivo insisitiranje modernističke ideologije arhitekture da u prvi plan stavlja principe, koji su uvijek neka vrsta nematerijalnog i apstraktnog iskaza, a da se svako naglašavanje kategorije forme, njeno stavljanje u prvi plan, odbija i razumijeva kao formalizam.

može se konstatirati da se zapravo prenose i izvjesni formalni elementi, prije svega trodimenzionalni geometrijski oblici. Tako je, na primjer, forma kubusa prepoznatljiva i unutar arhitekture bosanskog pola, kao svojevrsna modernistička (re)interpretacija tradicionalne forme doksata unutar jasno artikulirane moderne arhitekture čistih geometrijskih oblika.



Sl.3.45 Primjer arhitektonskog kompleksa (Sarajevo, Đidikovac) nastalog u poslijeratnom razdoblju, gdje se povezuju stilski različite klase arhitekture ali istog arhitektonskog kôda, koga definira arhitektura oblika u modernoj i tradicionalnoj arhitekturi. U prostornu arhitektonsku kompoziciju ulaze dva novija modernistička objekta, te stari objekat mahalske džamije, koji se nalazi između njih.¹³² Prvi

¹³² Povezivanje nekoliko arhitektonskih objekata jednu cjelinu – višespratnog modernističkog objekta i tradicionalne arhitekture

modernistički stambeni objekat je višespratni, drugi je jednospratni stambeni objekat, koji artikulira tradicionalnu arhitektonsku formu „mahalske kuće sa doksatom“.

Moduli¹³³ nošenja težina kao oblik i kao sistem

Jedinična mjera, odnosno modul elementarne težine u arhitekturi jeste zapravo arhitektonska djelatna forma težine koja je po svojoj prirodi uvijek bila nužno prisutna i upotrebljavana u arhitekturi budući da nema oblika, materijala i konstrukcije u arhitekturi bez nje. Modul elementarne težine ima najjasniji identitet pojave u ponavljajućoj formi, odnosno težini jedne opeke u nekom zidu, ali modularna

mahalskih džamija i jednospratne modernističke interpretacije mahalske kuće u datom se primjeru ostvaruje preko jednog podužnog zida koji ih povezuje u jednu cjelinu, i koji priziva poznatu formu kontinualnog „zida u mahali“. Zid je zajednički elemenat, koji u ovoj modernističkoj arhitekturi služi da odvoji glavni arhitektonski prostor koji se nalazi na spratu, iznad prizemlja. Tako se u ovom primjeru redaju i kompoziciono povezuju nošeni iznadprizemni, spratni kubusi jednospratne kuće i višespratnog objekta. Specifičnost datog primjera je u jednovremenoj primjeni čistih kubističkih oblika i kod višespratnog objekta i kod kubusne forme jednospratne „mahalske“ kuće sa kosim krovom - u oba slučaja kubusi su vidljivi u svojoj trodimenzionalnosti iz pješačke perspektive.

¹³³ Modulu nošenja težina može se pridružiti smisao "'jedinice' – standardne mjere ograničenja čovjekovog rada u nekoj naročitoj djelatnosti". (Grillo 1975: 146) "Karakteristična jedinica sva-ke ljudske aktivnosti je modul. (...) Modul daje mjerilo sistemu dizajna." (ibid.: 150)

težina, kao iskaz elementarne tjelesnosti arhitektonskog objekta može zauzeti bilo koju geometrijsku formu i bilo koju veličinu. Tako, jedan modul težine može prekriti čitav arhitektonski objekat. Zanimljivo je da je arhitektonska forma modularne težine zapravo relativno neprepoznata, odnosno relativno nerazvijena u arhitektonskoj teoriji. Njena je pojava zapravo posredovano obrazlagana kroz oblik, kompoziciju, itd., a ne kao karakter iskaza težine. Kao takva, jedinična modularna mjera težine se uobičajeno ne razumijeva arhitektonskim elementom iako je ona pojavno uvijek takva. Fenomenologija modularne težine u arhitekturi, odnosno unutar tjelesnosti arhitektonskog objekta, svjedoči da pojavno arhitektura zapravo označava svojevrsno mjerenje težine arhitektonskog objekta. Čovjekova potreba procjene težine stvari u življenom okolišu nije prisutna samo u arhitekturi, ali je u njoj, čini se, najočiglednija.

Modul težine, odnosno jedinična mjera težine služi za vizualnu procjenu težine arhitektonskog objekta, perceptivno-kognitivni iskaz koji uglavnom nije u nivou racionalne prosudbe težine percipirane stvari. Kako je naprijed rečeno, jedinična, modularna mjera težine se najlakše identificira kao jedan kamen među kamenovima slične veličine u jednom zidu od kamena ili kao jedna opeka u zidu od opeke, ali, ona, zapravo, ima puno raznovrsnih iskaza i nije pojavno prisutna samo u formi zida. Iako, ni sama pojedinačna forma tog modula ne mora biti vertikalno-horizontalna pravokutna forma, ipak takva modularna forma dominira u arhitekturi kao najjasnija afirmacija težine u arhitekturi.



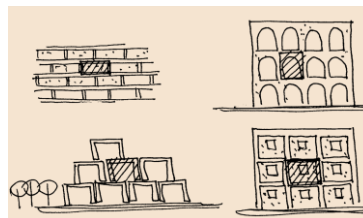
Sl.3.46 Jedinična mjera zida, odnosno modul elementarne težine zida na slici, zauzima formu pravokutne geometrije, što je najčišća forma djelovanja težine, koja djeluje u geometriji pravaca vertikale (aktivno) i horizontalne (pasivno). Pri ovome, veličina, unutarnja proporcija, vanjsko mjerilo (odnos prema cjelini objekta) i sama teksturiranost toga modula elementarne težine, odnosno elementarne tjelesnosti arhitektonskog objekta, zapravo govori o težinskom i tjelesnom identitetu čitavog objekta. Ako bi, na promatranom objektu i njegovom zidu, taj modul imao drugačije proporcije, dimenzije, teksturiranost,... , identitet tjelesnosti i težine tog objekta bi se značajno promijenio. Objekat na slici posjeduje osobenost koja ga svrstava u zanimljivu i

raširenu tipologiju objekata pojave ekskluzivno fasadnih modula težina i tjelesnosti, značajno prisutne u artikulaciji stilističkih objekata: Naime, budući ekskluzivno fasadna (nestrukturalna) i artikulirana samo u sloju fasadnog maltera, modularna mreža zida na slici je vrsta inscenacije i dekoracije, koja je tek simbolička forma svojevrsne konstruktivne mreže, zidanog sloga jednoga zida. Dakle, ono što označava, na šta se referira ta modularna mreža nije konstruktivno stvarni zid sa njegovim konstruktivno složanim zidanim elementima. Stvarna konstrukcija zida ispod maltera je sa stanovišta osobenosti elementarnog modula težine i njegovog tjelesnog identiteta potpuno drugačija od njegovog fasadnog iskaza, bez obzira što je i u ovom slučaju prisutna modularna mreža, odnosno slog konstrukcije zida, ovaj put od opeke. Kako su modul elementarne težine i tjelesnosti i njegova modularna mreža vezani za cjelinu objekta, onda su oni vezani za i određuju i druge

arhitektonske elemente nekog objekta. Tako je i forma prozora, u gornjem primjeru sa slike arhitektonski određena aktualnim modulom i njegovom mrežom – bez njegovog pojavljivanja bi elementi i karakteri arhitektonske kompozicije, kategorija proporcije, sam položaj prozora, itd., bili slabo određeni i definirani.¹³⁴

Svaki je zid je sklop, sastavljevinu dijelova slaganih u zidni red (slog) koji nosi karakter sistema po obrascu nosivi – nošeni elemenat. Ovaj je red je vezan za iskustvo gradnje ali i šire za čovjekovo svakodnevno iskustvo izdizanja i redanja materijala. Taj antropološki karakter zida, koji zapravo predstavlja mrežu modularnih težina (tjelesnosti), sugerira da je jednovremeno ta modularna mreža zida i njegova jedinična mjera (modul) izvjesna čovjekova potreba: Čovjek želi da vidi „zid“ kao sklop i sistem istih mjera i dijelova čak i tamo gdje se ne javlja konstruktivno, npr. u viđenju jednog monolitnog zida od

betona¹³⁵. Šta je svrha iskaza fasadne modularne mreže nošenja? Osnovno je da se datom mrežom iskazuje sistemni način iskazivanja težina u arhitekturi kao njena tjelesna bit.



Sl.3.47 Moduli nošenja težina mogu se pojaviti u mikro veličini (npr.: modul opeke), u srednjem planu (npr.: arhitektonski elemenat luka) i u makro planu (npr.: ćelija jedne arhitektonske jedinice, odnosno cjelina objekta).



Sl.3.48 Modularna zidna mreža¹³⁶, aplicirana na fasadi hotela Ruža u

¹³⁴ Tako je, putem modularne mreže i modula težine (tjelesnosti) prozor u gornjem primjeru postao neraskidivi dio sistema zida, odnosno ukupnog tjelesnog sistema objekta, što se može povezati sa Albertijevom definicije arhitektonske kompozicije, gdje su dijelovi arhitektonskog objekta apsolutno određeni karakterom i položajem.

¹³⁵ U tom smislu može se teksturiranje površina livenih betonskih zidova (otisak u oplati) u arhitekturi Brutalizma, razumjeti kao kreiranje svojevrsnog modula elementarne težine, koji se, znakovito je, često javlja vertikalno naglašen.

¹³⁶ Modularna mreža ovog objekta, čija je jedinična mjera horizontalni pravougaonik, nosi karakter klase izotropnog prostora

Mostaru (arh. Z. Ugljen, 1980.g.), u biti je u biti dekorativna buduća da je izvedena kao površinska aplikacija u malteru (prani kulir) sa urezanim fugama koje formiraju pravougaonike i zidnu modularnu mrežu, te se i sami pravougaonici pojavljuju kao moduli – elementi zida. Ta modularna mreža pravougaonika formira sliku „zidanog zida“, gdje su „zidani“ pravougaoni elementi porredani tako da pojavljene vertikalne fuge zida tvore jedinstvenu vertikalnu formu i time oponiraju konstruktivnom načelu da se vertikalna fuga zida ne smije oslanjati na vertikalnu fugu ispod jer zid time gubi konstruktivnu čvrstinu. Ispod te modularne mreže na fasadi koja formira sliku „zidanog zida“ nalazi se konstruktivni, monolitni zid od armiranog betona koji predstavlja stvarnu, fizičku konstrukciju objekta. Bez obzira na tu diskrepancu, ostvaruje se puni arhitektonski, odnosno semantički i estetski učinak „zidanog zida“ – promatrač datu zidnu mrežu vidi kao „zidani zid“¹³⁷. Pri svemu,

datom modularnom zidnom mrežom ostvaruje se izvjesna ekspresija težine toga zida, koja određuje ukupni tjelesni karakter objekta, i formira njegov ravnotežni kompozicijski karakter.



Sl.3.49 Čelijski, trodimenzionalni modul težine, koji se ponavlja u različitim prostorno-položajnim arhitektonskim inačicama u primjerima arhitekture *The Capsule Tower* (Tokyo, 1972, arh. K. Kurokawa) i stambenog kompleksa *Habitat 67* (Montreal, 1967, arh. Moshe Safdie) u stvari prati smisao redanja elemenata – elementarnih modula težine – kod jednog običnog zida.

u arhitekturi. Više o izotropnom prostoru vidjeti u poglavlju 5 ove knjige *Tjelesnost u arhitekturi*, u raspravi „Izotropni i anizotropni prostor i tjelesnost“.

¹³⁷ Zanimljivo je da i stručnjaci, arhitekti, čak i poslije duže opservacije ne zamjećuju konstruktivnu nelogičnost zida na fasad – arhitektonski izraz, koji je jasno svobuhvatan, odnosno puno širi od konstruktivnog, dominira.

4 TRODJELNO USTROJSTVO ARHITEKTONSKOG OBJEKTA

fta

Sklop arhitektonskog objekta: krov-tijelo-temelj

U samom njegovom nastanku, kao njegova primarna diferencija, arhitektonski objekat, odnosno njegova tjelesnost strukturirana je funkcionalno i značenjski u tri elementarne cjeline, odnosno u tri makro elementa: temelj, tijelo i krov objekta. Arhitektonski objekat, tako, posjeduje karakter trodjelnog sklopa¹³⁸, gdje su temelj, tijelo i krov njegovi podsklopovi. Premda je centralni smisao geneze arhitekture

¹³⁸ I u strukturi kuće Gottfrieda Sempers (1803-79), ako se zanemari važan ali na svoj način apstraktan dio - ognjište, može se prepoznati trodjelni sklop objekta (temelj, tijelo i krov), s tim da se kod njega ta dva sloja tijela i krova dijelom preklapaju. Semper je (u djelima *Die vier Elemente der Baukunst*, iz 1851. godine i *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, 1860.-1863. g.) povezao značaj arhitekture, umjetnosti i zanatstva sa četiri fundamentalna procesa oblikovanja, uvažavajući njihove veze s materijalom: 1. tkanje, pletenje, 2. livenje, kalupljenje, 3. građenje u drvetu, i 4. građenje u kamenu. Kao projekciju njegove nove etnografske teorije, on je kuću (primitivnu kolibu) diferencirao u četiri osnovna dijela zasnovana na: 1. zemljanim radovima zaravnanja terena, 2. radovima na konstrukciji okvira/krova, 3. lakoj spoljašnjoj opni (vanjski zid), i 4. ognjištu, kao, na svoj način, centralnom elementu te kuće.

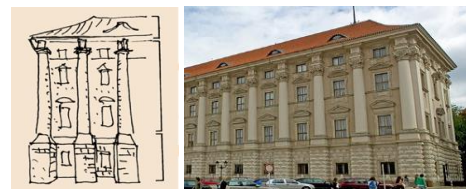
oformljenje egzistencijalnog prostora u kome čovjek boravi a koga artikulira tijelo kuće¹³⁹, i druga dva elementa, krov i temelj kuće, zapravo su neodvojivi od njega - tek zajedno čine funkcionalnu i značenjsku cjelinu arhitektonskog objekta. Krov je zaštita egzistencijalnog prostora odozgo (kiša,...) i simbolička neoorijentiranost, a temelj je dio horizontalne ravni tog egzistencijalnog prostora, sa simboličkim karakterom zemljorijentiranosti.



Sl.4.1 Sklop arhitektonskog objekta sastoji se od tri podsklopa: krova, tijela i temelja, koji predstavljaju tri diferencirana prostorna i tjelesna arhitektonska elementa, koji, tek zajedno, generiraju arhitektonsku cjelinu, odnosno tvore identitet kuće. Pojavno, kuća je i vizualno diferencirana u ta tri dijela.

¹³⁹ O funkcionalnom i simboličkom značaju ognjišta, po Semperu (Gottfried Semper, u: *Die vier Elemente der Baukunst*, 1851) centralnom elementu nastambe, i preko njega arhitektonskog objekta, svjedoči značenje pojma "kuća", ali ne u njemačkom nego u slavenskom jeziku: "Prvobitno južnoslavensko značenje (kuće) bilo je zacijsko 'skrovište s ognjištem oko koga se okupila velika porodica'. (...) Prema tome je kuća značila prvobitno 'skrovište, (ili) njegovažište'". (Skok 1976: 221)

Tri podsklopa kuće (temelj-tijelo-krov) su povezani ali su u određenoj mjeri i samostalni jer svaki od ta tri elementa ima osobene karaktere koji ga odvajaju od ostala dva. Uz to, svaki od ta tri elementa predstavlja izvjesnu formu težine, kao specifične mjere konstrukcije, oblika i materijala. Također, svaki od njih nosi osobeni simbolički¹⁴⁰ i metafizički¹⁴¹ iskaz u arhitekturi. Važan je i karakter redanja elemenata, promatrano odozgo nadolje redaju se krov, tijelo i temelj objekta, što označava i liniju nošenja težina - krov je nošen, tijelo nosi krov a temelj nosi druga dva elementa. Raščlanjenje arhitektonskog objekta na dijelove vezano je i za funkcionalnu zadaću svakog pojedinačnog dijela: temelj nosi težinu čitavog objekta, tijelo objekta čini samu bit postojanja arhitekture stvaranjem unutarnjeg humanog prostora i klimata, te zaštitom od različitih utjecaja, krov ima funkcionalnu zadaću zaštite odozgo, najviše od atmosferilija.



Sl.4.2 Jasno diferencirani podsklopovi krova, tijela i temelja objekta, koji imaju i odgovarajuću stilsku artikulaciju u prikazanom primjeru

¹⁴⁰ Određeni simbolički smisao tri elementa sklopa vidjeti u: Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, Kultura, Beograd, 1969.

¹⁴¹ Metafizički smisao tri elementa sklopa vidjeti u: Fehim Hadžimuhamedović, *Metafizika kuće*, Sarajevo, 2008.

Palače Czernin u Pragu (arh. Francesco Caratti, 1674.g.), jeste najčešća i najpoželjnija situacija pojave sklopa arhitektonskog objekta. Obrazac sklopa same palače je zanimljiv, gdje je podsklop temelja artikuliran kao donja, prizemna etaža, što, uobičajeno u arhitekturi pripada prostoru artikulacije podsklopa tijela, koji je sam artikuliran zidom i redom stupov pilastera na fasadi.



Sl.4.3 Kad je sklop arhitektonskog objekta potpuno baziran na skeletnoj konstrukciji automatski je naglašena arhitektonska cjelina objekta već u prvoj fazi njegove gradnje, kad je skelet formiran a nisu oformljeni vanjski zidovi. To je zato jer su već u toj fazi gradnje oformljena ugrubo sva tri podsklopa objekta. Arhitektoničnost skeleta, kao i njegov potencijal generiranja i naznačavanja arhitektonskog prostora uočena je još u prethistorijskom razdoblju i kontinuirana kroz vrijeme. Tradicionalna forma kolibe

Bahay Kubo na Filipinima (na slici) ima karakterističnu diferencijaciju u tri prostora, tri podsklopa kuće: središnji prostor za življenje na izdignutoj horizontalnoj platformi, te prostor iznad (krov) i prostor ispod nje.

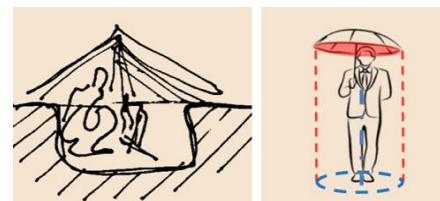


Sl.4.4 Pojavno, sklop arhitektonskog objekta može artikulirati različite obrasce. Primjer arhitektonskog objekta koji nije diferenciran na elemente sklopa, na podsklopove, jeste kapela uz predsjedničku palaču u Braziliji (arh. O. Niemeyer, 1958.g.). Ova modernistička arhitektura se pojavljuje nediferencirana na dijelove po uzoru na jednoformne klasične skulpture klesane u kamenu. Unutar tog arhitektonskog objekta teško je razaznati šta je krov, šta je tijelo a šta njegov temelj.

Zanimljivo je da se podsklop krova uvijek pojavljuje manifestno unutar arhitektonskog objekta dok druga dva podsklopa mogu biti prikriveni. Kako se podsklop tijela, kao središnji dio i uvjet nastanka arhitekture, mora formirati, onda ga, u prethodnoj situaciji, krov maskira i preklapa.

Prvotnost manifestacije krova pojašnjava Christopher Alexander. On kaže da "najprimitivnije građevine nisu ništa drugo do krov" (Alexander 1977: 569), ali, jasno, zapravo se radi o tehničkom razumijevanju nastanka arhitektonskog objekta gdje je tjelesnost i, unutar nje egzistencijalni prazni prostor, preklopljen krovom. Slično razumijevanje arhitekture ima i Paul Jacques Grillo kad kaže da je "...čovjek živio bez zidova, ali nikad bez krova. Čovjekova 'prva' ideja zaklona je krov. Krov je zaista glavni element svake zgrade" (Grillo 1975: 80). Krov se tako javlja kao reprezentativni dio čitave građevine, zapravo, onaj dio koji sabire sveukupne karaktere arhitekture¹⁴², pri čemu se podrazumijeva da krov, kad prekriva, ondoso skriva podsklop tijela kuće, posjeduje tjelesnu egzistencijalnu šupljinu – prazan prostor za življenje.

¹⁴² Petar Skok pokazuje etimološku vezanost "krova" sa glagolom "-kriti": *otkriti, pokriti, prekriti, prikriti...* "Praslavenski prijevodni stepen za perfektum je *nomen actionis* KROV (...) s prvobitnim značenjem "ono čim je pokriveno": - *tectum* (po semantičkom zakonu rezultata), - paluba, kuvijerta, - djelo kojim se nešto skriva." (Skok 1976: 199-200)



Sl.4.5 Neolitski zaklon, poluukopana zemunica sa funkcijom zaštite odozgo (kiša, snijeg), zapravo definira svojim ovalnim oblikom čovjekovu egzistenciju. Čitav arhitektonski objekat naizgled je zapravo samo jedan podsklop – krov, koji, zapravo, preklapa podsklopove tijela i temelja kuće. Navedeni neolitski model će preživjeti do današnjih dana kao vrsta primordijalne tipologije, „arhitekture (dominacije) krova“ u koju spadaju šatori ali i predmeti poput kišobrana. Štaviše, forma kišobrana predstavlja model nastanka arhitektonskog objekta generiranjem podsklopa krova, gdje je krov forma kišobrana. Zapravo, forma kišobrana artikulira prostorne odnose po modelu egzistencijalnog prostora Christiana Norberg-Schulza, model gdje „vertikalna osovina probija horizontalnu kružnu ravan“. S tim, što se ta kružna ravan (kao forma čovjekove egzistencije u prostoru) materijalizirana i geometrizirana u kružnu formu kišobrana, i tek je indirektno vezana za tlo, na koga projicira svoju kružnu formu.



Sl.4.6 Unutar tipologije arhitekture, šatori su klasa gdje se od tri osnovna dijela kuće (temelj-tijelo-krov) manifestno pojavljuje i samo krov. Šator predstavlja primordijalnu arhitektonsku formu koja se protežu kroz vrijeme i traje i danas.



Sl.4.7 Krov, jedan od tri podsklopa kuće (temelj-tijelo-krov) je sa stanovišta redoslijeda građenja i redanja materijala (nošenja težina) odozdo-nagore, principijelno posljednji građeni dio. Nasuprot, sa funkcionalnog stanovišta stvaranja zaštićenog unutarnjeg prostora kuće, krov može doći kao prvi građeni podsklop, pa je čovjek u tokovima vremena pro-

našao način da „zaobiđe“ ili tek dijelom realizira druga dva podsklopa kuće (temelj i tijelo kuće). U primjeru „prenosive kuće“ u Čadu, najprije se konstruira krov koji se onda, u procesu građenja, prenosi na lokaciju, podupire i oslanja na tlo. Krov buduće kuće u Čadu kružnog je oblika i može se razumjeti kao vrsta velikog kišobrana, koji pruža zaštitu odozgo (kiša, sunce...). Uz to, ovaj primjer pokazuje značaj krova u genezi arhitekture¹⁴³.



Sl.4.8 Iako dominira kružna forma krova, postavljena na obodne i jedan centralni

¹⁴³ Također, sintagma „podići krov“, prisutna u Bosni i Hercegovini, označava prvu i nužnu fazu građenja, generalno ali i u situacijama potreba za interventnom gradnjom nastambi (izbjeglice u ratu, prirodne katastrofe, itd.), gdje, kao druga faza građenja, tek slijedi „ograđivanje zidovima prostara za življenje.

stup, arhitektura „gostinske kuće“ na Samoa Islands (Polynesia) ima potpuno dovršenu arhitektonsku formu i artikulira cjelinu kuće i sva tri njena podsklopa. Centralni stup unutar kružne forme kuće sem konstruktivnog ima i simbolički značaj u iskazivanju čovjekovog kružnog egzistencijalnog prostora i naznačavanja centralnog bića kuće putem centralne vertikalne osovine koju inauguriра ovaj stup¹⁴⁴.

Tijelo kuće predstavlja njen centralni podsklop, sam smisao nastanka arhitekture budući da on direktno artikulira ljudsku egzistenciju. Karakteristična forma tijela objekta jeste njena unutarnja prostorna šupljina¹⁴⁵ sa njenom horizontalnom ravni – forma

¹⁴⁴ Arhitektonski i konstruktivni aranžman stupova po obodu i velikog centralnog stupa u sredini ovog objekta pripada podsklopu tijela kuće – prostoru za življenje, naročito za razvijenu komunikaciju među ljudima. I sam odnos konstruktivno ali i socijalno dominirajućeg centralnog stupa prema manjim obodnim stupovima istog oblika priziva formu primordijalne društvene organizacije sa hijerarhijom centra. Simbolički, svakom pojedinom stupu može se pridružiti simbolička forma jednog čovjeka, gdje stup služi da markira mjesto jedne individue i njene i konkretne i simboličke egzistencije (oslanjanje, sjedenje uz stup...).

¹⁴⁵ "U ranoj fazi neolitika čovjek kopa jamu pravokutnog, ovalnog ili nepravilnog tlocrta, i prekriva je pokrovom od šiblja,

bez koje nije moguće arhitektonski artikulirati ljudsku egzistenciju. Smisao same horizontalne ravni, u kojoj se odvija čovjekov život u arhitekturi, prenosi se i na podsklop podloge (temelja) kao forma pripreme i horizontalnog poravnjanja tla¹⁴⁶ na kome treba da se gradi objekat.

Principijelno, unutar trijade sklopa arhitektonskog objekta može se uočiti grupisanje elemenata krova i tijela, gdje, unutar njihovog izdizanja od tla i podloge, otpočinje proces njihovog snažnog konstruiranja i njihove. Podloga, odnosno temelj je konstruktivno relativno inertan podsklop. Dok temelje karakterizira materijalnost, tijelo i krov karakterizira konstruktivnost.

Unutar arhitektonskog sklopa, temelj, odnosno podloga objekta suštinski su vezani za formiranje horizontalnog zaravnjenja tla – horizontalne ravni koja je osnova za formiranje centralnog podsklopa kuće (tijelo kuće), prostor u kome se živi. Ta horizontalna ravan je nužno i konstruktivna - na njoj se gradi tijelo objekta, ali i funkcionalna - na njoj ili njenom derivatu odvija se čovjekov svakodnevni život. Tako je zaravnavanje tla - podloge po kojoj se hoda i u kojoj se živi - izuzetno važno za arhitekturu i njen razvoj, i izvoriste je njenih brojnih funkcionalnih, konstruktivnih i simboličkih iskazivanja.

obično premazanim ljeplim od ilovače." (Tehnička enciklopedija 1980: 338)

¹⁴⁶ Uz to, horizontalna zaravnjenja olakšavaju gradnju, odnosno, direktno su u funkciji vertikalne izgradnje tjelesnosti arhitektonskog objekta.



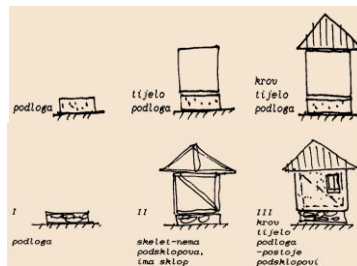
Sl.4.9 Podsklop temelja, koji obuhvata i njegov gornji sloj, odnosno plohu horizontalnog zaravnavanja tla, je građevinski zahvat koji zahtijeva različita konstruktivna rješenja unutar različitih profila terena na kome se gradi. Tako, element temelja i poda (podsklop podloge) može biti sasmo prirodno artikuliran (kada ga čini samo nezaravnjeno ili zaravnjeno tlo), može biti minimalno ili izrazito razvijen (kao kod sojencičke konstrukcije), dok se na nagnutom terenu javlja kao jasno artikulirano horizontalno zaravnanje tla, promjenjive visine temelja.



Sl.4.10 Nastamba u kamerunskom selu: horizontalno zaravnavanje tla formira pod kuće koji je jednovremeno i temelj kuće koji je utopljen u tlo.

Podsklop temelja karakterizira upotreba građevinskog materijala koji je u prirodnom stanju ili tek malo obrađen. To su, principijelno materijali zemlje,

najčešće kamen, drvo, itd., ali i vještački kamen (beton). Također, temelj karakterizira njegov gornji plošni završetak u vidu horizontalnog poravnanja, koga temelj razmjenjuje sa podsklopom iznad (podsklop tijela), gdje je ta horizontalna ravan karakter unutarnjeg prostora arhitektonskog objekta, odnosno ljudskog življenja. Ponekad se karakter materijalnosti (najčešće, materijala zemlje) kojega artikulira temelj prostire i iznad temelja, u dijelu ili čitavoj visini podsklopa tijela kuće. Karakteristično, malo izdignuti karakter materijalnosti prepoznaje se konstruktivna forma sokla građevine (temelja).



Sl.4.11 Usporedno poređenje faznosti gradnje unutar dva modela građenja arhitektonskog objekta baziranog na konstrukciji zida i drvenog skeleta: Faze ostvarenja sklopa kuće baziranog na elementu zida vezane su za sukcesivno redanje elemenata odozdo nagore: temelj, tijelo, krov objekta. Faze formiranja cjeline objekta (sklopa) prate faze gradnje pa je objekat potpun tek sa dovršenjem zadnje,

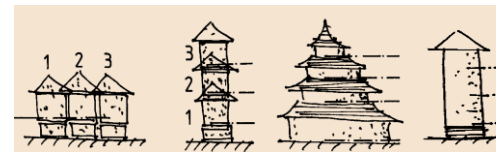
treće građevinske faze (krov). Na suprot, kod gradnje bazirane na konceptu skeleta, objekat je već u drugoj fazi građenja, prostorno potpuno definiran, kada zadobija konturu konačnog oblika, odnosno okvirnu formu kuće (prikaz na slici, dolje). U ovom slučaju, faze oblikovne geneze objekta idu ispred njegove građevinske faze.



Sl.4.12 Kad podsklop temelja svojim materijalnim aspektom prekriva tijelo višespratnog objekta, to je najčešće samo u nivou prizemlja. Ali, ponekad, podsklop temelja može zahvatiti i više etaža ili u potpunosti prekriti visinu tijela objekta. U arhitekturi Sahat

kule u Gradačcu (iz 1824.g.) materijal kamena koji artikulira podsklop temelja, prostire se sve do završne, potkrovnje etaže.

Razvojne varijacije sklopa kuće uobičajeno imaju smjer usložnjavanja forme arhitektonskog objekta i, rjeđe, uprošćavanja forme. Osnovne promjene usložnjavanjem vezane su za izvorni karakter podsklopa tijela, kao sloja koji prihvata i sadrži ljudsku egzistenciju. Tako se podsklop tijela, sa ili bez podsklopa krova i podloge, razvija redanjem u širinu u visinu. Kad se multiplicira u visinu nastaje višespratni objekat. Moguće su i brojne druge varijacije. Nastanak spratne kuće je primjer redanja, odnosno multipliciranja u visinu podsklopa tijela kuće. Kad se ponavlja, odnosno multiplicira ne samo podsklop tijela nego i podsklop krova dobija se forma pagode – sa principom redanja „kuća na kući“.



Sl.4.13 Usložnjavanje sklopa arhitektonskog objekta redanjem, odnosno multipliciranjem sklopa, dešava se i po horizontali, u širinu i po vertikali, u visinu. Najčešće se multiplira samo dio sklopa, i to podsklop tijela kada se formira

višespratni objekt, i podsklop krova, kada se, često, formira višekrovni iskaz simboličkih učinaka. Usložnjavanje u visinu se vrši po principu redanja „kuća na kući“, gdje je u primjeru forme pagode to hijerarhično redanje kuće na kuću u visinu (treći primjer, slijeva), gdje se kao krajnja forma višespratnog objekta može javiti potiranje vidljivosti redanja u visinu jedinica kuće (četvrti primjer, slijeva), gdje se međusobno ne razaznaju elementarne jedinice sklopova kuće – spratova.



Sl.4.14 *Ostia Antica*, antičko rimsko naselje u blizini Rima sa formama *insula* - jedan od historijski ranih i jasno artikuliranih tipova višespratne zgrade (građene su i do visine od devet spratova) – multipliciranja sklopa kuće u visinu.

Karakterističan vid uprošćavanja, odnosno redukcije sklopa kuće jeste primjer moderne arhitekture, gdje se maksimalno minimizira uloga podsklopa krova, a dijelom i podsklopa podloge - temelja. Takva arhitektura se javlja kao forma reduciranog

arhitektonskog objekta, gdje je centralni iskaz podsklop tijela, dok su druga dva potisnuta.



Sl.4.15 Modernistički objekt se javlja kao težnja generiranja uprošćenog sklopa kuće - težnja krajnjem reduciranju uloge podsklopa krova¹⁴⁷ ali, uz to i vrlo često reduciranjem uloge podsklopa podloge, odnosno temelja. Ekspresivno, odnosno simbolički, modernistički arhitektonski objekt "lebdi", jer gubeći podsklop podloge (temelja) teži da ne bude oslonjen na tlo. (na slici, Villa Savoye, 1929 – 44. g., arh. Le Corbusier)



Sl.4.16 U onim primjerima moderne arhitekture gdje je podsklop podloge

¹⁴⁷ Ova redukcija, koja je u biti oblikovna redukcija ukupne forme kuće, tehnički se ostvaruje konstruiranjem ravnog krova, što je zapravo vrsta potiskivanja, odnosno skrivanja forme krova.

ipak naglašen, njegova uloga ostaje arhitektonski periferna, što je jasno u primjeru arhitektonskog objekta *Wiley House* na slici (arh. Ph. Johnson, New Canaan, Connecticut, 1953.g.). Tu, zapravo, čitavo prizemlje objekta ima karakter podloge i podsklopa temelja, te je time jasno nižeg, odnosno arhitektonski perifernog kvaliteta. Ta „podloga“ koju čini prizemna etaža služi samo da naglasi odvojenost centralne arhitektonske forme, odnosno staklenog kubusa od tla.

Sklop kao *imago mundi* i metafizička kuća¹⁴⁸

Sklop kuće, odnosno diferencijacija arhitektonskog objekta na temelj, tijelo i krov kuće nije arhitektonski fenomen za sebe nego je izraz najelementarnijeg viđenja svijeta i proizlazi iz trijadne strukture univerzalnog i elementarnog pejzaža, odnosno svake slike koju u svakom trenu svog života vidimo pred sobom. Time se artikuliraju značenja i simboli koji su se formirali još u prapočecima ljudske kulture, i razvijali su se i traju u vremenu.

Svaka slika koju čovjek vidi u svojoj strukturi je trijadna, odnosno pejzažna. Tako je svaka slika koju

¹⁴⁸ Ovo razmatranje je u neposrednoj vezi sa poglavljem „Metafizika slike i svijeta koji se okuplja u njoj“ u knjizi *Tekst o slici – transcencija kao bit umjetnosti* (Hadžimuhamedović 2020). Također, šire o metafizičkom smislu kuće vidjeti u knjizi *Metafizika kuće* (Hadžimuhamedović 2008).

čovjek vidi i spozna je iskaz elementarnog metapejzaža, koji je strukturiran po vertikalni¹⁴⁹ na zemlju (kao ono što je prostorno dolje), na nebo (kao ono što je prostorno gore) i na vazduh (kao ono što je prostorno između neba i zemlje). Struktura elementarnog pejzaža je tako simbolička struktura *imago mundi*, gdje se trijada elemenata zemlje, vazduha i neba artikulira i reflektira u arhitekturi kao trijadna struktura kuće, njenog temelja, tijela i krova. Tako svaka kuća reflektira elementarni metapejzaž, ali i svaka opažena slika, odnosno, pejzaž priziva trijadnu strukturu kuće. Forma kuće se tako javlja kao neka vrsta holona, istovremeno je i dio svijeta i, budući da je istovremeno elementarna slika svijeta, njegova je cjelina. Tako, svaka kuća artikulira metafizičko ustrojstvo viđenog svijeta prepoznatljivog u njenoj trijadnoj strukturi sklopa, pri čemu podsklopovi temelja, tijela kuće i krova reflektiraju elemente zemlje, vazduha i neba.



Sl.4.17 Svaka slika koju čovjek vizualno percipira artikulira metapejzaž u njegovoj vertikalnoj trodjelnoj strukturi - kao elemente zemlje, vazduha i neba. Istu, odnosno analognu vertikalno trodjelnu strukturu ima i sklop svake kuće, kao

¹⁴⁹ Merleau-Ponty govori o vertikalnosti percepcije, gdje diferencira „gore“ i „dolje“ slike. (Merleau-Ponty 1990: 287-8)

podsklop temelja, podsklop tijela kuće i podsklop krova. Tako se arhitektonski sklop, ponavljajući strukturu *imago mundi*, pojavljuje kao metafizička kuća, a njeni podsklopovi temelj-tijelo-krov mogu se razumjeti kao analogoni metafizičkih elemenata zemlje-vazduha-neba.

Univerzalni svijet tih metafizičkih elemenata može se smjestiti u čovjekovo iskustvo arhitekture i građenja, a sama kuća u svojoj trijadno-elementnoj metafizičkoj strukturi može se shvatiti kao iskaz univerzalne čovjekove potrebe za primordijalnim metaforiranjem svijeta elementarnim simbolima¹⁵⁰ (Ricoeur 1977). Unutar tog metaforiranja se vizualna (re)konstrukcija svijeta može završiti materijalizacijom slike u arhitektonski objekt, u artefakt dizajna ili bilo koju pojavljenu stvar, dok njen nematerijalni efekat može biti forma grafičke, TV, video, ili bilo koje druge slike. Dakle, uz arhitekturu, metafizički elementi se pojavljuju i u drugim aspektima pojavnog svijeta i njegovih slika, i zapravo su u svojoj osnovi uvijek slika. Svakodnevne pojave i stvari koje se vezuju za metafizičke elemente zemlje, vazduha i neba (prema Hadžimuhamedović 2008) nose njihove karaktere i prema tom kriteriju formiraju grupe pojava i stvari¹⁵¹. Tako se trijada elemenata javlja

kao kriterij univerzalnog razumijevanja svijeta – kao njegova metaklasifikacija i vrsta metaorijentacije među stvarima i pojavama svijeta.



Sl.4.18 Trijadna struktura arhitektonskog objekta najčešće se pojavljuje sa potpuno naglašenim diferenciranjem elemenata trijade (temelj, tijelo, krov). U različitim klasama arhitekture ta trijada ima različitu artikulaciju

rijal i forme zemlje (naročito u zrnatom iskazu) i nežive prirode, karakter težine, materijal za građevine (i drugi materijali), tunel (i sve "podzemne" forme), razrušene i napuštene kuće, proste mašine (svi jednostavni uzročno-posljedični iskazi), arheologija...

Pojave i stvari koje se vezuju za elemenat vazduha jesu one koje nemaju čvrstu formu i organizaciju („nepravilne su“), tu ulaze sve pojave i forme živog svijeta, koje, također, nose aspekt nadilaženja ili otklona od reda, iskazanog samom promjenjivošću forme živog svijeta: živi svijet (Sam "život", kao duhovna kategorija, pripada elementu Neba) i priroda (u svojoj promjenjivosti - rast, rađanje i smrt), pokret (naprave, životinje, čovjek, priroda...), "donje nebo" (oblaci, nepogode, magla, padavine), uzburkano more, posude, svakodnevni život, baloni i sve „vazdušne“ pojave...

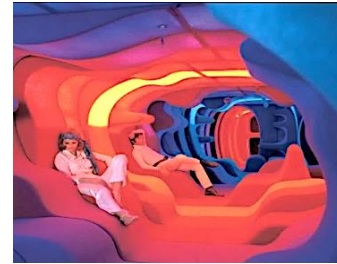
Pojave i stvari koje se vezuju za elemenat neba jesu one koje se imaju visokouređeni karakter pojave pojave, i one koje teže idealnom iskazu: religija, ljepota, "gornje nebo" (za razliku od „donjeg neba“ koje je vazdušasto), forme idealne geometrije, svjetlost, jezik, nadrealnost, umjetnost, krov kuće, gornji dio svake forme...

¹⁵⁰ Primordijalno metaforiranje (*primordial metaphoricity*) Paul Ricoeura identificira one vrste metafora koje imaju specifičan metafizički učinak - Sunce, Svjetlost, Toplina, Zemlja, Voda, Vazduh, Vatra (*the Sun, the Light, the Heat, the Earth, the Water, the Air, the Fire*). (Ricoeur 1977: 289)

¹⁵¹ Pojave i stvari koje se vezuju za elemenat zemlje, jesu one koje se imaju prosti iskaz, one koje iskazuju prosto-kauzalne, najjednostavnije forme reda i materijalnost: smrt (tijela), mate-

njenog simbolnog, odnosno metafizičkog iskaza. Tako je simbolno i metafizički nenaglašeni krov neke obične kuće (na slici, lijevo) u arhitektonskom izrazu kupole postao izrazito naglašeni simbol metafizičkog elementa neba (na slici, u sredini), dok se forma timpanona antičkog grčkog hrama (na slici, desno) pojavljuje kao prostor najviših simbolnih i metafizičkih, odnosno sakralnih predstava.

Pojašnjena metafizičkim narativom, uloga elementa vazduha, koji se u strukturi kuće vezuje za središnji prostor čovjekovog življenja (podsklop tijela), važna je za generiranje arhitekture. U tom smislu, simbolički, odnosno metafizički, „kuća nastaje kada se vazduh (odnosno, elemenat vazduha) zatvori i ogradi uređenom i pravilnom formom (koja simbolički pripada elementu neba) i s pomoću materijala (koji simbolički pripada elementu zemlje). Etimologija riječi "vaz- duh" (Skok 1976: 372-4) sugerira vezu sa "duh" i "dah"¹⁵². Tako se geneza kuće u metafizičkom smislu može direktno povezati sa čovjekom – njegovim smislom, rođenjem i umiranjem, jer je i za čovjeka vazduh, odnosno kategorije daha i duha, smisao i biološkog i duhovnog (kulturnog) bitisanja.

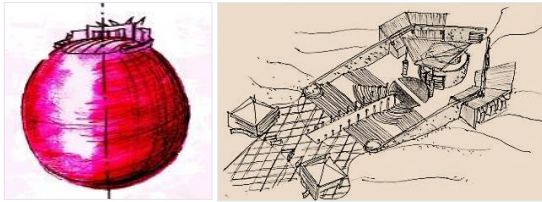


Sl.4.19 Iskazano metafizičkim narativom, arhitektura biva generirana „zatvorenjem elementa Vazduha u materijalnu klopku (arhitektonskog objekta)” (Hadžimuhamedović 2008a). Tako, elemenat Vazduha određuje polazni karakter bilo koje arhitekture i predstavlja samu bit unutarnjeg prostora kuće (enterijer) ali i primarnu determinantu ukupne pojave arhitektonskog objekta. Zato su bazični karakteri svakog enterijera vazdušatost, život i živi svijet, organska forma i otklon od geometrijski čvrste forme, pokret, "nered"... Generiranje enterijera se javlja kao primarni smisao nastanka arhitekture. (Na slici: Instalacija u Vitra muzeju dizajna, Weil am Rhein, 2014.g., prema enterijeru *Visiona II*, Vernera Pantona iz 1970.g.).

¹⁵² Pojam 'vazduh' P. Skok vezuje za osnovicu pojma 'dah' iz koje je izveden. Riječ 'vazduh' ima etimološku vezu sa pojmovima 'duh', 'dah', 'iz-dahnuti', 'u-dahnuti'... (Skok 1976: 372-4).



Sl.4.20 Arhitektonska forma *Umbrella Building* (arh. Eric Owen Moss, Culver City, California, 1999.g.) ekstremno je ekspresivna i dinamička. Oblikovni koncept ovog objekta pripada „gnostičkoj arhitekturi“¹⁵³. Jezikom metafizičkih elemenata arhitekture forma objekta se može okarakterizirati „vazduhom koji pršti i probija van iz objekta“. Taj vazdušni karakter je materijaliziran ekstremno dinamičnim i netežinskim formama naspram relativno statičnog osnovnog arhitektonskog tijela, koje je težinski artikulirano.



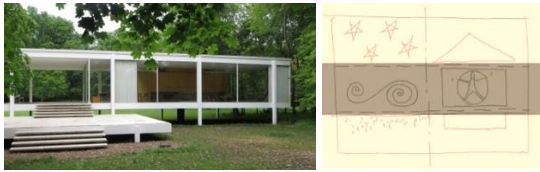
Sl.4.21 Trijadna struktura kuće (temelj – tijelo – krov), shvaćena kao trijada metafizičkih elemenata (zemlja – vazduh – nebo) pruža mnoštvo tumačenja stare i izvor

¹⁵³ Eric Owen Moss, u njegovoj knjizi *Gnostic Architecture* (Monacelli Press, 1999), kaže da je njegova arhitektonska strategija držanje objekta u stanju neprestanog kretanja.

je beskrajin kreativnih projekcija geneze nove arhitekture. Tako se, na primjer, u novoj arhitekturi multikonfesionalnih kapela na groblju u Modriči (na skici, lijevo), javlja inverzija poretka metafizičkih elemenata. Tu je elemenat neba, iskaz koji se uobičajeno prepoznaje i locira kao prostorno gornji, kao krovni dio objekta, sada naglašeno prisutan u nivou zemlje. On se formalno javlja kao "ukopana kugla, čiji je vrh ispupčeni plato i usmjeren je nebu", dok se u gornjem, krovnom dijelu kuće nalaze isprazni ostaci krova, formalno i simbolički dati kao nagnute i „posrnule kupolice, koje 'padaju', i koje bivaju osvojene puzavicama i drugim raslinjem“. U drugom primjeru, u projektu multikonfesionalnih kapela na groblju u Gradačcu (na skici, desno), čitav arhitektonski koncept je baziran na reduciranom iskazu kuće - situacija koja se prepoznaje kad je neka kuća razorena i time ne priziva ljudski boravak i življenje. Ta je situacija prepoznatljiva u ostacima neke kuće, kad su od nje preostali samo zidovi temelja, a glavni dio kuće, onaj između krova i temelja, onaj koji se vezuje za ljudsko življenje, a simbolički se vezuje za elemenat vazduha – je uništen i nedostajući. Tako, preostali elementi neba i zemlje, a naročito ovaj drugi (koji je vezan za formu temelja), dominira. Dok je sama forma krova, vezana za elemenat neba, data u ostacima – u vidu leptiraste forme koja se „izdiže i odvaja od nekadašnje cjelovite kuće“.

Metafizička kuća, iskazivanje njenih elemenata, može biti kriterij vrednovanja i određenja arhitekture, pojedinačno i općenito. Tako, na primjer, modernom arhitekturom, kao stilskim iskazom koji ima svoju osobnost, dominira elemenat vazduha. U mo-

derne, ekspresivne, horizontalno pokrenute forme imaju vazdušni i netežinski karakter, sa stanovišta redanja tri elementa ili tri podsklopa kuće, smještene su u međuprostor - "niti na nebo niti na zemlju". Primjer ove moderne arhitekture predstavlja kuća dr. Edith Farnsworth gdje je vazdušni karakter potcrtan aspektima "kontinualnog i tekućeg prostora".



Sl.4.22 Kuća dr. Edith Farnsworth, arhitekt Mies van der Rohe (Fox River, Illinois, 1945-51.g.) simbolizira metafizički rad elementa vazduha u arhitekturi. Figurativno rečeno, moderni arhitektonski objekat se „odvaja i od tla i od neba“ i „lebdi u prostoru između njih“, gdje se, prema arhitektonsko-estetskom programu moderne, tijelo modernističkog objekta izdiže od tla i geometrizira u formu kubusa.

savremenih primjera prenošenja značenja sa starih na nove elemente unutar arhitektonskog objekta je *California Aerospace Museum* (arh. Frank O'Gehry, 1984.g.). Tu je arhitektonski elemenat krova zamijenjen novim koga predstavlja objekat aviona, kao izvorno nearhitektonska forma. Ovom je zamjenom ipak održan metafizički poredak i učinak elementa neba koji se vezuje za krov – forma aviona se tako pojavljuje samo kao savremenija interpretacija elementa neba, odnosno kao simbolički iskaz podsklopa krova.



Sl.4.23 U simboličkom smislu, ulogu elementa neba, vazduha ili zemlje može preuzeti i neki drugi arhitektonski iskaz i elemenat a ne samo, kako to sugerira bazično strukturiranje kuće u forme krova, tijelo i temelja objekta. Jedan od

5 TJELESNOST U ARHITEKTURI

Čovjekova tjelesnost, odnosno njegovo tijelo, koje jasno uključuje njegovu težinu, jedna je od njegovih primordijalnih kategorija, i kao takva jasno se povezuje i dijelom preklapa sa istom kategorijom u arhitekturi. Zapravo, čovjekovo unutarnje iskustvo tijela i njegove težine, ali i njegovo izvanjsko iskustvo u prirodnom i društvenom okolišu, određuje razumijevanje i artikulaciju tjelesnosti arhitekture i njene težine. Tako preko arhitekture čovjek artikulira tjelesnost i težinu kao jedan od najuniverzalnijih iskaza i simbola¹⁵⁴.

Osnovni smisao iskazivanja principa gravitacije u arhitekturi jeste u izgradnji i održanju fizičkog integriteta arhitektonskog objekta – njegove tjelesnosti. Tjelesnost¹⁵⁵ je način na koji arhitektonski objekt

¹⁵⁴ U knjizi *Body and Building - Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, koju su priredili G. Dodds i R. Tavernor (Dodds&Tavernor 2002) nedvojbeno se propituje odnos ljudskog tijela i arhitekture u odrednicama fizičke tjelesnosti, psihologije, duhovnosti... Pri, ovome, još od grčkih vremena, ljudsko se tijelo razumijeva kao mikrokosmos univerzalne harmonije.

¹⁵⁵ O tjelesnosti vidjeti i u prvom i drugom dijelu ove knjige: *1-Gravitacijski čovjek i njegov okoliš, 2-Organizacija nošenja težina u arhitekturi*.

postoji ali i način na koji se prepoznaje njegovo postojanje i pojavljivanje¹⁵⁶. Težina se u arhitekturi nikad ne pojavljuje samostalno, uvijek se pojavljuje kroz kategoriju tjelesnosti, koja je materijalni iskaz, ali može se razumijevati i nematerijalna kad se pojavljuje i prepoznaje kao slika¹⁵⁷. Tjelesnost inkorporira težinu - tjelesnost je zapravo manifestacija težine i njenih djelovanja, uključujući stalnu težnju otpora težini unutar tijela. Tjelesnost daje javni smisao težini, i to ne samo arhitekturi nego pojavnom svijetu općenito.

Tjelesnost, kao bazična arhitektonska forma zasnovana na iskazivanju težine, ima integrativnu funkciju i okuplja sve težinske fenomene u arhitekturi, kako one materijalne tako i one nematerijalne, u jedinstveni iskaz. Ona određuje sve aspekte klasične trijadne strukture arhitekture – formu, funkciju i konstrukciju. Tjelesni red u arhitekturi označava način (red) konstruiranja, odnosno slaganja težina unutar neke jedinice arhitektonske tjelesnosti i arhitektonskog objekta, i to na način da taaj red ostvaruje ravnotežu s djelovanjem gravitacije. Drugim riječima, manifestacija gravitacijskog i tjelesnog bitisanja

¹⁵⁶ Ima smisla povezati tjelesnost sa kategorijom *fysis*, kategorija koje se mogu preklapati. Hajdeger kaže: "Biće je izvor svake bitne istine. U početku Zapadne filozofije biće je imenovano riječju *fysis*. Prvi grčki mislioci imali su osjećaj prirodnosti bića." (Zurovac 1986: 77-79)

¹⁵⁷ Ovaj stav oponira određenje tjelesnosti kao materijalne i fizičke kategorije, odnosno, proširuje definiciju tjelesnosti za navedeni nematerijalni aspekt, što je vrsta fenomenološkog određenja tjelesnosti, ali i težine s njom.

arhitekture jeste način na koji arhitektonski objektat „stoji na zemlji“ i „nosi težine“.

Razumijevanje tjelesnosti arhitektonskog objekta, odnosno identitet tjelesnosti mijenjao se kroz vrijeme i ovisio je i o karakteru materijala i o karakteru oblika koji grade tu tjelesnost. Tako je tjelesnost u kojoj dominira materijal kamena (često u kombinaciji sa biomorfnim iskazima) u svojevrsnom prvom dijelu historije arhitekture – ... antike, romanike, gotike, renesanse ... - odredila klasično poimanje tjelesnosti po kojem je arhitektura „trajna onako kako je kamen neupitan u svom beskrajnem trajanju“. Taj identitet arhitekture kao „kamene tjelesnosti“¹⁵⁸ povezan je i sa klasičnim razumijevanjem umjetnosti kao „vječne“, „idealne“ i sl. Ako danas arhitektura (i umjetnost snjom) nije više „kamena“ u svom identitetu, ako se unutar njene forme znak „vječnog“ ne artikulira, onda je se desila velika promjena i u tjelesnom identitetu arhitekture.

Iako može upotrebljavati materijal kamena, savremena arhitektura je, kao i savremena kultura generalno, vezana za materijalni znak „slabe tjelesnosti“ koja je „ni čvrsta kao kamen nit slaba kao voda“, nego je negdje između. Tako je i generalna predodžba

¹⁵⁸ Zanimljivo da danas restauratorski zahvat na nekom stilističkom arhitektonskom objektu često vodi do konceptualnog odnosno simboličkog prizivanja kamena, barem kao označenja njegove boje. U tim je zahvatima „siva boja kamena“ zastupljena, iako može biti doktrinarno potpuno neopravdana. Ali, predodžba „kamene tjelesnosti arhitekturā prošlih vremena“ očigledno traje.

svijeta danas vezana za identitet „slabe forme“. U jednoj savremenoj projekciji i predodžbi, koja čini se ima svoje uporište, svijet je „pjenasta forma“, i kuće, i drveće, i brda i planine... – odnosno, njegov identitet nije više „kameni“.

Tjelesna geneza arhitektonskog objekta

Arhitektura koju naslijeđujemo, ona koja se prostire kroz historiju¹⁵⁹ i koja se prepoznaje kao forma „teškog arhitektonskog objekta“, artikulira čvrstu tjelesnost i materijalnost zasnovane na iskazu velike težine. Iako je razumijevanje arhitektonske tjelesnosti imalo varijacije kroz historiju arhitekture ipak je u osnovi uvijek bilo težinsko. Naznake promjene te historijske paradigme težine i za nju vezane kategorije tjelesnosti u arhitekturi javljaju se sa idejama modernizma i sa, zanimljivo, artikulacijom kategorije idealne geometrije u arhitekturi, koja se promatra izvan konteksta i u svojevrsnom apstraktnom prostoru. Stoga, dominacija geometrijskih oblika dovodi do historijskih promjena koncepta tjelesnosti u arhitekturi¹⁶⁰. U vizualnoj pojavnosti moderne i na-

ročito savremene arhitekture postoji težnja za nadi-
laženjem težinsko-tjelesnog koda arhitekture, čime se ustanovljava svojevrsna arhitektura netežine. Tako je u savremenoj arhitekturi preferirana tjelesnost netežinska, pa je njen ekspresivni kvalitet često u odrednicama predodžbi i slika netežinskog svijeta kao forma „oblaka“, „pjene“, itd. Jasno, u prostoru vernakularne arhitekture, težina i tjelesnost i dalje igraju značajnu ulogu.

Konstruiranje se u smislu nastanka arhitektonskog objekta sastoji u artikulaciji tjelesnosti gdje određenoj konstrukciji odgovara određeni oblik, odnosno, određeni materijal. Odnosno, nastanak arhitektonskog objekta u smislu konstruiranja jeste pronalaženje određene forme nošenja težina i pripadne tjelesnosti *sui generis*.¹⁶¹ Pri tome, važno je pitanje odakle se modelira arhitektonska tjelesnost. Arhitektonska tjelesnost, uključivo i njen oblik, jasno se modelira iz čistih djelovanja težinskih sila pa se tjelesnost javlja

tijela (*corps reguliers*)". (Komentari Helen Roseanu u Radović 1998: 62-63)

„Ideja o geometričnosti oblika, osobenosti oblika kada se zanemaruje ekspresija težine, postaće u modernoj arhitekturi jedno od glavnih sredstava rada. U tom smislu Le Corbusier insistira na upotrebi primarnih geometrijskih formi dok opat (Abbé) Marc-Antoine Laugier (Essai sur l'Architecture, Paris 1975[1753]) ... predlaže korišćenje osnovnih, elementarnih geometrijskih oblika. Ne treba zaboraviti duh vremena i Sezana, koji zapisuje (1904.g.) sljedeću misao: 'Prirodu treba proći uz pomoć cilindra, lopte, kupe...' " (Radović 1998: 169-170).

¹⁶¹ Tjelesnost arhitektonskog objekta sažima ukupnost pojavne forme nošenja težina - njen je kontekst gravitacija. Prema Alexanderu vaka forma čini sa kontekstom cjelinu; njih dvoje treba da međusobno čine koegzistentan par. (Alexander 1979: 19-21).

¹⁵⁹ O historijskim razvojnim linijama „teške arhitekture“ vidjeti poglavlje u ovoj knjizi: „Historijski karakter sistemne arhitekture Zapadne Europe“.

¹⁶⁰ Racionalisti 18. stoljeća koriste termin korpus (*le corps*) a E. L. Boullée poznaje "tijela u grubom" (*corps bruts*), ali je to suštinski apstrahovanje kategorije tijela i to u smislu Platonovog razumijevanja tijela ("čista tijela" - *corps purs*). Boullée u naglašavanju geometrije oblika govori o "pravilnim tijelima": "Zamoren ... slikom nepravilnih tijela, počeo sam ispitivati pravilna

u odrednicama pravilne geometrije i ima formu vertikalnih i horizontalnih pravaca i ploha. Takva geometrizirana arhitektura ima apstrahovanu formu, gdje je arhitektura za Schleiermachera „prototip neorganskih umjetničkih oblika“ dok „Schopenhauer nalazi suštinu arhitekture u sukobu tereta i oslonca“ (Gostuški 1968: 38-39). Taj je tjelesni obrazac skoro potpuno iskaz spekulativnog uma. Drugi je obrazac mimetički i odnosi se na prirodu¹⁶² kad se arhitektonska tjelesnost modelira iz njenih afirmiranih pojava, poput tjelesnih modela životinja¹⁶³ na primjer.

¹⁶² Vitruvius kaže da je arhitektura imitacija prirode, ljudi su, između ostalog, poput ptica gradili svoja gnijezda, gradili su nastambe od prirodnih materijala koji su im pružali utočište od vremenskih nepogoda, itd. (Vitruvius 1990)

¹⁶³ Unutar tri sheme procesa dizajniranja Christophera Alexandra (Alexander 1979: 77-80) mogu se pronaći mimetički modeli arhitektonske tjelesnosti. Po Alexanderu, proces dizajniranja baziran je na interakciji konteksta i forme, koji zajedno čine ansambl. Prva je shema, 'situacija nesvjesnog', gdje je proces oblikovanja dvosmjerni međuodnos konteksta i forme u samom svijetu. Čovjek je prisutan samo kao uzrok procesa. On reagira na nedostatke, mijenjajući ih, ali ne na način bilo kakve 'dizajnirane' koncepcije forme. Druga shema predstavlja 'situaciju svjesnog', gdje je dizajn proces udaljen od samog ansambla. Forma se ne oblikuje interakcijom između zahtjeva aktualnog konteksta i djelatne forme, nego konceptualnom interakcijom između konceptualne slike konteksta, koju je dizajner naučio ili izumio, i ideja, dijagrama i crteža, koje dizajner zastupa. Ovaj je dizajn, po prirodi, imaginativan i intuitivan. U nesvjesnim procesima nije moguće pogrešno konstruiranje situacije: niko ne pravi sliku konteksta, tako da ona ne može biti pogrešna. Ali, svjesni dizajner radi skroz iz slike u svom mišljenju a ova je na svoj način uvijek pogrešna. Datoj situaciji svjesnog može se pridružiti karakter značajnijeg društvenog učešća. Shemu 'trećeg procesa', a radi nezadovoljavajuće slike konteksta ranijeg procesa koja se razvija u dizajnerovoj glavi, sada prati matematička slika

Tako "Spencer smatra da je arhitektura pozajmila svoj model od životinjskog svijeta (...) dok, psihološki nastrojeni estetičari, sa Wölfflinom na čelu, postavljaju analogiju arhitekture i anatomskih oblika." (Gostuški 1968: 38-39)



Sl.5.1 U epohi moderne, modeliranje arhitektonske tjelesnosti izvodi se iz jasno artificijelnog izvorišta koje nema direktnih uzora u prirodi: Izvodi se iz geometrije jednostavnih i pravilnih oblika valjka, piramide, kocke, kvadra, sfere..., što se može identificirati i kao jezik purističkog¹⁶⁴, odnosno kubističkog oblikovanja u arhitekturi. U biti, svojim ustrojem principijelno

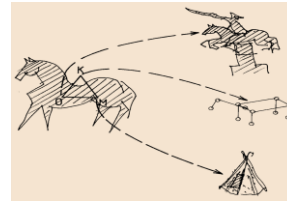
konteksta. Slično, ali suprotnosmjerno, dizajn drugog procesa prethodi uređenom kompleksu dijagrama trećeg procesa. Forma je sad aktualno oblikovana, procesom trećeg nivoa. Forma u ovom procesu nije pojavno prisutna i zato je pod kontrolom. Moglo bi se zaključiti da se unutar prve metode procesa dizajniranja, mogu pronaći neracionalni aspekti upotrebe zoomorfni i antropomorfni modela, dok se u iskazima drugog i trećeg procesa dizajniranja teže izgubiti budući da unutar njih vlada „racionalni kontekst očišćen od svakog viška“. Prvi proces nosi karakter prvobitnog i historijskog, ali traje i danas. Drugom, ali i trećem procesu, odgovara pojavljivanje dizajna kao racionalne i društveno kreativne discipline oblikovanja u 19. stoljeću, sa kulminacijom u 20. i 21. stoljeću.

¹⁶⁴ Koncept purističkog oblikovanja moderne arhitekture iznijeli su Le Corbusier i Amédée Ozenfant u časopisu *L'Esprit Nouveau*, No.1, 1920.g.,

vertikalnih i horizontalnih pravaca i ploha, ova je geometrija vezana za čisto djelovanje težinskih sila artikuliran tim formalizmom. Ali, pojavno, taj karakter težine biva skoro skroz potisnut u drugi plan budući da snažno dominira identitet geometrijskih oblika. Način upotrebe tih geometrijskih formi, koje se primarno aranžiraju horizontalno, njihovo izdizanje od tla, itd., dodatno inkliniraju formalni izraz težine u arhitekturi. Ali, taj je jezik geometrije univerzalan i općeprihvaćen iskaz moderne, njene, kulture, nauke, tehnike... i kao takav je širi od polja arhitekture.

Svako arhitektonsko tijelo karakterizira trijadni iskaz konstrukcija, oblik i materijal¹⁶⁵ gdje se arhitektonska tjelesnost može početno modelirati i iz samo jednog elementa trijade. Na primjer, ako kao tjelesni model arhitekture služi školjka, moguće je uzeti njen oblik i na toj osnovi artikulirati konstrukciju i materijal, odnosno adirati ih elementu oblika te time formirati trijadu konstrukcije, oblika i materijala, odnosno tjelesnost. Moguće je, kao polazni elemenat tjelesnosti, uzeti i konstrukciju školjke i pridodati joj

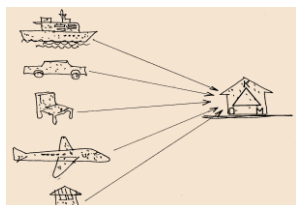
materijal i oblik. I, moguće je kao polazni elemenat tjelesnosti uzeti materijal školjke i njemu pridodati određeni oblik i konstrukciju. Jasno, ne mogu se u modeliranju arhitektonske tjelesnosti iz nekog izvorišta „prenijeti“ sva tri karaktera (i oblik i konstrukcija i materijal) jer bi takvo modeliranje tjelesnosti, iz školjke na primjer, kao rezultat imalo istu tu školjku, odnosno njezinu potpunu tjelesnost.



Sl.5.2 Hipotetičko modeliranje arhitektonske tjelesnosti iz životinjskog svijeta: Ako se modelira arhitektonska tjelesnost iz forme životinje, on je upotrebljiv u arhitekturi, ali, kao takav uglavnom neprepoznat u historiji kao arhitektonski kvalitet. Ako se modelira arhitektonska tjelesnost iz „konstrukcije“ jedne životinje, on je relativno upotrebljiv u arhitekturi. Ako se modelira arhitektonska tjelesnost iz (od) životinjskog materijala, on je relativno široko upotrebljiv u arhitekturi.

¹⁶⁵ Sva tri elementa su vezana međusobno, pri čemu je jasno da konstrukcija sarađuje sa oblikom u tvorbi jedne tjelesnosti. Ali, i materijal također sugerira konačni oblik. Prema J. Paul Grillo, svaki materijal sadrži svoj vlastiti naročiti jezik dizajna koja je izraz: strukture, koja određuje naročiti način reakcije materijala pod opterećenjem, tako se direktno određuje struktura dizajna i forma; tekture, koja usmjerava izbor alata koji se koriste, i koja je u skladu sa unutarnjom strukturom; aspekt, koji daje određene boje i vanjski ovoj, poslije obrade materijala, premda je rezultat prethodnih dvaju izraza. (Grillo 1975: 51)

Modeliranje arhitektonske tjelesnosti može se vršiti i iz artificijelnog svijeta i iz svijeta (žive i nežive) prirode¹⁶⁶. Modeli koji dolaze iz prirode važni su za uobličenje prvobitne arhitekture i njenu tjelesnu predodžbu jer u prapočecima arhitekture model prirode dominira. Daljnjim razvojem oblast artificijelnog je sve više izvorište modeliranja arhitektonske tjelesnosti. Kod artificijelnog izvorišta, modeliranje tjelesnosti iz same arhitekture u arhitekturu se javlja kao model koji je ustanovljen u samim počecima razvoja arhitekture. Tek sa modeliranjem arhitekture u arhitekturu, jednog tipa arhitektonskog objekta u drugi, ima smisla govoriti o razvojnim linijama arhitekture, stilskim određenjima, itd.



Sl.5.3 Modeliranje tjelesnosti arhitektonskog objekta iz artificijelnog izvorišta može

se odvijati iz beskrajno velikog prostora pojavnih formi stvari i predmeta, iz sva tri ili iz barem jednog elementa tjelesne trijade (konstrukcije, oblika i materijala). Arhitektonsko modeliranje tjelesnosti je u prošlosti ograničeno na autohtona arhitektonska izvorišta a danas je široko prisutno kao modeliranje tjelesnosti savremene arhitekture iz „bilo koje“ stvari ili predmeta, sugerirajući pojavu iznenađujućih modela arhitekture poput one iz forme flaše, stolice, automobila, aviona, olovke, računara... Specifično, moderna arhitektura imala je ograničenije i sektorisano izvorište modeliranja, velikim dijelom je prenosila u arhitekturu formalne karaktere iz tjelesnosti mašinskih formi 18., 19. i 20. stoljeća.

¹⁶⁶ Christian Norberg-Shultz ustanovljava (u knjizi *Genius Loci*; Norberg-Shultz 1980) četiri kategorije univerzalnih pejzaža, koji se javljaju kao izvjesni arhitektonski modeli. To su: romantični pejzaž i arhitektura, kosmički pejzaž i arhitektura, klasični pejzaž i arhitektura i kompleksni pejzaž i arhitektura, gdje se ne radi o prostom modeliranju arhitektonske tjelesnosti iz datih pejzaža. Pejzaži služe kao široka osnova, gdje iz široke društvene interakcije i konteksta izrastaju uobličenja arhitektonske tjelesnosti.



Sl.5.4 U epohi moderne, u 20. stoljeću, modeliranje arhitektonske tjelesnosti iz forme broda proizlazi i iz zahtjeva za ekspresijom

(najčešće, horizontalnog) pokreta, što forma broda svojom dinamičnom linijom i artikulira. Model broda i slične „pokrenute” forme ne dolaze u arhitekturu kao iskaz subjektivnog izraza arhitektonske kreacije – one su kondenzirani iskaz duha vremena industrijaliziranog društva u kome se čovjek pokrenuo i putuje... Kretanje i putovanje tako predstavljaju neke od najviših vrijednosti modernog društva, i, kao takve, metaforiraju u arhitekturu sa manje ili više preoznatljivim modeliranjem arhitektonske tjelesnosti iz forme broda, željeznice, automobila, aviona. Ilustracija povezanosti forme broda (u sredini) sa *Unité d'Habitation* u Marseillu (arh. Le Corbusier, 1947-52.g.), lijevo i hotelom *Galebom* u Brčkom (arh. Juraj Neidhardt, 1975.g), desno na prikazu.

U praksi građenja, arhitektonska tjelesnost zauzima različite pojavne obrasce, kako pojedinačnih objekata tako i objekata u grupi, odnosno u urbanim povezivanjima. Kod urbanih iskaza, modeli tjelesnosti su zajednički i često imaju izvoriste u prirodi.

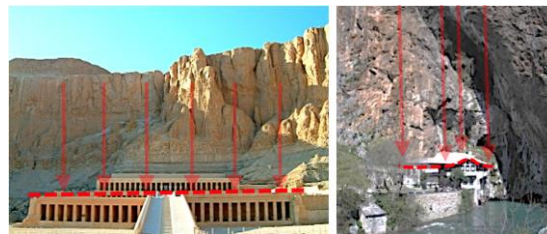


Sl.5.5 Artificijelne forme arhitekture i prirodne forme brda čine jednu tjelesnost u primjeru burga i samostana *Mont Saint-Michel* (Le Puy, 11-13.st.). Ovdje je sama tjelesnost arhitekture

modelirana formom brda na kojoj se nalazi. Aristotelovski rečeno, arhitektura se u ovom primjeru jasno javlja kao komplementiranje prirode.



Sl.5.6 Tjelesnost stambenog naselja *Habitat* u Montrealu (arh. M. Safdie, 1967.g.,) jeste superstruktura koja nosi elemente slaganih armirano-betonskih ćelija i jednovremeno predstavlja formiranje pojedinačnog arhitektonskog objekta i njegovog konteksta u smislu naselja – grupe objekata unutar jednog formalnog obrasca. Tjelesnost te superstrukture vezana je za modele prirode – za formu „brda”, „planine”, i sl.



Sl.5.7 *Deir el-Bahri*, grobni hram kraljice Hatšepsut, (Egipat, oko 2050. g. pne.), posjeduje tjelesni obrazac

arhitekture modeliran direktno iz konteksta prirode. Figurativno rečeno, „ogromna težina planine, djelujući odozgo, uzrokuje pojavu horizontalno naglašene tjelesnosti hrama, koji svojom formom prihvata i nosi tu ogromnu težinu“. Kompozicija planininih vertikala (težine) i horizontala hrama tako tvori logičnu sliku tjelesne povezanosti planine i hrama u jedno. Na sličan način se može poimati oblikovanje tekije u Blagaju, koja se „podvila pod stijene planine i vezuje se s njima“. Najznačajnija forma tekije u njenoj vanjštini jeste dio krova koji je blago povijen – kao da prima i harmonizira ogromni pritisak težine odozgo, te se javlja kao centralna simbolička tačka u ukupnom značenju tekije.



Sl.5.8 Koncept tjelesnosti u arhitekturi modeliranjem drveta izuzetno je privlačan za oblikovanje arhitekture u prošlosti, ali i u 20. i 21. stoljeću. U japanskom kulturnom prostoru, model drveta ima nijansirana značenja. Arhitekt Arata Isozaki aplicira model drveta u projektu za Tokio pod nazivom „Grozдови u vazduhu“ (1960-62.g.). Isti model drveta upotrebljava kao koncept tjelesnosti i nošenja težina Buckminster Fuller u projektu za *Dimaxion House* (1929-45.g.).¹⁶⁷

¹⁶⁷ Jasno, modeliranje arhitekture iz tjelesnosti drveta može se naći u teorijskim projekcijama nastanka „primitivne kolibe“ (Abbé) Marc-Antoine Laugiera (1753.g.) kod koga su drvo i njegovo deblo sa račvastim granama osnovni elementi konstruiranja i komponiranja arhitektonskog objekta.

Dodavanje i oduzimanje tjelesnosti

Bilo koja tjelesnost arhitektonskog objekta poima se kao dovršena forma koja ima svoj integritet i jasan arhitektonski identitet. Pitanje je, kakav je karakter tog integriteta u arhitekturi, odnosno, da li arhitektonska tjelesnost nosi sobom iskaz nepromjenjive ili promjenjive forme? Kada je potpuno uređena organizacija nošenja težina, odnosno, kada tjelesnost ima puni integritet, arhitektonskom objektu se ne može dodati ni oduzeti tjelesnost¹⁶⁸, a da ne izgubi taj svoj tjelesni integritet i identitet. Takav je sistem nošenja težina zatvoren, poput forme kocke, koja je potpuno uređen i zatvoren iskaz jer ima puni tjelesni integritet. Štoga da se doda ili oduzme formi kocke destruiira njen integritet. Nasuprot, tjelesnosti koja je vrsta otvorene forme, odnosno sistema, mogu se dodavati ili oduzimati dijelovi a da ne izgubi tjelesni integritet i identitet.

Smisao tjelesne pojave jeste u izgradnji i održanju integriteta neke prirodne ili vještačke stvari, gdje je među tjelesnim fenomenima naročito zanimljiv rast prirodnog tijela (organizma) čovjeka, životinje, biljke... koje pokazuje karakter otvorene forme¹⁶⁹. Ali, i

¹⁶⁸ Dodavanje i oduzimanje formi, odnosno elemenata arhitektonskoj tjelesnosti ima jasnu poveznicu sa definicijom arhitektonske kompozicije Leon Battista Albertija (1404-1472) renesansni kao potpuno dovršene, odnosno zatvorene forme.

¹⁶⁹ Govoreći o "otvorena organizacionoj formi biljke" Helmuth Plessner navodi: "Za živu stvar postoji jedan radikalni konflikt između prinude na zatvorenost kao fizičkog tijela i prinude na otvorenost kao organizma. Rješenje tog konflikta živa stvar

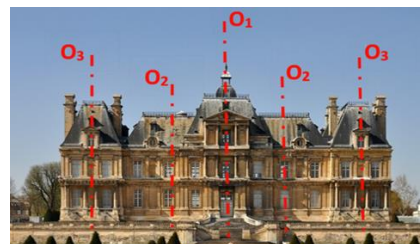
artificijelna arhitektonska forma, koja je sa stanovišta njene fizičke ravnoteže zatvorena forma, može da iskaže karaktere otvorene forme, i, unutar toga, izvjesnu sličnost tjelesnog razvijanja i rasta po modelu tog živog svijeta. U arhitekturi tijelo „raste“ u svim pravcima, ali je rast u visinu, po vertikali, njegov bazični iskaz¹⁷⁰ jer se pojavljuje kao refleks odupiranja težini. Tako, i kad je arhitektonska forma dovršena i okvirno iskazuje zatvoren sistem, ona ipak zadržava izvjesni karakter otvorenosti, i to prostorno, usmjerenjem prema gore: Od arhitektonskog objekta se uvijek „očekuje da raste“, ali taj karakter ne mora biti pojavljen, može biti prikriven.



Sl.5.9 Od svakog arhitektonskog objekta se očekuje da raste u visinu – to znači da se u nekoj mjeri svakom arhitektonskom objektu pridružuje karakter otvorenog sistema, odnosno, svakom se arhitektonskom objektu potencijalno mogu dodavati elementi u smjeru nagore.

Bilo da se radi o dodavanju novih formi nekoj osnovnoj arhitektonskoj formi ili se radi o oduzimanju manjih formi od neke osnovne, uvijek je u pitanju tjelesna jedinica, odnosno cjelina. To znači da se dodaje ili oduzima neka jedinična tjelesnost koja uvijek ima attribute cjelovitosti, te i sama posjeduje vertikalnu osovinu, organizacije nošenja težina, itd.

Jedan arhitektonski objekat mora imati najmanje jednu tjelesnost. To je veoma čest izraz u modernoj arhitekturi, kao tjelesnost jednog kubusa. Ali, najčešće, pojavljuje se višetjelesni arhitektonski objekat, kada su te tjelesnosti organizirane u izvjestan sistem, koji predstavlja obrazac organizacije težina unutar jednog objekta. Ta je organizacija često naglašeno hijerarhična. Jedna tjelesnost¹⁷¹, koju čini jedan cjeloviti iskaz nošenja težina, može da preklopi arhitektonski objekat u cjelini ali i u njegovom detalju – na primjer, kao tjelesnost jednog stupa.



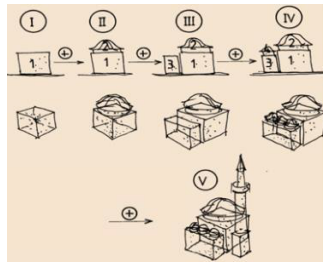
Sl.5.10 Karakteristično za baroknu arhitekturu Francuske, jedan arhitektonski objekat

nalazi u svojoj formi. (...) Otvorenih formi ima i u životinjskom carstvu." (Plessner 1981: 274-5)

¹⁷⁰ Kao i u arhitekturi, i čovjekov bazični rast je onaj „u visinu“.

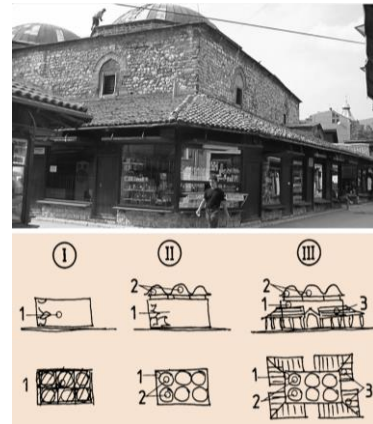
¹⁷¹ "Jednoj tjelesnosti se mora pridružiti karakter autostabilnosti: Autostabilnost je jedan od konstruktivnih uslova nezavisnosti elemenata" (Duplay 1982: 43)

se pojavljuje kao raščlanjen na manje tjelesnosti („objekte“), što je jasno u arhitekturi *Château de Maisons-Laffitte* (1630–51.g., arh. François Mansart). U stvari, formalni model tog objekta sugerira da je on sastavljen od nekoliko naglašenih tjelesnih cjelina, od kojih svaka ima svoj puni tjelesni identitet i integritet – svaki dio ima svoju vertikalnu osovinu organizacije težina, oblika, materijala. Centralni dio objekta jasno je artikuliran sa vertikalnom osovinom – (O₁), dok pridodati dijelovi objekta bočno, lijevo i desno (O₂ i O₃). (Ilustracija prema Duplay 1982¹⁷²).



Sl.5.11 Analiza tjelesnog modela arhitekture jednokupolne džamije kakva se može naći u Bosni i Hercegovini sugerira da se

radi o „arhitekturi dodavanja tjelesnosti“, gdje su jasni koraci njene geneze - osnovna tjelesnost je data u geometriji kocke.

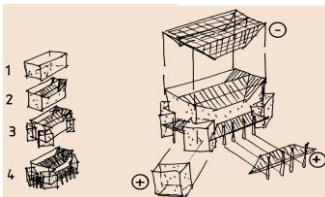


Sl.5.12 Brusa bezistana u Sarajevu: Trostepeni model (I, II, III) dodavanja novih tjelesnosti osnovnoj tjelesnosti predstavlja konceptualnu shemu nastanka arhitektonskog objekta. Osnovnoj tjelesnosti, kubusu (1), djelovanjem po visini dodaje se tjelesnost kupole (2), dok se tjelesnost trgovki dodaje djelovanjem po širini objekta (3).

¹⁷² Michel i Claire Duplay (u Duplay 1982) razmatraju razvoj arhitektonskog objekta dodavanjem novih cjelina nekom postojećem osnovnom objektu, pri čemu razliku ono što je identitet cjeline viđen izvana (kao u predloženoj primjeru arhitekture) i promotren iznutra, kao aspekt konstrukcije, gdje se, u ovom drugom slučaju tjelesnog širenja objekta, mora voditi računa da je konstrukcija uvijek i samo fizička činjenica materijala.

Ono što važi za modeliranje dodavanjem arhitektonske tjelesnosti principijelno važi i za modeliranje oduzimanjem. Ali, ono što se oduzima, premda nije niti vidljiva niti građena forma, ima osobnost pune

arhitektonske tjelesnosti: nekoj se osnovnoj arhitektonskoj formi, odnosno tjelesnosti oduzimaju manje tjelesnosti. Dakle, modeliranje oduzimanja tjelesnosti vezano je za izvjesnu projektivnu (uvijek) manju tjelesnost koja se ne vizualizira – odnosno, tek se posredno vizualizira preko osnovne arhitektonske tjelesnosti na kojoj je vidljiva forma tog oduzimanja. Rječnikom arhitektonske kompozicije, ta se „oduzeta“, nevizualizirana i virtualna tjelesnost naziva „negativom forme“, za razliku od osnovne tjelesnosti koja se naziva „pozitivom forme“¹⁷³. Jasno, pozitiv i negativ forme čine u konceptualnom smislu jednu komplemantarnu cjelinu.



Sl.5.13 Arhitekture Stambeno poslovnog objekta u Modriči (arh. Fehim Hadžimuhamedović, 1990.g.) karakterizira model

¹⁷³ Također, unutar arhitektonske kompozicije, odrednice pozitiva i negativa forme mogu imati značenja konveksne (pozitiv) i konkavne (negativ) forme.

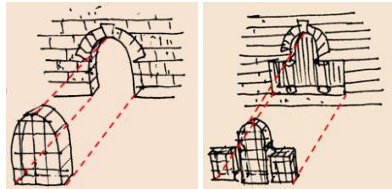
generiranja arhitektonske tjelesnosti istovremeno i dodavanjem (+) i oduzimanjem (-) tjelesnih formi. Naime, modeliranje arhitektonske tjelesnosti ovoga objekta ima sljedeću konceptualnu shemu razvoja: osnovnoj tjelesnoj formi koju predstavlja kubus kvadra (1) „oduzima“ se dio tjelesnosti (figurativno rečeno, forma se „dubi“ odozgo) (2). Potom se dodaju ugaone forme manjih kubusa na četiri ugla objekta (3), i, konačno, dodaju se forme nadstrešnica (4). Arhitektonski objekat se tako pojavljuje kao višetjelesni, ali sa jasnom centralnom tjelesnošću kvadra koji dominira arhitektonskom kompozicijom.



Sl.5.14 Čitav grad poput Amsterdama, i naročito njegovo kontinualno tkivo građevina uz ulice, može se promatrati kao model višetjelesne arhitekture – i to kao iskaz „arhitekture dodavanja“, odnosno pridruživanja jedne tjelesnosti drugoj. Tako se čitav grad, kao kontinualno tkivo arhitektonske tjelesnosti, može

razumijevati i promatrati kao jedan veliki, višetjelesni arhitektonski objekt.

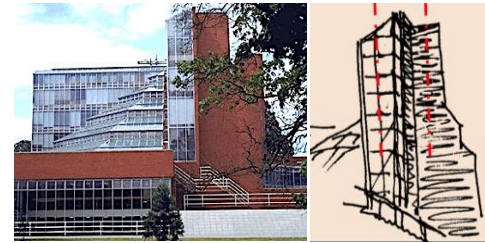
Otvori u arhitekturi, prvenstveno vrata i prozori¹⁷⁴ kao otvori u zidu, konceptualno mogu predstavljati modelom oduzimanja arhitektonske tjelesnosti. Na to ukazuje i jezik gdje se pojmovno određenje „otvora“ vezuje za postupak „otvaranja“, odnosno oduzimanja i probijanja arhitektonske tjelesnosti zida. „Oduzeta tjelesnost“ ima jasno pravilnu formu budući da predstavlja negativ forme prozora.



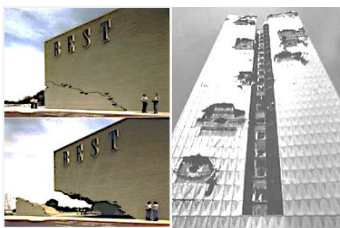
Sl.5.15 Vrata i prozori kao iskazi praznog prostora konceptualno predstavljaju negativ forme, odnosno svojevrsnu negativnu tjelesnost koja je „oduzeta“ od cjeline građevine, najčešće od cjeline zida koji predstavlja

¹⁷⁴ Jacques Paul Grillo sugerira da postoji elementarni oblik prozorskog otvora zasnovan na „fiziologiji oka“: On kaže da „fiziološki oblik prozorskog otvora“ jeste horizontalno postavljena elipsa, odnosno, to je oblik „dobrog čovjekovog viđenja“ (Grillo 1975: 123) jer odgovara fiziologiji oka. Grillo ne uzima u obzir težinski karakter otvora. Naime, otvor je, kao dio tjelesnosti građevine, podvrgnut djelovanju (vizualne) težine sa formalnim posljedicama, prije svega, vertikalnih i pravougaonih, te horizontalnih iskaza.

pozitiv forme. Taj negativ forme otvora javlja se, principijelno, kao geometrijski pravilan jer je iskaz organizacije nošenja težina i iskazuje pravce vertikale i horizontale.



Sl.5.16 Sučeljavanje dvije forme različitih tjelesnosti tvori jasan i delikatan ali ne i nelogičan dvotjelesni identitet jednog arhitektonskog objekta, kako je to u primjeru modernističke arhitekture *Fakulteta historije* u Cambridgeu (arh. James Stirling, 1968.g.): Karakter „slabe“ tjelesnosti, koju posjeduje arhitektonska forma od stakla, sučeljava se i povezuje sa „jakom“ tjelesnošću koju posjeduje arhitektonska forma od opeke, koja se, uz to, javlja kao bazična tjelesnost ovog objekta. Sa stanovišta arhitektonske ali i opće semiotike neka se stvar ili pojava vidi kao „jaka“ i „čvrsta“ zato što se razlikuje od svoje kontrastne forme, odnosno „slabe“ stvari. Dakle, iza percepcije „jake“ stvari uvijek stoji predodžba „slabe“ stvari, i obratno. U datom arhitektonskom primjeru, vizualizirana je upravo takva „kontrastna“ slika. Stoga, pojava „jake“ opečne tjelesnosti legitimira pojavu „slabe“ staklene tjelesnosti, i obratno – a zajedno čine čvrstu cjelinu.



Sl.5.17 Iako nema uobičajenu, odnosno socijalno i stilski kodificiranu formu, otvor koji se formira na uglu trgovine *Best* (arhitektura grupe Site, Richmond, 1971.g.) ostaje arhitektoničan: iako se uglovi otvora na objektu formiraju tako da se od njega odvaja „nepravilni“ dio zida, taj „nepravilni“ dio zida je formiran od čitavih nelomljenih opeka koje zadržavaju arhitektonsku formu i svoju vertikalno horizontalnu geometriju. Uz to, tjelesnost dijela zida koji se odvaja od glavnog korpusa građevine i sama građevina su komplementarni. Nasuprot, oštećenja na fasadi objekta vlade Republike Bosne i Hercegovine u Sarajevu (stanje iz 1995. g.), nastala eksplozijama granata u ratu (1992-95.g.) pokazuju tjelesnost koja ne artikulira arhitektonski kod. Rasprskavajuća forma koju ostavlja granata na korpusu građevine, nema ništa od arhitektonske forme gravitacijske tjelesnosti, i u potpunosti destituirala arhitektonski smisao objekta.



Sl.5.18 „Estetika razorene tjelesnosti“ u arhitektonskim projektima Lebbeusa Woodsa¹⁷⁵ ilustrativna je na primjeru njegovog redizajna u ratu razorene zgrade Elektroprivrede u Sarajevu (lijevo, slika razrušenog objekta iz perioda 1992-1995.g., desno, redesign objekta L. Woodsa). Woods promovira razaranja uobičajene arhitektonske tjelesnosti, zasnovane na prepoznatljivim materijalima (opeka, drvo, beton), koju sučeljava sa vrstom nove i neviđene tjelesnosti. Uz to, ta nova tjelesnost ne biva arhitekturalizirana i arhitektonski kodirana, poput drugih izvorno nearhitektonskih formi koje „uđu“ u arhitektonsku formu i postanu dio nje. Ta nova, druga tjelesnost, kao neka vrsta organoidno-mašinske forme neofuturističkog kvaliteta, jasno razara i „izjeda“ poznatu arhitektonsku tjelesnost – razara sam smisao arhitektonskog objekta.

Generalno, i jednotjelesan ili višetjelesan objekt karakteriziraju arhitektonski kvaliteti, gdje su materijali, konstrukcije i forme određeni gravitacijskim djelovanjem. Kad to nije činjenica, u nekim primjerima višetjelesne arhitekture kada, zapravo, tjeles-

¹⁷⁵ Lebbeus Woods (1940-2012), djelovao u New Yorku, arhitekt i umjetnik, označen kao "avangardni radikalni crtač", koji, u svojevrsnoj maniri neofuturizma, slavi svijet mašinskog i robotike, promovira neku vrstu kiborg arhitekture, razarajuće i dihotomne tjelesnosti.

nosti dolaze u sukob jer nisu (sve) arhitektonskog kvaliteta, dolazi do svojevrsnog razaranja same arhitekture i njenog početnog smisla, što je ponekad prisutno u dijelovima savremene arhitekture.

Murali, kao vremenski stara forma, principijelno imaju i slikarski i arhitektonski karakter. Kao slikarska forma nose sobom, između ostalog, mimetički karakter i iluzivni učinak prostora koji suštinski oponira materijalnom i težinskom karakteru arhitekture. Kada su murali unutar enterijera, njihov je iluzivni učinak nešto drugačiji od onoga u eksterijeru. U enterijeru objekta nije, kao u njegovom eksterijeru, naglašena materijalna tjelesnost arhitektonskog objekta nego je naglašena artikulacija prostora (egzistencijalni prostor). Tako, murali u enterijeru, na neki način, sarađuju i dorađuju kategoriju prostora čak i kad prave iluzivne efekte u prostoru. Murali mogu biti integrirani u arhitekturu na način da su nastali istovremeno kad i arhitektonski objekt, što je rjeđi slučaj. Puno je češći slučaj onaj koji karakterizira savremenu kulturu i arhitekturu i ima izražen aspekt vizualnog komuniciranja, kada su murali (kao i grafiti) pridodata forma arhitektonskom objektu. Taj komunikacijski karakter savremenosti postulira forme diskurzivne komunikacije kao što su tekst i slika, gdje forma savremene arhitekture sama po sebi nije diskurzivna. U tom se smislu sami grafiti¹⁷⁶ u arhitekturi i, uz njih, svjetlosne

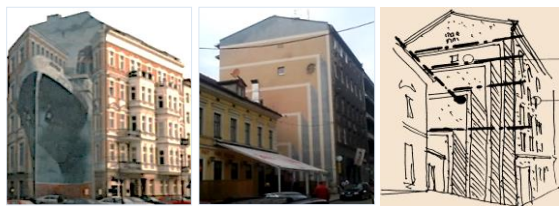
projekcije (slike i teksta) na fasadama, javljaju kao jasno pridodate i nearhitektonske forme. Svjetlosne projekcije, naročito one slike, imaju učinak izrazite promjene tjelesnosti arhitektonskog objekta, gdje projicirana slika kreira iluzivni prostor koji razara ili barem hibridizira početnu, odnosno osnovnu tjelesnost arhitekture. Za razliku od ranijih arhitektura, uključujući modernu, hibridni karakter savremene arhitekture, kao spoj dvije ili više raznorodnih arhitektonskih formi, odnosno tjelesnosti, jeste uobičajena pojava, koja se, sa stanovišta recepcije javnosti, vrednuje arhitektonski pozitivno. Sam karakter hibridnosti nije ograničen na savremenu arhitekturu nego je šira osobenost savremene kulture.

Izvorno se forma murala vezuje za unutrašnji prostor, najprije onaj pećine pa arhitekture, gdje oslikani zidovi i sam prostor ostvaruju svojevrsnu saradnju. Tako, oslikani svijet murala sugerira pojavu njegovog osobenog prostora koji nosi karakter iluzivnog, ali i kao takav on ostvaruje logičnu i značenjsku vezu sa konkretnim unutaršnjim prostorom pećine ili enterijera nekoga objekta. Vremenom će murali postati karakteristika dominantnog oslikavanja vanjskih zidova arhitektonskog objekta, kakvi su i savremeni murali. To bitno mijenja odnos murala i arhitekture u odnosu na prvi „enterijerski“ period murala. Mural i dalje nosi iskaz iluzivnog svijeta sobom dok eksterijer, za razliku od enterijera objekta, ne

¹⁷⁶ Tipotektura (engl. *typotecture*) je savremena oznaka za integraciju teksta i arhitekture, i u enterijeru i u eksterijeru (na fasadi) objekta. Samo naizgled nova kategorija, tipotektura je zapravo antički fenomen, vidljiv u primjerima rimskih slavoluka,

pompejskih natpisa, itd. Ipak, danas je situacija različita, jer se savremena tipotektura odvija u drugačijem komunikacijskom kontekstu, gdje sama kategorija arhitekture nije previše važan medij društvene komunikacije.

artikulira primarno prostor nego masu i tjelesnost objekta.¹⁷⁷ I tu otpočinje svojevrsan sukob forme murala i forme arhitektonske spoljašnosti. Odnosno, dolazi do „sukoba“ prostornog iskaza murala i tjelesnog iskaza arhitekture. Iskaz iluzivnog prostora murala može se razumijevati i kao iskaz „slabe“ tjelesnosti koju on izražava naspram uvijek materijalnije i konkretnije „čvrste“ tjelesnosti arhitektonskog objekta. U ovom srazu, arhitektonska tjelesnost najčešće biva desturirana u nivou ekspresije i značenja, pri čemu bivaju destruirane i druge arhitektonske vrijednosti - stila, prostornog učinka, kompozicije, itd.



Sl.5.19 Primjer murala na jednoj zgradi u Charlottenburgu (na slici, lijevo), gdje je slikarskim sredstvima jasno kreiran 3D iluzivni prostor na fasadi zgrade sa prikazom „broda koji izlazi iz zgrade“. Pri ovome, tjelesnost tog novostvorenog iluzivnog prostora („broda“ i njegovog naznačenog prostora) jasno se postavlja naspram tjelesnosti arhitektonskog objekta na čijoj se zabatnoj fasadi nalazi, koju kategorijalno destruiira. Ruši se osnovna tjelesna osobenost arhitekture vezana za materijal, čvrstinu i konkretnost arhitektonske pojave.

Uz to, destruiraju se i drugi arhitektonski karakteri poput arhitektonskog stila, djelatne arhitektonske kompozicije, itd. U konačnici, ukupna tjelesnost tog arhitektonskog objekta počinje se doimati kao „slaba“ i nečvrsta – kôd iluzivnog prostora kao da je prešao iz forme murala na samu arhitekturu. Na drugom primjeru murala, u ulici Koševo u Sarajevu (na slici u sredini), također je prisutan izvjesni iluzionistički učinak 3D prostora. Ali, u ovom primjeru, taj učinak murala izražava svojevrsni arhitektonski kôd svojom pravokutnom geometrijom čime se povezuje sa samim arhitektonskim objektom, ali i sa okolnim arhitektonskim objektima (v. analizu na skici, desno). Sav taj učinak povezivanja sa arhitekturom se ostvaruje sa, naizgled paradoksalno, iluzivnom sugestijom prostora „koji se nalazi unutar same te zgrade“. Time se forma i značenje murala zapravo „vraćaju“ konceptualnoj formi arhitektonskog objekta – jer ovaj naslikani, iluzivni prostor „enterijera“ arhitektonskog objekta jeste rudimentarna karakteristika svake arhitekture.



Sl.5.19 Noćno, a naročito vještačko osvjetljenje na fasadi građevine u nekoj mjeri uvijek mijenja ekspresiju tjelesnosti arhitektonskog objekta u odnosu na vizualnu percepciju te fasade pri prirodnom dnevnom svjetlu.

¹⁷⁷ Drugim riječima, arhitektonski objekat iznutra ima dominantan identitet prostora dok je izvana dominantan identitet tijela (objekta).

Koncept noćnog, vještačkog osvjetljenja trebao bi primarno biti vezan za stilski i strukturalni karakter građevine, vezan za njen arhitektonski identitet. Generalno promatrano, u formi bilo kog arhitektonskog objekta, pri prirodnom dnevnom osvjetljenju, dominira materijalni a pri noćnom, vještačkom osvjetljenju nematerijalni karakter tjelesnosti. Osvjetljena vještačkom ili prirodnom (mjesec) svjetlošću, svaka građevina noću „dematerijalizira“. Uz to, dnevno osvjetljenje uvijek artikulira tjelesnu cjelinu građevine dok je noćno osvjetljenje uvijek usmjereno na dijelove korpusa građevine - na detalje i arhitektonske elemente, što je ilustrativno u konceptu noćnog osvjetljenja Vijećnice u Sarajevu¹⁷⁸. Na ovoj se građevini, u transferu dnevnog na noćno svjetlo, dijelom mijenjaju karakteri i elementi arhitektonske kompozicije. Tako je, na primjer, promijenjen njen ritam, pomjeren je sa središta ugaonih rizalita ka njegovim osvjetljenim ivicama, koje postaju dominanta arhitektonske kompozicije. Itd.

¹⁷⁸ Izgled sarajevske Vijećnice pri dnevnom svjetlu vidjeti na slici 6.14.



Sl.5.20 U savremenoj kulturi globalno dominiraju forme digitalne komunikacije, koje po svojoj prirodi imaju učinak virtualiziranja konkretne stvarnosti. Taj se karakter prenosi i na druge vrste komunikacije koje naizgled mogu biti udaljene od digitalne komunikacije i digitalne slike. Jedan od značajnih a raširenih primjera virtualizacije konkretnog svijeta jesu svjetlosne, odnosno slikovne projekcije pokretnih ili nepokretnih slika na fasadama građevina. Iako je njihov karakter privremenost koja proizlazi iz tehničkog i nematerijalnog karaktera takvih projekcija, ove iluminacije objekata imaju značajan komunikacijski učinak u savremenom društvu. Tako projicirane slike, poput primjera "3D video mappinga historije Vijećnice i Sarajeva" (autor: Knap Studio) na prednjoj fasadi vijećnice u Sarajevu jasno destruiraju osnovni korpus građevine. U ovom primjeru je projicirana slika „Vučka“, maskote sarajevske zimske Olimpijade 1984.

godine, koja prekriva cjelinu desnog krila prednje fasade. Ova projekcija razara tjelesnost arhitektonskog objekta budući da je u biti nearhitektonična. Rezultat ove projekcije zapravo je dvostruko kodirana tjelesnost, koja u svom cjelinskom karakteru hibridiziranja arhitekture i nearhitektonske forme digitalne slike rezultira, arhitektonski i materijalno, "slabom" i „fluidnom“ formom. S druge strane, tim dvostrukim kodiranjem, u međuodnosu projicirane slike i arhitekture, otvara se prostor novih mnogostrukih označenja.

Minimalistička tjelesnost savremene arhitekture i „nevidljive kuće“

U savremenoj arhitekturi je prisutna tendencija ekspresije minimalističke, krajnje pojednostavljene arhitektonske tjelesnosti. Naspram ove tendencije minimalizma, i kao njen svojevrsan antipod vezan za kompleksnu formu, u savremenoj arhitekturi je prisutna i osobena arhitektura dominacije oblika. To je klasa arhitektonske tjelesnosti vezana za iskaz različitih, uglavnom novih morfoloških kodova, gdje dominiraju nepravokutne i zakrivljene forme. Ova klasa arhitekture često teži jednotjelesnom iskazu – dominaciji cjeline jednog oblika. U savremenoj arhitekturi se javlja i treća klasa arhitektonske tjelesnosti, svojevrsna hibridizacija minimalističke arhitekture i

arhitekture oblika. Unutar ove dvojno kodirane arhitekture, naglašen je i identitet oblika (najčešće u konturi i krupnom raščlanjenjenju) ali i minimalistička tjelesnost arhitekture, naročito u krajnje svedenoj artikulaciji fasadnih površina.

Čini se da je osnova minimalizma u savremenoj arhitekturi težnja ka potpunoj redukciji arhitektonske tjelesnosti, pa se, kao njen ekstremni iskaz, javljaju artikulacije „nestajuće“ tjelesnosti, koja, kao da ima tendenciju iluzivnog nestajanja tjelesnosti i artikulacije njene nevidljivosti. Razlozi ove minimalističke tendencije značajno su vezani za virtualni karakter savremene komunikacije i jasno prenose vizualno-kulturni kôd web i digitalnog svijeta i u dizajn i u arhitekturu. Stoga, savremenu minimalističku arhitekturu treba suštinski razlikovati od minimalizma iz vremena moderne arhitekture, gdje je minimalistički koncept forme baziran na redukciji i apstrahovanju arhitektonskih formi u geometriju pravilnih trodimenzionalnih i dvodimenzionalnih formi (kubusa, ploha, itd.)¹⁷⁹, pri čemu je ta modernistička geometrija zapravo skrivala bit arhitektonske tjelesnosti¹⁸⁰. Drugim riječima, minimalizam u arhitekturi je različit u modernoj i savremenoj arhitekturi budući da

¹⁷⁹ Unutar minimalizma kao oblikovnog karaktera moderne može se diferencirati pokret u likovnim umjetnostima i muzici koji je 1960-ih godina imenovan kao „minimalistička umjetnost“ („Doslovna umjetnost“, „ABC umjetnost“, itd.), i koji ima za cilj promociju minimalističkih formi geometrijske apstrakcije.

¹⁸⁰ Moderna arhitektura je svojim osnovnim formalnim karakterom horizontalno naglašene geometrije, zapravo potiskivala i skrivala vertikalnu bit svakog arhitektonskog objekta.

je u prvoj prisutan minimalizam opće geometrije a u drugoj kao minimalizam arhitektonske geometrije. Za razliku od moderne, savremena minimalistička arhitektura bazirana je na krajnjoj redukciji, ne samo univerzalno geometrijske nego i specifično arhitektonske forme¹⁸¹. U toj redukciji arhitektonske forme, kao konačan iskaz pojavljuje se minimalistička redukcija na osobene linearne forme, najčešće na forme vertikalne ili na vertikalno-horizontalne forme. Te linearne forme vertikalne i pravog ugla predstavljaju matrične forme u genezi svakog arhitektonskog objekta. Zato se minimalistička pojavnost savremene arhitekture može razumijevati i kao suprotan iskaz od arhitektonske geneze: kao posljednji korak disolucije arhitektonske tjelesnosti, na minimum forme koja se može atribuirati arhitektonskom.¹⁸² Sa stanovišta arhitektonske kompozicije, minimalistički arhitektonski objekat često se pojavljuje kao skup linearnih vertikalnih formi u krajnje jednostavnom aranžmanu.

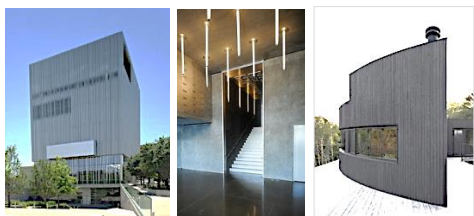
¹⁸¹ Za razliku od čisto geometrijske forme aplicirane u minimalističkom izrazu arhitekture moderne, arhitektonska forma u savremenoj minimalističkoj arhitekturi nosi gravitacijsku bit ustrojstva svake arhitekture, koja se očituje u naglašavanju vertikalne forme. Nasuprot, negravitacijski orijentirana arhitektura moderne potiče izraz horizontalnih formi. Distinkcija dva minimalizma, modernog i savremenog, uvodi određenje ovog drugog kao „postminimalističke arhitekture“ 21. stoljeća. Ipak, savremeni minimalizam ima osobenu poveznicu u modernističkom naslijeđu De Stijla pa je stoga očekivano prisutan u prostoru savremene arhitekture Nizozemske.

¹⁸² Drugima riječima, vertikalna forma je na početku i na kraju postojanja arhitektonskog objekta i same arhitekture. O vertikalnoj biti svake arhitekture i njene tjelesnosti vidjeti šire u odjeljku 2 ove knjige: *Organizacija nošenja težina u arhitekturi*.

Zanimljivo je da je i elementarna struktura svake opažene slike vertikalna, odnosno da se može svesti na formu vertikalne linije. Rudolf Arnheim navodi da je ritmizirana forma – ravnomjerno redanje više istih formi jedne pored druge - najjednostavnija forma vizualne percepcije (Arnheim 1974: 56). Razvijajući ovaj stav, Fehim Hadžimuhamedović specifikira formu vertikalne, odnosno vertikalnog ritma, kao osnovnu opažajnu formu slike (Hadžimuhamedović 2010)¹⁸³. On sugerira da likovni prapočetak, ali i svojevrsan osnov svake slike pripada formi vertikalne, odnosno, vertikalnoj strukturi slike¹⁸⁴. On iznosi tezu da ritam umnoženih vertikalnih formi čini osnovnu opažajnu formu svake slike i da je to posljedica gravitacijskog ustrojstva svijeta. Tako se, u svojevrsnoj paraleli sa genezom arhitektonskog objekta, može uočiti da geneza svake slike otpočinje formom vertikalne i da zadnjem stadiju pojave svake slike, odnosno njenom nestajanju, pripada vertikalna forma.

¹⁸³ Esej “Fenomenologija vertikalnog ustrojstva svijeta slike” u knjizi *Tekst o slici – transcencija kao bit umjetnosti* (Hadžimuhamedović 2010: 49-71).

¹⁸⁴ Fehim Hadžimuhamedović, u eseju pod naslovom “Neobično obična kuća – arhetip vertikalne u azilu umobolnih”, u knjizi *Tekst o arhitekturi*, kaže: „Bilo koja likovna analiza viđenja bi pokazala prisustvo vertikalne, odnosno vertikalnog principa kao aksioma vizualne percepcije. Ekspresija vertikalne, zapravo, daje minimum perceptivne dinamike vizualu, odnosno, daje početni identitet slike. Između tačke, kruga, horizontale, vertikalne..., likovni prapočetak i metahistoriju slike ima smisla odrediti posljednjim elementom.“ (Hadžimuhamedović 2001: 52)



Sl.5.21 Kad se reducira tjelesnost arhitektonskog objekta unutar minimalističkog koncepta savremene arhitekture, ono što preostaje kao krajnja forma bez koje nema pojave arhitekture jeste vertikalna forma, koja jednovremeno predstavlja početnu formu svakog građenja i svake tjelesne geneze arhitekture. U primjeru građevine *Dee and Charles Wyly Theater* (arh. Rem Koolhaas&OMA, Dallas, Texas, 2001-9.g.; slike, lijevo i u sredini), njen je eksterijer (u potpunosti) i njen enterijer (djelomično) sveden na pojavu isključivo vertikalnih linearnih formi. Objekat *La Héronnière* (arh. Alain Carle, Canada, Wentworth, 2014.g.; slika desno) posjeduje ekskluzivnu arhitektonsku kompoziciju vertikalnih formi poredanih jedna do druge, gdje je minimalistički karakter, odnosno redukcija forme naglašena i tamnom bojom.



Sl.5.22 Objekat *Importantne centra* u Sarajevu, stambene, poslovne i tržne

namjene (arhitekti Igor i Sanja Grozdanić, 2009.g.) komponiran je u skladu sa minimalističkim trendom u savremenoj arhitekturi, odnosno u oblikovnoj redukciji arhitektonskog objekta na vertikalnu formu. U cjelini, karakterizira ga jasno artikuliran linearizam, odnosno vertikalizam dominantan na svim fasadama, koji je kombiniran sa 3D kubusnim oblikovanjem, odnosno stereotomijom oblika.

„Iščezavajuća“, odnosno „nevidljiva“ tjelesnost, kao karakter savremene arhitekture, samo je dio njenih minimalističkih tendencija, pri čemu ono što preostane u „intencionalnoj destrukciji arhitektonske tjelesnosti“ uvijek nosi barem ostatke vertikalne forme, kao osnovne tjelesne forme arhitektonskog objekta. U stvari, poticaj pojavi savremene minimalističke arhitekture jeste ekonomija društvenog komuniciranja, gdje ono nije zainteresirano za komunikacijske kanale koji dolaze od arhitektonske i sličnih formi „vanjskog“ pojavnog svijeta. Iz toga i proizlazi krajnja redukcija komuniciranja arhitektonskom formom¹⁸⁵, što, u nekim ekstremnim minimalističko-reduktivnim konceptima vodi ka pojavi arhitektonskog objekta koji je „nekomunikativan“, „slijepih pročelja“, ili, čak „iščezavajući“ i „nevidljiv“.

¹⁸⁵ O vezi oblikovanja i komuniciranja u minimalističkoj arhitekturi vidjeti esej: „*Slijepa arhitektura – minimalizam komuniciranja i oblikovanja*“ u knjizi *Tekst o slici – transcendencija kao bit umjetnosti* (Hadžimuhamedović 2020: 144-6).



Sl.5.23 Ako se neka arhitektura atribuiira „slijepom“ to znači da je karakter njene vizualnosti takav da ona „ne želi svojom pojavom (vanjštinom) da nas komunicira“. Trend crnih savremenih građevina, arhitektonskih objekata tretiranih tamnom i crnom bojom, sugerira pojavu takve nekomunikativne arhitekture, jasne u primjeru *King Library* (arh. Christians Brygge, Copenhagen, 1999.g.). Isti, reduktivni smisao komuniciranja vezan je i za „građevine koje iščezavaju“ i za „nevidljive građevine“, što je također jedan od savremenih trendova u arhitekturi: Učiniti da se tjelesnost arhitektonskog objekta što manje vidi. Takav je objekat *Tower Infinity* („Invisible Tower“) u Seoulu (projekat iz 2013. godine; slika desno)¹⁸⁶, sa oblikovnom idejom da se s pomoću efekata led rasvjete arhitektonski objekat učini „nevidljivim“, odnosno što manje vidljivim.

Arhitektonska tjelesnost „nevidenih“ oblika

Savremena arhitektura oblika ima iskaz u svojevrsnom novom ključu različitih morfoloških kodova (gdje ipak dominiraju zakrivljene forme), koju Charles Jencks i Karl Kropf¹⁸⁷ nazivaju arhitekturom

¹⁸⁶ Primjeri na gornjoj slici su preuzeti iz knjige Fehima Hadžimuhamedovića *Tekst o slici: Transcendencija kao bit umjetnosti* (Hadžimuhamedović 2020: 145).

¹⁸⁷ Savremenu arhitektonsku situaciju, Ch. Jencks i K. Kropf, u knjizi *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*

nove paradigme ili arhitekturom nove kompleksnosti. Pojavno, radi se o klasi potpuno nove arhitekture, gdje dominira identitet različitih oblika, koji su na svoj način „neviđeni“¹⁸⁸, odnosno nema iskustva u recepciji takve arhitekture. Savremena arhitektura, u kojoj dominira kategorija oblika prisutna je u klasifikaciji savremene arhitekture „u doba globalizacije“ Kennetha Framptona¹⁸⁹, koju on postavlja u

(1997) prepoznaju u dva polja, arhitekturu koja kontinuirano prethodnu i onu koja predstavlja nove paradigme. Tako je u prvom polju arhitektura koja je mutirala iz moderne arhitekture u tri glavne tradicije: kritički i ekološki Postmodernizam (koji uključuje tradicionalnu arhitekturu ili joj je paralelan), High-Tech arhitekturu i skulptoralni Kasni modernizam, Dekonstruktivnu arhitekturu, subverzivni Novi modernizam. Drugom polju pripada potpuno novi iskaz arhitekture - Nova paradigma ili Paradigma kompleksnosti. Ta arhitektura ima mogući okvir pojavljivanja nauke kompleksnosti i teorije kaosa, gdje se kompleksnost iskazuje prvenstveno geometrijskom teorijom Benoît Mandelbrota i iskaza fraktala.

¹⁸⁸ Taj „karakter neviđenog“ - formi i znakova koje se teško povezuju sa iskustvom i sa pojavnim formama generiranim u razvoju arhitekture, dizajna i, generalno, savremene kulture može se povezati sa konceptom simulakruma Jeana Baudrillarda. On, u knjizi *The Precession of Simulacra* (Baudrillard 1984), pojašnjava da se u savremenom svijetu hiperrealnosti znakovi pojavljuju u četiri nivoa: I nivo, za znakove se misli da odražavaju bazičnu realnost; II nivo, kad znak maskira realnost; III nivo, kad znak maskira odsustvo realnosti; i IV nivo, kad znakovi postaju simulakrumi – nemaju nikakvu relaciju sa stvarnošću i postaju puka simulacija. Karakter kategorije „nevidenih“ oblika u arhitekturi može se konceptualno povezati sa Baudrillardovim četvrtim nivoom znaka.

¹⁸⁹ Frampton u knjizi *Modern Architecture - A critical History*, u poglavlju pod naslovom „Architecture in the Age of Globalization: topography, morphology, sustainability, materiality, habitat and civic form“ (Frampton 2007: 344-389).

šest trendova – metadiskursa. Jedan od tih šest metadiskursa jeste morfologija – iskaz kategorije oblika u arhitekturi, koje se jasno povezuje sa pojavnim karakterom oblika u biologiji, geofizici, arheologiji, itd. Ovaj metadiskurs morfologije zapravo prekriva ili je vezan i za druge od šest Framptonovih diskursa, a naročito za diskurs topografije. Pojavnost arhitektonskih formi takve morfološke arhitekture u pravilu je vezana za pojavu zakrivljenih formi i za računarsku tehniku. Čini se kao da, unutar ideologije morfološkog kulta, savremena arhitektura i dizajn otkrivaju „nadmoć“ krivolinijskih i zakrivljenih nad pravolinijskim i plošnim formama¹⁹⁰. Sa stanovišta težine, morfološka arhitektura (oblika) principijelno potiskuje ekspresiju težine¹⁹¹, gdje u njenom savremenom iskazu ekstremna dominacija oblika skoro potpuno sugerira otklon od ekspresije težine ili se ona pojavljuje sporadično i kao fragment.

¹⁹⁰ Greg Lynn se po Kenethu Framptonu (Frampton 2007) javlja kao glavni teoretičar morfološkog kulta u knjigama *Folds, bodies, & blobs: collected essays* (1988, Bruxelles: La Lettre volée) i *Animate Form* (1999, New York: Princeton Architectural Press), sa izraženim utjecajima na koncepte novih zakrivljenih formi arhitekture („arhitektura nove paradigme“ - Ch. Jencks & K.Kropf). Lynn ukazuje na važnost D'Arcy Thompsona (1860-1948), škotskog biologa i matematičara (knjiga, *One Growth and Form*, 1917), koji naglašava nadmoć krivolinijskih nad pravolinijskim formama i time sklonost ka apriori digitalnom oblikovanju (oblika) u polimorfne strukture koje on naziva „grudvice“ (*blobs*)

¹⁹¹ O klasi arhitekture oblika i njenom netežinskom ustrojstvu i ekspresiji vidjeti šire u drugom dijelu ove knjige: *Organizacija nošenja težina u arhitekturi*.



Sl.5.24 Tamo gdje u savremenoj arhitekturi cjelina jednog oblika dominira, poput forme vile *Shell*, (projekat Zaha Hadid za Dubrovnik), nema mjesta za percepcijsko-kognitivno propitivanje težine u njenom sistemnom iskazu – onako kako se to čini kad, na primjer, promatramo gredu položenu na stupove i pitamo se hoće li ti stupovi moći izdržati težinu te grede iznad. Težina, odnosno karakteri materijala i konstrukcije ovog objekta potisnuti u drugi plan za račun forme, koja, sama, nosi ukupni identitet formalne pojave. Na sličan način, forma jedne školjke iz prirode ima neupitan identitet. Iako sam naziv objekta "Shell" uz predočenu formu sugerira vezivanje za sliku (forme) školjke iz prirode, pažljivija vizualna analiza može otkriti jasne znakove "neorganičnosti" ove forme i u cjelini i u detalju. To se vidi

u 2D zaravnjenjima ploha, u oštrim linijama sučeljavanja ploha eksterijera, i sl. Time objekat, uz već prisutni znak prirode i prirodnog, iskazuje znak i svoje artifičijelnosti i može se jasno identificirati i kao artifičijelni objekat. U cjelini, arhitektonski objekat je dvostruko kodiran, i organički i artifičijelno, pa time artikulira vrstu hibridnog dizajna.

Savremena arhitektura nove paradigme uglavnom se pojavljuje u otklonu od ispoljavanja težine, pa su i njeni oblici u otklonu od vertikale i pravog ugla, forme postavljene pod nagibom u odnosu na vertikalnu i horizontalnu, često su krivolinijske i u otklonu od ravnih plošnih formi. Takva je arhitektura zakrivljenih formi Franka O'Gehryja i Zahe Hadid, fraktalne i *blob* arhitekture, itd. Takvu arhitekturu koja formalno inklinira vertikalnu i pravi ugao artikulira Daniel Libeskind, Vittorio Magnago Lampugnani, Peter Eisenman, i drugi arhitekti.

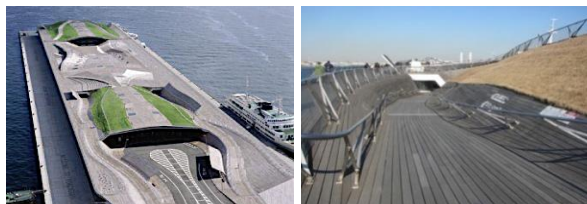
Karakter arhitekture nove paradigme u smislu otklona od vizualnog učinka težine, njenog materijalnog iskaza i tjelesne ekspresije vezan je za činjenicu da takva arhitektura dolazi iz arhitektonski neoriginalnih izvorišta. Arhitektonski neoriginalna izvorišta su ona iz kojih arhitektura nije modelirana, niti primordijalno niti tokom dugog razvoja arhitekture. Nasuprot, originalna su ona arhitektonska

izvorišta koja su jasno prepoznatljiva kao iskaz težine materijala i sistemnih obrazaca nošenja težina. Arhitektonski neoriginalna izvorišta, klasa koja danas dominira u modeliranju savremene arhitekture, mogu biti vezana za bilo koju stvar ili pojam koji može biti uveden u arhitekturu slučajno. Ali, takva izvorišta, vezana za formu „balona“ ili „školjke“ na primjer, moraju u procesu modeliranja arhitekture biti arhitektonski kodirana i, ono što je uz to važno, moraju zadobiti karakter artifičijelnog bez obzira da li su prirodnog izvorišta. Kad su prirodnog izvorišta, poput svojevrstnih modela oblika arhitekture nove paradigme, oni mogu da budu osobeni analogoni živog svijeta ali nikad njegovi supstituenti. Drugim riječima, forme novih oblika mogu biti samo slične prirodi, i to jednim svojim slojem, jer moraju imati i jasan sloj artifičijelnog preko kojeg zadobijaju karakter „artifičijelne prirode“¹⁹² („artifičijelnog drveta ili životinje“, na primjer). Takva savremena arhitektura mora zadobiti definiciju vezanu za taj dvostruki kôd – jednovremeno i artifičijelnog i svijeta prirode.

¹⁹² Greg Lynn, glavni teoretičar morfologije nove paradigme u arhitekturi, odnosno zakrivljenih formi koje „izgledaju kao oživljene“ i imaju efekat rašćenja i ekspanzije. On pojašnjava njihov karakter formalnim odrednicama „grudvice“ (*blob*) u knjigama *Folds, bodies, & blobs: collected essays* (1988) i *Animate Form* (1999). Fehim Hadžimuhamedović naglašava, u njegovom konceptu metafizičke kuće (Hadžimuhamedović 2008), centralnu ulogu elementa vazduha u artikulaciji i prizivanju živog, ponajprije čovjekovog svijeta u arhitekturi. U tom se smislu njegova metafizička kuća vezuje za vazdušne forme - balone, mjehurove, itd., karakter koji se može prepoznati kao iskaz savremene „grudvaste“ arhitekture zakrivljenih formi.



Sl.5.25 Radi upotrebe zakrivljenih formi, morfološku arhitekturu je moguće, premda ne ekskluzivno, vezivati za forme živog svijeta. Morfologija arhitektonskih formi *Guggenheim muzeja moderne i savremene umjetnosti* u Bilbao (arh. Frank O'Gehry, 1997.g.) sugerira pojavu arhitektonske kompozicije kao vrste „oživljenih“, „energiziranih“, „rastućih“, „širećih“, „uvijajućih“... arhitektonskih formi. Tako se unutar arhitekture pojavljuje vrsta „artificijelne prirode“ – sintagma koja je tek naizgled unutar same sebe suprotstavljena jer je koncept ove arhitekture hibridnost, odnosno dvostruka kodiranost (i artificijelno i naturalno).



Sl.5.26 Topografski zakrivljene forme u savremenoj arhitekturi su zapravo dio savremenog morfološkog kulta, vezuju se za zakrivljene forme površine zemlje, poput arhitekture "artificijelnog pejzaža"¹⁹³ *International Port*

¹⁹³ Dosezanje "artificijelnog pejzaža" je savremeni koncept oblikovanja arhitekture iz neoriginalnog arhitektonskog izvorišta –

Terminala u Yokohami (arhitekti: Alejandro Zaera Polo i Farshid Moussavi, 2002.g.). Sa stanovišta svojevrsne (ne-napisane) ideologije savremene arhitekture oblika koja sugerira hibridizaciju prirodnog i artificijelnog svijeta, vanjštinu objekta, poput arhitekture ovog terminala, treba uklopiti u okoliš da ne privlači previše pažnju – da bude u bde prirodan iskaz i istovremeno da bude jasan artificijelni iskaz i znak. Označenje arhitekture u predloženom primjeru je prvenstveno označenjima „vještačkih brda i dolina“.

Izotropni¹⁹⁴ i anizotropni prostor i tjelesnost

Arhitektonska tjelesnost, ali i njen pripadajući prazni prostor karakterizirani su izotropnim i anizotropnim prostorom. Odnosno, arhitektonska tjelesnost se pojavljuje i kao neizotropna, kao svojevrsan iskaz hijerarhičnih dijelova i prostora, i kao izotropna, kao svojevrsan iskaz nehijerarhičnih, odnosno istih i sličnih dijelova i prostora. Ova druga se značajno artikulira tek sa arhitekturom moderne, ona prva je karakter primordijalne, historijske i tradicionalne arhitekture.

historijska arhitektura, kao jasan artificijelni iskaz, nije direktno modelirana iz prirodnih formi, poput forme brda. Kad neka prirodna forma biva modelom oblikovanja u arhitekturi ona mora poprimiti arhitektonski kôd. James Corner, u knjizi *Recovering Landscapes in Essays in Contemporary Landscape Architecture* (Princeton Architectural Press, 1999) sugerira da se svako mjesto danas počinje promatrati kao prirodni ili artificijelni pejzaž.

¹⁹⁴ U fizici, odnosno u geometriji, pojam izotropnog označava kvalitet "istih osobenosti u svim pravcima", odnosno, "identičan u svim pravcima". Nasuprot, pojam anizotropnog označava "promjenjivost s obzirom na smjer".

U teorijskom smislu, sociolog i filozof Henri Lefebvre (1901-1991) označava izotropnim prostor koji je kreirao El Lissitzky i koji se vezuje za uvođenje geometrijskog koda u arhitekturu¹⁹⁵. Dalibor Vesely sugerira da arhitektura i perspektiva razdjeljuju smisao koherentnog prostora u arhitekturi, najjasnije iskazanog u konceptu "sobe", gdje se prostor ne razumijeva poput fenomenalnog prostora prirode nego je to izotropni prostor geometrije¹⁹⁶. André Wogenscky postulira da se arhitektonska misao Le Corbusiera iskazuje u izotropnom prostoru, kao vrsti inertnog, neutralnog i neživog kontejnera, koji ima karakter neograničenog i apstraktnog¹⁹⁷. Rudolf Arnheim, unutar psihologije opažanja vizualnih formi, uključivo i arhitekture, razvija razmatranje izotropnih opažajnih vizualnih sklopova – osnovnih obrazaca viđenja, gdje koristi pojam izomorfnog, koji, u biti, preklapa pojam izotropnog¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Prema, Łukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space, Architecture, Urban Research, and the Production of Theory*, University of Minnesota, 2011.

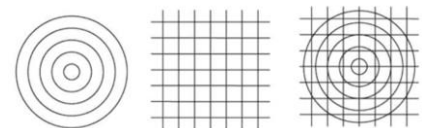
¹⁹⁶ Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation*, Massachusetts Institute of Technology, 2004.

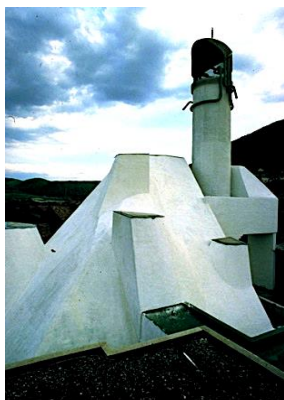
¹⁹⁷ Wogenscky, André. (2006). *Le Corbusier's Hands*. Massachusetts Institute of Technology.

¹⁹⁸ Izomorfizam, kategorija koja se odnosi na „slične forme“, semože uvjetno postavljati sa kategorijom izotropnog (punog i praznog) prostora. Unutar *Gestalt* psihologije, Rudolf Arnheim se bavio kategorijom izomorfizma odnosno njegove vizualne percepcije *The Gestalt theory of expression. Toward a psychology of art* (Arnheim 1966). Ovu je kategoriju kasnije upotrijebio prilikom inauguracije dvije elementarne klase vizualnih formi (obrazaca): „centričnih“ i „ekscentričnih“ sistema (slike) u knjizi *The power of the center: A theory of composition in the visual arts*

Standardizacija, bilo kao iskaz funkcije ili forme u modernoj arhitekturi, artikulira kategoriju izotropnog prostora - gradnju uniformnog prostora jednakih ili sličnih formalnih i funkcionalnih vrijednosti u svakom svom sastavnom dijelu, prostora baziranog na repetitiji jednog matričnog modula (geometrije). Pojavljene forme, odnosno moduli izotropnog prostora, mogu biti i dimenzionalno različiti, ali presudan je vizualni učinak istosti, odnosno sličnosti, kada sve forme postižu istim/sličnim vizualnim naponom. Radi se o kategoriji istog/sličnog vizualnog napona u svakoj tački punog ili praznog prostora, odnosno modulu i sastavnoj jedinici prostora (fasade, volumena, itd). Izotropnost se manifestira i kao puni (maseni) i kao prazni prostor arhitektonskog objekta - pojavljuje se u planu objekta, na fasadi, u volumenu objekta, kao aspekt materijalnosti zida, stupa, grede, fasade, itd.

(Arnheim 1988). Generalno, može se jasno povezati ekscentrični, odnosno izomorfni karakter forme za izotropnu ekspresiju vizualnih formi dok se centrični karakter vizualnih formi može jasno povezati za anizotropnu ekspresiju vizualnih formi. (Arnheimova ilustracija centričnog i ekscentričnog sistema, i njihove interakcije; promatrano slijeva nadesno.)





Sl.5.27 Zahtjevi za kreacijom izotropnog prostora, uglavnom intuitivnog a ne programskog karaktera, odredili su formalne i pojavne aspekte značajnog dijela moderne arhitekture u svijetu, ali i u Bosni i Hercegovini. U vanjštini Šerefudin – Bijele džamije u Visokom (arh. Z. Ugljen, 1980.g.), sve su forme primarne plastike ujednačene, što je jedan od razloga ekspresije cjeline čitavog objekta. Ovaj je objekt jasan primjer kreacije izotropnog prostora u iskazu arhitektonske tjelesnosti, sa primjenom geometrijski relativno sličnih formi. Važan je učinak istosti vizualnog napona u svakom dijelu toga objekta, pa

su forme kubusa valjka i zarezano kupe – izotropne, odnosno, „iste“. Artikulaciji izotropnosti značajno doprinosi i sveprostruća bijela boja. Dosljedno se aplicira princip izotropnosti pa je, namjesto tradicionalnog naglašavanja vertikale munare (uobičajeno maloga prečnika, proporcionalno vitke u urbanom prostoru Visokog), sam kubus munare izražen proporcijama koje su bliske ostalim apliciranim kubusima na objektu, naročito onima u gornjem dijelu džamije. Tako forma munare, da bi bila dio cjeline izotropnog prostora, zadočila izrazito zdepastu formu, sa prečnikom munare oko 4,5 metra¹⁹⁹. U cjelini, nema dominacije glavnog prostora nad sporednim jer su sve forme sličnih prostornih vrijednosti.

Izotropni prostor se u modernoj arhitekturi povezuje sa, za modernu karakterističnim "plovećim" i

¹⁹⁹ U tkivu stare čaršije u Visokom, prisutna je tipologija tradicionalnih formi džamija sa drvenom krovnom munarom čiji su prečnici oko 1,5 m.

„pokrenutim“ formama, i tvori novi oblikovni kvalitet. Potpunst pojave modernističkog prostora u arhitekturi obilježena je dinamiziranjem standardiziranih formi u smislu vizualnog učinka njihove pokrenutosti. Tako se izotropni prostor uglavnom opaža i kao "pokrenut", "u plovljenju", i sl., i to uglavnom kao iskaz horizontalne ekspresije forme. Takva ekspresija pokrenutosti oblika javlja se kao univerzalna u modernoj arhitekturi ali i slikarstvu i skulpturi, što je uočena činjenica u umjetnosti s kraja 19. stoljeća (na primjer, "ploveće forme" u slikarstvu i plakatima Henri de Toulouse-Lautreca). Forma izotropnog plovećeg prostora omogućava doseganje modernističkog arhitektonskog karaktera koji se odnosi na jednost arhitektonskog objekta. To znači da se sve sastavne forme jednog arhitektonskog objekta teže ujediniti u jednu formu, u jedan plastički iskaz. "Ploveći oblici", zapravo, sugeriraju stapanje figure i pozadine - vidljivo u slikarstvu ili plakatu, te stapanje strukture i ornamenta – vidljivo u arhitekturi i dizajnu. Tako će u umjetnosti Art Nouveaua „strukturalizacija ornamenta“ dovesti do kasnijeg potpunog iščezavanja ornamenta u narednom periodu moderne arhitekture.

Iako se može postići upotrebom geometrijski nepravilnih formi kao jediničnog modula, izotropnost tekućeg prostora u arhitekturi moderne najčešće se manifestira geometrijski pravilnim, pravougaonim i horizontalnim formama. Ovo proizlazi iz potrebe za standardizacijom i univerzalizacijom formi u dominantnoj upotrebi geometrijskog jezika u moderni. Tako se artikulira mreža istih vizualnih napona, istih

u svakom pojedinačnom polju – modulu. Takav je reprezentativni obrazac moderne primjenjen na objektu hotela *Ruže* u Mostaru (v. ilustraciju 3.48).



Sl.5.28 Izotropnost tekućeg prostora može se manifestirati i geometrijski nepravilnim, organskim oblicima koji su međusobno sličnog vizualnog napona i učinka. Taj se iskaz specifično javlja u modernoj arhitekturi, i to naročito u prizemnim dijelovima zgrada u maniri gradnje Le Corbusiera, gdje se javlja ekspresija tekuće forme na kamenom zidu, preko kojeg se postavlja centralni kubus. Takav je oblikovni obrazac potpuno afirmiran na objektu *Filozofskog fakulteta* u Sarajevu (1959. g.) arhitekta Juraja Neidhardta²⁰⁰.

Izotropni prostor u moderne arhitekturi vodi ka tjelesnosnom modelu "arhitektonske kutije". Kako izotropni prostor u arhitekturi znači da su vizualni naponi u svakoj tački prostora isti/slični, konačna vizualna pojava se prepoznaje i percipira kao arhitektonska tjelesnost kutije. Izotropni prostor ne

²⁰⁰ Juraj Neidhardt (1901-1979) je jedan od najznačajnijih predstavnika i promotora moderne arhitekture u Bosni i Hercegovini. Studirao je u Beču kod Petera Behrensa, bio je saradnik Le Corbusiera (1932-1936) u njegovom pariškom ateljeu.

podrazumijeva postojanje hijerarhijskih odnosa - u izotropnom polju nema glavnog i sporednog prostora jer su svi prostori isti ili slični. Vizualnost kutije, kao iskaz izotropnog i standardiziranog prostora, gradi poželjnu sliku i model moderne arhitekture. Sama tjelesnost kutije ima naglašenu trodimenzionalnu čvrstinu i vizualnu ekspresiju tjelesne jednosti arhitektonskog objekta, te ostavlja takav utisak na promatrača kao da težinske sile prihvata i distribuira cjelinom svog oblika. Kutija i izotropni prostor sa karakterom "istog ili sličnog vizualnog napona u svakoj tački" određuju recepciju tih karakterata moderne arhitekture u nivo relativno određene/neodređene percepcije samog arhitektonskog objekta: "izvjesnim osjećajem forme i prostora".

Tjelesnost kutije sugerira moguću nekongruenciju vanjštine i unutrašnjosti arhitektonskog objekta budući da odnos eksterijera (fasade) objekta nije u direktnoj kauzalnoj vezi sa njenim konstruktivnim sistemom u unutrašnjosti. Taj karakter proizlazi i iz modernističkog izuma - konstrukcije "obješene fasade", koja skriva, odnosno maskira iskaz konstruktivnog sistema koga prekriva. Za artikulaciju i razvoj obješene fasade značajni su doprinosi Čikaške škole potkraj 19. st. Amblemski je značajna arhitektonska realizacija *Fagus werk* (1910. g.) Waltera Gropiusa i Adolfa Meyera, gdje se artikulacijom fasade (modularne mreže) priziva izotropni prostor. Također, historijski važna pojava je Le Corbusierova promocija koncepta *Domino* sistema gradnje u arhitekturi, baziranog na skeletnoj konstrukciji (1914. g.), koji sobom nosi

i karakter modularnosti, iz koga slijedi sugestija nastanka izotropnog prostora, kako u podnom planu tako i trodimenzionalno.

Nasuprot izotropnom, u biti nehijerarhijskom i nediferenciranom punom ili praznom prostoru u modernoj, tradicijska i predmoderna arhitektura iskazuju hijerarijske i diferencirane odnose: takav je prostor anizotropan. Arhitektonski objekat koji artikulira anizotropni iskaz diferenciran je na "glavni" i "sporedni" prostor. Sam kvalitet tih odnosa baziran je na razlici prostora (koja se može razumijevati kao "nesličnost"), ili tek na njihovoj izvjesnoj sličnosti, ali nikako na "istosti" prostora kako je to slučaj kod izotropnog modernističkog prostora. Kvalitet anizotropnog prostora je razlikovna mjera pojavljivanja izotropnog prostora²⁰¹, i obratno.

²⁰¹ Unutar moderne arhitekture, kao njen kritički dio, javlja se težnja ka iskazu u modernom zapostavljenom anizotropnom prostoru. Tako, arhitekt Louis Kahn, "popravljajući" modernistički izotropni prostor, uvodi hijerarhične odnose između arhitektonskih formi koje artikuliraju različita korišćenja prostora. Kahn, u tom smislu, diferencira prostore, odnosno njihove forme na važnije i manje važne, na "služeće" i "služene", što je artikulirano u objektu *Richards Medical Research Laboratories* (Pennsylvania, 1965.g.). Holandski arhitekt Aldo van Eyck transformira izotropni prostor u hijerarhične blokove, što je vidljivo u planu *Općinskog sirotišta u Amsterdamu* (1960.g.). Vraćanje hijerarhičnosti prostornih i formalnih odnosa u arhitekturi prisutno je i u traženju dosljednog funkcionalizma unutar arhitektonske konstrukcije i s njom povezanim prostorom u pokretu Novog brutalizma (*New Brutalism*), gdje se, zapravo, konstrukciji vraća značaj prostornog učinka i ona se ne promatra kao zasebna i periferna arhitektonska kategorija.

Ugao arhitektonskog objekta je u arhitekturi sistema, odnosno u tradicionalnoj i predmodernoj arhitekturi, mjesto najizrazitijeg djelovanja težine i iskazivanja konstrukcije. Ugao je konstruktivan, pa se na tom mjestu očekuje izrazita konstrukcija zida, stupa, i dr. U moderni se ugao često artikulira kao prazan prostor (prozorski otvor, ili sl.) da bi se pokazalo da je osnovna konstrukcija bazirana na obliku kubusa (kutije). Kubus, kao trodimenzionalni iskaz nosi težine cjelinom svoje tjelesnosti, odnosno oblika, dok je u arhitekturi sistema, prenošenje težina postavljeno u najčešće linijski obrazac uzročno-posljedičnog iskazivanja.

Zanimljiv je primjer modernističke zgrade *Mirovinskog zavoda* u Sarajevu i njenog predmodernističkog arhitektonskog okruženja. (sl. 5.29) Dominantni izotropni iskaz ove građevine prvenstveno artikulira fasada obložena keramičkim pločicama u pravokutnoj geometrijskog mreži, kao i aplikacija ugaonih prozorskih otvora. U prvom susjedstvu ovog nalazi se jedan secesijski objekat, koji, s druge strane, jasno artikulira anizotropni prostor. Tako se u iskazu ovih građevina javlja svojevrsan sudar dvije vrste arhitektonske tjelesnosti – one bazirane na iskazu izotropnog i one bazirane na iskazu anizotropnog prostora. Obje građevine iskazuju modularne mreže po fasadama (čija forma, može biti prepoznatljiva i kao slaganje „zidanih“ elemenata), ali svaka na svoj način. Modernistički primjer artikulira homogeni izotropni prostor a secesijski objekat iskazuje anizotropni hijerarhijski prostor. Modularna mreža na fasadi, kao forma koja je izvorno vezana za tjelesnost

konstrukcije zida i jedinični modul zidnog slaganja (bilo da se radi o kamenu ili opeci), zadobila je u historijskim, predmodernim arhitekturama simbolički izraz koji je jasno mjera anizotropne tjelesnosti arhitektonskog objekta. Pri ovome, anizotropnost je uvijek tjelesna mjera za iskaz težine i njenu hijerarhijsku organizaciju. Nasuprot, izotropni prostor uvijek sugerira odklon od same kategorije težine i njenog sistemnog iskaza.



Sl.5.29 Stambeno poslovna zgrada *Mirovinskog zavoda* u Sarajevu. (arh. Reuf Kadić, arh. Muhamed Kadić²⁰², 1940-42. g.). jasno artikulira izotropni prostor, i to čini naročito putem aplikacije keramičkih pločica na fasadi, što ima svoju arhitektonsku rafiniranost: pločice se koriste selektivno za artikulaciju vanjskog

²⁰² Muhamed Kadić (1906-1983), arhitekt, diplomirao u Pragu, član ANUBiH, profesor Arhitektonskog fakulteta u Sarajevu. Reuf Kadić (1908-1974), arhitekt, diplomirao u Pragu. Braća Muhamed i Reuf Kadić su pojedinačno ali i zajedno projektirali mnoge značajne objekte u Sarajevu, i šire. Njihovo se djelovanje uvrštava u modernistički iskaz češkog kubo-ekspresionizma.

plašta građevine, dok su površine na fasadi koje nemaju pločice povučene ka unutra. Time se u tvori arhitektonski znak vanjskih i unutar-njih formi.



Sl.5.30 Znakovit iskaz anizotropnog i izotropnog prostora unutar jednog arhitektonskog izričaja jeste primjer dogradnje hotela Evropa u Sarajevu. Ekstrapolirana arhitektura je neomodernistička dok je osnovni objekat predmodernistički. Tako su dvije različite arhitektonske tjelesnosti sučeljavaju: Prva, osnovna i predmoderna tjelesnost iskazuje se sistemno i hijerarhijski strukturiranom formom, dok druga nosi tjelesni karakter kutije, forme koja svojim oblikom nosi težine. Konačan arhitektonski izraz ansambla ovih dviju formi jeste jasna arhitektonska raznorodnost, odnosno iskaz hibridne tjelesnosti arhitekture.

Geometrijski kôd koji se uvodi u arhitektonski prostor moderne supstituira kôd živog svijeta, prije svega kôd čovjekove tjelesnosti inkorporiran u arhitektonsku tjelesnost. To uzrokuje revolucionarnu promjenu u arhitekturi, gdje se anizotropni prostor transformira u izotropni. Transformira se arhitektonski prostor i jednovremeno i nerastavljivo jedno od drugog arhitektonska tjelesnost. Kôd čovjekove tjelesnosti predmoderne arhitekture nosi sobom i artikulira simbole u njihovom dubinskom iskazivanju. Drugim riječima, desimbolizacija je, kao novovjekovni proces koji ima svoju punu elaboraciju u moderni 20. stoljeća, jasno promovirana pojavom izotropnog prostora u arhitekturi. U prostoru savremene kulture, Lev Manovich²⁰³ tvrdi da kompjuterski prostor ima ambigvitetnu prirodu - za sebe je izotropan, ali u sučeljavanju čovjeka i kompjutera, sam čovjek nosi sobom humani prostor koji nije izotropan. Također, sâmo ljudsko tijelo sobom artikuliра akse horizontale i vertikalne kojih nema u kompjuterskom prostoru, po čemu je ovaj sličan konceptu prostora Prouna koga iskazuje El Lisicki i suprematističkom prostoru Maljeviča, koncept gdje se artikuliра otklon od efekata gravitacije i učinka težine ljudskog tijela.

Ugaoni prozor u arhitekturi je jedan od značajnijih indikatora pojave tjelesnosti kutije, odnosno izotropnog prostora i standardizacije u arhitekturi. Taj prozor je nelogična konstrukcija u tradicionalnoj i

²⁰³ Manovich, Lev. (2002). *The Language of New Media*, Massachusetts Institute of Technology.

predmodernoj arhitekturi, gdje se i ne pojavljuje budući da je u takvoj anizotropnoj arhitekturi koncentracija težina materijala i same konstrukcije na uglu. U toj anizotropnoj arhitekturi konstrukcija je sistem, odnosno takva da "ugao građevine uvijek nosi težinu", pa se u takvom konstruktivnom sistemu pojavljuje zid ili stub na uglu građevine. Ali, u modernim²⁰⁴, ugaoni prozor upravo sugerira da se radi o novom konceptu izotropne arhitekture u formi trodimenzionalne geometrije, odnosno u iskazu tjelesnosti kutije. Putem ugaonog prozora, moderna, izotropni prostor i tjelesnost kutije generiraju "prazno mjesto", što je neka vrsta naznake standardizacije praznog prostora. Ugao modernog arhitektonskog objekta konstruktivno ne postoji (ne nosi težinu materijala) ali oblikovno postoji budući da je prazno mjesto ugla dio cjeline forme, odnosno konture kutije arhitektonskog objekta. Upotreba ugaonog prozora u moderni iskaz je težnje potiranja sistemnog nošenja težina i manifestacije same konstrukcije i njenog materijala u arhitektonskom pojavljivanju. Tom upotrebom je, posljedično, otvoren je put ekspresiji arhitektonskog objekta kao „lakog“.

Bosanskohercegovačka moderna arhitektura, prije i poslije Drugog svjetskog rata, bilježi izrazite primjere upotrebe ugaonog prozora i artikulacije izotropnog prostora. Izrazito su zanimljivi primjeri ovakvih arhitektonskih aplikacija na objektima u

²⁰⁴ Izrazito jasan, rani primjer izotropnog, standardiziranog iskaza arhitekture s konceptom kutije i naznakom ugaonog prozora jeste radioničko krilo Bauhauusa (Dessau, 1925.g.) arhitekta Waltera Gropiusa.

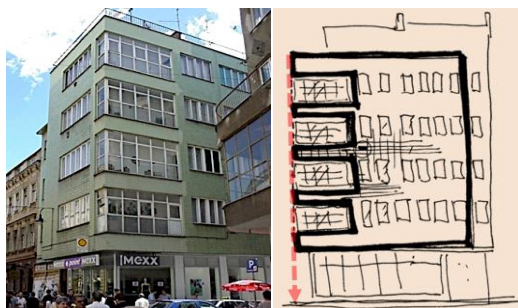
Sarajevu, koncipirani su od arhitekata Muhameda i Reufa Kadića, Dušana Smiljanića, Zlatka Ugljena, i drugih. Pažljiva arhitektonska analiza ovih objekata otkriva značajne dosege moderne arhitekture i utjecaj Bauhausovog modernističkog modela oblikovanja, ali i utjecaje praške modernističke škole, osobenog iskaza češkog kubo-ekspresionizma. S obzirom na činjenicu da najveći broj objekata koje je projektirao i izveo Reuf Kadić²⁰⁵ posjeduju ugaone prozore, i unutar toga jako važnu činjenicu da je njegov koncept ugaonog prozora visoko kreativna forma, on se može smatrati najznačajnijim predstavnikom ove forme u Bosni i Hercegovini.



Sl.5.31 Karakterističan ranomoderni primjer primjene koncepta izotropnog prostora, odnosno arhitekture kutije i ugaonog prozora jeste stambena zgrada, koja pripada vakufu Jakub-paše, u Sarajevu (1935.g.),

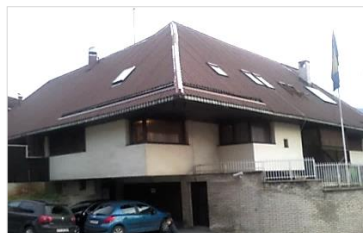
²⁰⁵ Reuf Kadić (1908-1974) je diplomirao arhitekturu u Pragu 1934. g., i uglavnom je djelovao u Sarajevu, a izvan izvan njega je uradio tek nekoliko projekata poput obiteljske kuće Zubić (Mirogoj, 1942.g.), kao primjer uvođenja ugaonog prozora i izotropnog prostora. Šire o R. Kadiću: Emir Kadić, *Arhitekt Reuf Kadić - i početci moderne arhitekture u Bosni i Hercegovini*, Communis, Sarajevo, 2010. g.

arhitekta Dušana Smiljanića.²⁰⁶ Na zgradi je realizirana konstrukcija obješene fasade koja omogućava formiranje neprekinutog horizontalnog prozorskog niza, forme ujednačenog ritma, kao i izvjesnu ekspresiju horizontalne pokrenutosti objekta. Ugaoni prozor direktno artikulira istaknutu modernističku formu tjelesnosti kutije.



Sl.5.32 Jedan od najznačajnijih i najčišćih primjera aplikacije izotropnog prostora, sa dominacijom ugaonog prozora, u modernoj arhitekturi Bosne i Hercegovine predstavlja objekat vakufa Havadže Kemaludina (Sarajevo, 1939.g.), djelo arhitekta Refu Kadića. Sama forma ugaonog prozora je ključ za dešifriranje kompozicijskog i estetskog obrasca arhitekture ovog objekta. Trodimenzionalnost i čvrstina arhitektonske kutije naglašena je nadprizemnim kubusnim istakom. Površine „kutije“ su accentirane horizontalnom mrežom pravougaonih keramičkih pločica (sistemom oblaganja fuga na fugu), gdje takva geometrija proizvodi izotropni

učinak punog i praznog prostora. Odnosno, standardizacija i izotropni prostor vizualiziraju se kako u iskazu punog prostora - mreža keramičkih pločica na fasadi, tako i u iskazu praznog prostora - ovdje se geometrijska mreža javlja kao podpodjela prozora na uglu. Drugim riječima, geometrija je vizualizirana. Vizualni naponi su isti u svakoj tački, odnosno modulu (keramička pločica) na fasadi građevine, sa ukupnom ekspresijom lakoće i blagim naglaskom horizontalnog pokreta geometrije arhitektonske kutije.



Sl.5.33 Objekat Libijskog konzulata u Sarajevu (arh. Zlatko Ugljen²⁰⁷, 1978.g.) javlja se kao produkt poznatog povezivanja arhitekture tradicionalne bosanske kuće tursko-orijentalne provenijencije i moderne arhitekture u iskaz „bosanskog pola arhitekture“²⁰⁸. Suština oblikovnog i značenjskog modeliranja

²⁰⁶ Dušan Smiljanić (1895-1973), arhitekt, profesor Arhitektonskog fakulteta u Sarajevu, diplomirao u Pragu 1924. godine, je jedan od nosilaca rane moderne arhitekture u Sarajevu.

²⁰⁷ Zlatko Ugljen (1929-), arhitekt, diplomirao u Sarajevu, član ANUBiH, profesor Arhitektonskog fakulteta u Sarajevu. Prema nekim mišljenjima, najznačajniji arhitekt u Bosni i Hercegovini i bivšoj Jugoslaviji u periodu 1980. - 1990. g.

²⁰⁸ Šire o „bosanskom polu u arhitekturi“ vidjeti na 93. stranici ove knjige.

tog novog arhitektonskog izraza proizlazi iz transfera anizotropne tjelesnosti prve, tradicionalne arhitekture, u izotropnu tjelesnost nove, moderne arhitekture. Ta nova arhitektura, koja je u osnovi čisti modernistički, kubusno-geometrijski iskaz, jasno artikulira čisti izotropni prostor, čiji je dominantni znak ugaoni prozor. Zanimljivo je da tradicionalna arhitektura bosanske kuće iz koje se modelira nova arhitektura i sama posjeduje izvjestan, doduše veoma slab karakter i sloj izotropnog prostora, koji se manifestira kao naznačena tjelesnost arhitektonske kutije. Zato, takav tradicijski arhitektonski objekat ima, izvjestan geometrijski, odnosno kubusni karakter, naročito u spratnim dijelovima bosanske kuće gdje ne dominira konstrukcija zida. Iz toga tjelesnog karaktera i proizlazi bliskost dvije arhitekture, tradicijske i moderne.

Antropomorfni i zoomorfni modeli tjelesnosti u arhitekturi

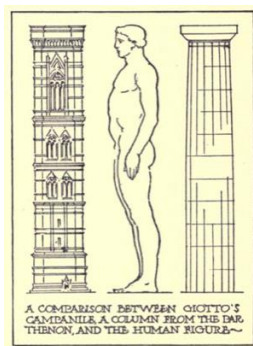
Tokom čitave povijesti arhitekture, a u nekim specifičnim iskazima i danas, modeliranje arhitektonske tjelesnosti iz prirode je prisutno kao manje ili više uočljivo. Pri ovome, uvijek je važno označenje forme. U tokovima vremena, biomorfni modeli su uglavnom

prisutni, i to forme čovjeka kao najzastupljenijeg modela. Forma životinje ima karakter sporadičnog pojavljivanja, dok se forma biljke artikulira uglavnom kao unutrašnja matrične forma, koja ne zadobija svoja puna označenje i ostaje u naznakama²⁰⁹. Da bi se moglo govoriti o o modelovanju arhitektonske tjelesnosti iz prirode, bilo iz biomorfnih ili nebiomorfnih modela, mora biti ispunjen uvjet pojave integrirane tjelesnosti, odnosno uvejt jednotjelesnosti. Ukoliko se radi o biomorfnom modeliranju onda je uvjet i pojava anizotropnog punog prostora, što se može razumijevati kao prenešeni kvalitet hijerarhije dijelova („organa“) unutar jednog „organizmičkog“ sistema kao relativno stabilnog sistemnog modela.

Premda je čovjek stalno prisutan u arhitekturi kao njen sadržaj, tek od Marcusa Vitruviusa Pollia i njegovog spisa *De Architectura Libri Decem* (na početku prvog stoljeća nove ere) njegova je mjera jasno određena u njoj. To je okvirno vezano za Vitruviusovo razumijevanje arhitekture kao imitacije prirode. Sa stanovišta arhitektonske tjelesnosti, Vitruvius, zapravo, naglašava antropomorfni kvalitet arhitekture. U spisu *De Architectura Libri Decem*, u prvom dijelu knjige III, Vitruvius piše o simetriji hramova

²⁰⁹ Primjer modelovanja arhitektonske tjelesnosti iz forme drveta, kako to sugerira opat Laugier (v. prethodno „Laugierova koliba“) upućuje na to da se modeliranjem preuzimaju principi i karakteri a ne ukupna forma tjelesnosti drveta – preuzima se geometrija vertikale, štapčasti arhitektonski učinak linearnih formi drveta, konstruktivnost koja proizlazi iz karaktera drveta, itd. Tako je nastamba „brvnare“, naprimjer, jasno kuća od drveta koje je poslagano u geometriju kuće ali nije „kuća-drvo“, odnosno nema taj identitet.

gdje navodi da „ni jedan hram bez simetrije i proporcije ne može imati pravilne kompozicije, ako u dijelovima nema takvih pravilnih odnosa, kakvi se nalaze, npr., kod dobro građena čovjeka. Priroda je ljudsko tijelo tako složila da je lice glave od brade do vrha čela i početka kose deseti dio tijela...”²¹⁰ (Vitruvius 1990: 54) Tako je prema njemu, arhitektonska tjelesnost određena čovjekovom tjelesnošću, i time ona, kao svaka tjelesnost, prenosi i artikulira određeni primordijalni kvalitet anizotropnog prostora u arhitekturu.



Sl.5.34 Antropomorfnost arhitekture ne označava samo humanu mjeru u arhitekturi nego se javlja i kao manje ili više jasan

²¹⁰ Vitruvius u ovom dijelu spisa, obrazlaže i sistem proporcija ljudskog tijela koji će kasnije biti preuzet u renesansi, a poznat je preko čuvene ilustracije „univerzalnog čovjeka“ koju Leonardo da Vinci zapravo preuzima od Vitruviusa i osobeno je artikulira.

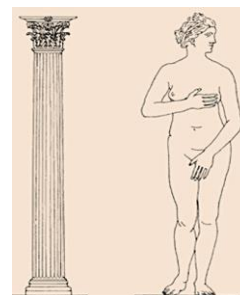
simbolički iskaz i reprezentent. Kad se radi o živom svijetu, bez obzira da li je arhitektonski objekat antropomorfan, zoomorfan ili fitomorfan, ono što joj daje karakter „imitirane prirode“ (Vitruvius) arhitekturi dolazi od njihovog iskaza organizmičke jednotjelesnosti. Samo arhitektura, koja sugerira iskaz čvrstine i cjelovitosti jednotjelesne forme, po modelu čvrstine i jednosti nekog organizma, može zadobiti ili karaktere antropomornog, zoomornog ili fitomornog. Forme zvonika u Firenzi (*Campanile*²¹¹, arh. Giotto, gradnja započeta 1334.g.) i dorskog stupa mogu se direktno vezati za tjelesni formu čovjeka: antropomorfni identitet zvonika i stupa značajno dolaze

²¹¹ Premda ne direktno u smislu tjelesnosti ovog zvonika, odnosno visinskih podjela i slično, forma zvonika se povezuje sa čovjekom i značenjem broja sedam, koji, prema Bibliji, simbolizira ljudsko savršenstvo. U tom se smislu broj sedam javlja u vidu sedam obloga u donjim nivoima ali i u drugim formama i na drugim mjestima zvonika.

od karaktera jednotjelesnosti njihovih formi. (Ilustracija preuzeta iz Bragdon 2006: 52).

Iako, jasno prirodni unutar početne geneze arhitektonskog objekta, antropomorfni, zoomorfni, fitomorfni ili neki drugi modeli tjelesnosti uzeti iz prirode, vrlo brzo su apstrahovali, odnosno, razumijevani su kao artificijelni iskazi - kao iskazi arhitekture u smislu sistema nošenja težina. Zapravo, arhitektura je stoljećima dvostruko razumijevana, i kao prirodni i kao artificijelni iskaz, s tim što ovaj drugi traje i dominira do današnjih dana. Ta dvostrukost zapravo označava razumijevanje arhitektonskog objekta i kao višetjelesnog a sistemnog iskaza (artificijelni kriterij) i kao jednotjelesnog iskaza (kriterij prirodnog). Još je Aristotelovo razumijevanje arhitekture vezano za artificijelni karakter arhitekture, što je prepoznatljivo u njegovom određenju arhitekture²¹². Vitruvius, iako uvodi čovjekovu mjeru u arhitekturu, u biti prihvata i razvija spekulativno i apstrahovano razumijevanje kategorije arhitekture, što se može razumjeti i kao svojevrsno pitagorejsko naslijeđe koncepta kategorije harmonije, odnosno spekulativno-numeričkog i višefornog iskaza, koji, time, stoji naspram kategorije cjeline, odnosno karaktera jedno formnosti i jednotjelesnosti. Tako, Vitruvius u prvom sistemu proporcija ljudskog tijela, definira tijelo numeričkim odnosima (Vitruvius

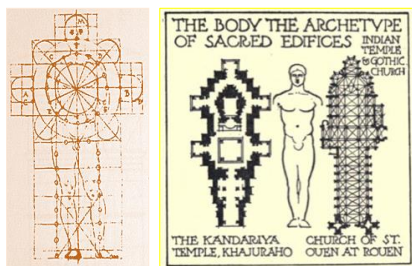
1990: 54-57). On, te, u biti apstraktno numeričke odnose (proporcije, simetrije), a ne temeljne karaktere ljudske tjelesnosti, prevodi u elemente artikulacije tjelesne pojave arhitekture. Zato se u njegovom određenju arhitekture kategorija *venustasa* (iz trijade *utilitas - firmitas - venustas*), preko koje se arhitektonska forma pojavljuje, iskazuje preko proporcije (reda, rasporeda, euritmije, simetrije) i prikladnosti (primjerenog oblika i ekonomije). (Vitruvius 1990: 15).



Sl.5.35 Vitruvius, u spisu *Deset knjiga o arhitekturi* (*De Architectura Libri Decem*), potcrtava postojanje veze između čovjekove tjelesnosti i formi grčkih stupova. U tom smislu on navodi: „Tražeći takav oblik stupova, da budu dobri za nošenje tereta i da za oko budu lijepi, izmjerili trag ljudskog stopala i

²¹² Aristotel definira arhitekturu kao nadopunu prirode.

to primjenili na visinu. (...) Tim je dorski stup u zgradama počeo imitirati proporciju, čvrstoću i ljepotu ljudskog tijela. (...) Treća vrsta, koja se zove korintskim imitira djevojačku gracioznost, jer djevojke kad su mlade, građene od nježnijih dijelova, dobijaju u nakitu i odijelu nježnije oblike²¹³. (Vitruvius 1990, knjiga IV-I: 77). (Ilustracija: Poređenje proporcija i generalno tjelesnosti korintskog reda i ženskog tijela²¹⁴)



Sl.5.36 Giorgio Martini (1439-1502), slikar i skulptor iz Sienne, istražuje ideju prema kojoj su proporcije i forme ljud-

skog tijela pogodne za oblikovanje crkvi budući da je, prema Bibliji, čovjek oblikovan prema slici Boga. Tako, Martini, u geometrijskim odrednicama renesanse, artikulira plan jedne crkve (slika, lijevo). Claude Bragdon (1866-1946), promicatelj ideje organske arhitekture²¹⁵, u analizi planova hindu hrama *Kandariya Mahadeva* (početak drugog milenija, oblast Chhatarpur, Indija) i gotičke crkve *Abbaye Saint-Ouen de Rouen* (početak 14. st.) prepoznaje figuru čovjeka. Bragdon, tako pronalazi da u crkvenom planu centralni oltarski prostor preklapa formu glave čovjeka dok artikulacija i raščlamba čovjekovog tijela ima svoju analogiju u planu navedenog hrama. (Bragdon 2006: 53)

Arhitektura se bazično i tokom svog historijskog trajanja razumijeva u aristotelijanskom ključu - kao komplement prirode, odnosno, kao svojevrsna kontrapriroda i artifičijelna forma. To znači da je arhitektura već u svojim počecima, formirajući svoju konstrukciju i tjelesnost, morala proširiti svoju prirodnu formu inkorporirajući matričnu formu djelovanja gravitacije kao svojevrsnu antigravitacijsku („kontraprirodnu“) formu. Tako je u arhitekturi bila

²¹³ Vitruvius ovdje misli na ornamentalni karakter korintskog kapitela.

²¹⁴ Ilustracija, korintski red i ljudske proporcije iz knjige Roberta Adama *Classical Architecture* (Harry Abrams, N. York, 1991.)

²¹⁵ Unutar koncepta organske arhitekture, Bragdon upućuje na upotrebu formi pravilne geometrije zasnovane na muzičkim proporcijama, kao zajedničkim principima gradnje pojedinačnih objekata, čime se postiže njihovo harmoniziranje međusobno ali i u odnosu na njihov urbani kontekst.

prepoznata matrična gravitacijska forma – konstrukcijsko, odnosno, sovjevrnsno protutežinsko formiranje vertikale u arhitekturi kao direktne refleksije na djelovanje težine. Da li je time nastanak arhitekture, kao svojevrsne „artificijelizacije prirode“, nužno podrazumijevao i odmak od formalnih iskaza prirode poput debiomorfizacije (deantropomorfizacije i dezoomorfizacije) otvoreno je pitanje budući da se pojavljivanje antropomorfnog karaktera arhitekture detektira u različitim periodima njene historije, odnosno, paralelno sa deantropomorfizirajućim iskazima²¹⁶. U vremenu moderne biomorfni modeli arhitekture se ne pojavljuju. Znakovita je prisutnost nekih biomorfnih modela u savremenoj kulturi i arhitekturi premda je otklon od biomorfnog na svoj način i dalje prisutan.

Oni mislioci koji su sugerirali postojanje modela tjelesnosti prirode poput Spencera, koji je sugerirao da je arhitektura pozajmila svoj model od životinjskog svijeta (Gostuški 1968: 38-39), suprotstavljali su se vladajućem modelu arhitekture 20. stoljeća –

²¹⁶ U tom smislu, nastanak arhitektonskog objekta se jasno može povezati sa konceptom dvostrukog mimesisa. Aleksandar Milenković, teoretičar arhitekture, u knjizi *Arhitektura - horizonti vrednovanja* (Milenković 1988: 142-143), tvrdi: "U osnovi arhitekture leži dvostruka mimeza, gdje primarni oblici imaju dezentropomorfizirajući karakter". Ovime on ne odriče istovremeno postojanje antropomorfizirajućih oblika, za razliku od koncepta dvostrukog mimesisa koji hoće da iskaže univerzalno značenje, šire od samog polja arhitekture, koje iznosi Sadudin Musabegović: "Prvi je *mimesis* dezentropomorfizirajuće odražavanje, a drugi je *mimesis* antropomorfizirajuće stapanje u čvrsto jedinstvo." (Musabegović 1982: 119)

moderni, sa konceptom jasne dominacije artificijelnog i geometrije bazičnih oblika, odnosno iskaza izotropne tjelesnosti arhitekture.

Biomorfna tjelesnost artikulira anizotropni puni prostor – „anizotropnu tjelesnost i prostor“ koji se postavljaju naspram modernističke „izotropne tjelesnosti i prostora“. Semiotički gledano, karakter anizotropnog prostora jasno preklapa onaj karakter simbola gdje su pojedinačni simboli uvijek dio sistema i lanca hijerarhičnih odnosa. Tako se anizotropni prostor nedvojbeno može razumijevati kao prostor iskazivanja simbola i simbolnih sistema. Izotropni prostor, nasuprot, ne može prizivati simbolne sisteme jer nije hijerarhičan. Ipak, može se desiti da objekat izotropnog prostora i tjelesnosti, kao cjelina arhitektonske forme, ima izvjestan simbolni učinak²¹⁷.

Biomorfizam u arhitekturi ne označava upotrebu svih mogućih „bio“ modela – od samih prapočetaka u upotrebi su tek selektivni modeli, naročito antropomorfnog i zoomorfnog tipa. Sa stanovišta zoomorfizma, prisutni su u arhitekturi, ali i oblikovanju namještaja, upotrebnih sredstava, itd., modeli životinjskih formi iz životnog okruženja čovjeka. Takvi su modeli: „čovjek“, „konj“, „pas“, „mačka“, „ptica“, „no-

²¹⁷ U eseju „Haos simbola i restauracija simbolnih sistema“, u knjizi Fehima Hadžimuhamedovića *Tekst o arhitekturi* (Hadžimuhamedović 2001: 93-104) razmatra se degradacija simbola u arhitekturi na način uništenja simbolnih hijerarhija u odnosima između simbola unutar jednog simbolnog lanca i sistema – kada pojedinačni simbol ostaje izoliran i biva degradiran.

sorog“, „zmija“ ... U arhitekturi se najčešće radi o formama životinja – organizama, kod kojih su prepoznatljivi dijelovi glave i tijela, tijela sa najčešće četiri noge. Zoomorfni modeli, zajedno sa antropomorfnim modelima, posjeduju značenjski karakter hijerarhije dijelova. Tu dominira najvažniji, centralni, odnosno „glavni“ dio, koji se doslovno identificira sa formom glave čovjeka ili životinje, dok su drugi dijelovi postavljeni hijerarhijski niže.

Karakter antropomorfnog ali i zoomorfnog modela tjelesnosti važan je i sa stanovišta fenomena vizualne percepcije u smislu artikulacije simboličkih formi lica i oka u vizualnoj komunikaciji, odnosno činjenicom da figuru čovjeka (ali i figuru životinje) karakterizira polarizacija na prednji dio figure koji sadrži lice i oko i na zadnji dio figure²¹⁸. I sam arhitektonski pojam fasade je etimološki vezan za formu lica (lat. *facies*), i jasno za arhitektonske pojave „prednju“ i „zadnju“ fasadu arhitektonskog objekta, gdje ova prva, „prednja“ fasada, zapravo, označava naglašeni simbolizam glave, odnosno lica i oka. Druga, „zadnja“ fasada predstavlja otklon od takvog simbolizma – ili, barem, sugerira smanjeno izražavanje tih simbolizama.



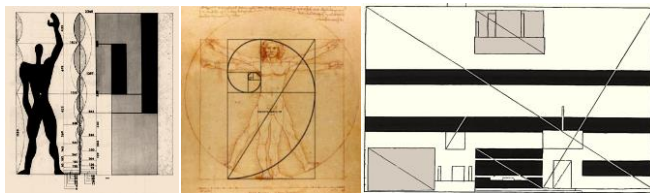
Sl.5.37 Mit o Trojanskom konju ilustrira upotrebu zoomorfnog modela oblikovanja, koji u arhitekturi nije zadobio standardiziranu artikulaciju. Zoomorfni modeli su uglavnom latentno prisutni u arhitekturi, više podsvjesno upotrebljavani, ne manifestno i svjesno kako je to u formi Trojanskog konja. Narativ o Trojanskom konju govori da su se u unutar zoomorfne tjelesnosti forme konja „skrili grčki ratnici koji su pokorili Troju“, gdje se, upravo tim karakterom povezivanja zoomorfnog i antropomorfnog pojačava mitski učinak tog narativa.

Antropomorfni i zomoomorfni modeli arhitektonske tjelesnosti bivaju potisnuti uvođenjem koncepta izotropnog prostora u epohi arhitekture moderne. U moderni će se, zapravo, težiti da se uvođenje izotropnog prostora izvrši u potpunosti. Rezultat je arhitektura koja neće imati biomorfne, odnosno antropomorfne karakteristike tjelesnosti, kako u vanjštini objekta tako i u horizontalnom planu objekta.

²¹⁸ Za bolje razumijevanje formalnog karaktera tijela - odnos „front – pozadina“ vidjeti u ovoj knjizi obrazloženje Yi Fu Tuana na str. 204 i ilustraciju 8.5.



Sl.5.38 Izotropni prostor, odnosno izotropna tjelesnost, predstavlja ekspresiju istih ili sličnih vizualnih i prostornih učinaka u svakom jediničnom polju ili jediničnoj tački, pri čemu te jedinice ne moraju biti striktno određene i vizualizirane. U izotropnom prostoru nema, kao u anizotropnom prostoru, dominacije jednog, „glavnog“ nad ostalim dijelovima objekta jer su svi ti dijelovi (jedinčna polja) isti/slični. Modernistička arhitektura, geometrijski artikulirana, kutijaste tjelesnosti, najbolje artikulira izotropni prostor. Takav primjer predstavlja stambeni objekat arhitekta Mies van der Rohe u oglednom naselju *Weissenhofsiedlung* (Stuttgart, 1927.g.) gdje izotropna tjelesnost i prostor imaju ekspresiju istosti u svakom dijelu, čime objekat stiže jedinstvo jednosti.



Sl.5.39 Gubljenje antropomorfne forme u modernoj arhitekturi prati i opće gubljenje humane mjere, što je jedan od efekata općeg apstrahiranja arhitekture i njenog svođenja na geometriju.

Čini se da, ponajprije kao nadomjestak tog gubljenja humanog, Le Corbusier uvodi oblikovni koncept *Le Modulora* (1943-46) - „univerzalnu“ antropometrijsku skalu za primjenu u oblikovanju u arhitekturi i dizajnu²¹⁹, razvijenu prema kriteriju proporcije zlatnog reza (omjer 1:1,61). Po Le Corbusieru, *Le Modulor* treba očuvati prisustvo čovjeka, strukturalno, ali i kroz vizualno pojavljivanje arhitekture (putem fasada, i sl.). Ali, mjera *Le Modulora* je sa stanovišta prizivanja i mjere i pojave čovjeka krajnje spekulativna - teško priziva čovjeka i značenjski i supstancijalno. I Vitruviusov, kao i Leonardov model univerzalnog čovjeka ne posjeduje izraziti karakter, odnosno proporciju zlatnog reza, koja im se može pridružiti, ali tek na izrazito spekulativan, upitan način. (v. spekulativnu analizu „zlatnog reza“ Leonardovog Univerzalnog čovjeka, na ilustraciji u sredini). Le Corbusier u projektu, odnosno u proporcioniranju fasade objekta *Ville Stein – de Monzie* u Garchesu iz 1928. g. (analiza fasade na slici, desno), primjenjuje odrednice *Le Modulora*, odnosno zlatnog reza – ipak rezultat, čini se, ne sugerira prisutvo čovjeka. Teško se u horizontalne pravokutne forme ove fasade, iako one imaju proporciju zlatnog reza, može „smjestiti“ čovjek.²²⁰

²¹⁹ Takva se antropometrija – sugestija da je čovjek mjera arhitekture i svijeta - pojavljuje najprije kod Vitruviusa (1. st. n.e.), pa u renesansi kod Leonarda („univerzalni čovjek“). Le Corbusier preuzima i razvija prethodne modele uvodeći kriterij zlatnog reza, kao „zlatnu“, najbolju mjeru oblikovanja, koju je postulirao Alberti u renesansi.

²²⁰ Na ovoj fasadi, samo je jedan pravougaonik vertikalna, odnosno ima više vertikalnu stranu, i posjeduje, kao i svi drugi pravougaonici fasade ovog objekta, proporciju zlatnog reza – ostali su pravougaonici horizontalni. Čini se da samo taj vertikalni pravougaonik, između svih drugih pravougaonika sa omjerom zlatnog reza, može asociirati, prizvati figuru čovjeka i njegovu mjeru. Drugim riječima, predodžba čovjeka je uvijek vezana za njegovu figuru u vertikalnom stavu – za vertikalnu figuru čovjeka.



Sl.5.40 TWA - glavni terminal aerodroma John F. Kennedy u New Yorku (arh. Eero Saarinen, 1959-62), premda ponešto apstrahovano, artikulira formu "ptice raširenih krila spremen za let", pri čemu su u toj formi porepoznatljivi oblici "glave", "krila", "nogu"..., koje, sve zajedno, artikuliraju jednotjelesni karakter ove građevine. Oblik ptice, sem početnih konotacija "ptica", "letenje"... ima i sloj prastarog mitskog značenja. Tjelesnost ove modernističke arhitekture je biomorfna, ali također nosi kôd ekspresionističke i streamline forme.

Enrico Guidoni, u knjizi *Architettura primitiva* (Guidoni 1978), sugerira da društvena zajednica, vezana u jednu naseobinsku cjelinu, može biti promatrana kao svojevrstan organizam i tjelesnost, čovjeka i životinje. Tjelesnost arhitekture i čitavog naselja, odnosno, fizička struktura arhitektonskih objekata i naselja, mogu biti artikulirani na taj način. Poistovjećanje funkcije društva s organizmičkom funkcionalnošću tijela iz živog svijeta prisutno je i u tradicijskim ali i u savremenim društvima, doduše, u ovim drugim, manje eksplicitno. Guidoni pokazuje da je u situacijama tzv. „primitivnih društava“, biomorfizam, ali još više simbolički aspekt funkcije, jako izražen. Pokazuje se zapravo, da se unutar biomorfizma

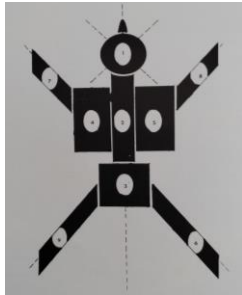
uvijek pojavljuje antropomorfno, makar kao prikriiven iskaz, pa se tako, na primjer, može govoriti o pojavljivanju zoomorfnog modela unutar koga se prepoznaje antropomorfno.²²¹ Tako se tijelo i tjelesnost javljaju kao simbolička mjera organizacije jednog društva. Tako, se unutar funkcionalnih dijelova društva, njegov centar povezuje sa formom glave ili mozga, snaga jednog društva sa formom pesnice ili snažnog tijela, itd. Tijelo i tjelesnost tako postaju jasne socijalne metafore artikulirane kroz arhitekturu. Ideja društva po modelu ljudskog tijela bila je njegova glavna predodžba u srednjem vijeku i u renesansi, gdje je crkva, na primjer, metaforirana kao duša društva, te treba biti slavljen na način tjelesne duše čovjeka u kršćanstvu.

Tijelo se kroz ljudsku historiju kontinuirano provlači kao metafora društva i uvijek iskazuje ideologiju svoje „cjelovitosti i jedinstvenosti“ po modelu jednog organizma. U savremenom prostoru, taj se model organizmičke čvrstine društva postavlja upitnim od strane Gillesa Deleuzea i Félixu Guattarija preko koncepta „tijela bez organa“ u *Anti-Oedipusu* i u *A Thousand Plateaus*²²², kao forme tijela koje je

²²¹ "Građevina i grad smatraju se, zapravo, proširenjima i projekcijama ljudske misli i uloge koju čovjek želi ostvariti u svijetu. Utoliko je prirodno da, iz simboličkih razloga, tlocrti gradova ili sela u nekim kulturama slijede antropomorfni model u kojem i arhitektura odražava strukturalnu analogiju s ljudskim tijelom" (Bussagli 2006: 26)

²²² Deleuze, G., Guattari, F. (2004 [1972]). *Anti-Oedipus*. Continuum International Publishing Group; Deleuze, G., Guattari, F. (1987 [1980]). *A Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia*. Un. of Minnesota Press.

potpuno dezorganizirano, što je onda mjera i dezorganizacije i nefunkcionalnosti („tijela“) savremenog društva.



Sl.5.41 Tjelesni karakter zoomorfne arhitekture najčešće je imao ritualnu svrhu: Shema društvene i druge „distribucije snage“ sela Boum-Massenia artikulirana je njenim temeljima, ima formu nosoroga, te time simbolizira društveno i kulturno ustrojstvo te zajednice. Na grafičkom prikazu temelja sela u obliku nosoroga, dijelovi 2-9 simboliziraju plemenske poglavice (*acappa*), dok je forma glave nosoroga (1) simbolički vezana za autohtono stanovništvo sela Erla, koje je postojalo na

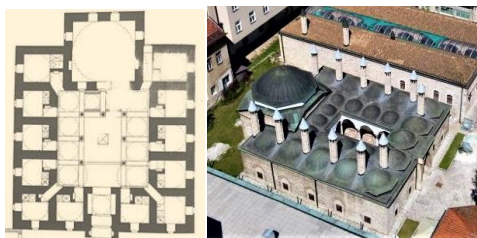
istom mjestu. Zoomorfni model figure nosoroga može se jednovremeno razumijeti i kao veza sa antropomorfnom figurom i njenim simboličkim označenjima u smislu prepoznatljive tjelesne strukture čovjeka (glava, ruke noge, tijelo...). Uz mjeru ži votinjske forme i duha, to sugerira i stalno prisustvo mjere čovjeka i njegovih duhovnih i simboličkih označenja. (Izvor ilustracije: Guidoni 1979: 46)



Sl.5.42 Unutar arhitektonske tjelesnosti crkvenih objekata u kasnom Srednjem vijeku pojavljuju se figure „zelenih ljudi“²²³ i

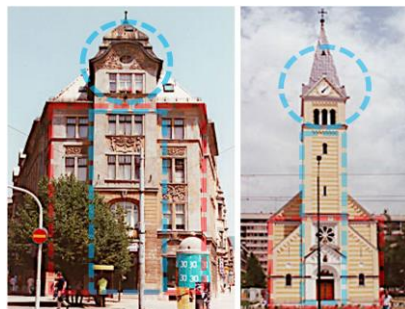
²²³ Paganska predstava Šumskog boga u Europi predstavljena je najčešće samo kao lice prekriveno lišćem, figura koja je često prisutna na srednjovjekovnim crkvama.

gargolja²²⁴. Time nežiiva tjelesnost arhitekture (zidovi objekta, itd.) inkorporira „žive“ tjelesnosti. (Ilustracija: „zeleni čovjek“ na katedrali u Gloucesteru, 1455.g.; gargojl na gotičkoj katedrali,)



Sl.5.43 Plan Gazi Husrev-begove biblioteke u Sarajevu (1531) artikulira hijerarhične forme i odnose anizotropnog prostora, gdje dominira jedan centralni prostor naspram sporednih prostora. Taj je glavni prostor natkriven najvećom kupolom objekta dok su sporedni, hijerarhijski manje važni prostori, natkriveni manjim kupolama. U osnovi plana, iako dosta apstrahovana i geometrizirana, prepoznatljiva je antropomorfna figura, sa direrenciranim dijelovima „glave“ i „trupa“ (v. plan, slika lijevo). Ta je antropomorfna tjelesnost, u nekoj mjeri, manje raspoznatljiva u prostornom iskazu te arhitekture, ali osjećaj čvrste, organizmičke tjelesnosti ostaje karakter ovoga konkretnog arhitektonskog objekta ali i ove klase arhitekture anizotropne tjelesnosti.

²²⁴ Gargojli su kamena fantastična bića inkorporirana u tijelo arhitektonskog objekta - najčešće služe kao oluci za ispuštanje vode sa krova europskih crkava u Srednjem vijeku.



Sl.5.44 Hijerarhija dijelova u tjelesnosti predmodernih arhitektonskih objekata, kod kojih se diferencira „glavni“ dio (naspram sporednih dijelova), često sugerira da arhitektonska forma javlja i kao prikriena simbolička tjelesnost zoomorfnog ili antropomorfnog tipa: Tako je taj „glavni dio“ objekta često tjelesna sugestija formi „glave“ i „lica“, koje ima efekat „gledanja“. Hotel *Continental*, kao i *Crkva presvetog trojstva* (1906.g.) u Sarajevu, arhitekta J.Vancaša javljaju se sa jasnim naznakama zoomorfne tjelesnosti, gdje forma kupole jasno simbolizira formu „glave“.



Sl.5.45 Kula Husein-kapetana Gradaševića u Gradačcu (podignuta u

višestoljetnoj utvrdi 1824. g.) jasno artikulira, u arhitektonsku geometriju apstrahovanu, zoomorfnu formu. Unutar te zoomorfne forme dominira svojevrsna forma „glave“, gdje se nalazi centralni prostor kule - čardak na vrhu objekta. Taj je glavni prostor orijentiran na sve strane, ali, ukupna zoomorfna forma ipak sugerira pojavu i dominaciju prednje strane te arhitektonske tjelesnosti, i time usmjerenost kule ka sjeveru. Uvriježenim figurativnim rječnikom u arhitekturi, može se reći da „kula 'gleda' na sjever“. Kula je nekad funkcionalno služila za kontrolu sjevernih granica osmanskog carstva u Bosni. Tako su ukupne simbolizacije ovoga objekta bliske metafori „velike zvijeri koja, na vrhu brijega stoji, promatra i čuva Bosnu“.

Ideja funkcionalizma u arhitekturi 19. i 20. stoljeća ima porijeklo u generalnom viđenju i spoznaji organskog svijeta i njegove tjelesnosti, svijeta na koga se već u prvoj polovini 18. st. referira američki pisac i skulptor Horatio Greenough (1805-1852)²²⁵. Funkcionalizam, kao izraz novog, mašinski zasnovanog industrijskog društva, dobiva puni identitet pod slo-

²²⁵ Horatio Greenough, u kritici američke tekuće arhitekture, afirmira ljepotu životinjskih tijela i sugerira njihovo povezivanje sa svijetom mašinskih konstrukcija, naročito oblikovanja brodova.

ganom industrijskog oblikovanja „Forma slijedi funkciju“ (koga izriče Louis Sullivan 1896.g.), gdje je „funkcionalizam živog svijeta“ preveden i vulgariziran u formu neorganskog i mašinskog.²²⁶ Taj redukcionizam proizlazi iz uzročno-posljedičnog karaktera funkcionalističkog karaktera mašinskog svijeta. Tu je kategorija „forme“ izjednačena sa kategorijom „posljedice“, a kategorije „funkcije“ sa kategorijom „uzroka“. Ta, krajnje pojednostavljena shema zapravo je postavljena kao apstrahovana refleksija industrijske proizvodne sheme, gdje je, na primjer, udar čekića – (funkcionalni) uzrok, dok je njegov otisak u metalu – (formalna) posljedica. Uz to, geneza nove, funkcionalističke tjelesnosti ima smjer iz unutar-nosti tjelesnosti prema njenoj vanjštini - unutar je funkcija, forma je njena posljedica. Ovo vrijedi naročito za funkcionalnu u predodžbu u arhitekturi. Tako će funkcionalistička tjelesnost biti uglavnom artikulirana apstraktnim, neorganskim odrednicama u vidu geometrije jednostavnih formi, i u otklonu od biomorfnih modela. Izuzetak je ekspresionistički pokret²²⁷ u moderni, čija je tjelesnost, manje ili više bliska, biomorfnim modelima. Ipak, ukupno, funkcionalizam moderne će se prikloniti mašinskim formama, koje se u 19. i 20. stoljeću razumijevaju kao

²²⁶ Louis Sullivan, 1896. g., u eseju „The Tall Office Building Artistically Considered“, prvi iskazuje funkcionalistički slogan „Forma slijedi funkciju“ (*Lippincott's Monthly Magazine*). U njegovom je promišljanju funkcije još uvijek, i pored dominacije neorganskog (mašinskog) koncepta, prisutan i svijet organskog.

²²⁷ Ali, koncept ekspresionizma je baziran na primarnom iskazu forme koja, principijelno, biva prva generirana - funkcija se onda, zapravo, javlja kao njena posljedica.

forme koje kao da su izvedene iz linearnih formi čelika, iz čeličnih profila, rešetkastih konstrukcija itd.



Sl.5.46 Modernistički objekti po pravilu artikuliraju izotropne prostore i posljedično nebiomorfnu tjelesnost. Tako modernistički objekti, kao izraz upakovane i materijalizirane geometrije, imaju formu kutije, gdje, principijelno tradicionalne forme kosog krova, kao gornjeg završetka građevine, izostaju. Sa stanovišta arhitektonski izvandoktrinarne recepcije, takvi se objekti često doživljavaju kao „bezglavi“.²²⁸ U moderni se poslije II. Svjetskog rata dešava izvjesna revizija i povratak

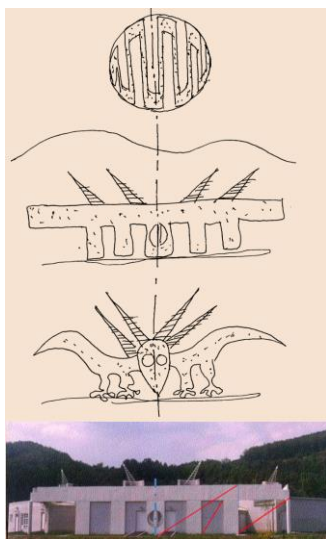
ekspresivnim kvalitetama arhitektonske forme, gdje pokret brutalizma²²⁹, vodi, makar neintencionalno, ka reafirmaciji anizotropnog, hijerarhijskog prostora i, time naznakama zoolomfnih i sličnih modela oblikovanja. Poput antičkog stupa koji ima kapitel i time ima antropomorfnu oznaku, tako i neke građevine kasnog modernizma dobijaju vrstu kapitela²³⁰ na mjestu krova. U primjeru dva Unisova solitera u Sarajevu (arh. I. Štraus, 1986.g.), na modernističko stakleno tijelo sa ekspresijom netežine i izotropnog prostora, postavljen je „teški“ završni elemenat (vrsta kapitela) u nivou krova. Ovime objekt zadobija karakter anizotropnog jer se pojavljuje hijerarhija elemenata, gdje je gornji elemenat važniji od donjeg, arhitektonski i semiotički²³¹.

²²⁸ Arhitektonski izvandoktrinarni stav ne mora da znači i netačan stav: naprotiv, izvandoktrinarna recepcija može ukazati na neke važne fenomenološke značajke arhitekture.

²²⁹ Ovdje se brutalizam razumijeva kao povratak ekspresiji konkretnih i teških materijala na fasadi objekta.

²³⁰ Kapitel: etim. „glava“.

²³¹ „Izvanstručna“ recepcija ova dva objekta kao da je prepoznala naznačenu antropomorfnost pa su ta dva objekta u narodu



Sl.5.47 Arhitektonska forma kapela na Gradskom groblju u Modriči (arh. F. Hadžimuhamedović, 1990.g.) može svojom pritajenom zoomorfnošću prizivati svojevrsnu eidetiku hadske zvijeri²³², sa mogućim konotacijama „smrtno opasnog stvorenja koje dolazi iz podzemnog svijeta i koje ima četiri roga, četiri noge i krila“. Ta moguća slika i simbolizam, zapravo su

nazvana „Momo i Uzeir“, prema dva popularna lika sa radija i televizije u Sarajevu 1980-ih godina.

²³² S obzirom na etimološke poveznice starogrčkih pojmova eidetika (*eidos*) i Had (*aides*) kao „viđeno“ (slika) i „neviđeno“, sintagma „eidetika Hadske zvijeri“ može da ima smisao „vizualiziranja neviđenog“.

usmjereni prema doživljaju posjetitelja, odnosno onog koji ispraća umrlog, kada prilazi groblju i kapelama. Sama zoomorfna forma je apstrahirana u geometriju pravokutnika, i kao takva je znak neživog svijeta. Takva arhitektonika je bazirana na primordijalnom arhitektonskom znaku stuba i grede, te kolonade, i time je tipološki vezana za arhitekturu hrama. Na toj kolonadnoj fasadi mogu se pronaći kompozicijski karakteri proporcije zlatnog reza (v. analizu)²³³.

U renesansi je postuliran model jednoorganizmičke koherencije svih dijelova unutar jedne arhitektonske forme, koji će se krajem 20. i u 21. stoljeću razviti u dva koncepta – prvi koncept artikulira kompoziciju rasturajućih dijelova iz jednog arhitektonskog objekta, koji postaju i sami pojedinačni „arhitektonski organizmi“. Drugi koncept promovira formu čvrstog jedinstva „jednog arhitektonskog organizma“, gdje nema artikulacije i podjele na dijelove. Prva, kompozicija rasturenih dijelova, će artikulirati potpuno odsustvo jedinstva dijelova koji, sami za sebe „otpočinju zasebni arhitektonski život“, kao u konceptu „grupne forme“ (*collective form*) unutar

²³³ Proporcija zlatnog reza nije bio planirani elemenat arhitektonske kompozicije na ovom objektu. Spoznaja o njegovoj pojavi došla je naknadnom analizom realiziranog objekta, što može da govori o intuitivnoj spoznaji i upotrebi zlatnog reza.

jednog arhitektonskog objekta Fumihiko Makija, ali tek sa zakrivljenim formama Franka O'Gehryja i drugih arhitekata bivaju artikulirani izvjesni karakteri organizma i žive forme u arhitekturi. O'Gehryjeva grupna forma evoluirala iz arhitektonske kompozicije *Winton Guest House* (sl. 5.48) gdje je svaki dio te kompozicijske cjeline arhitektonska forma zasebnih kvaliteta („jedna kuća“) - svaki je dio cjelina zasebnog „arhitektonskog organizma“. Između tih relativno samostalnih dijelova postoji veza, ali ona nije organizmička nego ima karakter pukog kompozicijskog okupljanja sa stanovišta kriterija blizine. O'Gehry će sa arhitekturom Guggenheim muzeja moderne i savremene umjetnosti u Bilbao (sl.5.25) artikulirati novi koncept organizmičke arhitekture, gdje su i pojedinačne zakrivljene forme i njihova kompozicija karakteri svojevrsne „oživljene tjelesnosti“. Drugi koncept, koji vodi ka novoj formi tjelesnosti, naspram arhitekture dijelova artikulira čvrsto tjelesno jedinstvo jednog „arhitektonskog organizma“, gdje nema diferencijacije na dijelove, poput primjera arhitekture vile *Shell*, projekta Zahe Hadid za Dubrovnik (sl. 5.24).



Sl.5.48 Kompozicija arhitektonskog objekta sa slabim „vezivnim tkivom“ jeste

arhitektura *Winton Guest House*, Franka O'Gehryja (Lake Minnetonka, Minnesota, 1982-87.g.). Kompoziciju karakterizira rašlamba na primarne forme, gdje svaka ponaosob posjeduje organizmičku individualnost i jedinstvenost. Odnosno, čitav arhitektonski objekat ne artikulira čvrsto povezivanje tih primarnih jediničnih dijelova u jednu cjelinu, jer ne posjeduje organizmičku jednost. Objekat se doima kao vrsta assamblagea, odnosno kao okupljevinu jednovremeno relativno sličnih i relativno različitih dijelova.

Iako se čini da se podrazumijeva široka prisutnost biomorfnih modela u savremenim arhitekturi, ta je tvrdnja otvorena za razmatranje. Zapravo, može se konstatirati da su biomorfni modeli u savremenom prostoru arhitekture i dizajna uvjetno prisutni ako se pod odrednicom biomorfnog razumijeva i vrsta „artificijelne morfologije koja liči na forme prirodu“. To je vrsta, unutar sebe nominalno kontradiktornog pojma „artificijelne biomorfologije“. Iako je takva biomorfnost više karakter eksterijera arhitektonskog objekta ona je izražena i u enterijeru objekta, naročito onda kad su eksterijer i enterijer stopljeni u jednu tjelesnu formu. Generički, odnosno, izvorno, karakter biomorfnog bliži je prostoru enterijera nego eksterijera. To potvrđuju primordijalni, odnosno

bazični karakteri enterijera²³⁴, poput topline i prisustva vatre, boje, usmjerenosti na osjećanje prije nego na razumijevanje prostora, poput organskih i ovoidnih formi, rađanja, itd. Tako, i namještaj, kao nerastavljivi dio enterijera čuva simbole i forme živog svijeta prirode, što je naročito jasno u forma-stilskog namještaja.



Sl.5.49 Enterijer i njegovi elementi namještaja artikulirani su kao neodvojivi i stopljeni u jednu formu u enterijeru Venera Pantona (1926-1998) pod nazivom *Visiona 2* (Köln, Sajam namještaja 1970; materijal poliuretan i polipropilen). Viđen kao svojevrsni futuristički pejzaž, ovaj enterijer, zapravo, artikulira vrstu primordijalnog enterijera, između ostalog, jasno izražava organski karakter i znak, odnosno biomorfnost svojevrsne utrobe. Ali, niti znak pećine nije izvan asocijativnog obuhvata promatrača i korisnika enterijera.

²³⁴ Naspram enterijernih, artikuliraju se, u nekom smislu suprotni i komplementarni karakteri eksterijera, poput hladnoće, karaktera racionalnog mišljenja, artikulacije pravolinjskih i lomljenih formi, itd.



Sl.5.50 Urna (900.-800.g. p.n.e., Mauritius) iz pogrebnog rituala Dodo ima dvostruko artikulirani zoomorfni iskaz same posude sa nožicama, te figure ptice dodo na poklopcu posude. Stolicu iz Egipta (bojena i pozlaćena, 1350.g. pne.; sl. desno), sa nogama u obliku životinjskih šapica, karakterizira takav zoomorfni karakter dizajna namještaja koji će se zadržati stoljećima u njegovom oblikovanju, prepoznatljiv i kao karakteristika stila u namještaju.

Antropomorfna dinamika arhitektonske tjelesnosti: *Hypnerotomachia Poliphili*

Djelo *Hypnerotomachia Poliphili*²³⁵ pisano je 1467.g. (štampano 1499.g.) u alegorijskoj formi polemičkog erotskog manifesta o ljudima i običajima života tog renesansnog razdoblja. Autorstvo ovoga djela se uobičajeno pripisuje talijanskom dominikancu Francescu Colonna (1433(?) – 1527), međutim Liane Lefaivre²³⁶ ga pripisuje čuvenom arhitekti i teoretičaru

²³⁵ Prevedeno kao „Poliphilova borba za ljubav u snovima“.

²³⁶ Lefaivre, Liane. *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-cognizing the architectural body in the early Italian Renaissance*. Mass. MIT Press Cambridge: 1997.

arhitekture Leon Batista Albertiju²³⁷. Ovo djelo sa-
žeto iskazuje nesputani erotizam, ali se iza erotskih
metafora zapravo krije opis arhitekture i karakteri-
ziranje njene tjelesnosti. U stvari, tu se ljudska tje-
lesnost i njeni atributi pridružuju arhitektonskom
objektu kao njen živi karakter, kao svojevrsan tje-
lesni nagon i želja - *libido aedificandi*. To je forma
koju građevina na neki način iskazuje, i koja se može
razumijevati i kao metafora arhitektonske tjelesnos-
ti. Tu je tjelesna bit arhitekture, u smislu njenog
iskazivanja i pojavljivanja pojašnjena erotskim, od-
nosno seksualnim karakteristikama čovjeka i njegova ti-
jela. Tako su, na primjer, stupovi (karijatide) ozna-
čeni kao hermafroditski, dok je objekat erotske želje
- *solido corpo*, pojam iza koga se krije i ljudska (žen-
ska) i arhitektonska tjelesnost.

Sa stanovišta razumijevanja težine, njenih principa, i
pojavnih karaktera iznešenih u ovoj knjizi (*Fenome-
nologija težine u arhitekturi*), kategorija *libido aedi-
ficandi* se može u jednom svom značenju jasno veza-
ti za karakter uzgona (kao stalne težnje arhitekton-
skog tijela ka kretanju nagore, a u fizičkom otporu
na djelovanje težine), ali nije ograničena na njega.
Tek pojašnjena kategorijom uzgona, arhitektonske

formom u njenoj otvorenosti nagore i težnji za erek-
tiranjem vertikale, te samim rastom arhitektonskog
objekta u visinu, seksualnost tretirana u knjizi *Hyp-
nerotomachia Poliphili*, čini se, zadobija karakter lo-
gičnog pojašnjenja.

Ipak, uz svoje moguće implikacije u oblasti same
prakse oblikovanja arhitekture, opis i razumijevanje
arhitekture koje daje spis *Hypnerotomachia Poliphili*
ostaje supstancijalno teorijski – to je ono razumije-
vanje arhitekture koje ne ispušta čovjeka i njegovu
pojavu u jasno neodvojivom dvojnomo iskazivanju
čovjeka i arhitekture. Fenomenološki iskazano, nije
samo kategorija egzistencijalnog prostora u
arhitekturi ono što je jednovremeno i arhitektonsko
i ljudsko, tu je jasno i njihova „dvojna“ tjelesnost.
Knjiga *Hypnerotomachia Poliphili* jednovremeno je i
vrsta matematičke zagonetke i vrste gnostičke igre –
karakteristični koji se u renesansi pridružuju „tajnovi-
tom“ značenju ustrojstva arhitektonske tjelesnosti.



Sl.5.51 Ilustracije u knjizi *Hypnerotomachia Poliphili* imaju ale-
gorijska označenja i sugeriraju razumijevanje arhitektonske tjeles-
nosti na način ili barem u povezivanju sa čovjekovim erotskim
nagonima, te njegovom seksualnošću i tjelesnošću.

²³⁷ Leon Battista Alberti (1404-1472), renesansno svestrani, univerzalni mislilac i stvaralac (teoretičar arhitekture, arhitekt, filozof, muzičar, matematičar...), preuzeo je i razvio antičko zna-
nje o arhitekturi ali i drugim poljima stvaralaštva. Ukoliko je on
pisao *Hypnerotomachiu Poliphili*, onda je moguće njegovo razu-
mijevanje – naročito karaktera erotskog u arhitekturi, u svjetlu
preuzimanja antičkog naslijeđa, sa, recimo, naglaskom na opise
grčko-rimske tradicije falusnih festivala plodnosti.



Sl.5.52 Falusni karakter i simbolizam u arhitekturi uobičajeno se pridružuju dominantno vertikalnim formama arhitektonskih objekata, poput formi tornjeva. Principijelno, taj karakter i simbolizam važi za svaku vertikalnu formu u arhitekturi. Razlog tome je što ovaj karakter falusnog dolazi najprije od aspekta uzgona, koji je konstruktivni i tjelesni iskaz svake arhitekture, kao težnja odupiranju težini. Svaka arhitektonska forma zato principijelno stremlje uvis, svaka je, shematski promatrano - vertikala otvorena nagore. Svaka je, simbolički promatrano - falusna²³⁸. Prepoznavanje arhitekture u odrednicama simbolizma falusa, odnosno ljudskog tijela, sugerira i moguće razumijevanje arhitektonskog objekta kao živog organizma. Jasni su i značenjski prepoznatljivi falusni

²³⁸ Sigmund Freud i Henri Lefebvre sugeriraju da građevine i forme tipa falusne arhitekture, koje u biti preklapaju fizikalni smisao arhitektonskog uzgona kao otpora težini, metaforički simboliziraju silu, mušku plodnost, mušku dominaciju, muško nasilje.

karakteristi munare Bijele džamije u Visokom²³⁹ (arh. Zlatko Ugljen, 1980.g.), kao i tornja *Innuendo Tower* u Londonu (arh. N. Foster, 2008.g.), građevine poznate i kao „kristalni falus“.

²³⁹ U kritičkom osvrtu o objektu Bijele džamije u Visokom pod naslovom „Prostor u prostoru – između dva antologijska primjera sakralne arhitekture“, Fehim Hadžimuhamedović u knjizi *Tekst o arhitekturi* piše: „Najprodornije kretanje, narastanje višojke džamije, predstavlja munara, vertikalni uzgon nagore koji rasijeca i razmiče mase. Munara je tu afirmacija falusne generativne vertikale i produktivno oslobođene energije. (...) Nedvojbeno je i erotska konotacija arhitektonskog ansambla Bijele džamije u Visokom. U stvari, 'muški' i 'ženski' arhitektonski elementi dovedeni su u stanje dinamičke psihičke ravnoteže.“ (Hadžimuhamedović 2001: 18) Za razliku od 'muških' simbola, prepoznatljivih u eksterijeru ovog objekta, simbolizam ženske tjelesnosti prisutan je u eneterijeru ovoga objekta – specifično u formi mihraba.



6 TEŽINA | ARHITEKTONSKA KOMPOZICIJA

Arhitektonska kompozicija - rezultat djelovanja težina

Kao bilo koja druga vrsta kompozicije, i arhitektonska kompozicija označava povezivanje dijelova (lat. *componere* - sastaviti) u jednu skladnu cjelinu. U arhitekturi se njeni sastavni dijelovi identificiraju kao elementi kompozicije a način (red) njihovog povezivanja kao princip kompozicije, pri čemu se arhitektonska kompozicija može pridružiti cjelini jednog arhitektonskog objekta, ali i njegovim dijelovima – bitno je da se preko kompozicije artikulira karakter arhitektonske tjelesnosti. Arhitektonska tjelesnost je kategorija koja nosi sobom iskaz sklada budući da svako tijelo mora imati koherenciju i sklad. U arhitekturi, taj sklad tjelesnosti dolazi od organizmičkog karaktera arhitektonskog objekta, pri čemu pojava i jačina tog karaktera variraju sve do njihovog iščezavanja. Tako, arhitektonska kompozicija, već u samom svom zasnivanju, nosi svojim karakterom arhitektonske tjelesnosti (i njene organizmičnosti) određeni sklad i harmoniju. U arhitekturi se njena organizmičnost uvijek veže za čovjeka, što je vidljivo i kroz antropomorfni karakter arhitekture.

Kao principe arhitektonske kompozicije²⁴⁰, Uroš Martinović navodi proporciju²⁴¹ i odnos, simetriju, ravnotežu, jedinstvo, harmoniju, kontrast, dominantu, akcenat, red, ritam, gradaciju. (Martinović 1980: 102-137). Uz principe Martinović navodi i elemente arhitektonske kompozicije koje čine: oblik, veličina, intenzitet, boja, interval. Martinović pravi grešku jer u njegovoj klasifikaciji svi navedeni elementi arhitektonske kompozicije imaju istu kategorijalnu vrijednost. Naspram toga, može se zaključiti da je, zapravo, elemenat oblika dominantna kategorija a da su svi ostali Martinovićevi elementi, njegove potkategorije. Također, Martinović pravi grešku i u klasifikaciji principa arhitektonske kompozicije, budući da ni svi principi arhitektonske kompozicije nisu jednako važni. Najvažniji od navedenih principa jesu tek dva: princip odnos (kao izraz relacijskog karaktera elemenata) i princip ravnoteže (uvjeta okupljanja elemenata u cjelinu bilo da se radi o slici ili fizičkom iskazu). Dakle, naspram Martinovića, može se ustvrditi da je uvjet pojave arhitektonske kompozicije,

odnosno njeno određenje, zasnovano na pojavi jedne kategorije elementa kompozicije - oblika (pojavno, to znači da brojno pojavljuje uvijek više od dva oblika) i pojavi dva principa kompozicije – principa odnosa i ravnoteže. Principi okupljaju elemente arhitektonske kompozicije u jednu, manje ili više harmoničnu cjelinu. Dakle, principi odnosa i ravnoteže, te elemenat oblika, čine zapravo strukturalno trojstvo arhitektonske kompozicije, odnosno, uslov pojave svake arhitektonske kompozicije.

Identitet elementa unutar arhitektonske kompozicije je promjenjiv u vremenu i ovisi o društveno-kulturnom kontekstu arhitekture. U mijeni vremena i kulturnih okvira, arhitektonski elemenat može imati raznolik identitet, pa može biti: "stup", "greda", "krov", "ornament", "kubus", "ploha", "linija", ... "puni prostor", prazni prostor", masa", itd.²⁴² Tako, arhitektonski elemenat može biti i bilo koji dio arhitektonskog objekta kome se može pridružiti karakter elementa²⁴³. Sama arhitektonska kompozicija može imati beskrajno raznovrsna pojavljivanja. Neki od karakterističnih identiteta i opisa arhitektonske kompozicije obuhvataju izraze poput: „kompozicija stupa i grede“, „kompozicija fasadnih elemenata“,

²⁴⁰ Važno je upočiti da svi navedeni principi kompozicije jednovremeno čine i karaktere sistemne organizacije nošenja težina.

²⁴¹ Razmatrajući odnos dvije veličine (a i b), Michel i Claire Duplay (Duplay 1982: 121) navode razlike između proporcije i mjera, gdje za proporciju vrijedi odnos a:b ali samo unutar jednog istog sustema – a sistem može biti jedan arhitektonski objekat ili samo jedan njegov elemenat. Za mjerilo vrijedi odnos a:b ali samo u odnosu između dva različita sustema, gdje veličina a pripada jednom a veličina b drugom sustemu. Tako su odnosi veličina unutar jedne arhitektonske tjelesnosti iskazi proporcije, ali ako se poredi čovjekovo ili neko drugo tijelo sa tijelom građevine onda se govori o mjerilu (Tako, npr., neka je građevina može biti izgrađena „u mjerilu čovjeka.“).

²⁴² Christian Norberg-Schulz, u knjizi *Intentions in Architecture*, u skladu sa tada djelatnim modernističkim kategorijama, uvodi u razmatranje arhitektonske kompozicije sljedeće elemente: "element/prostor", "element/masa" i "element/površina", te govori o primarnim i sekundarnim arhitektonskim elementima unutar arhitektonske kompozicije. (Norberg-Schulz 1968: 138)

²⁴³ Elemenat je strukturalni sastojak arhitektonskog objekta i on je po definiciji nerastavljiv, jer, ukoliko se rastavi gubi identitet i smisao.

„kompozicija bojâ“, „kompozicija vertikalnih linija na fasadi“, „kompozicija masâ“, „kompozicija prostora“, „kompozicija punih i praznih prostora“, itd. U slučajevima kad se kao elemenat arhitektonske kompozicije razumijeva čitav jedan arhitektonski objekat, onda kompozicija može dobiti smisao odnosa više objekata međusobno, i postaje specifična arhitektonska odnosno urbana kompozicija, što može biti prepoznato i u četiri „metoda oblikovanja rasta“ (grada) Edmunda Bacona, koje imaju smisao djelovanja težina u gradskom prostoru²⁴⁴ (Bacon 1975: 82-93).

Obrazac arhitektonske kompozicije predstavlja zapravo obrazac ustrojstva (reda) tjelesne pojave jednog arhitektonskog objekta. Jasno, da bi se pojavila kompozicija, arhitektonski objekat mora biti raščlanjen na dijelove, pa je osnova tog tjelesnog obrasca red koga međusobno tvore dijelovi objekta, odnosno arhitektonski elementi. Pri ovome, princip arhitektonske kompozicije predstavlja način okupljanja tih dijelova. Dakle, artikulacija arhitektonske kompozicije ima smisla samo za raščlanjene, odnosno, višeformne i višelementne arhitektonske objekte. Jedniformni, odnosno jednoelementni arhitektonski objekti (na primjer, geometrijska forma jedne sfere se pojavljuje kao cjelina arhitektonskog objekta) ne izražavaju arhitektonsku kompoziciju jer ne sadrže dijelove – jedan objekat ne iskazuje odnose između najmanje dva svoja dijela, odnosno, elemenata. Zato

u takvim jednoformnim iskazima, zapravo, izostaje i pojava kategorije ritma, kao forme vezane za izmjeničnost elemenata, što, kao ritmički iskaz kontrastiranja formi, predstavlja početak arhitektonske ali i svake druge likovne kompozicije.

Jedno od brojnih pojmovnih tumačenja forme u sebi sadrži ideju kompozicije i vezano je za koncept forme kao višočlane sastavljevine. Unutar historije estetike, Tatarkijevič pronalazi najmanje pet značenja pojma forme gdje se prvo značenje forme odnosi na „raspored dijelova“²⁴⁵. Dijelovi u određenom rasporedu zapravo čine sistemni iskaz. Sistemno poimanje forme naročito je vezano za grčku umjetnost i arhitekturu, gdje Pitagorejci razumijevaju kao glavne vrste lijepoga pravi sistem, proporciju i određeni oblik (Tatarkijevič 1980: 214-215). Taj koncept preuzimaju i razvijaju Rimljani (Vitruvius). Sistemni smisao forme uvodi se u kršćanski svjetonazor preko sv. Augustina²⁴⁶, a novovjekovni teoretičari renesanse dovršavaju njihovo određenje sistemnosti forme (Leon Battista Alberti, prije svih drugih), koncept koji se prenosi i u savremenost²⁴⁷. Nasuprot,

²⁴⁵ Ostala četiri određenja su: forma kao ono što je čulima neposredno dato, forma kao granica ili kontura nekog predmeta, forma znači isto što i pojmovna suština predmeta (Aristotel), forma je ulog intelekta u saznavani predmet. (Tatarkijevič 1980: 212-236)

²⁴⁶ O sv. Augustinu vidjeti fusnotu br. 326.

²⁴⁷ Vitruvius pronalazi da od šest vršina arhitekture čak četiri (*ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria*) počivaju na pravom sistemu djelovanja. Tatarkijevič zaključuje: „Gledajući na preko dvije hiljade godina (datu formu) vidim da je forma značila ili sistem uopće, ili sistem pravi, lijep, harmoničan - otuda sinonimi

²⁴⁴ Vidjeti na stranici broj 41 pročitati više o Baconovim metodama „rasta gradova“.

datom određenju forme kao sistema, u novijem periodu (20. st.), koji obuhvata modernu arhitekturu i njene forme, pojavljuju se obrazloženja forme i u smislu oblika²⁴⁸.

Leon Battista Alberti (1404-72) definira arhitektonsku kompoziciju na način da njenu harmoniju čine svi dijelovi (elementi) kompozicije, međusobno tako postavljeni da se ništa ne može niti oduzeti niti dodati a da se kompozicija ne promijeni na gore. Za puni učinak potrebno dodati i ornament. Alberti kaže da je ljepota arhitektonskog objekta zasnovana na iskazu harmonije prema matematičkim terminima, što znači na iskazu jedinstva dijelova jedne (harmonične) cjeline. Zadovoljenje „harmonije dijelova“ – *Concinnitas* ovisno je od tri kvaliteta, koje čine *Numeros* (broj), *Finitio* (proporcija), *Collocatio* (lokacija, dispozicija, aranžman), što, u stvari, vodi ka racionalnom razumijevanju arhitektonske kompozicije i samog bića arhitekture²⁴⁹.

symmetria, concordantia... Ili je pak značila isto što racionalni, pravilni, regularni, brojčano izrazivi sistem“ (Tatarkijevič 1980: 220)

²⁴⁸ Z. Pronašzko (1918.g.) formom naziva konvenciju kojom obuhvatamo oblik; oblik je izgled bilo kog prostornog tijela, npr., krajnji lik neba među oblacima..., drvo, sjenka drveta, itd. Oblik kao izraz prirode zavisao je od okolnosti i okruženja, znači slučajan - ljudski lik je slučajan oblik, koji podliježe promjenama, dok je ljudska figura zapravo u gotici, forma; zahvat oblika putem konvencije u neki sistem. (Tatarkijevič 1980: 233-234)

²⁴⁹ R. Radović pojašnjava da Alberti u svom djelu *De re edificatione* (1443-52), određuje arhitektonsku formu (kompoziciju) u smislu harmoničnog iskaza dijelova i cjeline, gdje insistira na tri fundamentalna principa, koji mogu biti shvaćeni kao principi arhitektonske forme, odnosno kompozicije. Čine ih razgraničenje,

U biti je arhitektonska kompozicija, u svom historijsko-razvojnom formatu, bazirana na sistemu iskazivanja težina. Tako se i svi aspekti sistemnog iskazivanja težine kao što je princip ravnoteže (težine i uzgona), tjelesno djelovanje težine po vertikali (i horizontali), organizacija i distribucija težina, itd. jednovremeno pojavljuju kao karakteri arhitektonske kompozicije. Zato je i model tektonske arhitekture, kao bit sistemnog iskazivanja nošenja težina, bazični iskaz arhitektonske kompozicije. U središtu arhitektonske kompozicije je arhitektonski objekat tektonski raščlanjen na dijelove. Dakle, arhitektonska kompozicija je direktan iskaz arhitekture sistema.²⁵⁰

Promatrani ili artikulirani kao težinske forme, elementi arhitektonske kompozicije su uvijek bili vezani za karakter materijalnog svijeta – direktno ili simbolički. Karakteristično za modernu arhitekturu, nematerijalna forma prostora biva prepoznata kao kategorija arhitektonskog elementa i time postaje dio arhitektonske kompozicije. Pojava kategorije prostora u arhitekturi moderne zapravo je jednovremeno određena dvojstvom pojave punog (masenog) i praznog prostora. Odnosno, kategorija praznog prostora zadobija osobenost arhitektonskog elementa samo ukoliko je povezana sa iskazom nošenja težina punog prostora. U moderni primarno vlada dvojstvo

delimitacija (*finitio*), povezivanje (*collocatio*), i racionalna harmonija arhitektonskog organizma (*concinnitas*). (Radović 1998: 150)

²⁵⁰ Razmatranje arhitektonske kompozicije treba direktno povezivati sa značenjem arhitekture sistema i ukupnim smislom arhitektonske tjelesnosti.

arhitektonskih elemenata punog i praznog prostora – jezik preko koga se artikuliraju sve arhitektonske pojave pa i arhitektonska kompozicija. To za arhitekturu novo dvojstvo, ipak, relativizira pojavu same težine, naročito sistema nošenja težina u arhitekturi.

Historijski promatrano, Viollet le Duc²⁵¹, teoretičar arhitekture uvodi elemente koji su potpuno nematerijalni i nadilaze prostorni ali i težinski okvir arhitektonskog objekta. Ranko Radović naglašava da je stvarni obuhvat arhitektonske kompozicije uvijek širi od materijalnog aspekta: "Arhitektonska kompozicija (...) je logičko povezivanje različitih elemenata, koji treba da čine građevinu, kao što su program, navike, ukusi, tradicije, materijali, način njihovog ugrađivanja..." (Radović 1998: 62). Nematerijalni karakter arhitektonskog elementa i arhitektonske kompozicije zapravo je prisutan u predmodernoj i postmodernoj, a ne samo u modernoj arhitekturi, i to onda kada sami elementi i njihovi odnosi mogu imati i samostalan i izvanarhitektonski učinak kompozicije. Kad se na Koloseumu u Rimu (1. st.) apliciraju dorski stupovi u prizemlju a jonski u nivou sprata oni međusobno tvore odnos – kompoziciju, koja odmah ima i izvanarhitektonski, odnosno semiotički učinak, gdje se iskaz tog odnosa elemenata odmah može prenijeti u iskaze mitskih formi i označenja, itd²⁵².

²⁵¹ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) je arhitekt, konzervator, teoretičar arhitekture, naročito teorije konzervacije u arhitekturi.

²⁵² Sama kompozicija prestaje biti arhitektonski iskaz onda kada potpuno izađe izvan obuhvata forme arhitektonskog objekta, i time napusti sistem djelovanja težina – takvoj kompoziciji nema

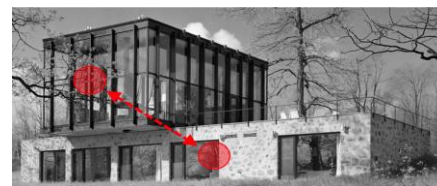
U skladu sa principom krajnje redukcije i apstrahovanja formi u arhitekturi moderne preferira se minimalizam jednoformne geometrije, gdje je ideal da je čitav objekat samo jedna forma, jedna cjelina, odnosno jedan element. Taj preferirani karakter jednoelementnosti jednog arhitektonskog objekta vodi u otklon od pojave arhitektonske kompozicije jer je za iskaz bilo koje kompozicije potrebna pojava minimalno dva člana (elementa) a da bi se između njih mogao uspostaviti kompozicioni. Ali, i kad se pojavljuje dva ili više dijelova (elemenata) unutar jednog modernističkog arhitektonskog objekta (kao minimalni uvjet pojave kompozicije) sama arhitektonska kompozicija ne mora imati supstanciju ako nema odnosa među njima koji je jasno težinski karakter. Tako se i kod višečlanih (višeelementnih) arhitektonskih objekata u moderni javlja otklon od arhitektonske kompozicije i to radi nepojavljivanja težinskih karaktera i principa. Takvom netežinskom iskazu naročito doprinosi pojava naglašeno horizontalne forme arhitektonskog objekta u moderni. Dakle, nema pojave vertikale koja nosi iskaz težine. Uz to, apstrahovanje pojave materijala u geometrijskim formama objekata moderne također čini otklon od težine. U cjelini, arhitektonska kompozicija u moderni se uglavnom pojavljuje kao slaba ili se nikako ne pojavljuje. Modernistička arhitektonska kompozicija je u biti vezana za klasu atektonske arhitekture, odnosno, ima nejasan tektonski iskaz.

smisla pridruživati tradicionalne elemente i principe kompozicije (poput oblika, proporcije, i dr.) budući da su oni težinski fundirani.



Sl.6.1 Predmoderni, tektonski raščlanjen objekat – sastavljen je iz jasno diferenciranih dijelova te time jasno artikulira arhitektonsku kompoziciju kao sistema iskazivanja težina putem materijala i oblika, što ilustrira primjer crkve *Il Gesu* u Rimu (arhitekti Giacomo da Vignola i Giacomo della Porta, 1580.g.), a naročito kompozicija njene prednje fasade. Nasuprot, modernistička arhitektura 20. stoljeća apstrahira formu i materijale i formalno naglašava horizontalni karakter arhitektonske forme, i time inklinira pojavu vizualne težine, odnosno, pojavu arhitektonske kompozicije. Idelani primjer moderne arhitekture je njen jednoformni iskaz, kada se arhitektonska kompozicija kao iskaz odnosa više elemenata ne pojavljuje, odnosno ne pojavljuje se na sastavne dijelove raščlanjeni objekat, što ulustrira arhitektura *Pacific Design Center*²⁵³ (arh. César Pelli, Los Angeles, 1971.g.). U ovom primjeru arhitektonskog objekta nema primarnog tektonskog rašlanjenja pa je moguća tek svojevrsna sekundarna manifestacija arhitektonske kompozicije: Ona se pojavljuje tek u jednostavnom sekundarnom rašlanjenju fasade na dijelove – u međuodnosu staklenih ploča fasadnih obloga, pa se može govoriti samo o pojavi jednostavnog ritma na fasadi, i sl.

²⁵³ Nasuprot klasi tektonske arhitekture crkve *Il Gesu*, arhitektura *Pacific Design Centera* pripada drugoj klasi – stereotomskoj arhitekturi. Tektonska i stereotomska arhitektura čine dvije univerzalne klase arhitekture prema klasifikaciji G. Sempere.



Sl.6.2 Arhitektonska kompozicija u epohi moderne uvijek ima reduciran iskaz budući da inklinira karakter težine koji, u biti, formira kompoziciju. Ponekad se arhitektonska kompozicija ni ne pojavljuje, ako se radi o objektu koji nije primarno raščlanjen, a artikularan je samo jednom arhitektonskom i geometrijskom formom. Kad se u modernoj pojavljuje objekat koji je primarno raščlanjen, najčešće je to vrlo reducirano primarno raščlanjenje objekta poput primjera objekta *Willey House* (arh. Phillip Johnson, New Caanan, 1953.g.), koji je primarno raščlanjen u samo dvije krupne forme. Te dvije geometrijski artikulirane forme, uspostavljaju izvjestan kompozicijski iskaz kroz odnos tih dviju formi. Tu dominira kompozicijska forma (princip) odnosa gornjeg naspram donjeg elementa, što je uočljivo kao odnos stakleno-čeličnog kubusa položenog preko drugog, kamenog kubusa na tlu. Prema ovom položaju, osnovni kompozicijski odnos bi morao biti zasnovan na iskazu težine – na odnosu nosivog (gornjeg) i nošenog (donjeg) elementa, kao jasnog uzročno-posljedičnog iskaz sistema težina. Taj je elementarni odnos težina, koji je izraz sistemnog modela nošenja težina, u ovom modernističkom primjeru izostaje: Iako donji elemenat (kubus) ima svojstva

jakosti (izraženih kroz konstrukciju kamenog zida) izostaje težinski kompozicijski odnos budući da gornji elemenat (stakleno-čelični kubus) „ne iskazuje težinu“. Zapravo, suprotno, ekspresija stakleno-čelične kubusne forme je „lakoća“, pa se ne uspostavlja težinski nego samo prostorni odnos.



Sl.6.3 Iako generalno inkliniraju pojavu težine, i time artikulaciju arhitektonske kompozicije, neki primjeri moderne arhitekture, ipak, dijelom, artikuliraju težinu. Tako, Le Corbusier vodi računa o učinku težine u njenom osnovnom pojavljivanju kroz upotrebu vertikalnih naglašenih formi. Naime, Le Corbusier, unutar aplikacije modela horizontalno artikulirane modernističke forme kubusa sa konstrukcijom ravnog krova, uvodi i vertikalne forme koje pozicionira u prostor krova. Budući da je konstrukcija na ovom objektu ravni krov, Le Corbusier je ovakvom postavkom, na neki način, nadomjestio težinski efekat koji ima kosi krov, a koji se programski izbacuje u modernističkom oblikovanju u arhitekturi²⁵⁴. Tako je

arhitektura Le Corbusierove *Ville Savoye* (1928-1931.g.) zasnovana na jednom kubusu koji ima geometriju horizontalno artikuliranog kvadra koji je odignut od zemlje (postavljen na „pilote“). Budući da je Le Corbusieru važan osjećaj ravnoteže koji dolazi od iskaza težine, on uvodi krovni kubusni elemenat vertikalnog naglaska sa učinkom težine.²⁵⁵ Time on ustanovljava odnos nosivog i nošenog težinskog elementa u smislu odnosa tog krovnog kubusa i spratnog tijela arhitektonskog objekta. Ustavljeni oblikovni obrazac je težinski primordijalan: gornji, „teški“ elemenat je nošen od donjeg, „jakog“ elemenat. Jasno, taj učinak težine, odnosno arhitektonska kompozicija, ipak ostaju u naznakama budući da se svode samo na odnos oblika ali ne i materijala, ekspresije težine koju artikuliraju fasadne površine, itd.

Jednoelementni (jednotjelesni), neraščlanjeni objekti iako ne artikuliraju arhitektonsku kompoziciju,

uvid u modernističku tjelesnosti u arhitekturi, gdje je, na primjer, elaboriran programskom konceptu moderne arhitekture o „bezglavom“ oblikovanju i njegovim netežinskim efektima. Također, vidjeti i o kasnomodernim popravkama takvih „bezglavih“ modernističkih objekata, kada oni, putem oblikovanja, zadobijaju teški završni elemenat u nivou krova i time izražavaju značajne težinske odnose kao i svojevrstu ekspresiju ravnoteže.

²⁵⁵ Za razliku modernističkih objekata, poput onih Mies van der Rohea, mnogi Le Corbusierovi objekti imaju „krovni dodatak“ - upotrebu oblika koji naglašavaju vertikalnost i težinu, i time ostvaruju vrstu ravnotežnog učinka.

²⁵⁴ U poglavlju „Antropomorfni i zoomorfni modeli tjelesnosti u arhitekturi“ ove knjige (str. 143-157) može se dobiti potpuniji

posjeduju obrazac tjelesne pojave, vrlo često istaknutog arhitektonskog identiteta. Problem je zapravo što je taj obrazac drugačije fundiran - za razliku od forme arhitektonske kompozicije koja je uvijek višelementna, obrazac tjelesnog reda jednoelementnog, neraščlanjenog objekta nije primarno baziran na iskazivanju težine. Tako na primjer, arhitektura vile *Shell* (sl. 5.24) nedvosmisleno sugerira pojavnu formu arhitektonske jednotjelesnosti - kao „oživljene“, ponešto „organičke“ arhitektonske forme. Iskazivanje težine, i onda kada se pojavljuje kod ovakvih jednotjelesnih objekata, ostaje u drugom planu. Iskazivanje težine je ponekad u drugom planu i kod višelementnih, raščlanjenih objekata, i to onda kada arhitektonski identitet pojedinih elemenata nije primarno vezan za težinu.



Sl.6.4 Iako se pojavljuje, arhitektonska kompozicija Guggenheim muzeja moderne i savremene umjetnosti u Bilbao arhitekta Franka O'Gehryja (1997.g.) primarno ne iskazuje težinski identitet i niti emitira težinske kôdove. Unutar te kompozicije dominira zapravo karakter pojedinog elementa a ne cjelina arhitektonske kompozicije. (Forma jednog arhitektonskog elementa markirana je

crvenom bojom na slici unutar grafičke analize). Uz to, svi se pojavljeni elementi tek dijelom međusobno diferenciraju, i svi imaju isti snažan „netežinski identitet“, pa se mogu opisati kao „oživljene, energizirane, rastuće, šireće, uvijajuće, oživljene ...“ arhitektonske forme. Između takvih formi (elemenata) javljaju se osobeni kompozicijski odnosi koji su svedeni na puke prostorne odnose - oni nisu težinski artikulirani na način da je gornji element „težak“ i „nošen“, a donji element „jak“ i „nosivi“, na primjer.

Sa stanovišta ukupne arhitektonske pojave, kad se jedan objekat vidi, razumijeva, osjeća u odrednicama iskazivanja težine, njegov arhitektonski identitet se određuje (mjeri, estetski procjenjuje, i sl.) sredstvima arhitektonske kompozicije. Kad se pojava jednog objekta ne vidi, ne razumijeva ili ne osjeća u odrednicama kategorije težine, njen arhitektonski identitet se određuje nekim drugim prevladajućim obrascem identiteta (kriterijem biomorfности, na primjer) a ne sredstvima arhitektonske kompozicije.

Ornament - kategorija sistema arhitektonske kompozicije (težina)

Ornament se općenito razumijeva u arhitekturi kao sekundarna i nestrukturalna pojavnost i forma. To znači da je uvjet pojave nekog ornamenta postojanje

primarne, strukturalne, dakle, neornamentalne arhitektonske forme, preko koje i u odnosu na koju ornament postaje dio ukupnog iskaza arhitektonskog objekta. U tom smislu diferenciranja osnovne, strukturalne i pridodate forme ornament se razumijeva i iskazom arhitektonske kompozicije. Tako, u renesansi, Alberti, definirajući arhitektonsku kompoziciju u vremenu renesanse, sugerira da je za puni efekt kompozicije potrebno pridodati ornament, kao jasno sekundarnu formu. U tom smislul, sekundarni karakter ornamenta, kao forme koja se pridodaje primarnoj arhitektonskoj strukturi, Brent Brolin definira kao formu koja služi „ukrašavanju i uljepšavanju“²⁵⁶. Ako se u odrednicama arhitektonske tjelesnosti i njenog pripadnog sistema nošenja težina razmatraju kategorije ornamenta i strukture, onda ornament, kao pridodata forma težine, nosi karakter nošenog elementa naspram karakter nosivog primarne strukture. Iz činjenice da je ornament nošena forma slijedi njegovo težinsko određenje, gdje je ornament forma koja potencijalno iskazuje težinu.

Ornament, kao jedna forma koja se pridodaje drugoj osnovnoj formi, pripada klasi primjenjenog ornamenta.²⁵⁷ U podjeli ornamenta na tri klase – primjenjeni, mimetički i organski ornament – prva klasa pripada formi koja se dodaje osnovnoj strukturi, druga klasa formi koja imitira neku već pojavljenu formu (npr. formu cvijeta), dok je treća klasa ornamenta ona forma koja već u svojoj strukturi sadrži bazične karaktere ornamenta, pa nema potrebe da joj se pridodaje neka druga a ornamentalna forma.

Da li je neka arhitektonska forma sekundarna i ornament ili, naspram toga, primarna struktura ovisi i o tački gledanja, odnosno razumijevanja arhitektonske tjelesnosti. Tako, na primjer, "iz blizine [promatrano] gotičko rebro je arhitektonski elemenat koji je dekoriran odljevcima i tornjićima... Iz daljine ovi detalji malog mjerila gube definiciju i postaju tekstura, dok se samo rebro sagledava kao ukrašavanje veće strukture."²⁵⁸

²⁵⁶ Brent Brolin (1940-), utjecajni teoretičar arhitekture, prepoznaje osnovni karakter ornamenta u njegovoj stabilnoj definiciji kao forme koja služi „ukrašavanju i uljepšavanju“: „Definicije ornamenta ostale su stabilne tokom 350 godina, zasnovane na 'ukrašavanju i uljepšavanju'“ (*Encyclopedia of Architecture, Design, Engineering, Construction* 1989: 630), što označava dodavanje sekundarne forme ornamenta primarnoj. Augustus Welby Northmore Pugin (1812-52), utjecajni engleski arhitekt, je u 19. stoljeću, također, potcrtao ovaj bazični karakter ornamenta u arhitekturi rekavši da "svaki ornament treba da bude obogaćivanje osnovne konstrukcije građevine". (*Encyclopedia of Architecture, Design, Engineering, Construction* 1989: 630).

²⁵⁷ Tri osnovne klase ornamenta (*Encyclopedia Britannica*), jesu mimetički ornament (forme koje imaju neki krajnji smisao ili simboličko značenje, zasnovane na mimezi oblika), primjenjeni ornament (forme koje treba da pridruže ljepotu strukturi, kao dodatak toj strukturi) i organski ornament (forma inherentna funkciji ili materijalima neke građevine). Primjenjeni ornament je jasno iskaz sistemne tjelesnosti, dok su druge dvije klase ornamenta bliske oblikovnoj tjelesnosti u arhitekturi, ali mogu da sugeriraju i sistemni iskaz u smislu stopljenosti svih dijelova sistema.

²⁵⁸ *Encyclopedia of Architecture, Design, Engineering* 1989: 631-2.

Budući da je arhitektura moderne zasnovana na ekskluzivnosti strukture, ona ne upotrebljava ornament jer je ornament nestrukturalna forma u arhitekturi²⁵⁹. Uz to, moderna inklinira iskaz sistema težina i ekspresiju težine. Moderna arhitektura uvjetno uvažava, odnosno aplicira ornament ali samo onda kad se struktura vidi, odnosno razumijeva kao jednovremeno ornamentalna forma, što je zapravo klasa tzv. organskog ornamenta – na primjer: repeticija stupova, nosivih struktura, i slično, se vidi kao ornamentalni iskaz.



Sl.6.5 Osnovni arhitektonski, odnosno konstruktivni izraz Dvorane malih sportova u Rimu (*Palazzetto dello Sport*, arh. Annibale Vitellozzi, inž. Pier L. Nervi, Rim, 1957.g.) zasnovan je na formama kupole (konstrukcija ljuske) i bočnih, zakošenih "Y" podupirača, koji, poredani u kružnu konstrukciju ostvaruju svojevrsan ornamentalni učinak. Tako, ova modernistička gradnja, bez imalo novih, ornamentalnih oblika koji bi bili pri-

²⁵⁹ Adolf Loos (1870-1933) piše 1908. godine esej pod naslovom "Ornament i zločin" (*Ornament und Verbrechen*), gdje on, u duhu novog modernog vremena u kome je strukturalizam prirodni nauka prevlađujući koncept mišljenja, pojašnjava kategoriju ornamenta u kulturalnim odrednicama. Potpuno odbacivanje upotrebe ornamenta, koga postulira Loos putem ovog eseja, zapravo je generalno stajalište moderne i označava svojevrsan modernistički manifest otklona od ornamenta i, zapravo, slavljenja strukture.

dodati osnovnoj strukturi objekta, ipak ostvaruje ornamentalnu formu i učinak, koji proizlaze iz obrasca ponavljanja jedne forme čime je artikulirana klasa tzv. organskog ornamenta.

Vizualni učinak, odnosno utisak težine ornamentalne forme na fasadi nekog objekta ovisi od njenog oblikovnog obrasca (pravilnost, identitet, ritam, itd.) ali i od teksture i karaktera upotrijebljenog materijala. Tako, na primjer, "ako se štuko fasada izbrazda, imitirajući zidarske veze, ona će se pojaviti kao teža, preuzimajući težinu kamena impliciranog tim linijama".²⁶⁰ Ornamentalna forma može imati značaj i kao socijalno statusni znak: "Kad uljepšava građevinu skupocjenošću materijala, rafiniranošću dizajna, kvalitetom zanatskih radova, ornament uvećava prestiž individue, države ili božanstva."²⁶¹

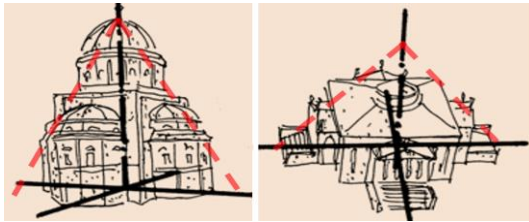
Tipologija arhitektonske kompozicije i djelovanje težine

Pojavno se arhitektonska kompozicija, u svom bazičnom izdanju, može klasificirati u tipove – ima svoju tipologiju. Tipovi arhitektonske kompozicije nemaju beskrajne mogućnosti pojavljivanja nego su limitirani pojavljivanjem težine. Tipologija arhitektonske kompozicije označava da su elementi kompozicije uvijek povezani u cjelinu jednog sistema zasnovanog

²⁶⁰ *Encyclopedia of Architecture, Design, Engineering* 1989: 632.

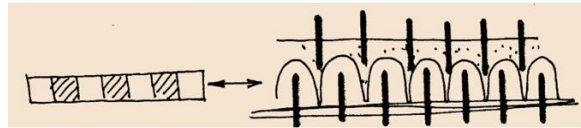
²⁶¹ *Encyclopedia of Architecture, Design, Engineering* 1989: 634-5.

na težini. Odnos, kao osnovni princip okupljanja elemenata kompozicije je težinski, pri čemu aspekt ravnoteže određuje kvalitet pojavljenih elemenata. Zato se tipovi arhitektonske kompozicije pojavljuju u ograničenom broju varijacija - kao specifični, vrlo često stilski obrasci. Unutar ovoga, javlja se dominacija simetričnih i ritmički artikuliranih tipova arhitektonskih kompozicija, koje po prirodi svoga sklopa, nose iskaze naglašene ravnoteže, odnosno naglašene ravnotežne distribucije težina. Karakter ravnoteže se javlja kao centralni - kao smisao i cilj arhitektonske kompozicije, a može se javiti i pod drugim oznakama ekspresije forme, najčešće kao karakter harmonične forme.

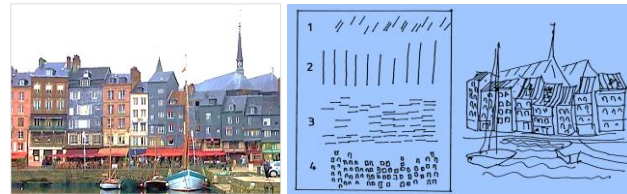


Sl.6.6 Renesansni tip arhitektonske kompozicije sa težnjom ka artikulaciji ravnoteže ima ciljni formalni karakterom u (apsolutnoj) simetriji, a često i u piramidalnoj organizaciji prostora. Tom formom, teži se dostići idealna distribucija težina materijala i oblika, u organizaciji punih i praznih prostora oko jedne centralne vertikalne osovine. (arh. Cola da Caprarola: *Santa Maria della Consolazione* u Todiju (rano 16.st.) i *Villa Capra* („La Rotonda“) u Vicenzi (arh. Andrea Palladio, započeta 1567.g.)

Kako ritam umnoženih vertikalnih formi čini osnovnu opazajnu formu svake viđene slike, i kako je to posljedica gravitacijskog ustrojstva svijeta, onda se unutar arhitektonske kompozicije ritmička forma vertikalna (na primjer, kolonada stupova) javlja kao jedan od osnovnih obrazaca arhitektonskog ritma, odnosno arhitektonske kompozicije.

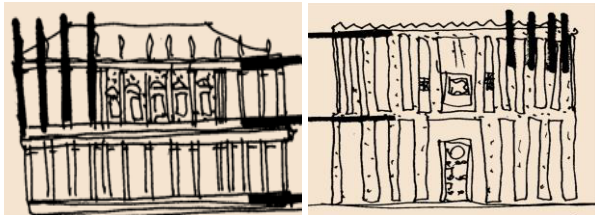


Sl.6.7 Najjednostavniji ali i prvi obrazac vizualnog opažanja jeste forma koja iskazuje jednoliko izmjenjivi ritam (Arnhajm 1981: 53). Taj je ritmički obrazac je najraširenija kompozicijska forma arhitekture – u arhitekturi modificiran u ritam vertikalnih formi, koji je, na primjer, prepoznatljiv u ritmu stupova jedne kolonade, kao i brojnih drugih kompozicijskih formi arhitekture.



Sl.6.8 Ritmički karakter arhitektonske kompozicije može se iskazivati u više nivoa. Shema različitih ritmičkih sistema na arhitektonskim objektima stare luke u Honfleuru (Normandija) ilustrira tu pojavnu rasnovrsnost preko: 1) ritma krovova, 2) bazičnog ritma građevine (koji se uobičajeno razumijeva kao ritam vertikalnih formi) 3) ritma horizontalnih nivoa redanih prema vertikali, 4) ritma prozora. U datom se primjeru mogu

ustanoviti i brojni drugi nivoi, odnosno karakteri ritmova arhitektonske kompozicije. (analiza načinjena prema Aldington et al. 1980)



Sl.6.9 Jednoliko izmjenjivi ritam, gdje su razmaci između vertikala približno isti, osnovna je i najraširenija i historijska forma arhitektonske kompozicije i proizlazi iz dobre i ravnomjerne distribucije težina, i vizualno i fizički. Odnosno, pojavljivanje težine je dvostruko kodirano – i čovjekovim iskustvom težine i strukturom svake viđene slike, koje jednovremeno sugeriraju pojavu jednoliko izmjenjivog ritma. To znači da čovjek ravnotežnijim razumijeva svijet koji artikulira navedenu formu ritma. Drugim riječima, čovjek želi vidjeti stupove i druge elemente kao ritmizirane. Unutar razvoja arhitekture, ovaj se iskaz prenosi i razvija u osobeni obrazac nizova vertikalnih ritmiziranja po spratovima fasade, gdje se javlja vertikalna koordinacija: Tako se, na primjer, javlja svojevrsan kontinuitet vertikala po čitavoj visini objekta - iznad jednog od stupova spratne kolonade pojavljuje se stup iz kolonade drugog sprata, iznad njega trećega, itd. Ovaj ritmički obrazac fasadne kompozicije ima varijacije u različitim historijskim i stilskim iskazima, ali svugdje sugerira važnost arhitektonske pojave: Primjeri istog ritmičkog obrasca vertikala u kolonadi Palazza Chiericati, (arh. A. Palladio, Vicenza, 1550-1680.g.) i blatne arhitekture Velike kuće u Timbuktuu (Mali).



Sl.6.10 Primjer brutalističke arhitekture²⁶² *Park Hospital and Research Centre* (arhitekti Richard Llewelyn-Davies i John Weeks, Northwick, 1950) gdje se mijenja hiljadama godina ustanovljavani, a u moderni „ozakonjeni“ arhitektonsko-estetički obrazac aplikacije jednoliko izmjenjivog ritma kod distribucije vertikalnih konstruktivnih elemenata na fasadi. Novi brutalistički obrazac dosljedne primjene konstrukcije i materijala (i djelovanja težine) na fasadi vodi u uvjetno neregularan arhitektonsko-estetički izričaj i distribuciju vertikalnih nosača: razmaci između vertikala stupaca na fasadi

²⁶² Novi brutalizam (*New Brutalism*) je europski i svjetski utjecajna arhitektonska pojava nastala u Velikoj Britaniji 1950-ih godina. Njena je suština u povratku dosljedno funkcionalnoj upotrebi konstrukcije i materijala, koji se kao takvi, nepromijenjeni, trebaju pojaviti na fasadi. Naime, naspram raširene, u biti nefunkcionalističke upotrebe „zida zavjese“, kojom se maskiraju upotrijebljeni materijal i konstrukcija radi odvajanja arhitektonskog od konstruktivnog izraza (na fasadi), sada se na fasadi direktno i funkcionalno dosljedno pojavljuju konstrukcija i materijal i postaju arhitektonski znak. Iz tih razloga, materijal je najčešće sirovi beton (odakle i dolazi ime pokreta) koji se na fasadi pojavljuje sa otiskom svoje oplave. Brutalizam, putem materijala i konstrukcije, ponovo naglašava težinu, naspram ideologije središnjice moderne koja potiskuje artikulaciju težine, i koja, uz upotrebu zida-zavjese, apstrahira karakter upotrijebljenih materijala (njihovu teksturu, itd.). U stvari, brutalizam traži popravlku moderne, odnosno istinski funkcionalizam, koji uključuje funkcionalizam konstrukcije i upotrijebljenih materijala, kojima se sada daje arhitektonsko-prostornog učinka, što zadobija i karakter društvenog a ne samo estetskog znaka.

nisu isti nego su jasno promjenjivi, i isključivo ovise o artikulaciji konstrukcije, materijala i težina. Također, mijenja se i vertikalna regulacija u smislu povezivanja stupova po čitavoj visini objekta, koji su, uobičajeno u moderni ali i historijski, postavljeni u jednu vertikalnu kompozicijsku liniju koja se proteže po čitavoj visini objekta. Sada se takva linija ne pojavljuje – stupovi su po spratovima „deregulirani“. Arhitekti su, dakle, postavljali stupove samo tamo gdje su oni konstruktivno potrebni, „zanemarujući“ njihovu moguću arhitektonsko kompozicijsku artikulaciju u smislu iskazivanja jednoliko izmjenjivog ritma arhitektonskih elemenata. Drugim riječima, ova forma dosljednog konstruktivnog iskazivanja i pojavljivanja sistema nošenja težina na fasadi objekta uvjetno se javlja kao neobična budući da uvjetno historijski nije afirmirana kao forma društvenog reda – nije karakter etabliranog arhitektonskog stila. Zapravo, forma ovakvog konstruktivnog i kompoziciono-ritmičkog iskazivanja nije nova i prisutna je u vernakularnoj arhitekturi, gdje se, na primjer, raspored vertikala stupova neke bon-dručne konstrukcije javlja u otklonu od jednoliko izmjenjivog ritma – stupovi nisu postavljeni, u smislu horizontalne distribucije, na apsolutno istom razmaku.

Bosanskohercegovačka arhitektura, kako ona savremena tako i ona naslijeđena, pokazuje tipološku raznovrsnost sa stanovišta arhitektonske kompozicije, gdje javljaju neki izrazito zanimljivi obrasci arhitektonske kompozicije. Arhitektura austro-ugarskog naslijeđa²⁶³ u Bosni i Hercegovini ostavila je dubok

trag u Sarajevu obzirom na kratko vrijeme njenog aktivnog iskazivanja (1878–1918). Arhitektura ovog perioda stilski pripada naslijeđenom historicizmu (arhitektura historijskih stilova), a tokom perioda 1878.-1918. godine, sve više pripada novom silskom iskazu secesije, premda se unutar ovog drugog mogu ponekad pronaći slojevi i elementi onog prvog stilskog iskaza. Stil historicizma karakterizira upotreba zatvorene, najčešće potpuno simetrične arhitektonske kompozicije, te upotrebu ornamenta i „neo“ stilskih arhitektonskih elemenata (neogotika, neoromanika, neorenesansa...). Sa stanovišta iskaza težine, tu arhitekturu karakterizira sistemna organizacija arhitektonske tjelesnosti i, uglavnom, naglašenja ekspresija težine. Unutar arhitekture secesije, u prvoj fazi njene pojave, aplicira se, iako ne prenaglašeno, floralna forma i ornament, a, potom, u drugoj fazi, više se apliciraju geometrijske forme i ornament. Uz ostalo, ovo će utjecati na karakterističnu secesijsku formu – pojavljuje se otvoreni tip arhitektonske kompozicije i s njom, posljedično, slabi iskaz kompozicije nošenja težina. I premda artikulira i simetrične i asimetrične kompozicijske obrasce, secesija je karakterom otvorene kompozicije bliža tom drugom obrascu. Zato je jedan od karakterističnih obrazaca secesije tvorba asimetrične arhitektonske

bila zainteresirana za arhitekturu objekata javnog karaktera (objekti vlasti, upravljanja, kulture...), sa elementima raskoši i monumentalnog. To označava i zahtjeve za upotrebom jasnih ideološko komunikacijskih kodova arhitekture, gdje su fasade zahvalna mjesta takvih ispoljavanja, što, ponekad, vodi vrlo površnim i formalnim a ne strukturalnim iskazima arhitekture.

²⁶³ Značajno je da se pojavom ove arhitekture promovira novi društveni, odnosno politički red u Bosni i Hercegovini, a sa njime i novi iskazi fizičkih struktura arhitektonskih objekata i gradskih uobličenja, dotad, relativno nepoznatih. Nova je vlast

kompozicije i to od dijelova i elemenata koji su sami simetrični. Sa stanovišta arhitektonske tjelesnosti i iskaza težine, secesija pravi otklon od sistemne organizacije i ekspresije težine. Zapravo, pojavljuje se ekspresija lakog, sa pojavom formi koje se, karakteristično, „otvaraju po visini objekta“ i, unutar takvog kompozicijskog obrasca, artikuliraju efekat uzgona, odnosno iskaz vizualnog pokreta nagore.

Arhitektura historicizma - povratka historijskim stilovima, koja se pojavljuje u Bosni i Hercegovini, ponešto paradoksalno budući da koristi prošlost za artikulaciju budućnosti, programski ima ideološku zadaću stvaranja novog jezika društvenog komuniciranja. Ta arhitektura pokušava reinaugurirati stilske arhitekture prošlosti, koje su po svojoj prirodi, sve redom, sistemni iskazi težine. Posljedično, afirmiraju se tradicionalne forme arhitektonske kompozicije koje artikuliraju visoki red, uređen ritam, simetriju, sisteme proporcioniranja i mjerila, naglašenu upotrebu ornamenta, itd. Upotreba historicizma vodi ka pravilu da se određenoj društvenoj funkciji pridružuje određeni stil. Tako je „građenje u stilu“, na primjer neorenesanse i neoklasicizma, prisutno kod objekata vlade jer oni svojim stilom simbolički artikuliraju poželjni iskaz društvene stabilnosti, koja se u arhitekturi pojavljuje posredovano, kao forma uravnotežene arhitektonske kompozicije²⁶⁴. Dakle, sama forma i znak ravnoteže u arhitekturi javljaju se

kao društveno poželjno samooznačenje²⁶⁵. Unutar date arhitekture historicizma značajna je pojava tzv. pseudomaurskog stila, gdje su dekorativni elementi svojevrsnog „maurskog stila“ (egipatskog i drugog izvorišta) zapravo aplicirani preko uobičajenih arhitektonskih formi europskog porijekla. Odnosno, strukture, organizmi i funkcije takve arhitekture europskog izvorišta samo su kostimirani - „zaogrnuti plaštom donesenim s maurskih trgova“ (Krzović 1987: 26). Tako je takav kompozicijski sistem arhitekture zasnovan na imitaciji i dekoraciji, prije nego na strukturalnim arhitektonskim formama.

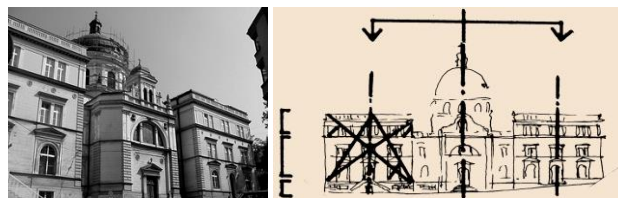


Sl.6.11 U primjeru historicističke arhitekture gradske tržnice Markale (*Markthale*) u Sarajevu (arh. A. Butscha, 1895.g.) pojavljuje se jasno rašlanjena, tektonski artikulirana arhitektonska kompozicija, gdje su arhitektonski elementi jasno povezani u sistem nošenja težina. Pojedinačno, svaka od četiri

²⁶⁴ U Sarajevu, takav karakter arhitektonske kompozicije nose zgrade Penzionog fonda, Zemaljske vlade, Oficirskog doma, Zemaljskog muzeja, itd.

²⁶⁵ Svako društvo preferira semantičnost kategorija reda i ravnoteže u pojavi arhitektonskih formi budući da time sebe projicira i određuje u tim odrednicama – kao visoko uređeno društvo. Također, poželjno društveno označenje posredovano arhitekturom, ali i drugim formama kulture, jeste „najljepše društvo“, „uspješno društvo“, „progresivno društvo“, i slično.

fasade objekta ima simetričan iskaz ali je karakter te simetrije različit i izraženiji je, jači i jasniji je za dvije ulazne fasade, gdje su glavni i sporedni ulaz, a manje je jasan i slabiji je iskaz simetrije bočnih, podužnih fasada. I kompozicijski iskaz ravnoteže tih ulaznih fasada je jači, a na njima je izražena i ekspresija težine. Ulazne fasade, a naročito glavna ulazna fasada sa portikom, imaju jasno određenje središta fasade – mjesto gdje se smješta centralna osovina fasade. Ostvareni ritam arhitektonske kompozicije fasade sa portikom ima obrazac „a-A-a“ (a-lučni otvori arkada, A-mjesto vertikalne osovine fasade). Nasuprot, podužne fasade imaju po dva bočna rizalita, ali te forme na krajevima fasade koje sugeriraju njenu simetriju nisu dovoljne jer nedostaje jasno određenje središta fasade. Odnosno, nema prostorne naznake „gdje je središte fasade“, mjesto u koje uobičajeno smješta vertikalna osovina simetričnih formi. U vizualnoj percepciji ovih podužnih fasada, pogled promatrača luta i, naročito radi brojnosti lukova, ne pronalazi centralno mjesto fasade budući da središte nije markirano. Stoga je utisak simetrije slab i nedovršen a učinak ukupne ravnoteže i ekspresije težine je manji u odnosu na dva bočna i simetrična pročelja na kojima se nalaze ulazi u tržnicu. Ritam arhitektonske kompozicije podužne fasade ima ritmički obrazac „B-b-b-b-b-b-b-B“ (B-rizalit, b-lučni otvor).²⁶⁶



Sl.6.12 Neorenesansni objekat Nadbiskupskog sjemeništa sa crkvom Ćirila i Metodija u Sarajevu (arh. J. Vančaš, 1896.g.) ima jasno trodjelnu strukturu, gdje se ta tri dijela mogu smatrati i rizalitima jedne građevine ali i zasebnim građevinama povezanim u jednu prostornu cjelinu. Arhitektonska kompozicija prednje, glavne fasade zasnovana je na formi apsolutne simetrije i efektu vizualne vage. To je vidljivo u apsolutnom uravnoteženju bočnih rizalita u odnosu na središnji dio (crkva i njen portal). Unutar ove trodjelne kompozicije objekta, i sami bočni rizaliti su kompozicijski organizirani po obrascu 3x3 (tri nivoa po vertikali, sa tri linije otvora po horizontali). Sistem proporcioniranja je baziran na kvadratu iz koga su dijelom razvijene proporcije zlatnoga reza. Učinak težine proizlazi iz dosljedno provedenog sistema nosivih i nošenih elemenata tektonski rašlanjenog objekta.

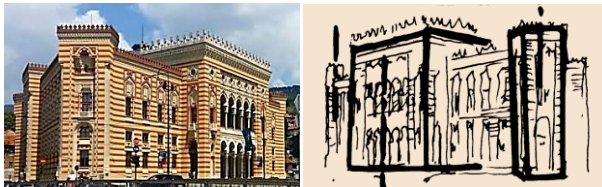


Sl.6.13 Glavna vertikalna osovina, oko koje je organizirana konstrukcija objekta i nošenje

nošenja i pojave centralnih vertikalnih osovine u primjeru antičkog grčkog hrama Partenona (slika 2.31).

²⁶⁶ Ovaj tip kompozicije treba povezati sa analizom organizacije

težina, uobičajeno zauzima geometrijsko središte objekta, ali se ona često pojavljuje projicirana na fasadu. Primjer historicističke arhitekture *Grand hotela* u Sarajevu (arh. K. Pařík, 1895.g.) pokazuje da je glavna vertikalna osovina, koja je markirana formom kupole iznad, pomjerena iz geometrijskog središta građevine prema dominirajućoj fasadi. Kupola je vrsta završne krovne forme u arhitekturi, i sem funkcionalne uloge (konstrukcija, korišćenje prostora, itd.) ima i izraziti simbolički značaj, koji je razvijan i potvrđivan unutar višestoljetnog razvoja arhitekture. Kupola na *Grand hotelu* ne prekriva cjelinu krovnog prostora budući da ima smanjene dimenzije i, ona, zapravo, nema druge sem simboličke funkcije markiranja i dominacije fasade objekta uz koju se nalazi. Tako su glavna centralna vertikalna osovina i vertikalna osovina same fasade prostorno blizu jedna drugoj, i, zapravo, se značenjski stapaju, naglašavajući važnost glavne fasade.



Sl.6.14 U primjeru tzv. pseudomaurske arhitekture Vijećnice u Sarajevu (arhitekti A. Witek, Ć. Iveković, 1894.g.) pojavljuje se zanimljiv dvojni karakter arhitektonske kompozicije. S jedne strane, mogu se iznaći vrlo slabi karakteri nošenja težina sistemom kao uzročno-posljedični odnosi arhitektonskih elemenata, gdje, dominira vertikalna regulacija u kompoziciji

fasade, poput redanja prozorskih otvora ili redanja horizontalnih slojeva „zidanih elemenata“ po visini. U cjelini objekta, s druge strane, ipak dominira koncept nošenja težina oblikom i pojava izvjesne geometrije kubusa, naročito u iskazu glavne i tri bočne tjelesnosti objekta.



Sl.6.15 Karakter arhitektonske kompozicije Aškenaske sinagoge u Sarajevu (arh. K. Pařík, 1902.g.), odnosno raspored volumena, vezan je za model primordijalne konstrukcije u arhitekturi - za obrazac nošenja težina zasnovan na četiri ugaone vertikalne osovine. Glavna vertikalna osovina orgnaizacije nošenja težina, ona koja djeluje u samom središtu objekta se ne pojavljuje i ne vizualizira, što je uobičajeno za ovakav četveroosovinski model, gdje se na geometrijskom mjestu centra često u arhitekturi pojavljuje centralni stup ili kupola. Poput morfologije objekta Vijećnice u Sarajevu, i kod ovog objekta dominira kategorija oblika (kubusi) dok je sistemni karakter arhitekture u drugom planu.

Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini jasno in klinira sistem nošenja težina i teži uvesti koncept nošenja težina oblikom.²⁶⁷ Sama kategorija oblika se

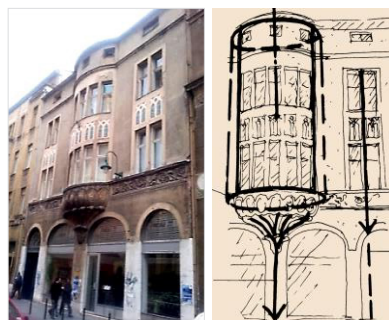
²⁶⁷ Već u historicističkoj arhitekturi u Bosni i Hercegovini, što je jako izraženo u arhitekturi Sarajeva, malo po malo, uvodi se koncept konstrukcije i nošenja težina oblikom.

ponekad pojavljuje latentno, a njoj suprotstavljeni iskaz sistemnog nošenja težina biva inkliniran sa narušavanjem sistemnosti pojave. To je zato jer se u stvari tjelesnost arhitektonskog objekta u secesiji modelira i izvodi iz sistemne, stilističke arhitekture. Karakter secesijskog odstupanja od sistemne tjelesnosti određuje karakter njene arhitektonske kompozicije. Sam konstruktivni sistem postaje manje čitljiv kao klasična forma arhitektonske kompozicije. Učinak težine slabi a uzgona jača pa je ukupna ekspresija secesijskih objekata lakoća i vizualno kretanje nagore. Upotreba ornamenta nema više uobičajenu funkciju podržavanja sistema težina budući da se sistem gubi, a ornament strukturalizira i stiče identitet oblika. Prelaženjem u strukturu ornament biva koncentriran i ukрупnjen, elementarizira i transformira u oblika. Arhitektonska kompozicija zadobija svojstvo otvorenosti, naročito prema gore. Zato, u gornjim završecima arhitektonskih objekata, često nema teškog završnog grednog elementa koji bi zatvorio arhitektonsku kompoziciju.



SL.6.16 Secesijski objekti u osnovi artikuliraju nesistemni, odnosno netežinski

karakter arhitektonske forme, koja je zasnovana na artikulaciji oblika. Ekspresija širenja je prisutna, naročito u visinu. Ekspresija secesijskog objekta na slici (Stambeno poslovna zgrada A. Štambuka, Sarajevo, ul. M. Tita) karakterizirana je ekspanzivnom arhitektonskom formom, koja se naročito „otvara u visinu“, što označava i umnožavanje broja arhitektonskih elemenata i povećanje njihove ritmičnosti u visinu objekta. Budući da izostaje teški završni element u nivou krova, što je principijelni karakter secesijske (nesistemne) forme, efekat uzgona, vizualnog pokreta u visinu, dominira, u jasnoj ekspresiji lakog.



SL.6.17 U reprezentativnom primjeru secesijske arhitekture kuće V. Petrovića u Sarajevu (arh. R. Tönnies, 1907.g), obrazac arhitektonske kompozicije je zasnovan na otklonu od sistemne organizacije nošenja težina, čiji se ostaci u pojavi onda javljaju kao periferna. Tako

je i vertikalna regulacija, kao jedan od prepoznatljivih sistemnih obrazaca povezivanja arhitektonskih elemenata po visini fasade, inklinirana: Zato vertikalna osovina koja povezuje prozorske forme prvog i drugog sprata „pada“ u prazan prostor luka prizemlja. U sistemnoj organizaciji, ta bi osovina bila povezana sa osovinom stuba u prizemlju ili bi bila povezana sa sredinom luka u prizemlju zgrade. Erkerni, konzolno istaknuti dio objekta, iako je osovinski vezan sa stubom u prizemlju, što je karakter sistema, zapravo artikulira nesistemni iskaz, gdje je važan naznačeni oblikovni identitet erkera. Tako se erker javlja kao naglašeni oblik, kao naznačena, odnosno prikrivena geometrija valjka. Generalno, u secesiji se dešava, manje ili više jasno izražen, proces transformacije sisteme u arhitekturu oblika, i to više u geometrijskoj nego u floralnoj varijanti secesije. U tom se procesu dešava svojevrsno ukрупnjavanje oblika, gdje je krajnji cilj naglasiti oblikovnu cjelinu arhitektonskog objekta (njegove fasade) a ne odnose dijelova²⁶⁸.

²⁶⁸ Smisao arhitektonske pojave građevine *Majolikahaus* Otta Wagner u Bečkoj secesiji (Beč, 1899.g.) jeste u artikulaciji cjeline fasadne plohe a ne njezinog dijela, gdje se forme majolika u nesistemnom, slobodnom raspredu, rasprostiru po svakom dijelu fasade. Zapravo, forme majolika, sve zajedno, tvore svojevrsnu „tekuću formu“ karakterističnu za modernu umjetnost (slikarstvo, arhitekturu). Pri ovome „organski rad“ formi majolika (njihova boja, itd.) doprinose ekspresiji širenja, koja je također i

Arhitektura stambeno-poslovne zgrade A. Štambuka i M. A. Kabilja u Sarajevu (sl. 6.18) artikulira obrazac karakteristične arhitektonske kompozicije sarajevske secesije, kako u cjelini tako i u mikro prostornim iskazima. Osnovni, odnosno primarni kompozicijski obrazac baziran je na primarnoj rašlambi čitavog arhitektonskog korpusa u dva manja, približno ista dijela (korpusa), postavljena jedan na drugi po visini fasade. Ta primarna raščlamba na samo dva korpusa, a ne na puno sitnijih dijelova koji tvore sistem, označava nadilaženje samog smisla sisteme arhitekture. Označava i svojevrsno ukрупnjavanje, odnosno strukturaliziranje u veće forme arhitektonskog objekta. Tako je jedan od dva korpusa, donji dio građevine (koji uobičajeno zahvata dvije ili tri etaže u secesiji) artikularan modularnom mrežom na fasadi i sugerira pojavu „zida“, koji, osobeno, sada nema značenje nosivog elementa. Naspram, drugi korpus, gornji dio građevine (također, uobičajeno zahvat u dvije ili tri etaže) nema karakter nosivog elementa, pa se u cjelini objekta ne pojavljuje kao sistemni iskaz težina. Nepojavljivanje sisteme arhitekture, a time i nepojavljivanje ekspresije težine, upravo je potcrtano karakterom tog gornjeg elementa, koji ne samo da nije „težak“, nego, naprotiv, artikulira suprotan karakter - uzgon, odnosno, pokret nagore. Time objekt dobija na ekspresiji lakote i svojevrsne ekspresije širenja ukupne arhitektonske forme. Ovome doprinosi i secesijski obrazac upotrebe živih (otvorenih) boja. Kompozicija je tako

sama u funkciji naglašavanja cjeline fasade jer usmjerava njenog promatrača ka konturi i cjelini objekta.

otvorena nagore, ali, dijelom, i u drugim smjerovima. Također, karakteristično za secesiju, pojavljuje se i komponiranje dva susjedna arhitektonska elementa njihovim oblikovnim povezivanjem – pojavljuje se komponiranje principom udvajanja. U datom primjeru arhitekture, u kome je karakter sistemnog nošenja prisutan u ostacima (na fasadi) kao redanje oblika po vertikali (kao vertikalna regulacija elemenata). Na primjer, lučna forma prozorskog otvora se usklađuje sa lučnim parapetnim istakom iznad, i ostvaruje svojevrsnu kompoziciju „u kontrapunktu“. Ostvaruje se kompozicija udvajanja arhitektonskih elemenata (v. grafičku analizu), odnosno formira se lanac udvajanja arhitektonskih elementa. Tu je princip da se prvi i drugi elemenat povezuju udvajanjem, zatim, drugi i treći elemenat, itd. Pri tome, prvi i četvrti elemenat, na primjer, nisu kompozicijski povezani. To je komponiranje po karakteru oblika, a ne povezivanje oblika bazirano na sistemnom, uzročno-posljedičnom iskazu težine.



Sl.6.18 Analiza arhitektonske kompozicije stambeno-poslovne zgrade A. Štambuka i

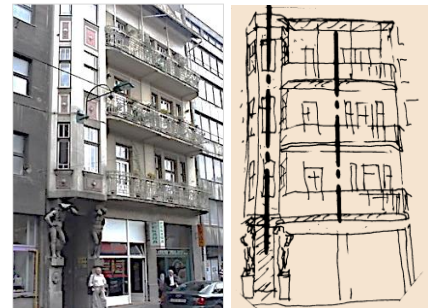
M. A. Kabilja u Sarajevu ilustrira pojavu jednog od najkarakterističnijih obrazaca secesijske arhitektonske kompozicije koja je bazirana dvojnoj rašlambi („polovljenju po visini objekta“) arhitektonskog objekta u dvije (pod)tjelesnosti. Dominira karakter nesis-temne arhitekture, oblika povezanih u dvojno komponirane parove na fasadi objekta. Učinak arhitektonske kompozicije je u otvaranju prema gore, sa upotrebom jakih boja, koje, također, sugeriraju ekspresiju la-koće i širenja objekta.



Sl.6.19 Unutar njenog arhitektonskog trajanja zgrada *Kina Apollo* u Sarajevu (arh. L. Huber, 1912.g.) pretrpjela je izvjesnu promjenu, odnosno dogradnju, koja se, iako stilski i kompozicijski različita od početne arhitekture, paradoksalno i programski nenamjeravano, ipak zadržala u tom početnom arhitektonskom kodu: Naime, unutar navedene dogradnje, originalno sistemnoj

arhitekturi građevine pridodana je arhitektura oblika, koja je ipak nije destruirala iako nosi neke suprotne karaktere u odnosu na onu prvu. Originalno, arhitektura kina *Apollo* pripada geometrijskoj secesiji, sa vertikalno naglašenim formama sistemnog prenošenja težina i značajnom ekspresijom težine. U odnosu na originalno stanje, objekat je kasnije povećan dogradnjom gornje etaže u nivou krova, formom koja ima jasno modernistički karakter. Dodana je forma svojevrsne „horizontalne spratne trake“, sa karakterističnim za modernu horizontalnim nizom prozora, proporcioniranih kvadratnom formom. Tom se dogradnjom otpočinju dešavati formalne i stilske promjene jer se u tom novom izdanju otpočinje naglašavati cjelina arhitektonske forme, odnosno kontura objekta. Ali, ovaj zahvat sa jasnim formama modernističke arhitekture paradoksalno se, i vjerovatno nenamjeravano, javlja i kao naglašavanje arhitekture sistema: arhitektonska kompozicija je sada bazirana na arhitektonskoj izrazu „grede položene preko stubova

(nosača)“. Dograđeni horizontalni dio objekta je dvostruko kodiran, i jednovremeno zadobija identitet „grednika položenog na (postojeću) vertikalnu strukturu objekta“. Tako se ovaj arhitektonski objekat, iako ponešto formalno promijenjen, svojim novim arhitektonskim karakterom ipak vraća originalnom konceptu i stilu arhitekture, gdje je naglašen sistemni karakter arhitekture, pripadna sistemna arhitektonska kompozicija i ekspresija težine.



Sl.6.20 Jedan od značajnih secesijskih kompozicijskih obrazaca, gdje se prožimaju i forma simetrije i forma asimetrije može se pronaći u primjeru stambeno-poslovne zgrade F. Grubišića u Sarajevu (1910.g.). Prema tom obrascu, ukupna asimetrična kompozicija jednog arhitektonskog objekta sastavljena je od

simetričnih poddjelova, a u primjeru ove građevine sastavljena je od dva simetrična dijela, odnosno od dvije arhitektonske tjelesnosti. Tako, ovaj obrazac predstavlja poveznicu predmoderne sistemne arhitekture i njene simetrične kompozicije, sa modernom arhitekturom (oblika) i njenom asimetričnom kompozicijom. U datom primjeru, svaka od dvije simetrične forme pojedinačno iskazuje sistem težina sa određenom ekspresijom težine, ali, zajedno, kao cjelina objekta, tvore asimetričnu arhitektonsku kompoziciju. Pri ovome, i ekspresija težine se relativizira već i radi pojavljivanja ekspresije horizontalne pokrenutosti objekta, koja dolazi sa formom asimetrije.

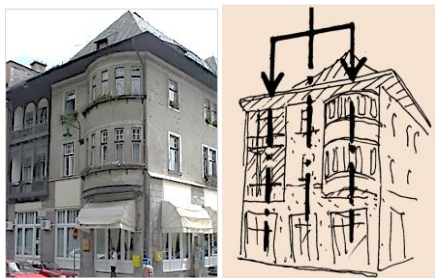
Kao dio u biti secesijskog koncepta arhitekture javlja se izraz „bosanskog sloga“²⁶⁹ u arhitekturi. U osnovi, dati bosanski stil artikulira koncept nošenja težina blizak principima secesijskog uobličenja arhitekture. U secesiji su jednovremeno artikulirani koncepti nošenja težina i sistemom i oblikom, iako je

²⁶⁹ „Bosanski stil“ ili „bosanski slog“ jeste arhitektonski iskaz austrougarske politike i arhitekture, javlja se krajem prve decenije 20. stoljeća i polazi od lokalnih prilika, tradicije i autentičnog arhitektonskog naslijeđa. (Krzović 1987: 225) Teško je dati konačnu ocjenu političko-ideološke uloge te arhitekture koju promovira austrougarskih vlasti, ali je izvjesno da se radi o konceptu arhitekture čiji je iskaz, za razliku od jasno bosanski izvanjske i strane forme tzv. pseudomaurske arhitekture, ova arhitektura, u jednom svom značenjskom sloju, socijalizirana u historijski i kulturni prostor Bosne i Hercegovine.

težnja na afirmaciji ovog drugog i potiskivanju onog prvog. Povezivanje ove arhitekture i arhitekture secesije ostvaruje se naročito putem korišćenja jednog arhitektonski formalnog elementa, odnosno secesijskog arhitektonskog elementa – erker²⁷⁰. Taj se element uvijek pojavljuje uz vertikalno naglašenu arhitektonskom kompozicijom objekta. Tako se, u austrougarskom kulturalnom tretmanu bosanske kulture i njenog naslijeđa, jasno upotrebljava secesijski arhitektonski izraz, i to kao tjelesna matrica modeliranja novog, „bosanskog stila“, u kombinaciji sa uglavnom formalnim odrednicama stambene kuće osmanskog naslijeđa u Bosni. Ova se arhitektura ostvaruje preko korpusa građevina, uglavnom manje veličine. Sama forma erker²⁷⁰, sa stanovišta arhitektonskog programa novog stila, treba da bude u funkciji doksata te tradicionalne stambene kuće u Bosni, odnosno da bude njegova formalna zamjena. To je povezivanje bazirano na zajedničkom formalnom karakteru - i erker i doksat su forme konzolnih istaka konstrukcije i prostora na korpusu građevine. Ali, arhitektonski mjereno, uz svu sličnost i povezivanje, ta se dva elementa ipak suštinski razlikuju. I erker i doksat imaju različito arhitektonsko značenje, ono koje proizlazi iz uvažavanja njihovog arhitektonskog identiteta i porijekla, ali i iz formalnog tjelesnog rada ovih formi. Doksat je tjelesna konzola i izbočina koja se nalazi, prije svega, na stambenoj bosanskoj kući. Erker je izbočina na kući stilski secesijskog ili neogotičkog naslijeđa - izvorno, erker je forma stra-

²⁷⁰ Erker (njem. *Erker*), kao i doksat (tur. *doksat*) ima značenje izbočenog dijela prostorije preko vanjskog zida, poput neke vrste balkona (Klaić 1988: 316)

žarske kule ili sličnog izbočenog objekta u zidinama tvrđave i služi u odbramene svrhe. Tako erker iskazuje sistemni koncept nošenja težina odnosno konstrukcije, gdje su i njegovi dijelovi principijelno sistemno regulirani, i to po vertikali. Sve to, preneseno na objekat „bosanskog stila“ uzrokuje zatvoreniju tjelesnu formu te arhitekture i njene arhitektonske kompozicije, za razliku od otvorene forme originalne bosanske kuće, koja je, i svojim planom i formalno, horizontalno razučena.



Sl.6.21 Arhitektura „bosanskog stila“ teži da prenese karakter originalne bosanske kuće (osmanske provenijencije), ali, u biti, to čini secesijskom formom koju karakteriziraju ostaci sistema nošenja težina sa naglaskom na vertikalni smisao konstrukcije i ekspresiju težine. Erker, tipično secesijski element vertikalnog formalnog karaktera, direktno preuzima arhitektonsku ulogu doksata, ali ne uspijeva supstancijalnije artikulirati njegov arhitektonski identitet jer se sučeljava sa dominirajućom horizontalnom formom doksata, ali i čitave bosanske kuće. Fasada objekta Hadin Alipašin vakufa u Sarajevu,

koji pripada bosanskom stilu (arh. J. Pospišil, 1910.g.), u biti je iskaz secesijskog koncepta arhitekture (gdje ukupna asimetrija objekta proizlazi iz redanja njegovih simetričnih dijelova, itd.) sa naglaskom na formu vertikale i na izvjesnu ekspresiju težine. U smislu arhitektonske kompozicije, prisutno je iskazivanje ravnoteže modelom vizualne vage, gdje se u trodjelnoj arhitektonskoj kompoziciji formalno uravnotežuju se lijevi i desni dio, dok je središnji dio kompozicijski neaktivan u smislu iskazivanja ravnoteže, i služi kao vrsta „oslonca“ unutar vizualne vage vezane za fasadnu kompoziciju.



Sl.6.22 Stambeno poslovni objekat u Titovoj ulici u Sarajevu (na slici) stilski jasno pripada prvoj fazi moderne arhitekture, gdje se jasno iskazuju apstrahovane i čiste geometrijske forme bez ornamenta, ali su zadržani i neki predmoderni karakteri poput simetrične kompozicije pročelja, izvjesne artikulacije vertikalnih formi i vertikalne regulacije arhitektonskih elemenata, naročito onih prozorskih. Principijelno, svako

simetrično pročelje uvijek iskazuje određenu ekspresiju težine, koja je u datom primjeru jasno naznačena iskazom vizualne vage, gdje se lijevi i desni dio formi na fasadi uravnotežuju „vaganjem“ vizualnih težina tih formi. U novijem vremenu, na navedeni objekat pridodat je svjetleći natpis, logo „Sarajevo osiguranje“, i to u centar fasade, čime je pojačan učinak vizualne vage, odnosno pojačan je učinak (utisak) i težine i ravnoteže objekta. Naime, tom je formom logoa određen centar arhitektonske kompozicije i vizualne vage date fasade, odnosno, određena je tačka koja markira položaje glavnih tjelesnih osovina objekta – njegove – vertikalne i horizontalne osovine.

Ekspresija pokrenutog arhitektonskog objekta i njegova arhitektonska kompozicija

Bazični karakter arhitektonskog objekta je njegova statičnost, određenje koje proizlazi iz fizičke činjenice da arhitektonski objekat miruje i ne kreće se. Najčešće se taj fizički karakter statičnosti simbolički ispoljava u vanjštini objekta kao ekspresija njegove nepokrenute tjelesnosti. Naspram tog ekspresivnog karaktera nepokrenute tjelesnosti arhitektonskog objekta, iz različitih arhitektonskih razloga, vrlo rano se u arhitekturi javlja i drugi, njemu kontrastni sim-

bolički karakter koji se očituje kao ekspresija pokrenute tjelesnosti. Prvi karakter se može u arhitekturi razumijevati i kao ekspresija „usidrene tjelesnosti“, kada objekat izgleda izrazito vezan za mjesto na kome se nalazi. Statični karakter objekta je formalno vezan za vertikalnu i iskaz težine, a „pojačana“ verzija statičnosti objekta – „usidreni objekat“, najčešće ima te osobine izrazito pojačane. Nasuprot, ekspresiju pokrenutosti arhitektonskog objekta) uglavnom karakterizira horizontalna naglašavanje forme objekta, gdje se i sama ekspresija pokreta pojavljuje kao horizontalna. Ta je ekspresija horizontalnog pokreta fenomen koji je prepoznat kao samosvojan tek u moderno doba kao novija vrsta arhitektonske kompozicije a koja se postavlja naspram klasično definirane arhitektonske kompozicije. Klasična kompozicija proizlazi iz iskaza sistema težina i naglašava vertikalni i statični smisao objekta. U smislu arhitektonske kompozicije, ekspresija nepokrenutosti artikulira zatvorenu a ekspresija pokreta otvorenu arhitektonsku kompoziciju. „Sidrenje“ i „pokrenutost“ su ekspresivni aspekti arhitektonske forme ali, oni se, s druge estrane, mogu povezati i sa izvjesnim karakterima kulture stanovanja i organizacije naselja. Pri ovome, najviše su povezani sa antropologijom prostora i mjesta – činjenicom da čovjek boravi na jednom mjestu i naspram nje činjenicom da se čovjek kreće (hoda, putuje, itd.) prostorom. U tom su smislu „usidreni“ i „pokrenuti“ arhitektonski objekti pojavno vezani i za tip arhitektonskog plana, gdje su tipologije centralnog plana vezane za prvi tip, „usidrenog“ objekta i čovjekov boravak u prostoru. Nasuprot, tipologije podužnog plana vezane su

za drugi tip, „pokrenutog“ arhitektonskog objekta, odnosno proizlaze iz kretanja čovjeka kroz prostor²⁷¹. Prvi tip – centralni plan, reflektira boravak čovjeka u prostoru i jasno preklapa model egzistencijalnog prostora Christian Norberg – Schulza naglašavanjem horizontalne ravni (modela) gdje je probada vertikalna osovina. Ta vertikalna osovina, zapravo, artikulira i tjelesnost i težinu arhitektonskog objekta. Nasuprot, drugi tip, podužni plan koji je više je vezan za čovjekovo kretanje a manje za boravak čovjeka u prostoru, ima naglasak samo na horizontalnom aspektu arhitekture, gdje je otklon od vertikale istovremeno otklon od ekspresije težine.²⁷²



Sl.6.23 U naseljima i arhitektonskim objektima u kojima dominira težina i ekspresija vertikalnih i statičnih formi može se pronaći antropološki obrazac usmjeren na koncept življenja i boravljenja na jednom mjestu. Takav je primjer arhitektura i urbani iskaz grada Sarajeva nastala u vremenu austrougarske uprave. Sveukupni utisak takve arhitekture i naselja je osjećaj vezanosti za arhitektonskog objekta ali i čitavog naselja za prostor na kome se nalaze. To je artikulacija mjesta koja suge-

rira „usidrenost“ u prostor, sa ekspresijom statičnosti i težine te morfologijom vertikalno naglašenih objekata i njihovih uglavnom simetričnih pročelja. Urbano tkivo je kontinualno ali su objekti koji se naslanjaju jedan na drugi, i čine to tkivo kontinualnim, različitih pojedinačnih arhitektonskih izraza (kompozicija, težina, itd.), pa u ukupnoj urbanoj kompoziciji ulice vlada vertikalni ritam. Nasuprot, u sarajevskim naseljima koja su, po svom porijeklu izvedena iz nomadskog načina života, poput sarajevskih mahala osmanske provenijencije, prisutno je „sjećanje na nomadsko življenje u kretanju“²⁷³, što se očituje samim formama mahale i njenih objekata. Zato takvo naselje odaje utisak horizontalne pokrenutosti fizičkih struktura mahale i njenih arhitektonskih objekata. Tu dominiraju asimetrične arhitektonske forme, koje, svojom arhitektonskom sličnošću i, naročito, arhitektonskim karakterom povezanih zidova prizemlja objekata i dvorišnih ograda, povezuju sve fizičke strukture u jedno kontinualno urbano tkivo. Unutar svega vlada ekspresija lakog, i arhitektonskih objekata i čitave mahale.

Uz druge činioce, ekspresija horizontalnog pokreta arhitektonske forme najvećim je dijelom određena formom čovjekovog življenja. Djelatno i formalno, to je življenje, geometrijski i prostorno, upravo horizontalno, bilo da se radi o čovjekovom kretanju ili boravljenju u prostoru - koji su, principijelno, uvijek u horizontalnom pravcu i u horizontalnoj (podnoj)

²⁷¹ Šire o dvije bazične tipologije plana vidjeti u poglavlju 7: *Horizontalna podna ravan kao tjelesna forma arhitekture*.

²⁷² Otvoreno je pitanje da li se tip arhitekture sa podužnim planom može u direktno i u potpunosti izvesti iz modela egzistencijalnog prostora u arhitekturi Christian Norberg-Schulza.

²⁷³ Jasno, „sjećanje na nomadski način života“, formalno i simbolički, prisutno je i unutar arhitekture kuće koja gradi ovaj tip naselja. O tom aspektu arhitektonskog objekta i njegovog enterijera šire vidjeti u knjizi Öndera Küçükermana *Turkish House in Search of Spatial Identity*. Istanbul (1991): Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

ravni.²⁷⁴ Može se reći da se ljudsko življenje, odnosno bazični karakteri čovjekovog iskazivanja u prostoru (kretanje i boravljenje), manifestiraju preko arhitektonske forme.

Formalno, sama ekspresija horizontalne forme u smislu njene pokrenutosti potire učinak težine. Stoga, moderna arhitektura, gdje po pravilu vlada upotreba horizontalnih formi i ekspresija horizontalnog pokreta, potire iskaz težine. Zanimljivo je da i unutar baroknog stila u arhitekturi, iako je modeliranje njene dinamičke kompozicije zasnovano na vertikalnim arhitektonskim formama, dolazi do pojave ekspresije horizontalnog pokreta. Zapravo, radi horizontalnog rasporeda množine vertikalnih formi unutar kompozicije jednog baroknog objekta, na način da dolazi do izmjene punih i praznih prostora tih vertikalnih formi²⁷⁵, dolazi do pojave izvjesne ekspresije horizontalne pokrenutosti arhitektonskog objekta. Barokni utisak pokreta se tako ostvaruje gibanjem između više tjelesnosti koje čine jedan arhitektonski objekat. Tako barokna arhitektura ima osoben, dvojno kodiran obrazac arhitektonske kompozicije, gdje ekspresija težine nije potpuno ukinuta horizontalnim pokretanjem masa jer su jednovre-

meno i snažno artikulirane i vertikalne forme koje, uz ostalo, nose iskaz težine.



Sl.6.24 Ekspresija horizontalnog pokreta tjelesnosti barokne arhitekture preteča je modernističke ekspresije pokreta. Razlika je što se u baroku formira osobeni, dvojno kodirani obrazac arhitektonske kompozicije gdje je za razliku od moderne, uz ekspresiju horizontalnog pokreta arhitektonske forme, prisutna i ekspresija težine. (Guarino Guarini, *Palazzo Carignano*, Torino, 1679-92.g.)

Model barokne arhitekture, sa stanovišta ekspresije horizontalnog pokreta, predstavlja svojevrsan uvod u nastanak moderne arhitekture. Moderna arhitektura će ukinuti vertikalizam formi tog baroknog modela arhitekture, odnosno prevešće ga u horizontalizam formi. Tako će ekspresija pokreta unutar modernističke kompozicije horizontalnih arhitektonskih formi, uz druge promjene poput apstrahovanja materijala i formi, dovesti do potpunog otklona od ekspresije težine u arhitekturi.

Zanimljivo je da ekspresija pokret zapravo artikulira i prazni prostor. Odnosno, pokrenutošću generira klasa praznog prostora, što je jedna od središnjih kategorija moderne arhitekture, skulpture, itd. Jas-

²⁷⁴ I sam model egzistencijalnog prostora Christiana Norberg-Schulza ima za osnovu horizontalnu ravan koju probada vertikalna osovina. Vidjeti šire o horizontalnom karakteru ljudske egzistencije u poglavlju 7 ove knjige: *Horizontalna podna ravan kao tjelesna forma arhitekture*.

²⁷⁵ To je karakteristična barokna kompozicija *punctus contra punctum*, koja se u arhitekturi može razumijevati kao kompozicija izmjena punog i praznog prostora

no, praznog prostor nema bez punog prostora, gdje taj puni prostor, odnosno tjelesnost definira prazni prostor, daje mu geometrijsku formu pojavljivanja, ali mu prenosi i druge svoje karaktere. Tako se ekspresija pokreta prenosi sa punog na prazni prostor i angažira ga. Time se stvara jedinstvo punog i praznog prostora, odnosno ekspresija njihove zajedničke i jednovremene pokrenutosti.



Sl.6.25 Moderna arhitektura nastoji programski minimizirati prisustvo vertikalnih formi i njihovu ekspresiju. Ono što preostaje u toj krajnjoj redukciji vodi ka modelu oblikovanja ekskluzivno horizontalnih formi. Budući da vertikalne forme nose sobom iskaz težine, definiraju zatvorenu i simetričnu kompoziciju i statični karakter arhitektonskog objekta, njihovim ukidanjem se otvara prostor za iskazivanje otvorene arhitektonske kompozicije, ekspresije horizontalnih formi i ekspresije netežine. Uz ekspresiju pokreta, učinak ovako nesputanih horizontalnih formi stvara utisak „njihovog neograničenog prostiranja u besкраj“. Arhitekta Mies van der Rohe definira model modernistički ekspresije horizontalnih formi i artikulacije (horizontalnog) tekućeg prostora u arhitekturi, kasnije besкраjno mnogo puta apliciran, sa arhitekturom *Barcelona paviljona* (Barcelona, 1929.g.)



Sl.6.26 Ekspresija horizontalnog pokreta, naročito u vanjštini arhitektonskog objekta, generalni je karakter moderne arhitekture. Ostvaruje se i prostornim i formalnim sredstvima, naročito sa asimetričnom kompozicijom objekta i njegovih fasada, gdje je opažanje te asimetrije direktno vezano za utisak pokrenute tjelesnosti objekta. Na stambenoj zgradi u Stuttgartu arhitekta Le Corbusiera (Stambeno naselje *Weissenhofsiedlung*, 1927.g.), jedna mala intervencija na fasadi kojom se horizontalna prozorska traka dijeli u dva asimetrična dijela podržava ekspresiju horizontalnog pokreta. Ta se ekspresija prvenstveno ostvaruje otvorenom arhitektonskom kompozicijom gdje je osnovni karakter objekta i svih formi unutar njega horizontala, odnosno horizontalno usmjerenje volumena, ploha i ivica objekta. Pokrenuta tjelesnost prenosi pokret i u prazni prostor i angažira ga – stvara se jedinstvo punog i praznog prostora preko pokreta.



Sl.6.27 U modernističkom pravcu arhitekture koji se naziva ekspresionizam, naglašava se ekspresija pokreta u vanjštini objekta, što je vidljivo u arhitekturi *Schminke haus* arhitekta Hansa Scharouna (Löbau, Saksonija, 1933.g.). Iako se mogu pronaći i elementi dijagonalne ekspresije arhitektonske forme, ipak dominiraju aspekti ekspresije horizontalnog pokreta, što, unutar cjeline ove arhitekture, asocira na formu pokrenutog broda. Snažno dinamizirana ukupna arhitektonska kompozicija ovog objekta iskazuje vrstu dinamičke ravnoteže, gdje je naročito važno uravnoteženje suprotnosmjernih horizontalnih, a krajnje ekspresivnih pokrenutih formi.

7 HORIZONTALNA PODNA RAVAN KAO TJELESNA FORMA ARHITEKTURE

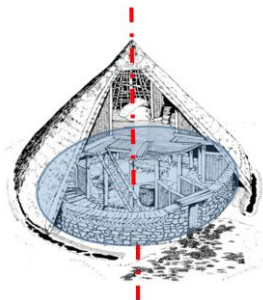
Ekstenzija horizontalne egzistencijalne ravni čovjeka i njena tjelesnost u arhitekturi

Horizontalni plan arhitektonskog objekta, koji se uglavnom razumijeva kao isključivo dvodimenzionalni izraz horizontalne podne plohe, zapravo je aspekt arhitektonske tjelesnosti i jedan od elementarnih simbola arhitektonskog objekta i cjelokupne arhitekture. Razumijevanje, koje karakter dvodimenzionalnosti postavlja u prvi plan identiteta horizontalne podne forme kuće razumljivo je iz više razloga. Jedan je razlog fenomen svojevrsnog „dodira“ i granice punog i praznog, materijalnog i nematerijalnog prostora u arhitekturi koga simbolizira ta podna ploha. Ta horizontalna ploha je jedinstvena u arhitektonskoj tjelesnosti budući da prima i primarno određuje čovjekovo življenje i kad hoda po njoj i kad boravi u njoj. Dakle, ta je horizontalna podna ploha dvoznačno kodirana i jednovremeno je određena sa dva međusobno usklađujuća iskaza: Jedan slijedi artikulaciju statične arhitektonske tjelesnosti (njenih materijala i oblika), drugi jednovremeno slijedi karakter i način i čovjekovog življenja, i time povratno određuje i samu arhitektonsku tjelesnost.

Prema njenom generativnom modelu, arhitektura nastaje svojevrsnim pakovanjem ljudske egzistencije u arhitektonsku formu, odnosno tjelesnost, pri čemu biće arhitekture kao i njenu tjelesnost primarno određuje, na prvi pogled paradoksalno, prazni, egzistencijalni prostor koji se nalazi unutar arhitektonskog objekta. Tako se prazni prostor pojavljuje kao svojevrsni „negativni kalup“ koji određuje pojavu punog, materijalnog prostora, odnosno određuje tjelesnost arhitektonskog objekta. Model egzistencijalnog prostora u arhitekturi Christian Norberg-Schulza, gdje vertikalna osovina probada horizontalnu kružnu ravan, zapravo određuje pojavu praznog (a ne punog) prostora unutar arhitektonskog objekta. Taj Schulzov model je jasno prepoznatljiv u formi, odnosno u planu prvobitnih objekata, koji su doslovno kružni, odnosno ovalni. Taj se kružni plan, određen modelom egzistencijalnog prostora, odnosno, direktno djelatne ljudske egzistencije, pojavljuje kao principijelni plan svake građevine, dakle i onda kad njen plan nije doslovno kružni nego, pravokutan, nepravilan, itd. Kružnost egzistencijalnog prostora u modelu Christian Norberg – Schulza sugerira da čovjekova egzistencija, a s njom i njena arhitektura kružne forme, nosi karakter koncentriranosti, odnosno centralnosti i vertikalnosti. Prema tom modelu i njenom karakteru veritkalnosti, čovjekovi su, i egzistencija i arhitektura, određeni djelovanjem težine koja je koja ima svoj prostorni i geometrijski učinak vertikale.

Plan neolitskog zaklona, šatora, prvih nastambi ali i mnogih naselja je ovoidan, odnosno kružni. Njihov

kružni plan artikulira osnovni iskaz čovjekove egzistencije u prostoru – materijalizira ljudsku egzistenciju u formu arhitektonskog objekta. Od vremena neolita, kružni plan nastambe će se razvijati i usložnjavati ka linearnim formama i pravokutnoj geometriji, pa će vremenom inklinirati ovalni plan. Neke od savremenih tendencija u arhitekturi vode jasno ka manjem ili većem otklonu od pravokutnog plana, ponekad i u vidu zakrivljenih planimetrija.



Sl.7.1 Model egzistencijalnog prostora Christian Norberg-Schulza, kao vertikalna osovina koja probija kružnu horizontalnu ravan, javlja se kao matrična ali i doslovna forma materijalizacije prvobitnih objekata sa ovalnim planom nastambe, što je prepoznatljivo u arhitektonskoj tjelesnosti škotske kolibe koja ima kružnu formu i plan, te kupasti krov. (*Cul a Bhaile*, rekonstrukcija).

Sama horizontalna ravan se javlja kao idealna ravan čovjekovog življenja. Gotfried Semper je naglasio taj karakter horizontalnosti čovjekove egzistencijalne ravni kad je diferencirao četiri osnovna elementa kuće, a kao prvi naveo je „zemljane radove na zaravnjanju terena“²⁷⁶, što, zapravo predstavlja horizontalnu podnu ravan nastambe. Unutar razvoja arhitekture, prvobitne ovalne forme horizontalne podne ravni vrlo brzo će ustupiti mjesto pravokutnim. Dominaciji pravougaone ekstenzije horizontalne podne ravni u historiji doprinosi više činilaca, ali je, čini se, najznačajniji činilac neolitsko promjena čovjekovog privređivanja i okretanje zemljoradnji. Tako se zemljoradnjom otkriva „geometrija linearnih pravaca“ koju formira ralo u zemlji, i, uz nju, otkriva se pravi ugao, koji postaje formalni elemenat ukupne arhitekture, kada pravokutni plan nastambe mijenja ovalni. Naglašavajući važnost upotrebe pravog ugla u arhitekturi, Christopher Alexander kaže da su "oštri uglovi teško adekvatni iz razloga socijalne integracije. Drugo, najekonomičniji sudar unutrašnjih zidova je onaj pravokutni." (Alexander 1977: 569)



Sl.7.2 Horizontalna podna ravan, kao i sve druge horizontalne forme koje pripadaju kući: prozori,

vrata, stolovi, stolice, krevete, police, itd., dominantno okružuju čovjeka, i vezane su istim smislom artikulacije čovjekove egzistencije u prostoru – preko forme horizontale. Bilo da se nalaze u enterijeru ili eksterijeru objekta, te su horizontalne forme uvijek i funkcionalne i simboličke. Zanimljivo je da čovjek horizontalni karakter formi oko njega (namještaja, na primjer) uglavnom ne uočava, jer se na neki način poistovjećuje s njim. Tako su u enterijeru objekta, „horizontalna forma stola“ ili „horizontalna forma kreveta“ dio „funkcionalnog“ aspekta čovjekovog življenja, pri čemu se horizontalna forma stopila s čovjekom na način da se on ne pita „ima li horizontalna ravan stola simboličko značenje?“.

Horizontalna egzistencijalna (podna) ravan čini bit unutaršnjeg prostora arhitekture, i, zapravo, jeste univerzalni iskaz jer, sem za unutarnji, vrijedi i za prostor izvan arhitektonskog objekta. Ipak, u enterijeru objekta, ova ravan dominira, gdje sam kvalitet ljudske egzistencije biva jasno artikuliran, prepoznat i simboliziran u odrednicama horizontalnosti prostora. Generalno razmatrano, ova ravan nije prepoznata ni iz daleka u mjeri u kojoj je suštinski važna za čovjeka i njegov svijet²⁷⁷. Tu činjenicu, zapravo,

²⁷⁷ Najčešće se sporadično, a ponekad i ekskluzivno, prepoznaje važnost horizontalne ravni u čovjekovom životu. Tako je, na primjer, na Bijenalu arhitekture u Veneciji 2010. godine (13- 19. septembra), u Nordijskom paviljonu, organizirana artistska akcija - svojevrsni *art happening* (na osnovi web-based projekta „XYM“) sa ciljem prepoznavanja važnosti horizontalnog prostora za svakodnevnu ljudsku egzistenciju. Zanimljivo je da je uz nju

²⁷⁶ Šire o ovoj Semperovoj klasifikaciji vidjeti str. 68 ove knjige.

potvrđuje misao Ernsta Bloha da u svakodnevnom životu „ne vidimo ono što živimo“ (Bloh 1988: 25), a tu horizontalnu ravan čovjek doista živi.



Sl.7.3 Horizontalna ravan po kojoj se odvija čovjekovo življenje, i koja direktno artikulira bit unutarnjeg, egzistencijalnog prostora u arhitekturi, sem u unutrašnjosti, pojavljuje se i biva vizualizirana i u vanjštini arhitektonskog objekta. Kad se desi, ta je vizualizacija najčešća na fasadi objekta, i često ima čisto simbolički značaj. Tako je horizontalna egzistencijalna ravan ospoljena, kao vrsta arhitektonskog ornamenta na fasadi u primjeru arhitekture *Palazzo Rucellai* (L. B. Alberti, Firenca,

prepoznata i uloga vertikalnog pravca ali u smislu njene opozicije. Cilj te artistske akcije je bio da se „usredotočimo na ideju horizontalnosti i njezin odnos s ljudskom mjerom u arhitekturi. Kao svojevrstnu antitezu vertikalnom pravcu, ističe se horizontala kao 'čovjekova' ravan, površina s kojom smo kao ljudi, zbog zakona gravitacije, u stalnom kontaktu. Tako je horizontalnost simbolički iskaz ljudskog mjerila u arhitekturi, i povezuje nas s infrastrukturom koja čini naše unutarnje okruženje. Horizontalnost omogućuje intimnost s objektima koji nas okružuju. Kao metafore ovim idejama služe objekti koji nas podupiru kao horizontalne ležće figure: kreveti, kupatila i nadgrobne ploče.“
http://thenewpantheonlibrary.blogspot.com/2010/09/01_archive.html

1446-1451.g.; slika lijevo), gdje se u raščlanjenju spratova putem naglašenih vijenaca na fasadi artikulira ta horizontalna ravan. U vernakularnoj arhitekturi je pojava horizontalne egzistencijalne ravni u vanjštini objekta najčešća kroz formu njene konstrukcije (slika u sredini), ali ona se pojavljuje i u dijelu moderne arhitekture koja je pod utjecajem brutalizma²⁷⁸, kada se horizontalna ravan pojavljuje na fasadi kao naglašeni konstruktivni elemenat horizontalnog armirano-betonskog serklaža, koji, time, izvana markira horizontalnu egzistencijalnu ravan u unutrašnjosti objekta (slika desno, stambeno naselje *Ciglane* (Sarajevo).



Sl.7.4 Ali-pašina džamija u Sarajevu (1561.g.) artikulira dominantni arhitektonski obrazac jednokupolne džamije u Bosni i Hercegovini. Sve horizontalne forme na ovom arhitektonskom objektu jesu derivat horizontalne (podne) ravni s tim što su neke izrazito simboličke naravi, poput horizontalnih ravni koje pripadaju prozorskim otvorima u višim nivoima. Redanje po visini tih horizontalnih ravni koje pripadaju prozorskim otvorima tvori sistem simboličkih

²⁷⁸ U brutalizmu se konstrukcija i njeni materijal programski pojavljuju na fasadi objekta.

nivoa u primjeru džamije na slici, i često je prisutno kod religijskih građevina. Hijerarhija tih nivoa raste sa kretanjem u visinu. Pagoda je religijska građevina sa više spratnih, odnosno simbolnih nivoa (3-5-7-11-13), koji su u biti, artikulirani izvedenicama horizontalne egzistencijalne (podne, i. sl.) ravni. U Japanu, pagoda ima broj od najčešće pet (horizontalnih) nivoa, i oni imaju izrazito simbolno značenje, u redanju od tla nagore: prvi nivo – simbol Zemlje, drugi nivo – simbol Vode, treći nivo – simbol Vatre, četvrti nivo – simbol Vjetra i peti nivo – simbol Praznine (Nebesa). Iako su krovovi važan simbolički izraz pagode, oni nisu izvoriste simbolnog označenja – to je zapravo horizontalna (podna) ravan ljudske egzistencije iz koje se razvijaju značenjski nivoi – novih i novih horizontalnih ravni (nivoa) sada simbolizirane ljudske egzistencije.

Horizontalna ravan ljudske egzistencije u arhitekturi ima dvostruku, i materijalnu i nematerijalnu narav. Ta ravan ima puni smisao tek kad se poveže sa čovjekom, pri čemu je forma čovjek, odnosno njegova egzistencija, koja je u jednom svom sloju nesvodiva na statičnu arhitektonsku formu. S druge strane, horizontalna ravan ljudske egzistencije u arhitekturi ima zapravo dinamičku formu, odnosno, njena je geometrija samo naizgled statična i stabilna. Sveukupno, horizontalna ravan, kao forma punog i praznog prostora arhitektonskog objekta, odnosno humani

egzistencijalni sadržaj²⁷⁹ koga artikulira čine *differentiu specificu* arhitektonske pojave, po čemu se arhitektura mora razlikovati od drugih tjelesnosti artifičijalnog uobličenja, od tjelesnosti skulpture²⁸⁰, npr.

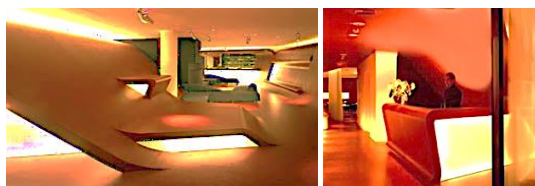


Sl.7.5 Unutar tjelesnosti arhitektonskog objekta, iskaz humane egzistencijalne ravni je imanentno horizontalan (lijevo,

²⁷⁹ Nerazdvojnost egzistencijalnog humanog sadržaja i materijalne tjelesnosti građevine sugerira etimološka veza pojma „stan“ sa „staništem“ i „nastambom“, pa je prema Skoku "stan, ... općenito termin za 'naselje', 'kuća', 'boravište', 'krosna', 'razboj'..., 'bačija'..., 'katun', 'konak', 'dio košulje koji pokriva tijelo', ... (Skok 1976: 326-7) Martin Hajdeger (u: *Mišljenje i pevanje*, poglavlje "Građenje, stanovanje, mišljenje") kaže da "građenje nije samo sredstvo stanovanja, put do njega; ono je već u sebi samom - stanovanje. Šta onda znači građenje? Starovisokonjemačka riječ za 'graditi' – *buan* znači stanovati. To znači: ostati, prebivati. Oba načina građenja - građenje kao njegovanje, latinski: *colere, cultura*; i građenje kao pravljenje zdanja, *aedificare* - sadržana su u pravom građenju - stanovanju. (...) Ako... oslušnemo ono što jezik govori u riječi graditi, čučemo tri stvari: 1. Građenje je zapravo stanovanje, 2. Stanovanje je način na koji smrtnici postoje na zemlji, 3. Građenje kao stanovanje razvija se u građenje, koje njeguje rašćenje nečega, i u građenje koje podiže zdanja." (Hajdeger 1982: 84-87)

²⁸⁰ "Ako se eliminiira funkcija 'stanovanja', arhitektura se ne može odvojiti od skulpture." (Gostuški 1968: 43) Budući da se 'stanovanje', odnosno ljudska egzistencija unutar tjelesnosti arhitektonskog objekta, iskazuje i materijalizira preko egzistencijalne horizontalne ravni, onda je uklanjanje ove ravni iskaz prevođenja arhitektonskog objekta u ne-arhitekturu, skulpturu, i sl.

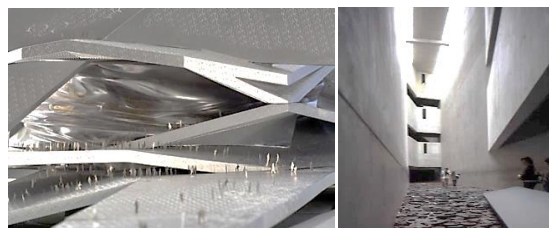
prvi prikaz). Sva druga moguća pojavljivanja egzistencijalne ravni – zakošena ravan, zakrivljena ravan, itd., zapravo su egzistencijalno neodrživa a pojavno su samo simbolička



Sl.7.6 Arhitekturu koju poznajemo kao standardnu karakterizira striktno diferenciranje horizontalnih i vertikalnih formi, gdje je najzamjetljivije diferenciranje horizontalne ravni poda i stropa naspram vertikalne ravni zida. Prva, horizontalna ravan, prima ljudsku egzistenciju, druga, vertikalna ravan, naizgled ne prima sadržaj čovjekovog življenja nego ga samo markira, oivičava i prostorno definira. Ali, horizontalna ravan čovjekove egzistencije, koja se formalno i prostorno nalazi, prije svega, „dolje“ u prostoru (ispod čovjeka koji po njoj hoda ili u njoj boravi)²⁸¹ i vertikalna ravan zida zapravo su povezani i čine i formalni i djelatni spreg. Ta povezanost horizontalnog i vertikalnog dijela tjelesnosti arhitektonskog objekta može se prepoznati u modelu pećine, gdje vertikalne i horizontalne forme kao nisu pojavljene, odnosno diferencirane. Praveći otklon od striktno horizontalnih ravni poda i vertikalnih ploha zidova u vrstu povezanih i zakrivljenih formi, enterijer hotela 'Q' (Berlin, *GRAFT arch.*, 2004.g.) vraća

²⁸¹ Ploha po kojoj se hoda ima u našem jeziku prostorno određenje: „pod“, odnosno, „ispod“, „dolje“...

arhitekturu, odnosno samu formu enterijera u njeno arhitektonski primordijalno „pećinsko“ stanje, tamo gdje se tek naslućuje generiranje horizontalnih formi podova i vertikalnih ploha zidova²⁸².



Sl.7.7 Projekat Jeana Nouvela za Parišku filharmoniju (2007.g.) artikulira arhitektnski nekarakteristične, nehorizontalne, odnosno nagnute podne ravni, koje nisu sekundarne (služe komunikaciji, i sl.) nego su osnovne podne ravni objekta u kojima se odvija glavina čovjekovog bavljenja u toj vrsti arhitekture. Tako se u nekom smislu, nagnutom podnom formom naglašava i svojevrsni karakter „nagnute“ (nehorizontalne) čovjekove egzistencije. S druge strane, ta situacija nagnutog poda arhitektonski specifično odgovara karakteru unikatnosti vrste arhitektonskog objekta – filharmonije, na način kako to uobrazava njen autor. Slično, u primjeru *Jevrejskog muzeja* (Muzej holokausta) u Berlinu (2001.g.), njegov autor Daniel Libeskind, uz nagnute

²⁸² Tako ovaj enterijer priziva prvobitnu generičku situaciju arhitekture - trenutak kada forme enterijera tek otpočinju svoju genezu i odvajaju se od osnovne forme - nepravilnih stijenci pećine, te prelaze u horizontalno-vertikalne forme. Elementi enterijera - „ležajevi“, „stolovi“, „police“..., su tako tek horizontalno-vertikalna zaravnjenja nepravilnih stijenci pećine. Uz to enterijer se principijelno razvija iz jednotjelesnosti pećine u smjeru višetjelesnosti savremenog enterijera i njegovih elemenata.

zidne, artikulira i arhitekturu nagnutih podnih ploha kojima se posjetitelji kreću. Zapravo, Libeskind uvodi novi koncept recepcije prostora muzeja i generalno prostora arhitekture: prenošenje sa uobičajenog, ekskluzivnog vizualnog doživljavanja prostora koji je vezan za spekulativno raumijevanje simbola u čovjekovom okolišu u novi nivo, gdje se prostor doživljava i osjeća i čovjekovim tijelom i time „dodiruje“ njegovu egzistenciju. To je doživljaj arhitekture i njenog svijeta preko svojevrsnog tjelesno-mentalnog iskustva prostora. Na neki način, simboli kao eksternalizirani čovjekov iskaz postaju njegov internalizirani, odnosno tjelesni iskaz. Libeskind tako provocira tjelesni napor pokreta posjetitelja (hodanja, uspona, saginjanja, itd.), angažiranje njegovog iskustva mirisanja, njegov osjećaj tijela u prostoru u kome struji zrak, njegovo osluškivanje zvukova (time i „osluškivanje tišine“), itd. Time je na neki način „centar zbivanja“ muzeja u samom posjetitelju a ne izvan njega, kao čisti vizualno-simbolički učinak. Uz ostalo, posjetitelj se, u kretanju prostora nagnutih podnih ravni i stepeništa, stalno „uspinje“ ili „spušta“ u prostoru tako da mora osjetiti tjelesni napor tog akta, i taj napor prepoznati kao osobni doživljaj i svijeta. Tako se putem propitivanja i iskušavanja vlastite egzistencije može ući u prostor višeznačnih poruka ovoga muzeja holokausta²⁸³.

²⁸³ O koncepciji arhitekture muzeja holokausta – o ideji da se arhitekturom, i njenim nestandardnim formama (poput nagnute podne ravni, koja je u odnosu na bazičnu horizontalnu ravan „nestandardna“, izrazi poruka koja duboko zadire u osnovni smisao ljudske egzistencije. U tom smislu Daniel Libeskind kaže: *“Why should it be comforting? You know, we shouldn't be comfortable in this world. I mean seeing what's going around.”* <https://www.dezeen.com/2022/05/20/daniel-libeskind-jewish-museum-deconstructivist-architecture/>



Sl.7.8 Apstraktni modeli arhitektonske tjelesnosti, oni koji ne dolaze od modela prirode, dominiraju u moderni. Geometrija pravilnih formi kao model arhitektonske tjelesnosti u osnovi je oblikovanja moderne arhitekture, gdje, naročito, dominiraju forme valjaka, piramide, kocke,... ali su prisutni i apstraktniji modeli poput geometrije spirale, koju primjenjuje Frank Lloyd Wright kao osnovu oblikovanja *Guggenheimovog muzeja* u New Yorku (1956 – 1959.g.)²⁸⁴. Uz ostalo, spiralnom se formom ovog objekta zapravo mijenja uobičajena geometrija (horizontalne) egzistencijalne ravni, prevodi se u nagnutu ravan (rampu), kojom se posjetitelj kreće uspinjući se formom spirale, koja se širi i otvara nagore²⁸⁵.

Unutar arhitektonskog objekta, horizontalna ravan uvijek ima izvjesno prostiranje, što je zapravo iskaz

²⁸⁴ Vladimir Tatlin oblikuje još 1919. godine *Spomenik III Internacionali* u formi obrnute spirale. Još jedna razlika u upotrebi ovog modela spirale u odnosu na Wrightovu upotrebu jeste i u artikulaciji konačne tjelesnosti koja je kod muzeja solidna forma a kod spomenika je otvorena, odnosno, nesolidna forma budući da je ona, a u skladu sa postavkama ruskog konstruktivizma i, generalno, tehnicizma, artikulirana inženjerskom formom rešetke koja je karakteristična za inženjerske konstrukcije, naročito mašina i mostova u 19. stoljeću.

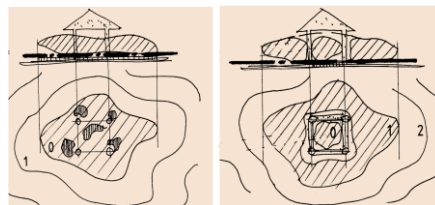
²⁸⁵ Spiralna forma, “trodimenzionalna krivulja koja se okreće oko osi na konstantnoj ili stalno promjenjivoj udaljenosti dok se kreće paralelno s osi”, ima u modernizmu i važno simboličko značenje koje je vezano za ideju „stalnog napredovanja i razvijanja tehnike, društva, kulture...”

prostiranja humanog egzistencijalnog sadržaja i njegovog djelovanja u datoj ravni i prostoru. Izvorno, egzistencijalni sadržaj u horizontalnoj ravni u unutrašnjosti objekta iskazuje karakter egzistencije samo jedne individue. Nasuprot, egzistencijalni sadržaj horizontalne ravni u vanjskosti arhitektonskog objekta otpočinje povezivanje sa istim takvim iskazom drugog objekta, te se tako tvori svojevrsan izvanjski prostor i mreža iskazivanja „kolektivne egzistencijalne ravni“, kada otpočinje formiranje naselja, odnosno artikulacija njemu pripadnog društvenog života.

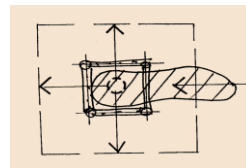
Kadgod se horizontalna ravan nekog arhitektonskog objekta pojavljuje u centralnoj formi i centralnoj geometriji²⁸⁶, javlja se i sugestija pojave kategorije mjesta. Kategorija mjesta se uvijek jasno pojavljuje kod centralne forme objekta, ne samo kao njegov unutarnji nego i kao njegov vanjski prostor. Ali, kategorija mjesta je generativno određena i bilo kojom prostorno centralnom formom bez obzira da li se radi o arhitektonskom objektu – na primjer, jedno drvo markira centralni karakter prostora oko sebe i time mu daje identitet mjesta. Prostor, koji ima kvalitet kategorije mjesta, jeste „življeni prostor“, koji, uz ostalo, sadrži i elemente metaorijentacije²⁸⁷.

²⁸⁶ Centralna forma je obilježje prostora vezano za nastanak mjesta, ali nije ograničena na prostorno-geometrijske iskaze nego su važni, jednovremeno i neodvojivo, i drugi, naročito simbolički iskazi.

²⁸⁷ Širu elaboraciju kategorije prostora u smislu značaja orijentacije čovjeka u njemu i prema njemu, vidjeti u odrednicama Otto Friedrich Bollnowa, vidjeti na stranici str. 60.



Sl.7.9 Ekstenzija horizontalne ravni čovjekovog življenja principijelno se kroz formu arhitektonskog objekta proteže iznutra prema van. To prostiranje značenjski ima težnju obrazovanja koncentričnih i hijerarhijski stepenovanih pojaseva prostora. Principijelno, ti se pojasevi šire u prostor izvan objekta. Karakter koncentričnosti proizlazi iz kružnosti početnog modela egzistencijalnog prostora. Sa ospoljavanjem nošenja težina, odnosno, sa nastankom spoljašnjeg, pregradnog zida arhitektonskog objekta, započinje dijeljenje horizontalne egzistencijalne ravni na vanjsku i unutarnju, sa jasnim diferenciranjem javnog i privatnog prostora.



Sl.7.10 Iako se ekstenzija horizontalne ravni čovjekovog življenja principijelno proteže iznutra prema van, može se naspram nje uočiti i pojava

suprotnosmjerno djelovanja horizontalne ravni, izvana ka unutra. To je, figurativno rečeno, preljevanje izvanjskog, društvenog sadržaja življenja (sa svojim društvenim normama i obrascima) u unutrašnjost arhitektonskog objekta. Tada se naročito intenzivira prostorno-dimenzionalni i konstruktivni razvoj klase javne arhitekture. Jedan od ranih tipova javne arhitekture pripada tipologiji tzv. „kolektivne kuće“, arhitektonskom prostoru koji okuplja veći broj ljudi na jednom mjestu. Vremenom će pojedine tipologije tih javnih objekata primiti izvana u svoju unutrašnjost arhitektonske elemente i simbole koji pripadaju razvijenijoj formi javnog komuniciranja. Tako su, na primjer, stilski stupovi prisutni u enterijeru nekog teatra u 19. stoljeću, zapravo već puno ranije postali standard uređenja unutarnjeg prostora.

U tjelesnom smislu, cjelokupan razvoj arhitekture, od početaka do danas, može se promatrati kao traženje sukladnog iskaza između ukupne tjelesne forme objekta i jednog njenog dijela - ekstenzije horizontalne ravni.



Sl.7.11 U modernoj arhitekturi je simbolički ali i ekspresivno prisutna „beskrajna“ ekstenzija arhitektonske tjelesnosti i njene horizontalne ravni koja artikulira čovjekovo življenje. U tom se smislu priziva i simbolički iskaz „čovjekove egzistencije u beskrajnom prostiranju“. Dakle, po tom konceptu, beskrajno se prostiru puni i prazni prostor u arhitekturi, kao i čovjekova egzistencija. Sve je ovo također povezano sa modernističkim konceptom prožimanja unutarnjeg i vanjskog prostora, odnosno idejom jednog, svepristunog, kontinualnog prostora u i oko arhitektonskog objekta. Tim konceptom se priziva ukidanje predmodernog i primordijalnog karaktera građevine kao centralne forme i statičnog karaktera. Formalno, taj modernistički model sugerira uklanjanje vanjskih zidova koji predstavljaju barijeru između unutarnjeg i vanjskog prostora. Zato moderna uvodi staklene zidove kao vizualni i simbolički iskaz „nepostojanja“ vanjskih zidova arhitektonskog objekta. Taj modernistički model beskrajnog prostora, nezatvorenog vanjskim zidovima, jasno se uočava u oglednom primjeru, projektu kuće u opeci Mies van der Rohe iz 1923. godine, gdje se građevina „rasipa“ u sva četiri smjera u prostoru, a njeni zidovi kao da teže prostiranju u beskraj.

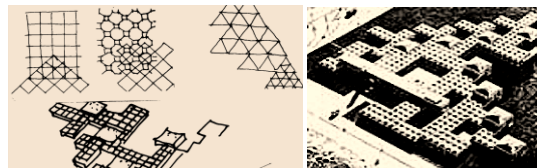
Horizontalni plan objekta - mentalna mapa prostora

Karakter unutrašnjosti arhitektonskog objekta, odnosno kvalitet i forma prostiranja horizontalne ravni promjenjiv je u vremenu i govori o načinu čovjekovog življenja unutar historijskih mijena. Čovjek određuje formu arhitektonskog objekta, ali, povratno, ona određuje njega, može doprinijeti (samo)spoznaji njegovog vlastitog načina življenja, ali i šire, spoznaji prostora i svijeta u kome se arhitektonski objekat nalazi. Zato je izrazito važan karakter prostiranja horizontalne ravni, odnosno, „osnove“ arhitektonskog objekta. Ta je ravan zapravo svojevrsna a materijalizirana mentalna mapa koja određuje i usmjerava čovjekovo kretanje i orijentaciju u prostoru arhitektonskog objekta. Također, ona je i sugestija mogućnosti življenja, odnosno, plan mogućih dešavanja u prostoru. U drugom, krupnijem prostornom mjerilu, isto vrijedi za fizičko tkivo grada i njegove, međusobno povezane horizontalne ravni²⁸⁸.



Sl.7.12 Unutarnji prostor arhitektonskog objekta, čiji je nerazdvojni dio

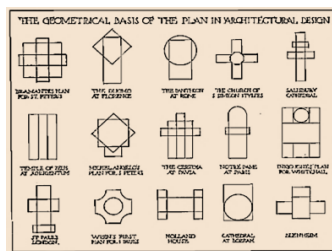
horizontalna podna ravan, nije prostorno neodređen. Upravo, ta horizontalna podna ravan učestvuje u njegovom određenju, i to osobenim modulima upotrebe prostora, boravljenja i kretanja. Ti su moduli matrične, i uglavnom nevidljive forme koje definiraju čovjekovu upotrebu prostora i koje se mogu pojaviti materijalizirane u podnoj ravni u formi popločanja ili prostirke. Unutar određenih arhitektonskih tipologija, one se pojavljuju kao visoko razrađene forme. U tom je smislu zanimljiva pojava horizontalnog plana srednjevjekovnih crkava, gdje je njihov pod zasnovan na geometrijskom modulu. Kod prostorno udaljenih cistercinskih crkava, na primjer, to osigurava sličnost ne samo unutarnjeg nego i vanjskog prostora. (Popločanje kapele *Prior Crauden*, katedrala Ely, oko 1320.g.)



Sl.7.13 Prikazani modernistički rasteri planova različitih arhitektonskih objekata - pravougaoni, kosi, mrežasti, višeuugaoni, kvadratni... - sugeriraju pojavu istih prostornih modula, kako u podnom planu tako i u ukupnoj formi objekta. U moderni su ti isti moduli

²⁸⁸ Kevin Linč, u knjizi *Slika jednog grada* (Linč 1974), piše o mentalnim mapama s pomoću kojih se čovjek kreće gradom.

iskaz ukupne strategije standardizacije arhitektonskih elemenata, i sugeriraju pojavu izotropnog prostora. Drugim riječima, standardizirani prostorni moduli sugeriraju pojavu istih, odnosno sličnih vizualnih napona u svakom dijelu prostora, odnosno tjelesnosti objekta. Ovaj modernistički pristup jasno postavlja u prvi plan estetičke a ne antropološke karaktere koji dolaze od horizontalne ravni unutar arhitektonskog objekta, ali i od cjeline arhitekture. Ako je podna ravan svojevrsna mentalna mapa čovjekovog korišćenja prostora, ona svojim izotropnim karakterom u moderni sugerira korisniku da takav prostor koristi sterilno, odnosno, figurativno rečeno „izotropno“ – kao strogo, ponešto mašinski, determinirano življenje i kretanje u prostoru. U primjeru rasterske arhitekture *Sirotiša u Amsterdamu* (arh. A. van Eyck, 1960.g.), plan objekta se, na svoj način, pojavljuje i u vanjštini objekta, gdje je karakter istosti izotropnog prostora vizualiziran, što postaje dominantni simbol ove građevine.



Sl.7.14 Prema Claudeu Bragdonu²⁸⁹, latentna geometrija koja

kao osnovne forme prepoznaje krug, kvadrat i trokut, koji određuju arhitektonsku formu i u iskazu horizontalnog plana i u trodimenzionalnom iskazu i, što je značajno, te osnovne forme zapravo karakteriziraju čovjekovu egzistenciju. To znači da je geometrija pravilnih geometrijskih oblika (paralelogram, prizma, piramida, kupa, valjak) latentno prisutna unutar arhitektonskog objekta. Bragdon, formalnom analizom historijski poznatih arhitektonskih objekata, pokazuje da se formalno oni mogu svesti na tek nekoliko jednostavnih geometrijskih figura. U Bragdonovoj viziji organske arhitekture, koja označava jedinstvo svih dijelova jednog arhitektonskog objekta, latentna se geometrija očituje u trodimenzionalnom obuhvatu kojem pripada i sam plan objekta. Analiza poznatih historijskih građevina (na slici) pokazuje prisutnost te latentne geometrije, gdje su njihovi horizontalni planovi svedeni na osnovne geometrijske oblike.²⁹⁰ Tako je Bramanteov

²⁸⁹ Claude Bragdon, *The Beautiful Necessity, Seven Essays on Theosophy and Architecture*, Echo Library, 2006; Claude Fayette Bragdon (1866-1946)

²⁹⁰ Zanimljivo je da svi primjeri horizontalnih planova arhitektonskih objekata koje Bragdon analizira jasno artikuliraju kvalitet anizotropnog, odnosno hijerarhičnog prostora. Unutar tih objekata, uvijek se javlja centralni (glavni) prostor i sporedni

plan bazilike sv. Petra u Rimu (prvi primjer, gore, lijevo) baziran isključivo na geometriji paralelograma (kvadrat i pravougaonik). Uz to, zanimljiva je usporedba latentne geometrije Bramanteovog i Mikelandelovog plana (drugi primjer u drugom redu) za istu građevinu, za baziliku sv. Petra u Rimu. Tu je, u odnosu na Bramanteov geometrijski koncept, vidljivo Mikelandelovo dinamiziranje tjelesnosti arhitektonskog objekta, iako on kao latentnu geometriju koristi samo kvadrat, odnosno dva kvadrata, gdje je drugi posavljen i ukršten dijagonalno na prama prvom kvadratu.

Dvije bazične forme, odnosno tipologije horizontalnog plana (centralni i podužni plan), zasnovane su na dva suprotna koncepta prisustva (čovjeka) u prostoru. Prvi, centralni plan, zasnovan je na konceptu boravljenja u prostoru sa naglaskom na jednoj, centralnoj tački u prostoru, koja ima karakter simboličkog mjesta boravljenja. Centralni plan je direktna izvedenica modela egzistencijalnog prostora Christian Norberg-Schulza zasnovanog na ideji koncentriranog prostora, odnosno tačke. Druga forma podužnog horizontalnog plana zasnovana je na konceptu

(manje važan) prostor. Često taj glavni prostor sugerira pojavu antropomorfnog iskaza, odnosno, arhitektonskog simbola.

kretanja (čovjeka) kroz prostor. Sve su druge tipologije horizontalnog plana izvedene iz ove dvije primarne. U modernoj arhitekturi, pojavljuje se i nova vrsta mrežastog plana baziranog na rasteru. Ta je tipologija zasnovana na pravokutnom rasteru vertikalala i horizontalala. Ako je osnovna odrenica tog tipa plana čovjek u prostoru, onda je ova tipologija svojevrsna negacija samog boravljenja čovjeka u prostoru, jer se njegova egzistencija tu artikulira niti kao stacionarna (tačkasta) niti kao longitudinalna i u pokretu, nego je, figurativno rečeno, „čovjekova egzistencija raspršena u (izotropni) prostor“. Iako, u svom pojedinačnom modulu (koji biva multipliciran u mrežu) nosi karakter centralnog plana, ova vrsta plana je zapravo negacija kategorije mjesta, koju, ubičajeno prizivaju tipologije centralnog plana.



Sl.7.15 Ekstenzija horizontalnog plana barokne građevine *Zámecká kapela* (Smirice, Češka) bazirana je na dvije bazične tipologije: Osnovni je iskaz baziran na više više manjih centralnih (pod)planova koji su povezani u višu cjelinu smislom kretanja. Tako je statičnost centralnog plana dinamizirana njegovim multipliciranjem pri čemu se tvori, druga klasa, tipologija podužnog plana.

Horizontalni smisao čovjekovog življenja najjasnije je vidljiv u formi podne horizontalne ravni arhitektonskog objekta, ali je njegova pojava naznačena i drugim dijelovima arhitektonske tjelesnosti i njenog praznog, unutarnjeg prostora. Tako znak čovjekove egzistencije naročito iskazuju forme otvora vrata i prozora, ali i forme namještaja (kreveta, stolica, stolica, polica, itd.) unutar, ali i izvan arhitektonskog objekta. Ljudska egzistencija koja se vezuje za sve ove forme jer artikuliraju karakter horizontalne ravni, gdje je osnovna horizontalna ravan pod - iz koje su, na neki način, izvedene sve ostale horizontalne forme. Tako je ljudska egzistencija artikulirana i operativno i fizički, ali uvijek i simbolički. Čovjekov se život iskazuje kroz horizontalnu formu.

8 TEŽINA KAO JEZIK DRUŠTVENOG KOMUNICIRANJA U ARHITEKTURI

Arhitektonski objekat je uvijek nerazdvojni dio svoje naseobinske cjeline, odnosno uvijek iskazuje arhitektonske, urbano-socijalne i druge obrasce naselja kome pripada²⁹¹. Drugim riječima, pojavljivanje jednog arhitektonskog objekta uvijek je primarno određeno pojavnim obrascem naselja, odnosno naseobinskog društva kome pripada²⁹². Taj karakter društvenog reda strukturalno prožima arhitektonski objekat, inherentno je prisutan u aktu građenja, u upotrebi materijala, u konstruiranju, u generiranju

²⁹¹ Aldo Rossi povezuje, odnosno preklapa smisao arhitekture, naselja i društvenog djelovanja: "Šta podrazumijevam pod 'arhitekturom': Označavam 'arhitekturu' u pozitivnom smislu, kao kreaciju neodvojivu od života i društva, čija je veličina u kolektivnom događaju. Prvi su ljudi, dok su gradili sami stanove, stvorili poželjniji prostor za svoju egzistenciju. Dok su sami gradili vještački klimat slijedili su estetske namjere. Otpočeli su sa arhitekturom stvarajući rudimente grada. Arhitektura je tako integralna sa formiranjem civilizacije, i trajna je potreba i univerzalni događaj. Osnova arhitekture leži u stvaranju prostora za ugodan život, jednovremeno sa estetskom intencijom. Prosvijećeni pisci uzimaju ovo gledište za osnov kad se osvrću na primitivnu kolibu, kao pozitivnu osnovu arhitekture. Tako se arhitektura formira sa formiranjem grada, zajedno sa formiranjem staništa i monumenata." (Rossi 1983: 17)

²⁹² Jedno naselje nije kvalitet koji je proizašao iz zbira arhitektonskih objekata i njihovih kvaliteta nego je to upravo obratno.

upotrebnog prostora. Naspram ovog implicitnog sadržavanja društvenog reda, arhitektura može da ga sadrži i eksplicitno, situacija kada se taj društveni red jasno izražava. Tada se taj red recipira kao arhitektonski i urbani znak (na primjer, određeni stil u arhitekturi), odnosno kao svojevrsna društvena komunikacija arhitekture (na primjer, objekat visokog društvenog značaja, poput zgrade vlade i sl.). Ta je komunikacija u razvoju društva i arhitekture zadovoljila značajke osobenog, diskurzivnog jezika²⁹³, naročito kada biva, svjesno ili nesvjesno, upotrebljavana u svrhe društvene ideologije, odnosno naglašenog pojavljivanju društva i njegovog reda preko arhitekture. Taj eksplicitni društveni sadržaj i red u arhitekturi jeste iskaz njenog svojevrsnog ospoljavanja. Tako izražen, društveni red se pojavljuje kao kategorija društvene komunikacije, gdje naročito dominira forma vizualne komunikacije. Ospoljena forma arhitektonskog objekta, po prirodi svog pojavljivanja, otpočinje samostalno djelovanje, i, u izvjesnom

²⁹³ Umberto Eco se pita šta je to što je isto između komunikacije arhitekture i poruka masovnih medija. i zaključuje da je to arhitektonski diskurs. "Arhitektonski diskurs općenito teži masovnom pozivu. (...) Arhitektonski diskurs je psihološki uvjerljiv (...) neko se potiče da prati 'instrukcije' implicitne u arhitektonskoj poruci... Arhitektonski diskurs se doživljava, okvirno, na isti način kao diskurs televizije, filma..." (Broadbent et al. 1980: 41-2) Umberto Eco arhitektonske kôdove dijeli na tehničke, sintaktičke, semantičke. Kod prvih kôdova nema komunikacijskog sadržaja, samo strukturalna logika. Kod drugih tipoloških kôdova, artikuliraju se prostorni iskazi. Treći kôdovi razmatraju značajske jedinice arhitekture. (Broadbent et al. 1980: 38-40)

smislu, odvaja se ili se čak suprotstavlja neospoljenom dijelu svoje pripadne formi.

I sama se kategorija težine, kao jedna od središnjih čovjekovih ali i arhitektonskih kategorija, pojavljuje kao forma i implicitnog i eksplicitnog iskazivanja društvenog reda u arhitekturi. Kad je to eksplicitni iskaz, arhitektura preuzima izrazitu komunikacijsku (ideološku, i dr.) zadaću društva²⁹⁴. Ospoljenje nošenja težina u arhitekturi²⁹⁵ vezano je za tjelesno strukturiranje arhitektonskog objekta na vanjski i unutarnji dio i u direktnoj je funkciji aspekata društvene komunikacije i javnosti. Ospoljena tjelesnost arhitektonskog objekta u funkciji društvenog komuniciranja uglavnom je povezana za vizualnu formu

²⁹⁴ "Hiljadu godina prije nego što je nastao standardni oblik lonca, lonci su pravljani za trenutnu potrebu, funkcije radi, a ne forme radi. Docije je izabran neki izuzetno koristan i praktičan oblik kao model i uzor za racionalnu proizvodnju. Forma je očvrstnuta socijalno iskustvo." (Fišer 1966: 169-170)

²⁹⁵ "Ospoljiti znači učiniti nešto vanjskim, odvojiti nešto od sebe ili nečeg drugog..." (Filipović 1984: 239) Ospoljeno nošenje težina je dio ukupnog sistema nošenja težina, odnosno tjelesnosti jednog arhitektonskog objekta, ali, budući da ospoljava prije svega vizualnim pojavljivanjem, najčešće je prepoznato kao izvanjska, odnosno, fasadna forma objekta, pa se time dijelom odvaja od cjeline sistema nošenja težina. Ospoljenje težine i sistema nošenja težina arhitektonskog objekta je jasno u polju vizualne percepcije, gdje se taj vidljivi, spoljašnji dio objekta, u izvjesnom smislu, otpočinje eksplicitno upotrebljavati u svrhe oglašavanja i svojevrsnog brendiranja svog pripadnog društva - oglašavanje javnosti vrstom arhitektonskog plakata.

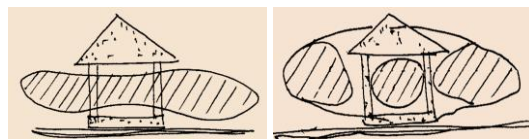
arhitektonskog objekta. U njegovom ospoljenju dominira oblik²⁹⁶ prije nego konstrukcija i materijal.

Ospoljenje arhitektonskog objekta i formiranje fasade

Društvo i arhitektura su spojene kategorije, gdje se društvo artikulira i reflektira putem arhitekture.²⁹⁷ Društvo i njegova organizacija su ugrađeni u arhitektonsku strukturu, ali se društvo pojavljuje reflektirano kroz komunikacijski iskaz i znak arhitekture. Tako se društvo javlja kao svojevrsna matrica generiranja i pojavljivanja arhitektonske forme, gdje je organizacija nošenja težina važan arhitektonsko-društveni karakter. Unutar toga, socijalizacija, odnosno ospoljavanje arhitektonskog objekta, se pojavljuje kao historijski i razvojni proces, koji se značajno odvija u ranim fazama nastanka arhitekture. Fasada arhitektonskog objekta je jasan iskaz takve ospoljenjske socijalizacije, koja, nedvojbeno ima društveno-komunikacijsku svrhu. Nastanak fasade otpočinje sa značenjskim dijeljenjem prostora, odnosno diferenciranjem na unutarnji i vanjski prostor arhitektonskog objekta, što u tehničkom smislu prati pojava konstrukcije vanjskog zida koji ograđuje objekat i odvaja ga od prostora koji nije objekat.

²⁹⁶ Iskazi društvene komunikacije, oni, koji su po svojoj suštini dinamični, po prirodi vizualne komunikacije vezuju se za kategoriju oblika.

²⁹⁷ „Arhitektura artikulira, održava i reflektira društvo.“ (Hadžimuhamedović 2020: 13).



Sl.8.1 Ukoliko nema vanjskog, pregradnog zida arhitektonskog objekta, odnos njene forme i njenog egzistencijalnog sadržaja nije potpun – taj sadržaj nije „formatiran“ formom kuće. Tada se arhitektonski sadržaj (ljudska egzistencija) prostire izvan naznačene arhitektonske forme, on je bez granica a samo proširivanje principijelno je beskrajno. Ospoljavanjem arhitektonske forme, što se postiže diferenciranjem unutarnjeg i vanjskog prostora kuće s pomoću konstrukcije vanjskog zida, generira se fasada kao prostor izražene (društvene) komunikacije.

Generiranjem fasade, ospoljeni dio arhitektonske forme postaje jasan prostor društvene komunikacije – iskazivanja (društvenog) identiteta arhitektonskog objekta, odnosno, njegovog simboličkog položaja u društvu. Tako se fasada razvija u prostor i postaje medij društvene komunikacije, odnosno, društvene interakcije, sa relativno samostalnom arhitektonsko-komunikacijskom ulogom.



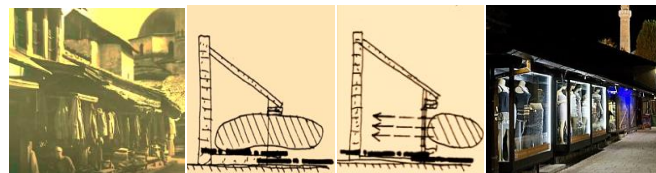
Sl.8.2 Za nastanak fasade nije dovoljno pojavljivanje vanjske pregrade, kako je to u primjeru „RG“

kuće u Badajozu (Španija, 2015.g.), jer je ta vanjska pregrada vrsta „slijepog zida“. Bez otvora ili značenjskih arhitektonskih elemenata, „fasada“ na tom objektu nije ni formirana nego je formirano tek pročelje objekta koje nije usmjereno komunikaciji. Principijelno, fasada neke građevine nastaje u procesu ospoljenja njene arhitektonske forme, kad zadobija jezik društvenog komuniciranja. To je vidljivo u primjeru fasada galerije *Uffizi* u Firenci, gdje je putem brojnih arhitektonskih i skulptoralnih elemenata tvori komunikacijski jezik – jednovremeno i arhitektonski i društveni jezik.



Sl.8.3 Stvaranje kontinualnog prostora je cilj moderne arhitekture, što se pojavljuje kao koncept povezivanja vanjskog i unutarnjeg prostora kuće u jedan kvalitet. To je, zapravo, težnja da se ukine vanjski, pregradni zid koji, kao svaki zid, diskontinuiira prostor. Tehnički, to se realizira upotrebom staklenih ploha, koje se arhitektonski ne razumijevaju kao „zid“ i „pregrada prostora“, odnosno, staklo ne pravi diskontinuitet prostora budući da se radi o transparentnom materijalu. Očigledno je da ovaj koncept karakter kontinualnog artikulira samo kao vizualni ali ne i fizički. Primjer „Staklene kuće“ (arh. Ph. Johnson, *Glass House*, New Canaan, Connecticut, 1949.g.) afirmira ovaj modernistički koncept. Upotrebom stakla za vanjsku pregradu ukida se fasada objekta u njenom tradicionalnom komunikacijskom smislu, ali se sada unutrašnjost kuće dijelom javlja u komunikacijskoj ulozi fasade, kakva je bila u antičkom prostoru: Naime, model kontinualnog prostora moderne uočljiv je i u antičkom grčkom prostoru u formi hrama

sa obodnim stupovima (tip: *peripteros*) i odsustvom pojavljivanja pregradnog vanjskog zida, pa nema pojavljivanja fasade objekta.



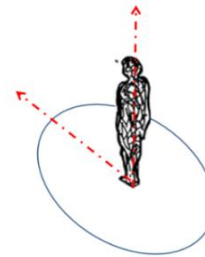
Sl.8.4 Kod arhitektonskog objekta „ćepenka“, male trgovačke ili zanatske radnje na Baščaršiji u Sarajevu, ne formira se vanjski pregradni zid prema ulici. To dovodi do slabog ospoljenja arhitektonske forme, odnosno, prema ulici, ne formira se fasada u punom društveno-komunikacijskom smislu. Originalna upotreba ove forme dućana se sastoji u tome da se tokom njegovog dnevnog rada ne formira vanjska pregrada i prostor je otvoren prema ulici. Tako nema podjele na vanjski i unutarnji prostor ovog objekta. Onaj ko prolazi ulicom istovremeno je na neki način prisutan i u prostoru dućana. Po završetku aktivnosti, dućan se ipak zatvara vanjskom pregradom, koja se originalno naziva ćepenak²⁹⁸ - ali ta vanjšina nema ulogu fasade jer ne „poziva“ na komunikaciju (skoro nikako ne odašilje informacije javnoga značaja). U savremenoj upotrebi ćepenka, taj se obrazac potpuno mijenja jer se uvodi stalna, nepromjenjiva vanjska pregradu, pa se posljedično formira izražajna fasada sa karakterom, odnosno elementom izloga – čime se mijenja originalni arhitektonski obrazac formalnog ustrojstva ćepenka, ali i same Baščaršije. (Na slici: dućani na Baščaršiji nekad, prvi i drugi prikaz slijeva nadesno, i dućani danas sa formiranjem fasade i izloga, treći i četvrti prikaz).

²⁹⁸ „Ćepenak“ - vratašca od tradicionalnog dućana, poput vanjskih poklopaca dućana na Baščaršiji, gdje se gornje krilo diže a donje spušta i podboči, te se na njemu izlaže roba; preneseno, sam dućan. (tur. *kepenk* - prozorski kapak)

Fasada - vizualna percepcija i frontálnost građevine²⁹⁹

Fasada arhitektonskog objekta se strukturalno ali i značenjski najdirektnije može povezati sa čovjekovim psihofizičkim ustrojem i sa naizgled banalnom činjenicom da čovjek posjeduje lice i oči. Zapravo, to ustrojstvo, lice i oči bazično su vezani za generiranje i odvijanje čovjekove vizualne komunikacije. U tom smislu, Yi Fu Tuan³⁰⁰ specifično razvija poznati model egzistencijalnog prostora Christian Norberg-Schultza u pravcu čovjekove djelatne (vizualne) percepcije svijeta i njegovog prostornog usmjerenja, odnosno činjenice da, formalno i tjelesno, čovjek posjeduje prednji i zadnji dio tijela i da u skladu s tim opaža prostor i djeluje u prostoru. Struktura svake opažene slike kao i razumijevanje svijeta koje iz nje proizlazi određena je tim formalnim karakterom čovjekovog tijela „front-pozadina“. On povezuje čovjekovo tijelo i njegovo opažanje vanjskog svijeta, u koje ulazi i čovjekova orijentacija u prostoru njegova predodžba vremena, prostora i

njihovih simbola. Figura čovjeka u njegovom formalno vertikalnom stavu, određuje njegovu osnovnu orijentaciju (u prostoru), kao usmjerenje i djelovanje prema gore i prema naprijed. Tuan sugerira da uspravan, vertikalni položaj ljudskog tijela, svojim stavom i dvojstvom fronta i pozadine, zapravo, definira vrijeme i prostor. Taj se položaj pojavljuje kao vrsta primordijalne vremeno-prostornosti. U strukturalnom dvojstvu i formalnoj polarizaciji čovjeka na front i pozadinu, prostoru fronta (lica i očiju) jasno pripada uloga racionalne i dominantne percepcije svijeta, dok je percepcija svijeta koja pripada prostoru pozadine izrazito manja, i kvalitativno i kvantitativno, već i zato što nije vezana za direktno vizualno opažanje. Ipak, i front i pozadina su suštinski i značenjski povezani u jedan iskaz, nerazdvojnog dvojstva.



Sl.8.5 Yi Fu Tuanov³⁰¹ model povezuje ljudsko tijelo, u njegovom formalnom iskazu vertikalnosti i tjelesnog ustrojstva

²⁹⁹ U razmatranje fenomena fasade treba direktno uključiti i druga razmatranja, iz poglavlja 5 ove knjige *Tjelesnost u arhitekturi* i naročito razmatranje pod nazivom „Antropomorfni i zoomorfni modeli tjelesnosti u arhitekturi“.

³⁰⁰ Dati model Yi Fu Tuan razvija u njegovoj knjizi *Space and Place: The Perspective of Experience* (Tuan 1977). Yi Fu Tuan (1930-1922) je američki antropogeograf koji je dao je veliki i okvirni doprinos polju istraživanja humane geografije – proučavanju prostornih odnosa između ljudskih zajednica, kultura, ekonomija i njihove interakcije s okolišem. Yi-Fu Tuan naročito istražuje važnost ljudskog iskustva i značenja u razumijevanju odnosa ljudi prema mjestu i geografskom okruženju.

³⁰¹ Ilustracija je urađena prema slici broj 2 u knjizi Yi Fu Tuana *Space and Place: The Perspective of Experience*, u poglavlju „Body, Personal Relations, and Spatial Values“. (Tuan 1977: 35)

front-pozadina, sa čovjekovom mentalnom orijentacijom u prostoru, i s tim u vezi sa simboličkim aspektima življenja povezanih s kategorijom vremena. Tako je, na primjer, u odnosu na ljudsko tijelo, uvijek važno ono što je prostorno gore, iznad tog tijela, i ono što je prostorno ispred čovjekovog lica, budući da i jedno i drugo simboliziraju kategoriju vremena, odnosno čovjekovu budućnost. Pojašnjeno sa stanovišta percepcije, svaka viđena slika, budući da nosi sobom karakter frontalnog prostora i „dolazi iz prostora našeg horizonta viđenja“, simbolizira budućnost. Sljedstveno, ono što je "iza leđa" ili prostorno dolje označava prošlost.

Model čovjekovog vizualnog komuniciranja sa svijetom, vezan za njegov strukturalni karakter „front-pozadina“, prenosi se na arhitekturu gdje arhitektonizira. Model komunikacije vezan za tjelesnu polarizaciju front-pozadina, prenesen u arhitekturu, za dobija supstancijalan iskaz jer nosi sobom antropološke i psihičke poveznice čovjeka i arhitekture, gdje se to dvoje, u izvjesnom smislu, stapaju. Fasada u arhitekturi je, pri tome, zapravo, svojevrsan produžetak čovjeka i njegovog tijela, materijaliziran u ospoljenju arhitektonskog objekta. O tome govori i etimologija pojma fasade, koja je direktno povezana sa kategorijom ljudskog lica (*facies* – lat. "lice"), odnosno, povezana je sa čovjekovim očima. U tom smislu, kad se čovjek nalazi u unutarnjem prostoru neke

građevine, on gleda (vanjski) svijet kroz prozor, ali, simbolički, i građevina svojom fasadom i prozorima „gleda“ taj isti vanjski prostor. U brojnim je jezicima (bosanski, talijanski, itd.) prisutno takvo jezičko i simboličko određenje prostora i gledanja, pa se tako uobičajeno svoakdnevnom govoru da se kaže da „Ova soba 'gleda' na dvorište!“, i sl. Ali, ne radi se samo o simbolu i metafori gledanja, odnosno svojevrsnom prostom prenošenju obrasca vizualne percepcije sa čovjeka na građevinu. Radi se o puno supstancijalnijoj formi čovjekovog življenja što je jasno ako se slijedi navedeni Yi Fu Tuanov „front-pozadina“ model čovjekove orijentacije u vremenu i prostoru. Tako se, na primjer, čovjek, koji je u situaciji boravljenja u enterijeru i aktu gledanja kroz prozor, zapravo nalazi u situaciji i planiranja budućnosti ali akcije koja može da slijedi, i čiji je cilj vizija simboličkog određenja. Nalazi se negdje naprijed, u liniji pogleda kroz prozor, ispred čovjeka, u daljini... Stoga je svaki pogled van ne samo simbolički akt viđenja prostora, to je i akt svojevrsnog čovjekovog i fizičkog i mentalnog orijentiranja, to je i svojevrsan put kroz vrijeme...

Iz razloga postojanja te front-pozadina strukture, u cijelokupnoj historiji arhitekture, dominira jedan dio građevine, jedno njeno pročelje – fasada. Zato se može reći da putem tog fasadnog pročelja građevina ima usmjerenje, odnosno da građevina „gleda“ u nekom smjeru. Karakter frontalnosti određuje i pojavu građevina sa „prednjom“ (frontalnom, glavnom) i građevina sa „zadnjom“ (sporednom) fasadom. Kad u vremenu arhitekture moderne nestane ove forme i

ove hijerarhije, kad sva pročelja dobiju isti značaj, i istovremeno, po pravilu pojave se bez diskurzivnih elemenata vizualne komunikacije, onda se gubi izvorni i spustancijski smisao fasade. Gubi se sav simbolizam koji fasada izražava, ali, još značajnije, gubi se i sva društvena komunikacija koja je išla zajedno sa ovim fenomenom.



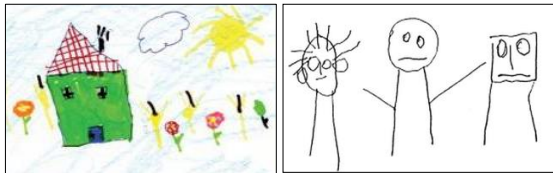
Sl.8.6 „Gdje je front forme?“. Karakter frontalnosti, „prenesen“ sa čovjeka na formu arhitektonskih objekata i drugih stvari uzrokuje da u procesu percepcije takvih „fasadnih“ formi tražimo, hoćemo da vidimo i prepoznamo njihov „prednji dio“ kao svojevrsnu formu lica, prvo čovjekovog pa onda i drugih formi lica. Taj je poriv jasan u primjeru percepcije arhitektonske forme *Drugog Goetheanuma* (arh. R. Steiner, Dornach, 1924-8.g.), gdje se odmah može prepoznati prednji dio (front) građevine, odnosno, može se diferencirati pročelje objekta koje se pojavljuje kao glavno - kao „glavna fasada“. U kontrastu prema tom pročelju, uočavaju se druga pročelja, kao što su „zadnji“ dio građevine i „sporedna“ pročelja ove građevine. Zajedno, pročelja objekta asociraju na zoomorfnu tjelesnost, i jasno naznačavaju anizotropni, hijerarhični prostor.



Sl.8.7 Dihotomija front-pozadina, koja je vezana za čovjekovo tijelo, time i za njegov duh, određuje čovjekovo viđenje i određenje svijeta oko njega. To čovjekovo psiho-fizičko ustrojstvo prenosi se na arhitekturu, koja, također, artikulira prostorne odnose i značenja dihotomije fronta i pozadine. Tako jedan arhitektonski objekt, simbolički „komunicira“ i „gleda“ svijet i prostor oko njega svojom frontalnom, glavnom fasadom, naspram koje, onda, „zadnja“ fasada objekta ima manje izraženu vizualnu komunikaciju. Objekt *Casa Batlló* u Barceloni (arh. A. Gaudí, 1904.g.), svojom frontalnom fasadom „gleda na ulicu“, zajedno sa fasadama susjednih objekata na koje se bočno oslanja. Ovakvi arhitektonski objekti i njihove fasade orijentirane ka ulici tvore osobeni arhitektonski tip i urbanu morfologiju i definiraju klasični tip ulice. Sam objekt *Casa Batlló* iskazuje svojevrsan znak zoomorfne tjelesnosti, što podupire fasadni simbolizam „gledanja u prostor ispred“. Tim se simbolizmom, angažira prostor ulice, gdje ulica i fasade njenih objekata tvore jedan kontinualni prostor.

Fasada i model komuniciranja "licem u lice"

Dihotomija front-pozadina nije samo strukturalni karakter čovjekove i arhitektonske forme. Čitav svijet se zapravo pojavljuje u odrednicama ove dihotomije, gdje je front onaj istaknuti prostor i karakter jedne forme koju čovjek gleda i time je komunicira. Drugim riječima, čovjekov svijet se principijelno pojavljuje kao frontalan – čovjek traži i otkriva frontalne karaktere formi, stvari oko njega. Kad to ne može ostvariti, čovjek je, u identifikaciji svijeta oko njega, zbunjen.



Sl.8.8 Arhitektska forma kuće, koju na svim stranama svijeta djeca crtaju isto, zapravo istovremeno prikazuje jednu drugu formu: čovjekovu glavu, odnosno njegovo lice sa očima i ustima. Tako je kuća – čovjekova glava. S druge strane, crtež ljudske figure djeteta određenog uzrasta, koga stručnjaci nazivaju "punoglavcem" i na kome dominiraju glava, odnosno lice sa očima (dok je tijelo skoroz reducirano), razvija se ka formi bliskoj navedenoj formi arhitektske kuće („glave sa očima“). To je posebno jasno kad jedna razvojna forma dječijeg crteža „čovjeka-punoglavca“ geometrizira (na slici desno, treći prikaz, desno). Tada, taj crtež čovjekove glave i lica sa očima i crtež arhitektske kuće „sa očima“, imaju potpuno istu pojavnu vrijednost: svijet u kome je komunikacija licem i očima ista i kod čovjeka i

u arhitekturi. Pri ovom povezivanju preklapaju se komunikacijska značenja kategorija oka i prozora, gdje je „oko u čovjekovoj glavi - prozor na čovjekovoj kući“. Ovo značenje vrijedi kao generalni aspekt ukupne arhitektonske pojave a ne samo dječijih crteža (čovjeka i kuće). To da stvari i pojave „imaju lice i oči“ nije fenomen ograničen samo na arhitektonski objekat. Na dječijim crtežima i Sunce i Mjesec... i drugi objekti i stvari imaju „lice i oči“.

Model interpersonalnog komuniciranja, dvije osobe "licem u lice", jeste primordijalni model čovjekovog vizualnog komuniciranja. Iz tog se osnovnog modela mogu izvesti i drugi modeli komuniciranja, gdje je značajan onaj u kome, u procesu i vizualne percepcije i komuniciranja učestvuju i nežive stvari. Taj model obuhvata „komunikaciju čovjeka i stvari (odnosno slike stvari)“. Zanimljiva, vrsta simboličke komunikacije, gdje uobrzavamo da jedna neživa stvar gleda drugu neživu stvar (npr. uobrazilja da „jedna fasada gleda fasadu s druge strane ulice“) zapravo je izvedenica ovog modela komuniciranja čovjeka i stvari samo su smjerovi komunikacije složeniji, kao i čovjekova uobrazilja same komunikacije: Čovjek gleda stvari koje se „međusobno gledaju“.

Jacques Lacan³⁰² prevodi model interpersonalnog vizualnog komuniciranja licem u lice između dvije osobe u koncept vizualnog komuniciranja licem u lice između između osobe i stvari. Pri ovome je, kao i

³⁰² Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, W.W. Norton & C. ed., New York, London 1981.

u modelu licem u lice interpersonalne komunikacije, i ova komunikacija dvosmjerna, ali, jasno, samo u psiho-simboličkim odrednicama. Naime, dok čovjek gleda stvar, on je komunicira (identificira, analizira, itd.), a istovremeno, ali sada potpuno simbolički, „stvar gleda i komunicira čovjeka“. Taj Lacanov koncept "intenzivnog gledanja" svodi se zapravo na komuniciranje osobe same sa sobom, odnosno na vrstu intrapersonalne komunikacije. Sam Lacan tvrdi da čim neko pogleda stvar on i sam postaje slika, odnosno, poput slike postaje gledan: "Mi gledamo stvari – stvari gledaju nas"³⁰³. Čini se da je komunikacijski model gdje „čovjek komunicirajući svijet zapravo komunicira sebe“ prisutan u pozadini svakog čovjekovog viđenja svijeta. Tako, čovjek nikad nije sam, jer je uvijek u „dvosmjernoj“ komunikaciji i sa živim ali i neživim svijetom Tim modelom, i mit o Narcisu (kad čovjek komunicira sam sebe) i fasadna simetrija jedne ulice, na primjer, zadobijaju supstancijalne pojavnosti i komunikacijsko obrazloženje.



Sl.8.9 Model interpersonalne komunikacije "licem u lice" je toliko značajan da se prenosi u sfere grupnog i masovnog

³⁰³ Koncept "dvosmjerne komunikacije/gledanja" čovjeka i stvari J. Lacana definiran je sa "*I am looked at, that is to say, I am a picture...*" (Lacan 1981)

društvenog komuniciranja i postaje elementarnom metaforom komunikacije ljudi i stvari. Tako, zapravo, taj model komunikacije predstavlja osnovni fasadni izričaj, pri čemu se, recimo, u odrednicama Lacanovske psihologije, može reći da se dvije fasade jedne ulice, kao i dvoje ljudi, „međusobno gledaju“.

Antropološki promatrano, čovjek ima stalnu potrebu da gleda i prepoznaje ljudsko lice i oči, odnosno da ih, gledajući ih, u nekom smislu kreira. Čovjek je tokom svoje historije kulturalizirao ljudsko lice i oči na način da je od njih izgradio jednu od najvažnijih metafora svoga postojanja. Stoga je čovjekov svijet "facijalan" i „okat“, i bazično je ustrojen na bazi tih metafora.

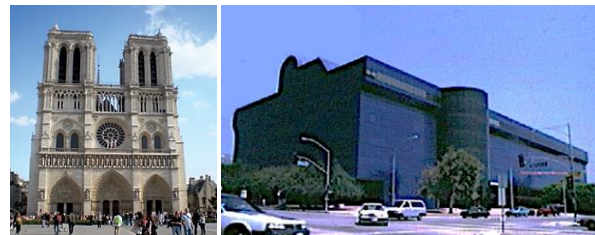
Komunikacijsko zaostajanje³⁰⁴ arhitekture i historijski otklon artikulacije fasade

Arhitektura, u prošlosti jedan od tek nekoliko centralnih medija društvene komunikacije, mijenja svoju poziciju i komunikacijsku formu unutar tokova vremena, odnosno unutar promjena u načinu i vrsti društvenog komuniciranja. Razvojem novih medija

³⁰⁴ O komunikacijskom zaostajanju, odnosno gubljenju komunikacijske moći i funkcije nekog medija s jedne i pojavi novih, moćnijih medija društvenog komuniciranja unutar historijskih tokova vidjeti: M. McLuhan, *Understanding of Media, The Extension of Man* ([1964] MIT Press, 1994.g.). McLuhan tvrdi da, unutar koncepta "tetradе efekata medija", zastarijevanje jednog medija komunikacije jednovremeno vodi ka jačanju drugog, njemu naprampostavljenog medija.

društvenog komuniciranja, što snažno otpočinje izumom i uvođenjem štamparstva (od 1455. g.), dolazi do komunikacijskog zaostajanja i preoblikovanja onih formi društvenog komuniciranja koje su dotad bile centralne. Zato će, tokom narednih stoljeća, doći će do komunikacijskog zastarijevanja, odnosno komunikacijskog slabljenja arhitekture, slikarstva i skulpture kao medija društvene komunikacije i društvene interakcije. Unutar tih promjena, doći će do gubljenja njihovog diskurzivnog komunikacijskog kôda budući da medij knjige, pa onda vremenom i drugi mediji (fotografija, radio, televizija...) pokazuju dominaciju i preuzimaju glavne kanale i načine društvenog komuniciranja. To će rezultirati komunikacijskom redukcijom formi arhitekture, slikarstva i skulpture, čiji će epilog biti pojavljivanje njihove nove, komunikacijski redukovane i apstrahovane forme u vremenu moderne u 20. stoljeću. Forme, koja, principijelno, ne iskazuje njihovu predašnju vrstu vizualne i druge diskurzivne, odnosno semantičke informacije, pomoću koje društvo ne može dalje komunikacijski funkcionirati. Zato se u moderni javlja forma vizualne (i druge) informacije koju artikuliraju novi mediji i koja posjeduje dovoljnu diskurzivnost i semantičnost za nepophodnu komunikaciju jednog društva. Odbacivši sredstva diskurzivne komunikacije poput figuracije, sredstava alegorije, simbola, ornamenata i drugog, arhitektura će u 20. stoljeću u moderni ostati formalno „ogoljena“, odnosno, bez fasade. Semantička informacija, kao središnja komunikacijska forma kojom se unutar društva komunicira i koju artikuliraju predmoderne fasade stilističkih arhitektonskih objekata, sada biva

zamijenjena sa prezentativnom, vrstom čisto estetičke, nediskurzivne, apstraktne forme vizualne informacije. Specifično, tim novim društveno nediskurzivnim rječnikom moderne arhitekture, gubi se simbolna, odnosno, metaforička komunikacija fasade arhitektonskog objekta, nestaje komunikacija „licem u lice“. U promjenama koje slijede, nestaje fasade kao svojevrsnog, milenijski razvijanog teksta i delikatnog simbola narativa. Iako će neki aspekti fasadnih formi preostati, u originalnom komunikacijskom smislu arhitekture, fasada neće biti prisutna u modernističkoj arhitekturi 20. stoljeća.³⁰⁵



Sl.8.10 Proces komunikacijskog zaostajanja i gubitak fasade vidljivi su u formalnim promjenama arhitekture unutar

³⁰⁵ Pisac Victor Hugo (1802-1885) je dugotrajni novovjekovni proces zastarijevanja tradicionalnih medija i nastanka moćnijih medija koji mijenjaju stare sažeo u književni izraz. U njegovom romanu *Notre Dame de Paris* (1831.g.), koji se bavi novovjekovnim Parizom (radnja u romanu je smještena oko 1482.g.), lik iz romana, Claude Frollo, preusmjeravajući pogled dva posjetioca sa štamparske prese na masivnu siluetu katedrale Notre Dame, govori: "Ovo [štamparska presa, odnosno knjiga] će ubiti ono [katedrala]!" Odnosno, medij knjige će „unazaditi“, odnosno promijeniti medij arhitekture, što je sukladno Marshallu McLuhannovom stavu "medij je poruka". (M.McLuhan, *Understanding of Media, The Extension of Man* [1964], MIT Press, 1994.)

stoljeća: Spoljašnost katedrale *Notre-dame de Paris* (za početka 1163.g.) obiluje semantičkim arhitektonskim informacijama, odnosno izražajnim simbolima (reljefi, ornamenti, skulpture, itd.) složenim u serije narativa. U 20. stoljeću, unutar modernizma, arhitektura, odnosno fasada arhitektonskog objekta doživjela je drastičnu promjenu. Pa tako, na primjer, arhitektonska forma *Pacific Design centra* (arh. C. Pelli, Los Angeles, 1975.g.) je ogoljena i apstraktna, i ne artikulira semantičke informacije – u spoljašnosti objekta se ne pojavljuju stilski arhitektonski elementi, nema ornamenta, reljefa, figuracija, i sl. Objekat ne artikulira nikakvu fasadu, niti, što je uobičajeno za fasadu, metafore i simbole lica i oka. Sva je spoljašnost objekta reducirana u jednostavnu geometrijsku formu, koja, sama po sebi, „ne odašilje nikakva značenja“. Moderna arhitektura, tako, ne artikulira „fasade“ nego jednostavna „pročelja“ trodimenzionalne forme objekta, koja, znakovito, nemaju nikakvu ekspresiju težine niti artikulaciju sistema nošenja težina.

U slijedu vremena, novi mediji poput fotografije, plakata, radija i televizije, i drugih, osnažice njihov karakter kao centralnih medija društvene komunikacije a arhitektura kao nekadašnji snažni medij društvene komunikacije će velikim postati periferan, pogotovo kad se pojavi novi medij interneta. Premda u smanjenom obimu i dijelom izmjenjeno, arhitektura kao medij društvene komunikacije i dalje postoji, i dalje ima izvjestan društveni učinak. Pri tome, značajno je da se unutar društvene komunikacije danas arhitektura pojavljuje posredovano, budući da se prvo pojavljuje kroz formu drugih a novih medija (interneta, televizije, itd.). Tako je fizička pojava arhitekture (arhitektonski objekat), njena forma i

materijali situirani u realni prostor i vrijeme, postala sekundarna i periferna za društvenu komunikaciju. Jer, u savremenom komunikacijskom svijetu arhitektonski objekat je forma koju će većina prepoznati kroz formu slike ali će je tek nekolicina vidjeti direktno, svojim očima u realnom prostoru³⁰⁶.



Sl.8.11 Gubljenje fasade u modernoj je arhitekturi vezano za apstrahovanu, geometriziranu artikulaciju arhitektonskog pročelja. Taj otklon od komuniciranja modelom „licem u lice“ u arhitekturi vezan je i za urbane promjene u moderni – za nestanak ulice i trga, tradicionalnih prostora i formi društvene komunikacije³⁰⁷. Unutar modernističkog koncepta urbanističkog planiranja, važan je koncept dispozicije pojedinačnih arhitektonskih objekata („samaca“), koji „plivaju u prostoru“, čime

³⁰⁶ Tako, na primjer, milioni ljudi poznaju izgled i karakter *Guggenheim muzej moderne i savremene umjetnosti* u Bilbao (arh. Frank O'Gehry, 1997.g.) ali će tek dio njih doista posjetiti muzej.

³⁰⁷ U modernizmu, naročito u Europi ali i drugim dijelovima svijeta, 1960-ih 1970-ih i 1980-ih godina otpočinje veliko usmjeravanje pažnja arhitektonskim i urbanim vrijednostima starih gradskih tkiva, koja, po pravilu, naslijeđuju tradicionalnu formu društvene komunikacije u realnom prostoru – komunikaciju ulicom i trgom. U mijeni vremena, ta se težnja povratka starim obrascima komuniciranja može promatrati i kao kompenzacija modernističkom gubljenju društvene komunikacije uzrokovane jezikom njenih društveno nediskurzivnih i nesemantičkih, čisto geometrijskih oblika.

se ukida koncept kontinualnog redanja arhitektonskih objekata („jedan do drugog“) koji tvore fasadni niz ulice, kako je to bilo u predmoderni. Takav je primjer arhitektura stambenog naselja *Grbavica* u Sarajevu (izgrađenog 1960-tih godina), koje razdjeljuje svoj urbano-arhitektonsko-komunikacijski obrazac sa bezbroj sličnih modernističkih naselja u svijetu. U modernističkom naselju ne postoji ulica kao komunikacijski prostor (prema obrascu predmodernog modela komuniciranja) nego je ona zamijenjena novim urbanim i arhitektonskim konceptom i reducirana na saobraćajnicu – ekskluzivni prostor kretanja automobila a ne „pješaka, koji komuniciraju svijet oko sebe, ulicu i njene arhitektonske fasade“. Dio postmoderne arhitekture i urbanizma nastojao je vratiti se vrijednostima predmodernog modela društvene komunikacije pa se arhitektura vraća komunikacijskim vrijednostima fasada, ulica i trgova, što je vidljivo u primjeru uglovnog objekta u kvartu *Schützen- straße* u Berlinu (arh. Aldo Rossi, 1996.g.), gdje se, sem povrat- ka rudimentarnim komunikacijskim vrijednostima arhitektonske fasade, jednovremeno tvori i afirmira kontinualni fasadni niz i urbana morfologija ulice.

U odnosu na društveno komuniciranje u vremenu moderne i postmoderne, savremenost karakterizira izrazita upotreba i primarnost novog medija interneta, određujući time komunikacijski položaj arhitekture jasno sekundaranim unutar mreže ukupnog društvenog komuniciranja. Sem karakterističnog umanjnja i gubljenja komunikacije fasadom (slične onoj u periodu moderne), posljedice savremenog načina komuniciranja strukturalno mijenjaju arhitekturu i određuju njenu ukupnu, prostornu i značenjsku pojavu. U arhitektonskoj spoljašnosti, dominiraju minimalističke forme i pročelja. Naspram njih

pojavljuju se i komunikacijski razlikovne forme parametarske arhitekture (Ch. Jencks: „arhitektura nove paradigme“) koje su formalno bogatije u izrazu, i koje, u nekim svojim iskazima, nalikuju formama prirode. Ipak, ove forme teže zadobijaju komunikacijski identitet komunikacije, dijelom i zato što su one nesocijalizirane u društvenoj komunikaciji - tek treba da se socijalizira jezik njihovog skoro potpuno novog arhitektonskog izričaja. Stoga je njihov prevlađujući i usamljeni komunikacijski znak „novo“. Znakovito, kod tih formi savremene arhitekture izostaje upotreba starih komunikacijskih obrazaca baziranih na upotrebi antropomorfnih formi i fasada. Generalno promatrano, u savremenosti se dešava konačna promjena historijskog modela frontalnog komuniciranja "licem u lice" u pravcu svojevrsnog modela – „komuniciranje leđima u leđa“³⁰⁸.



Sl.8.12 Otklon od primordijalnog modela vizualne komunikacije „licem u lice“ u arhitekturi određen je historijskim promjenama

³⁰⁸ Alan Kirby u knjizi *Digimodernism* (New York: Continuum, 2009.), sugerira da je savremenost zapravo svojevrsni prostor „digitalnog modernizma“, koga još određuje i „pseudo-modernizmom“, gdje vladaju banalnost i površnost koji proizlaze iz trenutnog, izravnog i površnog sudjelovanja individue u kulturi koju omogućava internet, mobilna telefonija, interaktivna TV, i sl., i gdje zapravo dolazi do ekstremnog umanjnja društvene komunikacije.

društvenog komuniciranja u kontekstu nastanka novih medija komuniciranja, gdje je komunikacija direktnim viđenjem (okom) potisnuta i umanjena. Zapravo, centralni prostor savremene vizualne komunikacijske razmjene je digitalna forma, i, unutar nje, digitalna slika – svojevrsan unimedij i bit savremene komunikacije koji je strukturira. U tom se kontekstu, čovjek koji komunicira svijet, okreće samom sebi, psihološki glednao čovjek introvertira. Te se promjene reflektiraju na arhitekturu i kao strukturalne promjene arhitektonske forme, koja počinje bivati usmjerena ka svojoj unutrašnjosti a ne prema van, u skladu sa primordijalnim komunikacijskim modelom arhitektonske forme. Posljedica je gubljenje fasade, dok arhitektonski objekat i sama arhitektura „introvertiraju“. Taj je model introvertiranog dizajna jedan od dominantnih u savremenoj arhitekturi. U primjeru *Vitra Design Museum*a (arh. Frank O'Gehry, Weil am Rhein, 1990.g.), fasade objekta se zapravo ne pojavljuju - nema otvora, dok dominiraju „slijepi zidovi“ pročelja. U pročeljima se pojavljuju svojevrsne „pozadinske“ forme bez traga fasadnog značenja i komunikacijskih simbola – arhitektonski objekat se „usmjerio ka svojoj unutrašnjosti“.

„Facijalni“, odnosno fasadni svijet arhitekture nestaje³⁰⁹ u savremenosti, dok kontekst komuniciranja sugerira nastanak novih mentalnih mapa čovjekovo-

³⁰⁹ Otklon od historijskog modela komunikacije "licem u lice" u arhitekturi vezan je i za pojavu novog "oka" društvene super kontrole i društvene represije - nadzorne kamere. Figurativno rečeno, arhitektonska fasada se skupila, odnosno, transformirala u nadzornu kameru na pročelju objekta. Takva vrsta društvene komunikacije se svodi na model komunikacije gdje „komunicirano kameru a ta stvar (kamera) komunicira/'gleda' nas“. Ali, budući da je radi njene veličine i položaja uglavnom ne zamjećujemo i takva komunikacija izostaje. Preostaje samo svojevrsna jednosmjerna komunikacija, gdje „bivamo viđeni i kontrolirani“.

vog kretanja kroz svijet i njegov prostor, koji je sad usloženjena pojava i pojavljuje se kao kategorija hibrida virtualnog i stvarnog prostora. Komunikacijski gubitak facijalnog svijeta može biti indikacija dubljih promjena koje, može se reći „primordijalnu antropologiju vizualnosti“ vode u svijet u kome je supstancijalna vidljivost, a na račun površne vidljivosti, manje važna. Neil Leich misli da smo ušli u novu paradigmu, koja se ne vezuje za društvo vizualnosti, već za društvo metavizualnosti, unutar koga vidljivost više nije važna³¹⁰.



Sl.8.13 Otklon od historijskog modela komunikacije „licem u lice“, odnosno, otklon od pojave fasade, u savremenoj je arhitekturi sveprisutna pojava, koja ima različite obrasce pojavljivanja. Jedan rašireni obrazac je totalna upotreba crne boje (prije svega u ospoljenju objekta) poput primjera *King Library* u Kopenhagenu (arh. Christians Brygge, 1999.g.). Drugi, isto tako rašireni obrazac,

³¹⁰ Neil Leich misli da smo ušli u novu paradigmu, ne društvo vizualnosti, već metavizualnosti, unutar koga vidljivost više nije važna: "Ako je krajem 20. stoljeća dominirao diskurs vidljivosti - oglašavanje, brandiranje i slike stvarnih artikala - nova strategija nevidljivih radnji ušla je u politički leksikon na početku 21. stoljeća." Uz promjenu kategorije vizualnosti, Leich sugerira da se i generalna predodžba svijeta mijenja " ... u nematerijalni plinoviti svijet, gdje kredit zamjenjuje fizički novac i gdje kontrola postoji iza granice jednostavnog fizičkog modela vizualnog nadzora Benthamovog *Panopticon*a." (Neil Leich "Politika kamufలాže", Kontura, Zagreb, okt. 2008.; str. 36-40)

odnosi se na plasiranje arhitektonskih objekata ispod površine zemlje, poput primjera arhitekture *TIC - Technology Interpretation Center* (arh IDOM: ACXT, Derio, Španija, 2009.g.). U prvom primjeru (King Library) objekat je vizualno neatraktivan - ne privlači pažnju cjelinom pojave i „nepostojanjem fasade“, a u drugom (TIC) – objekta „nema“.



Sl.8.14 Zanimljiva je pojava minimalizma³¹¹ u savremenoj arhitekturi, gdje se po pravilu javlja otklon od pojave fasade, odnosno otklon od razvijene vizualne komunikacije. Iako postoje sličnosti savremene i moderne upotrebe minimalističkih, reduktivnih formi u arhitekturi, značajne su i razlike. Tako je savremeni minimalizam

vezan za formu koja ipak „hoće nešto da kaže, ali je potpuno nejasno šta je to“. Tek, javljaju se svojevrsni jezički signali i svojevrsne geste ospoljene forme – blage naznake generiranja arhitektonskih simbola. Na primjer, karakteristična pravokutna forma na fasadi objekta u modernoj, biva transformirana i zadobija u savremenoj arhitekturi izvjesno „iskrivljenje“ taman toliko da se da naslutiti da ta nova forma hoće nešto da kaže. To je dizajn naznačenog i nedovršenog simbolizma³¹², često samo u formi arhitektonske geste, poput romboidnog i nakošenog formalizma objekta *Prada Aoyame* (arh. Herzog&DeMeuron, Tokio, 2003.g.)

³¹¹ O minimalizmu kao jednom od centralnih karaktera savremene arhitekture vidjeti raspravu „Minimalistička tjelesnost savremene arhitekture i 'nevidljive kuće'“ u poglavlju 5 *Tjelesnost u arhitekturi*.

³¹² Minimalizam se javlja kao vrsta svima razumljivog globalnog jezika koji teži da pruži kratku, jasnu i površnu (okvirnu) informaciju. Prepoznavamo taj izraz i kao univerzalni jezik globalnih korporacija i globalnog dizajna, često bez kulturološke dubine. „Gestualne građevine“ tako služe samo za dobar protok informacija, kao usmjerivači tokova kretanja ljudi, robe i kapitala - kao vrsta "arhitektonskog piktograma", koji ne treba da nam pruži detaljnu i dubinsku informaciju, treba tek da nas usmjeri u kretanju.

Primordijalni društveni red u kružnoj formi kola i komunikacija licem u lice

Fasade građevina direktno su vezane, izvedene su iz modela interpersonalne komunikacije (dvije osobe) „licem u lice“. Iz ovoga modela proizlaze i njeni nadograđeni i složeniji arhitektonski i urbani iskazi, koji, sem što su određeni obrasci društvene komunikacije, jesu uvijek i obrasci društvenog djelovanja i akcije. Razvijena forma modela komunikacije „licem u lice“, ali sa učešćem više osoba u komunikaciji, jeste komunikacija u formi zatvorenog kruga, sa učesnicima komunikacije frontalno usmjerenim ka unutra. Ta forma kruga (forma kola), gdje svaka osoba istovremeno komunicira (gleda, interaktira) sve ostale, predstavlja i djelatnu i simboličku formu primordijalne društvene komunikacije i društvenog reda. Primordijalnost te kružne forme društvenog reda se može shvatiti i kao svojevrsni nulti nivo i model društvene organizacije iz koje se artikuliraju svi ostali društveni iskazi vezani za forme arhitekture i naselja. Slijedeći tu primordijalnu formu, principijelna struktura jednog trga se uvijek pojavljuje kao kružna bez obzira na njegovu manifestnu geometriju budući da trg artikulira kružnost te elementarne društven komunikacije.

Zanimljivo je da je kružna forma (forma kola), kao iskaz elementarne društvene komunikacije i organizacije, direktno usporediva i povezuje sa kružnim modelom egzistencijalnog prostora Christian Norberg-Schulza, koja je direktno vezana za egzistencijalni prostor jedne osobe. Osnovna je razlika samo u

mjerilu budući da se i kod modela elementarne društvene organizacije (odnosi se na više individua), kao i kod modela egzistencijalnog prostora (odnosi se na jednu individuu) Schulza, uz kružnu formu, javlja i svojevrsna strukturalna vertikalna osovina. Ta se osovina u modelu elementarne, kružne društvene organizacije uglavnom, koja se nalazi u centru kružne forme, javlja nevizualizirna i nematerijalizirana u artificijelnu formu, te ima karakter nevidljive matične forme. Smisao same kružne forme kola je u kružno ravnotežnoj organizaciji njenih dijelova (prije svega, članova, osoba u komunikaciji) koji se simbolički pojavljuju kao isti, odnosno, između njih nema hijerarhijskih odnosa. Taj se model kružne i karakterom ravnotežne forme društvene komunikacije može povezati sa modelom dobre (ravnomjerne, ekonomične) distribucije težina unutar arhitektonskog objekta, ali i sa distribucijom arhitektonskih objekata jednog (formom, kružnog) naselja.



Sl.8.15 Zatvorena kružna forma „kola“, tradicionalnog narodnog plesa³¹³, reflektira shemu primordijalne društvene organizacije

³¹³ „Kolo“, je rasprostranjena forma društvenog plesa kojom se simbolički artikulira društveni red. Naročito je rasprostranjena na Balkanu. Osnovno značenje pojma „kolo“ je „*circulus*“ (lat.), pojam koji ukazuje na kružnu formu, čije je jedno značenje u latinskom jeziku „društveno okupljanje“ i „kružno društvo“, što

(društvenog reda) i artikulira geometriju kruga. Kolo je prvenstveno djelanti i simbolički iskaz primordijalne društvene komunikacije kojom se artikulira obrazac (zajedničkog) društvenog reda. Svi učesnici kola međusobno komuniciraju jednim istim jezikom, svi jednovremeno pjevaju istu pjesmu i imaju iste pokrete... Tako je njihov jezik – govor, pokret, pjesma... visokosimbolički iskaz zasnovan na potpunom društvenom konsenzusu značenja tog jezika. Smisao kola, kroz vrijeme i danas, predstavlja svojevrsnu tradiciju potvrđivanja primordijalnog i elementarnog društva. Uz kružnost, važan aspekt kola jeste centralnost, postojanje centra kome su svi učesnici kola usmjereni, gdje se smješta matrična vertikalna osovina koja „drži“ dijelove kola na okupu i organizira ih. Kao i tradicijska i savremena forma kola (na slici: prikaz savremenog plesa) ima istu svrhu. Jasno, društva imaju i druge simboličke forme sa istom ulogom afirmacije bazičnog društva – arhitektura i forma grada, njegovi trgovi i ulice, to svjedoče.

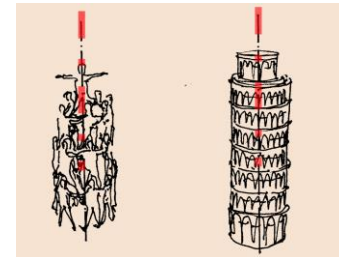


Sl.8.16 Svako naselje krije u sebi matričnu formu društvenog reda (društvene komunikacije i interakcije) u formi kola³¹⁴. Ponekad je to vidljivo u eksplicitnim geometrijskim iskazima kružnih formi

sugerira društveno-komunikacijsko značenje. Drugi naziv za kolo je "horo" ("oro") i etimologijski ima slično značenje – potječe od grčke riječi "horos", što znači „skup ljudi“, „ples“, „igra“. [https://en.wikipedia.org/wiki/Circulus_\(zoology\)#::~:~:text=Circulus%20is%20a%20Latin%20based.social%20gathering%20or%20circle%20company%22.\(12.09.2023.\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Circulus_(zoology)#::~:~:text=Circulus%20is%20a%20Latin%20based.social%20gathering%20or%20circle%20company%22.(12.09.2023.))

³¹⁴ I naselja primata, odnosno njihova i društvena i "građevinska" organizacija jesu principijelno kružni. Primati svoja gnijezda na drveću postavljaju u krug, sa gnijezdom vođe u sredini.

poput kružnog plana velike farmerske zajednice u Kamerunu (sl., lijevo) ili u urbanom mikroplanu, u ovalnosti trga *Campidoglio* u Rimu (Michelangelo, 1536-46.g.; sl., sredina). Sama forma trga – najznačajniji njegov otvorenog javnog prostora – jeste, u biti, jedna od najčešćih pojava u vidu kružne organizacije prostora. Ipak, u mnogo arhitektonskih, odnosno urbanih iskaza, forma kola je tek unutarnji smisao njihovog strukturalnog ustrojenja koje nije artikulirano vizualiziranjem kružne forme, poput primjera *General Gordon Square* (Woolwich, London; sl., desno), gdje je namjena ovog prostora ista kao i svakog drugog trga – izrazita društvena komunikacija visokosimboličkog tipa.



Sl.8.17 Veza društvenog i arhitektonskog reda je i latentna i manifestna, kada je u jednom svom sloju je vezana za isti obrazac društvenog komuniciranja. Unutar toga, taj obrazac reda može se arhitektonski iskazati kao obrazac sistema nošenja težina, odnosno, arhitektonske tjelesnosti. Shematizam katalonskog tradicionalnog plesa u formi zatvorenog kola u nivoima koncentričnih krugova, forma kola koja je multiplicirana u

nivoima, preklapa shematizam društvenog reda u arhitekturi, također zasnovanog na (komunikacijskoj) formi kola, što je vidljivo strukturi krivog tornja u Pisi. Generalno, iza arhitektonске kompozicije neke građevine, iza njenog arhitektonskog i tjelesnog reda, nazire se forma sukladnog društvenog reda.

Ideologijska upotreba težine u arhitekturi

Arhitektura je pogodno mjesto i forma za iskazivanje društvene ideologije³¹⁵, što proizlazi iz karaktera njenog društvenog bića i njene komunikacijske uloge. Unutar toga, težina se javlja kao centralna kate-

³¹⁵ Prema Alešu Erjavecu, pod ideologijom razumijevamo (Erjavec 1991: 18-19): 1. Sve oblike društvene svijesti, gdje je ideologija više ili manje koherentan sistem simbola, ideja, etičkih načela, globalnih predstava i kolektivnih činova, religioznih rituala... izražavanja (poput umjetničkog), sistem mitskih ili filozofskih diskursa, diskursa organizacije vlasti, institucija, izjava i moći koje ih uvode u sistem...; 2. Ideologija je pogrešna ili lažna svijest (Marksova ideja fetišizma koja se nastavlja kod Lukača); 3. Ideologija kao doživljajni (i imaginarni) odnos ljudi prema svijetu (L. Althusser) predstavlja mehanizam reprodukcije društva; 4. Ideologija kao mehanizam društvenih djelovanja odozgo (nadolje), kao iskaza društvenih suprotnosti; 5. Ideologije su načini koji služe smislu, očuvanju odnosa dominacije. Pregled određenja navedenih ideologija pokazuje, prije svega, njen centralni društveni smisao održavanja jednog društva. Ako je komuniciranje temeljni oblik društvene interakcije (Vreg 1991: 19) onda je jasno preklapanje kategorija ideologije i društvenog komuniciranja.

gorija kojom se komunicira već i zato što njena pojava podrazumijeva pojavu arhitektonske tjelesnosti, odnosno, materijala i oblika arhitektonskog objekta. Težina se pojavljuje uvijek kao određena društvena metafora što proizlazi iz određenja da „arhitektura artikulira, održava i reflektira jedno društvo i čini to putem društvenih normi, odnosno društvenih vrijednosti“ (Hadžimuhamedović 2020: 137). Sve tri navedene funkcije u arhitekturi - artikulacija, održavanje i refleksija društva - jesu jasno društveno-ideološke naravi, a posljednja (reflektiranje društva) se pojavljuje kao dinamičnija od ostalih jer je direktnije vezana za znakove koje društvo proizvodi o samom sebi putem arhitekture u svrhe komuniciranja društva³¹⁶. Ti se znakovi javljaju kao društvene metafore, upotrijebljene da afirmiraju i slave „svoje društvo“ kao „dobro“, „uređeno“, itd. Drugim riječima, društvo samo sebe uvijek oglašava izrazito dobrim i vrijednim.

Težina je temeljna strukturalna i pojavna kategorija svijeta, prema kojoj čovjek posjeduje i direktno i

³¹⁶ Roland Barthes piše da je naročiti momenat kad društvo spozna je svoju vlastitu egzistenciju, ono svaki poduhvat mijenja da bi postalo njen znak. (Aldington et al. 1980: 105) Takav smisao društvene spoznaje može se naći i u procesu ospoljenja i ojačavanja kategorije težine u arhitekturi. To je vidljivo i u primjerima značajnih kolektivnih djelovanja, radova u arhitekturi, kod gradnje prvobitnih naselja, i sl. Drugim riječima, spoznavanjem sebe društvo kreira arhitektonske simbole da bi se ogledalo u njima, pri čemu se povratno razvija i smao društvo i njegov jezik društvene komunikacije. Umberto Eco kaže da je arhitektonski kôd omogućio rođenje ikoničkog kôda. (Aldington et al. 1980: 105)

indirektno iskustvo i ima izrazito simbolični odnos prema njoj³¹⁷. Kao takva, kategorija težine u arhitekturi je i visoko djelatna i važna društvena kategorija, koja strukturira viđenje i arhitekture i samoga svijeta. Takvim svojim karakterom, kategorija težine se jasno upotrebljava u ideološke društvene svrhe. Ispoljavanje kategorije težine u arhitekturi može se jasno i nedvojbeno prepoznati u ideološkoj upotrebi društva, naročito prema Althusserovom određenju ideologije kao "doživljenog i imaginarnog odnosa ljudi prema svijetu" (Erjavac 1991: 159). Drugim riječima, težina se u arhitekturi, sa svim svojim društveno razuđenim i razvijenim simboličkim izrazom, jasno pojavljuje kao ideologijski iskaz društva, naročito kroz „sistem predstava (slika, mitova, koncepata) koje su neophodne za historijski razvoj društva" (Erjavac 1991: 159).

Društvena potreba za artikulacijom diskurzivnog kôda u arhitekturi je u komunikacijskom prostoru ranih društava odmah prepoznata kao kvaliteta sistemnog iskaza težina. Odnosno, arhitektonska tjelesnost (konstrukcija, organizacija oblika i materijala) se pojavljuje kao jasan vizualizirani iskaz uzročno-posljedične organizacije nošenja težina, sa diferencijacijom na težinski nošeni i konstruktivno nosivi elemenat³¹⁸. Zato se osnova sistemnog iskaza težine,

u primjeru nošenja težina jedne horizontalne grede od vertikalnih nosača pojavljuje kao jedna od prvih društvenih metafora, i to, jasno, klasnog tipa društva³¹⁹. Odnosno, čvrsti i jasni logicitet i red sistema nošenja težina u arhitekturi biva prepoznat kao projekcija one društvene stvarnosti unutar koje su karakteri „svrhovitosti“, „logiciteta pojave“, „reda“, „ravnoteže“, itd., društveno-ideološki kôdirani, kao jasna društvena poželjnost. Zapravo, dolazi do preklapanja dva reda – fizičkog i vizualnog reda nošenja težina, s jedne strane, i projektivnog ideološkog reda društva, s druge strane. Tu se karakteri prvog (red, ravnoteža, materijalnost i trajnost, bogatstvo formi, itd.) prepoznaju kao karakteri drugog. Društvo podupire takve pojavne forme pri čemu je uglavnom nemoguće odvojiti estetski od društvenog sloja takvog reda.

Ideologija projicira svoju koncept stvarnosti na arhitekturu, gdje je naročito fasada arhitektonskog objekta, radi svoje komunikacijske učinkovitosti, izrazito zahvalno mjesto takvog oglašavanja društva. Bez obzira da li se ideologija upotrebljava svjesno ili ne (po Althusseru, to je nesvjesno), njenom se upotrebom projicira para-stvarnost, odnosno projektivna stvarnost željenog društvenog reda. Arhitektura se tako može razumijevati kao ideološka institucija

³¹⁷ Vidjeti uvodno poglavlje ove knjige: *Gravitacijski čovjek i njegov okoliš*.

³¹⁸ „Težinska sintaksa“, kao pojava i jedinstvo „nošene“ i „nosive“ (forme) težine jeste univerzalni fenomen ljudskog svijeta, puno širi od arhitekture, i u nekim je poljima, poput arhitekture, potpuno simbolički dovršen izraz. U tom smislu, težinska sin-

taksa povezuje naizgled udaljene oblasti poput veze nošenja težina unutar svakodnevnog življenja ali i unutar društvenih ideologija u arhitekturi. U tom smislu, pogledati ilustraciju br. 1.11.

³¹⁹ Šire, vidjeti u poglavlju 2 *Organizacija nošenja težina u arhitekturi* i u poglavlju 3 *(Ne)kauzalno poimanje svijeta - arhitektura oblika i sistema*.

jednog društva, budući da društvo svaku gradnju koju poduzima unutar jednog naselja, kontrolira i određuje svojom aparaturom³²⁰. Ta ideološka artikulacija društva arhitekturom se ne pojavljuje direktno nego prikriveno³²¹, i uglavnom se javlja pod plaštom estetskog³²². Kad nije prikrivena, onda se prepoznaje kao izraz socijalnog realizma – ideološke promocije društva putem arhitekture i umjetnosti.



Sl.8.18 Iako, naizgled, modernistički *Lincolnov centar* u New Yorku³²³ (arh. Ph. Johnson, W. Harrison, M. Abramovitz, 1969.g.) u biti artikulira neoklasicistički karakter arhitekture. Taj karakter dolazi

od koncepta upotrebe arhitektonskih elemenata stupa i grede, odnosno kolonade – arhitektonskog jezika koji je nekarakterističan za razdoblje moderne u kojem je izgrađen centar. Ti arhitektonski elementi (stup i greda, kolonada) iskazi su sistemne arhitekture i predstavljaju prastaru društvenu metaforu klasnog društva u arhitekturi. Ta metafora počiva na arhitektonskoj sintaksi „teške grede položene na jake nosače”. Odnosno, „teška greda” je metafora vlasti a „moćni stupovi” koji nose tu gredu su metafora dijela društva na kojima počiva ta vlast. Kad je ovaj izraz eksplicitan, kao jasno ideološko iskazivanje (oglašavanje) jednog društva preko arhitekture (umjetnosti), naziva se socijalnim realizmom. Pogrešno se misli da je iskaz socijalnog realizma apliciran u samo tzv. totalitarnim društvima jer je zapravo prisutan u svakom društvu, s tim što je u totalitarnim društvima eksplicitniji.

³²⁰ Prema Althusseru "... ideologije (se) 'realiziraju' u institucijama, u njihovim ritualima i praksama, to se čini unutar IAD-a (Ideološkog Aparata Države)." (Erjavec 1991: 60)

³²¹ „Ideologija svojim ciljevima ne sugerira adekvatnu sliku stvarnosti, nego je jer je zapravo prikriva. Ideologija djeluje na način disimilacije (prikrivanja), ...na način reifikacije". (Erjavec 1991: 252).

³²² "Umjetnost može na dva načina istaći sociološke ciljeve... kao otvorena ispovjed, izričita poruka, izravna propaganda, i bilo u obliku pukih implikacija." (Hauser 1977: 36)

³²³ U knjizi Čarlsa Dženksa *Moderni pokreti u arhitekturi*, vidjeti također razmatranje prirode društvenog reda Lincolnovog centra. (Dženks 1982: 214-5).

Historijski već potvrđeni upotrebnici obrasci arhitekture u ideološke svrhe mogu doživljavati promjene u savremenosti. Jedan berlinski primjer savremene arhitekture, arhitektonski objekt *Ureda saveznog kancelara (Bundeskanzleramt)* iz 2001. godine, bavi se svojevrsnim obrtanjem, odnosno dekonstrukcijom obrasca društveno-ideološke upotrebe arhitekture u u vremenu nacizma. Hitlerov arhitekt Albert Speer projektira i izvodi objekt *Reich kancelarije*

(*Neue Reichskanzlei*, 1934-43.g.) u Berlinu, gdje prilazni prostor i fasada kancelarije *Suda časti* (*Ehrenhof*, 1939.g.) zauzimaju istaknuto mjesto (sl. 8.19, lijevo). Arhitektura tog objekta jasno artikulira ideologiju totalitarnog društva jer koristi historijski potvrđene metafore istaknutog društvenog reda u arhitekturi: Objektu se prilazi dugim kretanjem u prostoru, horizontalnom osovinom, gdje centralna fasada artikulira formu apsolutne simetrije. Stilski je primjenjen neoklasicizam, tektonski rašlanjene, sisteme arhitekture sa elementima stupa i grede, te zida, sa izrazitom ekspresijom težine. Sveukupno, u političkom kontekstu vremena i mjesta, iskazi apsolutno uređenog geometrijskog i arhitektonskog reda ovog objekta prizivaju isti takav apsolutno uređeni društveni red i sistem. Više od četrdeset godina kasnije, na istom mjestu u Berlinu i sa sličnom funkcijom ali sa promijenjenim društvenim kontekstom sada demokratskog društva, arhitekti Axel Schultes i Charlotte Frank projektiraju i izvedu objekte njemačke vlade (1997-2001.g.) na način da tek prividno ponavljaju arhitektonske obrasce koje je Speer primjenio. U stvari, oni dekonstruiraju te arhitektonske a time i nekadašnje ideološke obrasce apsolutnog reda jednog društva. To je naročito uočljivo na građevini *Ureda saveznog kancelara* (*Bundeskanzleramt*; sl. 8.19, desno). Ponavljajući Speerov koncept horizontalno aksijalnog prilaza objektu, i uz apliciranje simetrije bočnih objekata, arhitekti, zapravo, izbjegavaju iskaz apsolutne simetrije budući da bočno postavljaju zelenilo i drveće koje „umekšava“ formu simetrije tipa Speerove tvrde geometrije. Također, fasade bočnih objekata nemaju, kao

kod Speera upotrebu teških elemenata sisteme arhitekture stupa i grede. Ipak, centralna, ta ulazna fasada objekta je prividno Speerovski artikulirana upotrebom sisteme arhitekture bazirane na iskazu stupa i grede i kolonade. Zapravo, i taj je arhitektonski izraz dekonstruiran na način da aplicirani stupovi i grede nemaju vidljivu konstruktivnu funkciju jer se ne dodiruju - stupovi su prekratki i javljaju se zapravo kao imitacije stupova. Sveukupno, sada prepoznatljivi formalni ostaci nekadašnjeg apsolutno uređenog prostora ne prizivaju nego dekonstruiraju nekadašnju čvrstu društvenu metaforu apsolutno uređenog društva i društvene moći u arhitekturi.



Sl.8.19 Prilazni prostor i fasada kancelarije *Suda časti* („*Ehrenhof*“; 1939.g., lijevo na slici) među objektima *Reich kancelarije* u Berlinu (*Neue Reichskanzlei*, 1934-43.g., arh. Albert Speer) i naizgled ista takva kompozicija prostora i fasade objekta *Ureda saveznog kancelara* (*Bundeskanzleramt*; na slici desno), među objektima nove njemačke vlade (arhitekti Axel Schultes i Charlotte Frank, 1997-2001.g.) artikuliraju društvenu ideologiju. Prvi objekat, svojim arhitektonskim redom učestvuje u afirmaciji društvenog reda i društvene ideologije (nacizma), drugi objekat dekonstruiraju tu društvenu ideologiju.

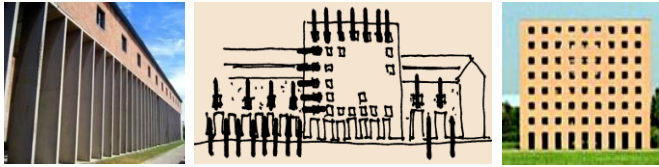


Sl.8.20 Oblikovanje poslovne zgrade banke u Alipašinoj ulici u Sarajevu zasnovano je na estetskom obrascu moderne arhitekture pedesetih i šezdesetih godina 20. st., koji promovira jednostavnu, jednokubusnu građevinu apstraktnih pročelja. Radi naglašavanja izrazite društvene važnosti ovog objekta (banke), zgrada je izvana oblikovana na način da se formi kubusa, na njenoj uličnoj fasadi, pridodaje „kolonada“. Kolonada je jasno dekorativno-simboličke naravi (u stvari, lezana i horizontalna dekorativna „greda“), gdje je arhitektonska sintaksa stupa i grede iskaz historijski potvrđene društvene metafore velikog društvenog reda i vrijednosti.



Sl.8.21 Centralno krilo bivše zgrade Centralnog komiteta Saveza komunista Bosne i

Hercegovine ima osnovni, ponešto tektonizirani arhitektonski obrazac zasnovan na nosivih i nošenih arhitektonskih elemenata: nosivih stubova u prizemlju i nošenog kubusa, koga čine spratovi iznad. Stubovi tvore formu kolonade, koja, uz stub i greda, čini, arhitektonsku metaforu visokog društvenog reda. Iako konstruktivno funkcionalni, stubovi su izgledali „pretanki“ i „preslabi“ jer nisu afirmirali navedenu arhitektonsku metaforu „moćnog društva visokog reda sa jakim nositeljima, (podanicima) tog društva“. Zato je naknadnom intervencijom povećana debljina (širina) tih stubova prizemlja, koji su time zadobili znak „moćnih“ arhitektonskih elemenat, pa je artikulirana društvena metafora moći i visokog društvenog reda. Iako primjenjena u socijalističkom (odnosno, komunističkom) društvu i ideologiji besklasnog društva, etablirano značenje ove arhitektonske metafore je „klasno društvo“. Arhitektonska kompozicija „nosivog“ i „nošenog“ elementa uvijek je bila ideološka metafora klasnog društva, gdje nošeni elementi referiraju na društvenu klasu na vlasti a nosivi elementi referiraju na klasu kojom se vlada. Ova je ideološka „greška“ u upotrebi bila moguća jer se društvena ideologija u arhitekturi uglavnom ne dešava na razini svjesnog čina. Uz to, sama društvena metafora koju artikuliraju stub i greda, odnosno kolonada, u arhitekturi, suviše je jaka i hiljadama je godina socijalno sedimentirana i prepoznavana kao ideološki visoko učinkovita a da ne bi bila upotrijebljena.



Sl.8.22 Ospoljenja arhitektonskih objekata groblja *San Cataldo* u Modeni (A. Rossi, 1971-91), gdje je krajnje reducirana forma svedena na elementarne, odnosno najjednostavnije arhitektonske iskaze pa, formalno, dominiraju samo spregnuti pravci vertikala i horizontala. Pri ovome, pojavljuje se arhitektonska forma kolonade kao tek naznačena distinkcija nosivih i nošenih elemenata. Ova ukupna arhitektonska, krajnje pojednostavljena forma objekata, kao da, sa stanovišta društvenih metafora u arhitekturi, označava svojevrsni početni (nulti) nivo društvenog reda i društvene interakcije. To je slika društvenog reda u stanju njegove primordijalne artikulacije arhitekturom - onaj društveni red od koga sve počinje i na kome se razvija ospoljeni arhitektonski jezik jednoga društva. Kao da arhitekt Rossi, u svojevrsnom (post)modernom postupku, oslobađa arhitektonsku formu društveno-ideoloških nanosa vremena i njihovih stilskih i drugih obrazaca, što, zapravo, sugerira „povratak“ društvu 'nultih', odnosno elementarnih društvenih interakcija i označenja.

Po Althusseru, svako je umjetničko djelo nastalo iz plana koji je istovremeno estetski i ideološki (Erjavec 1991: 83), gdje se historijski obrazac istosti u artikulacija društvenog i estetskog reda u arhitekturi logično pojavljuje kao zajednički. Sa stanovišta funkcionalne teorije društva, bliske strukturalizacijama Talcotta Parsonsa (Parsons 1991), održanje jednog društva uvijek zahtijeva njegov izvjestan unutarnji red. Čini se da se u historijskim mijenama društava uvijek pojavljuje neka preferencija istosti

društvenog reda - red se prepoznaje takvim samo kao red istih članova, elemenata, dijelova. Ali, ovaj je obrazac istosti generalno vezan, odnosno na svoj način suprotstavljen, i za kategoriju slobode i slobodnog življenja, te autorealizacije pojedinca i mikro društvene grupacije.

Arhitektura stambenog naselja za beskućnike, koga je projektirao Alejandro Aravena u Tarapaci (2004. godine, Čile) zasnovana je na konceptu „pola kuće dobiješ na dar – pola kuće gradiš i dovršavaš sam“ (sl. 8.23, lijevo). Dio arhitekture koju je Aravena direktno projektirao („pola kuće" koja se dobija“) karakterizira estetski obrazac istosti, gdje je svaka pojedinačna arhitektonska forma (jedinica stanovanja, veličine 30m²) ista, identična sa svakom drugom u nizu. Iz Aravenine arhitekture, iz njenog estetskog i stilskog obrasca proizlazi i sugestija društvenog reda koji također nosi znak istosti. Uz to, on može simbolički ukazivati i na karakter apsolutno uređenog društva, u kome su svi njegovi dijelovi isti. Dakle, iza ovih arhitektonskih formi koje sugeriraju estetiku istog stoji simbolička, odnosno ideološka sugestija pojavljivanja istog takvog društva, gdje su svi (njegovi dijelovi) „isti“, gdje je, uz estetsku i vladajuća društvena norma „istost“. Ovom historijskom obrascu „istosti“ estetskog i društvenog reda, na svoj se način suprotstavlja estetski i red koji sugerira življenje individue i njegove mikro zajednice (obitelj), a što je vidljivo u građevinskom dovršetku istog tog stambenog naselja (sl. 8.23, desno), kada svaki korisnik dovršava, sada potpuno sam, drugu polovinu svoje kuće. Forme tih dograđenih polovina

su arhitektonski razlikovne od prve polovine kuće: svaki je korisnik po svom nahođenju i potrebama³²⁴, bez uputa arhitekta (koji promovira određeni etablirani estetski i time socijalni red), dovršavao svoju polovinu kuće u specifičnom arhitektonskom programu individualiziranih potreba, ukusa, ekonomskih mogućnosti, itd. Arhitektonski rezultat ove dogradnje druge polovine kuće je „nered“, ako se mjeri kriterij zvaničnog, etabliranog normativnog reda šireg društva. Suštinski, ipak, to je relativna odrednica jer taj i takav arhitektonski, time zapravo i društveni „nered“, u stvari, ima i estetski i društveni logicitet, gdje taj red ne proizlazi samo iz normativnih aspekta važećeg estetskog (stilskog, itd.) društvenog reda³²⁵.

tvenog reda. Nasuprot, druga faze gradnje naselja, odnosno dodatak prvoj fazi (sl., desno) ima karakter osobenog društvenog reda koji ne zadovoljava zvanične obrasce estetskog normiranja („estetika istosti“) jer artikulira raznovrsnost i „nered“, pa se doživljava kao društveni nered.



Sl.8.23 Stambeno naselje za beskućnike (arh. Alejandro Aravena, Tarapaca, 2004, Čile): Prva faza gradnje naselja (sl., lijevo) ima karakter društveno afirmiranog estetskog obrasca „istosti“ (red istih formi) pa se građevina doživljava kao iskaz visokog društ-

³²⁴ Svaki korisnik je aplicirao različite prozorske otvore, prema svojim trenutnim ekonomskim mogućnostima, osobnom ukusu (forma, boja, materijal), itd.

³²⁵ O relativnosti evaluacije društvenog reda, gdje su kuće i naselja nastali bez dozvole „divlji“ iako posjeduju pravilan ali društveno neprepoznat (unutarnji) obrazac društvenog reda vidjeti u knjizi Amosa Rapoporta *Human Aspects of Urban Form* (Rapoport 1977).

9 ARHITEKTURA JE ANTIGRAVITACIJSKA FORMA

Fenomenologija težine u arhitekturi otkriva principe pojavljivanja težine poput pravila pojavljivanja tjelesnog ustrojstva arhitekture, pravila arhitektonske kompozicije, obrazaca društveno-ideološke upotrebe težine u arhitekturi, itd.³²⁶ Težina se pojavljuje kao sveprisutna kategorija arhitektonske forme. Skoro da nema arhitektonskog izraza - materijalnog, nematerijalnog, slikovnog, društvenog... - koji nije vezan za fenomen težine. Pri ovome je ukupno čovjekovo iskustvo težine, a koje značajno uključuje i arhitektonsku formu težine, relativno promjenjivo u vremenu, što može biti vezano i sa generalnim viđenjem i razumijevanjem svijeta, izmjenama epoha, i sl. Stoga se, u izvjesnom smislu, fenomenologija težine u arhitekturi može razumijevati kao antropologija težine u arhitekturi. Zanimljivo je da se težina u arhitekturi javlja kao kategorija holona - iza mikro fenomenalnog rada arhitekture i njene kategorije težine nazire se holističko pojavljivanje težine, što otvara univerzalističku perspektivu njenog pojavljivanja, ne samo u arhitekturi nego općenito.

³²⁶ Artikulirana fenomenologija težine u arhitekturi u ovoj knjizi suštinski pripada klasi interpretativne fenomenologije, premda knjiga, nužno, sadrži i aspekte deskriptivne fenomenologije.

(Anti)gravitacijska bit arhitekture

Čovjekov svijet je gravitacijski i njegova je arhitektura gravitacijska. Iza te odrednice krije se arhitektura i njena fenomenologija, koja je u biti težinska, i vrijedi i za cjelovitu i za partikularnu arhitektonsku formu. Zapravo, ta je fenomenologija arhitekture jednovremeno i samo naizgled paradoksalno obilježena „suprotnim“, protutežinskim, antigravitacijskim djelovanjem i smislom. Protutežinsko i težinsko djelovanje zapravo su neodvojivi iskazi jednog – zajedno grade iskaz ravnoteže, kako fizičke tako i simboličke. Grade i svojevrsnu „kulturu težine-protutežine“³²⁷. Tek tako, sagledana kroz proces uravnoteženja arhitektonske forme, dva djelovanja daju puni fenomenološki smisao arhitekturi. Time afirmiraju jedan od osnovnih principa na kojima svijet počiva: princip ravnoteže³²⁸.

Fenomenologija težine u arhitekturi, između ostalog, otkriva da kuće kao i ljudi i drveće „žele da rastu i da lete u visinu“. Iza ovog arhitektonskog fenomena stoji svojevrsna antigravitacijska entelehija – vitalni, trajujući princip, formativna sila arhitektonske tjelesnosti, sa stalnom težnjom za nadvladavanjem,

odnosno uravnoteženjem djelovanja težine. Zato i nastaje fizička forma – tjelesnost arhitekture.

U arhitekturi se nadvladavanje težine ne dešava samo njenim uravnoteženjem po vertikalnom pravcu (nagore, u suprotnom smjeru od djelovanja težine) nego i svojevrsnim općim „nadilaženjem“ forme i materijala³²⁹, koji su nerazdvojno vezani sa težinom u jedinstvenu kategoriju tjelesnosti arhitektonskog objekta. Svi zajedno, materijal, forma i uravnoteženje težine kao princip, zapravo daju formativni i publicarni smisao arhitektonskoj tjelesnosti. Generalno, arhitektura, u stalnoj u težnji nadilaženja svojih karakterata, „ima poriv“ transcendiranja same sebe i svoje tjelesnosti. Time arhitektura stalno pulsira u odrednicama onog određenja umjetnosti gdje djelo nadilazi postojeću i kreira drugu stvarnost – refleks, koji svaki arhitektonski objekat iskazuje³³⁰. To da se

³²⁹ Pojam entelehije, upotrijebljen ovdje u smislu antigravitacijske forme koja strukturira svaku arhitektonsku tjelesnost ima izvjesne poveznice sa kategorijom gotičke entelehije filozofa Ernsta Blocha, koja označava „dematerijalizaciju mase“ i može se prepoznati u skeletnoj strukturi gotičkih crkava. (prema knjiži Ernsta Blocha, *Princip nada* (1991 [1959]) Zagreb: Naprijed.) Ako se Blochova kategorija prihvati kao čovjekova težnja ka transcendenciji, onda ona može, u izvjesnom smislu, prekriti pojam antigravitacijske entelehije.

³³⁰ Unutar uzgona, djelovanja koje unutar arhitektonske tjelesnosti komplementira djelovanje težine ali ima suprotan smjer i nosi karakter „antigravitacije“, može se tražiti osnovni iskaz transcendencije. Naime, datom uzgonskom refleksu nošenja težina i tjelesnosti može se pridružiti smisao transcendentnog sloja, jednog od četiri sloja strukture umjetničkog djela prema shemi E. Suriooa (ostala tri sloja su: fenomenalni, predmetni,

³²⁷ Koncept nadgravitacijskog čovjeka, neka vrsta ideje-konstante u čovjekovoj kulturi, jasno je derivat gravitacije budući da se postavlja naspram nje i postoji tek s njom.

³²⁸ Svijet koga poznajemo, svi njegovi dijelovi koji nastaju ili nestaju, traju ili se mijenjaju, možemo razumijevati kao ogromni sistem ili beskrajni broj manjih sistema u procesu uravnoteženja. I to vrijedi i za fizički i za duhovni svijet.

u moderni kuće vide, razumijevaju i opisuju da „lebde“, da „gotičke katedrale gube tjelesnost i pružaju se put neba“, da neki primjeri savremene arhitekture „dematerijaliziraju masu“, itd., dolazi od navedene entelehije nadilaženja težine. Ta je entelehija prisutna u konstrukciji svake građevine, koja, putem arhitektonske tjelesnosti afirmira svoje tjelesno postojanje time što ga jednovremeno dovodi u pitanje, time što je stalno usmjerena ne njegovo nadilaženje. Princip „odupiranja i nadvladavanja težine“ arhitektonska tjelesnost razdjeljuje sa čovjekom.



Sl.9.1 Na platnu *Château des Pyrénées* (1962.g.), slikar René Magritte daje nadrealnu sliku

plastični.), pa, sadržavajući takav transcendentni sloj, arhitektonski objekat se kategorijalno javlja artefakt umjetnosti.

jednog arhitektonskog objekta (zamak) koji, zajedno sa stijenom na kojoj se nalazi, „lebdi iznad zemlje“, nadvladavajući djelovanje težine. Okvirni simbolizam ove slike je obrtanje i ukidanje svijeta težina koga poznamo i promocija metafizike netežine. Zapravo, ilustrira se prikriveni smisao arhitekture i svih materijalnih stvari u smislu artikulacije protutežinske entelehije – iskaza, gdje „svaki arhitektonski i materijalni objekat teži da nadvlada težinu i da poleti uvis“. Pri svemu, naizgled paradoksalno, materijal kame- na, kao najznačajnija pojavna forma i znak težine, ostaje...

Savremeni ambijent mraka i noći: slaba, fluidna, amorfna i netežinska forma

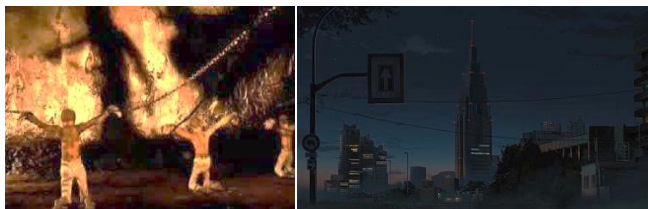
Iako se kategorija težine uobičajeno razumijeva stabilnom i nepromjenjivom³³¹, njena je pojavnost ipak u stalnom, ponekad izrazitom variranju. Na primjer, kod romaničke arhitekture dominira težina, pa je

³³¹ Kršansko vjerovanje u stalnost i stabilnost kategorije težine zapravo ilustrira stoljećima uvriježeni stav o njoj. Tako je sv. Augustin (Aurelius Augustinus Hipponensis, 354-430.g., kršćanski filozof i teolog) isticao važnost biblijskog teksta gdje stoji da je Bog „odredio mjeru, broj i težinu svim stvarima“ (knjiga *Postanka: Solomonova mudrost*, 11:20), pri čemu je težina idealna i apsolutno nepromjenjiva veličina.

ekspresija takve arhitekture „teška i materijalna forma“. Nasuprot toga, u modernizmu gdje je odklon od težine značajan, ekspresija arhitektonskog objekta je „netežina“, „lebdjenje“, i sl. I u svakodnevnom doživljavanju arhitektonskog objekta, već promjena intenziteta svjetla - kao kad „sunce zađe za oblak“, na primjer - može dovesti do velike promjene u percepciji težine arhitektonskog objekta pa će on s promjenom osvjetljenja odjednom postati, a zapravo samo izgledati „lakši“ ili „teži“.

Svjetlo je važno u razumijevanju pojave težine i unutar univerzalne i primordijalne predodžbe svijeta: svijet se „vidi“, razumijeva i „postoji“, i svaka stvar i pojava u njemu, tek sa svjetlom - u vrsti stalnog i nepromjenjivog osvjetljenja³³². Zapravo, radi se o vrsti arhetipske forme – gdje se u čovjekovim mentalnim slikama „svijet pojavljuje u vrsti apsolutnog osvjetljenja, u kome nema sjena na i oko predmeta budući da je to sveprostriruće svjetlo koje nema jasnog i tačkastog izvorišta (poput Sunca)“. Važnost predodžbe svijeta i njegovih stvari u kontekstu apsolutnog svjetla, i neke vrste istog takvog apsolutnog dana, važna je i sa stanovišta predodžbe stvari i težina koje se pojavljuju s njima i u njma. Naime, na takvom svjetlu forme se pojavljuju (imamo njihovu predodžbu) kao određene i čvrste, čime se i sam iskaz

težine javlja kao čvrst. Nasuprot te primordijalne predodžbe svijeta u „apsolutnom svjetlu i danu“, čini se da danas, u medijskom prostoru digitalizacije i virtualizacije, ima smisla govoriti o mijenjanju te predodžbe ili čak njenom potpunom obratu: Svijet se u savremenosti sve više pojavljuje kao predodžba „mraka i vrste noćnog ambijenta“. Takva predodžba ne znači da se svjetlo ne javlja u samom savremenom dizajnu – nasuprot, ono formalno može biti i naglašeno – ali preostaje dominantan osjećaj i predodžba mraka, što se logično povezuje sa savremenim ambijentom virtualiziranog svijeta. Sa arhitektonskog stanovišta, ambijent noći i mraka priziva unutarnji prostor arhitektonskog objekta prije nego njegov vanjski prostor, pa se arhitektonske forme pojavljuju u nekoj vrsti trojnog označenja „tama – noć – interijer“. Ono što je najvažnije, u ovakvoj savremenoj predodžbi svijeta u kome vlada tama i noć, pojavljene forme su slabe, nečvrste, amorfne, često sa karakterom oblačaste ili fluidne materije gdje se ekspresija težine skroz umanjena ili se skoro potpuno gubi.



Sl.9.2 Ne slučajno, model Platonove pećine postaje značajan i određenje savremene arhitekture i šire savremene kulture: na slabij i promjenljivoj svjetlosti koju proizvodi pucketava vatra u

³³² Stanovište da svijet postoji, da otpočinje postojanje tek sa svjetlom može se pronaći i u svetim knjigama. Tako u Starom zavjetu, u knjizi Postanka stoji: „Bog rekao: »Neka bude svjetlost.« I bi svjetlost (1:3). Bog je vidio da je svjetlost dobra i razdvojio je svjetlost od tame. (1:4) Svjetlost je nazvao »dan«, a tamu »noć« (1:5)“.

pečini, stvari i svijet su isto tako doimaju nestalni i slabi, poput lelujavih i nestalnih sjenki ljudi okupljenih oko vatre koje proizvodi ta promjenjiva svjetlost (koja dolazi od vatre) na stjenkama pećine: „Svijet se pojavljuje tek u bljescima svjetla“. Savremena arhitektura – u kontekstu predodžbe svijeta u stalnoj noći i mraku – postaje i sama oblikovna refleksija svijeta u obrisima, pa se njene forme pojavljuju kao slabe, nestalne i nepravilne, gdje se i ekspresija težine gubi ili potpuno nestaje.

Pojava „slabe“ arhitektonske forme u savremenosti može se objasniti i preko modela oblikovanja koji je blizak vojnom kamufliranju oblika. Naime, vojna uniforma, koja ima nepravilne oblike na tkanini, maskira oblik koga prekriva, odnosno maskira figuru vojnika – time vizualno dekomponira ljudsku figuru na sitnije oblike, na dijelove koji liče na grane, lišće, itd. Slično, tehnika oblikovanja savremene arhitekture bazirana je na vizualnoj dekonstrukciji čvrste (pravilne, materijalne, itd.) arhitektonske forme gdje je rezultat rasipanje te forme i pojava novih fragmentiranih i iluzivnih formi. Tako se maskirna uniforma javlja kao amblem savremene kulture. Ona ukazuje na globalni fenomen savremene kulture, na potrebu da se prikrije stvarnost, da se njene čvrste i pravilne forme „transformiraju“ maskiranjem i iluzivnim efektima. Tako se svijet počinje pojavljivati u odrednicama „slabe“ forme, gdje je i težina, kao osobenost čvrste i materijalne forme, protjerana. Uz arhitekturu, slaba forma karakterizira i savremeni dizajn i umjetnost, pri čemu se dešava ekspanzija iluzionističkog oblikovanja u urbanom dizajnu i *street artu*.



Sl.9.3 Maskirne prekrivke i odijela koje se koriste u vojsci su postale i simbolički ali i doslovni dio savremene „kulture prikrivanja realnog svijeta“, gdje je, u stvari, konačni cilj viđenje i doživljavanje svijeta u odrednicama „slabe“, nečvrste i iluzivne forme. Stoga, nije slučajno što se u modnom odijevanju danas ta odjeća prikrivanja često javlja kao doslovni uzorak maskirne uniforme (sl., krajnje lijevo). Isti učinak maskirne forme prisutan je u muralnoj intervenciji Manuela di Rite na postojećem arhitektonskom objektu, koga on svojim muralom maskira (sl., druga s lijeva). Tu se čvrsta, materijalna, vertikalno-horizontalna arhitektonska forma maskira i „razara“ maskirnom šarom, i time se vizualno, odnosno simbolički, „prevodi“ u nearhitektonski iskaz. Generiranje slabe arhitektonske forme ostvareno je iluzivnim sredstvima zrcaljenja u primjeru paviljona u luci u Marseju (sl., druga s desna; arh. Norman Foster). Tu je, sem arhitektonski „slabe“ forme, generiran i svojevrsni „slabi“ urbani prostor proizveden efektima optičkog iskrivljenja i okretanja „naglavce“, što sve sugerira svojevrsnu dekonstrukciju realnog prostora. Slično je i u primjeru instalacije na gradskom trgu Vendome u Parizu (sl., prva s desna; autor Arnaud Lapierre, *Mirror Installation*) gdje je efektom ogledala prostor „isječen u brojne male slike, time tvoreći brojne male svjetove“.



Sl.9.4 Muzej umjetnosti u Grazu (*Kunsthaus Graz*, arhitekti Collin

Fournier i Peter Cook, 2003.g.) karakter svoje forme razdjeljuje sa klasom brojnih građevina u svijetu koje se mogu pronaći pod formalnim odrednicama "grudvice", "mjehura", "oblaka", "balona", i sl., formi koje, zapravo, sugeriraju pojavu arhitekture "slabe forme", gdje je ekspresija težina najvećim dijelom potisnuta. Tome, jasno, doprinosi formalni otklon od vertikale i horizontale i ekspresija „ekspanzivne“ i "lebdeće" forme nekog objekta. U primjeru na slici se, sem dominirajuće zakrivljene centralne forme, dijelom pojavljuju i horizontalne i vertikalne forme, koje daju objektu izvjesnu ekspresiju težine i „ne dopuštaju da ova svojevrsna 'balon-građevina' odleti uvis!".

Za razliku od „arhitekture slabe forme“, u kulturnom ključu savremenosti, vernakularna³³³ i neovernakularna arhitektura, i s njima povezana ekološka, *green, sustainable...* arhitektura, nastavljaju da artikulišu „arhitekturu čvrste forme“. Ta arhitektura kontinuirano primordijalne i historijske arhitektonske obrasce artikulacije prostora, mase, materijala i konstrukcije određenih djelovanjem gravitacije. U tom smislu, i sama vertikalno horizontalna forma, kao

primordijalni iskaz djelovanja težine, i dalje dominira u (neo)vernakularnoj arhitekturi.

Tektonska klasa arhitekture, kao primordijalna i historijska, sa stanovišta težine sistemno strukturirana arhitektura, i dalje čini većinu pojavljene arhitekture u savremenosti - i u arhitektonskom konceptu i u njenoj realizaciji. U tektonskoj arhitekturi se kategorija težine najjasnije iskazuje, pa se preko njenih nositelja (oblika i materijala) i sama arhitektonska tjelesnost pojavljuje kao čvrsta. Budući da nosi osobenost sistemnog iskaza, klasa tektonske arhitekture se danas povezuje, preklapa ili čak postovjećuje sa svim onim iskazima koji slijede bilo koji vid sistemnog iskazivanja arhitekture (organizacijski, strukturalno, javno, itd.) a koji naizgled nemaju identitet tektonske arhitekture. Drugim riječima, ako se u savremenoj arhitekturi pojavi neka arhitektura čija tjelesnost, na primjer, ima identitet „mašine“ (izgleda poput mašine, i sl.), taj će „mašinski“, dakle sistemni karakter, implicitno sadržavati karakter težine koji je u biti sistemnog iskaza (arhitekture). To znači da kategorija težine može mijenjati svoju pojavnu formu u savremenoj arhitekturi.

³³³ Vernakularna arhitektura je nekad dominirala u svijetu. Danas je u mnogim dijelovima svijeta i dalje izrazito prisutna.

LITERATURA

- Adam, Robert. (1991). *Classical Architecture*. New York: Harry Abrams.
- Adorno, Teodor. (1979). *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
- Aldington, C. et al. (ed. B. Mikellides). (1980). *Architecture for People*. New York: Holt&Rinehart& Winston.
- Alexander, Ch. et al. (1977). *A Pattern Language*. New York: Oxford Un. Press.
- Alexander, Christophher. (1979). *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge (England): Harward Un. Press.
- Alexander, Christopher. (2001). *The Nature of Order: An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe*. (book 1:) *Phenomenon of Life*. Oxford Un. Press.
- Allsopp, Bruce. (1977). *A Modern Theory of Architecture*. London: Routledge & Kegan Paul.
- ARH, časopis za arhitekturu Saveza arhitekata R BiH. 1963.-1969. i 1972.-1973.
- Krzović, I. (1987). *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*. (katalog izložbe, tekstovi). Sarajevo: Umjetnička galerija BiH.
- Arnhajm, Rudolf. (1985). *Vizuelno mišljenje*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Arhhajm, Rudolf. (2008 [1986]). *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Arnheim, R. (2004 [1954]). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Un. California Press.
- Arnheim, R. (1966 [1949]). *The Gestalt theory of expression. Toward a psychology of art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, Rudolf. (1977). *The Dynamics of Architectural Form*. California, Berkley: Un. Press.
- Arnheim, R. (1988 [1982]). *The power of the center: A theory of composition in the visual arts*. Los Angeles: University of California Press.
- Ayverdi, Ekrem Haki. *Avrupada osmanli mimari eserleri*. Yugoslaviy, 1981, Istanbul, 1981.
- Bacon, Edmund. (1975). *Design of Cities*. London: Thames and Hudson.
- Banham, Reyner. (1980 [1960]). *Theory and Design in the First Machine Age*. MIT Press.
- Barber, P. & Leg, D. (1979). *Percepcija i informacija*. Beograd: Nolit.
- Bastide, Roger. (1987). *Sociologija i psihoanaliza*. Zagreb: Naprijed.
- Bašlar, Gaston. (1969). *Poetika prostora*. Beograd: Kultura.
- Baudrillard, Jean. (1984). *The Precession of Simulacra*. Wallis.
- Benedikt, Rut. (1976). *Obrasci kulture*. Beograd: Prosveta.
- Bloh, Ernst. (1988). *Experimentum Mundi*. Beograd: Nolit.
- Bogdanović, Bogdan. (1982). *Gradoslovar*. Beograd: V. Karadžić.
- Bogdanović, Bogdan. (1976). *Urbs / Logos*. Niš: Gradina.
- Bragdon, Claude. (2006 [1910]). *The Beautiful Necessity, Seven Essays on Theosophy and Architecture*. Echo Library.
- Broadbent, G., Bunt, R., Jencks, Ch. (1980). *Sign, Symbols and Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Brolin, Brent. (1988). *Arhitektura u kontekstu*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Burckhardt, Titus. *Art of Islam - language and meaning*. World of Islam Festival Publishing Company Ltd., 1976.
- Burger, Hotimir. (1979). *Filozofija prirode*. Zagreb: Naprijed.

- Burger, Hotimir. (1979). *Filozofija tehnike*. Zagreb: Naprijed.
- Bussagli, Marco. (2006). *Arhitektura*. Zagreb: Stanek.
- *Changing Design* (grupa autora). (1982). Chichester: John Wiley & Sons.
- Chaunu, Pierre. (1977). *Civilizacija klasične Evrope*. Beograd: Jugoslavija.
- Cheerry, G., et al. (1980). *Shaping an Urban World*. London: Mansell.
- Marcus Whiffen (ed.. (1965). *The History, Theory and Criticism of Architecture*. MIT Press.
- Čaldarović, Ognjen. (1985). *Urbana sociologija*. Zagreb: Globus.
- Čelobonović, Aleksa. (1973). *Stara Grčka - estetski pristup arhitekturi, skulpturi i slikarstvu*. Beograd: Jugoslavija.
- Černjihov, V. (1990). *Konstrukcije arhitektonskih i mašinskih formi*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Ćirić, Jovan. (1979). *Osnove sociologije naselja i sociologije sela*. Niš: Gradina.
- Damnjanović, Milan. (1988). *Estetika i stvaralaštvo*. Sarajevo: V. Masleša.
- Damnjanović, Milan. (1981). *Poreklo umetnosti kao filozofski problem*. Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- DAS informacija, glasilo Društva arhitekata Sarajeva, Sarajevo, 1973.-1992.
- *De re aedificatoria*. časopis za istoriju i teoriju arhitekture grada. br.1. (1990). Beograd: Arhitektonski fakultet.
- Difren, Mikel. (1982). *Umjetnost i politika*. Sarajevo: Svjetlost.
- Diran. (1990 [1819]). *Pregled predavanja*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Dodwel, Peter C. (1970). *Visual Pattern Recognition*. New York: Holt&Rinehart&Winston Inc.
- Dodds, George & Tavernor, Robert (Eds). (2002). *Body and Building - Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*. MIT Press.
- Drexler, Arthur. (1979). *Transformation in Modern Architecture*. New York: Museum of Modern Art.
- Duplay, Claire et Michel. (1982). *Methode illustree - DE CREATION ARCHITECTURALE*. Paris: Moniteur.
- Dženks, Čarls. (1985). *Jezik postmoderne arhitekture*. Beograd: V. Karadžić.
- Dženks, Čarls. (1982). *Moderni pokreti u arhitekturi*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Đorđević, T. (1979). *Teorija informacija - teorija masovnih komunikacija*. Ljubljana – Beograd: Partizanska knjiga.
- Eko, Umberto, et al. (1977). *Estetika i teorija informacija*. Beograd: Prosveta.
- Eljade, Mirča. (1986). *Sveto i profano*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Eljade, Mirča. (1985). *Šamanizam*. Novi Sad: Matica srpska.
- Erjavec, Aleš. (1991). *Umjetnost i ideologija modernizma*. Sarajevo: Svjetlost.
- *Filozofija modernog doba III - Filozofija tehnike*. (zbirka tekstova). (1991). Sarajevo: V.Masleša.
- Fišer, Ernst. (1966). *O potrebi umetnosti*. Subotica - Beograd: Minerva.
- Focht, Ivan. (1972). *Uvod u estetiku*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

- Frampton, Keneth. (2007). rev. ed. *Critical History of Modern Architecture*. London: Thames&Hudson.
- Frampton, Keneth. (2017 [1995]). *Studies in Tectonic Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Galantay, Erwin. (1975). *New Towns, from Antiquity to the Present*. N.York: G. Braziller.
- Gehlen, Arnold. (1974). *Čovjek*. Sarajevo: V. Masleša.
- Giedion, Sigfried. (1971). *Architecture and the Phenomena of Transition*. Cambridge, Mass.: Harvard Un. Press.
- Giedion, Sigfried. (1958). *Architecture, You and Me*. London: Oxford Un. Press.
- Giedion, Sigfried. (1964). *The Beginnings of Architecture*. London: Oxford Un. Press.
- Gilbert, K., E., Kuhn, H. (1969). *Istorija estetike*, Beograd: Kultura. & Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Giro, Pjer. (1983). *Semiologija*. Beograd: Prosveta.
- Gombrich, E., H. (1969). *Art and Illusion*. Bollingen Series XXXV.5. Princeton Un.Press.
- Gordon, Smith Thomas. (1988). *Classical Architecture - Rule & Invention*. Layton: Gibbs Smith.
- Grabrijan, D., Neidhardt, J. (1957). *Arhitektura Bosne i put u suvremeno*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- *Graditelji Sarajeva*. zbirka tekstova. (1988). Sarajevo: Radio Sarajevo.
- Grillo, Paul Jacques. (1975). *Form, Function & Design*. New York: Dover Publ.
- Guidoni, Enrico. (1978 [1975]). *Primitive Architecture*. New York: Abrams Publ.
- Gunay, Reha. (1981). *Geleneksel Safranbolu evleri ve olsumu*. Istanbul.
- Hadžimuhamedović, Fehim. (1992). *Arhitektura Bosne i Hercegovine u periodu 1945-84.godine – morfološke osobenosti* (neobjavljeni) magistarski rad.
- Hadžimuhamedović, Fehim. (2008). *Metafizika kuće*. Sarajevo – Zagreb: Zoro.
- Hadžimuhamedović, Fehim. (2001). *Tekst o arhitekturi*. Sarajevo: DID.
- Hadžimuhamedović, Fehim. (2020). *Tekst o slici – transcendencija kao bit umjetnosti*. Sarajevo: DTP.
- Hajdeger, Martin. (1982). *Mišljenje i pevanje*. Beograd: Nolit.
- Hamburger, Kate. (1982). *Istina i estetska istina*. Sarajevo: Svjetlost.
- Hartman, N. (1968). *Estetika*. Beograd: Kultura.
- Hauser, Arnold. (1977). *Filozofija povijesti umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Hauzer, Arnold. (1962). *Socijalna istorija umetnosti i književnosti I, II*. Beograd: Kultura.
- Hegel, G., V., Fridrih. (1975). *Estetika III*. Beograd: BIGZ.
- Heidegger, Martin. (1985). *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Naprijed.
- Heler, Agneš. (1981). *Vrednosti i potrebe*. Beograd: Nolit.
- Hičkok & Džonson. (1990). *Internacionalni stil*. Beograd: Građevinska knjiga.
- *History of Architectural Styles*. (1987). London: Omega Books.
- Holbah, Pol. (1950). *Sistem prirode*. Beograd: Prosveta.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1989). *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo: V. Masleša.
- Ivić, Ivan. (1978). *Čovek kao animal symbolicum*. Beograd: Nolit.
- Janson, H., W. (1982). *Istorija umetnosti - od praistorije do danas*. Beograd: Prosveta.
- Jencks, Ch., Baird, G. (1970). *Meaning in Architecture*. London: Barnie aid.
- Jencks, Charles. (1989). *Architecture Today*. London: Academy Ed.

- Jencks, Ch., Kropf, K. (2006). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Academy Press.
- Jevtić, Boro. (1989). *Društvena alternativa*. Sarajevo: Svjetlost.
- Jones, J. Christopher. (1980). *Design Methods*. New York: John Wiley & Sons.
- Jung, Carl. (1980). *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb: Mladost.
- Kadić, Muhamed. (1967). *Stara seoska kuća u BiH*. Sarajevo: V. Masleša.
- Kale, Eduard. (1990). *Historija civilizacija*. Zagreb: Školska knjiga.
- Keler, Wolfgang. (1985). *Gešalt psihologija*. Beograd: Nolit.
- Kenner, Hugh. (1973). *Bucky - A Guided Tour of Buckminster Fuller*. N.York: W.Morow&Comp.
- Koolhaas, Rem , Mau, Bruce. (1995). *S, M, L, XL*. Rotterdam: Monacelli Press.
- Korać, Žarko. (1985). *Razvoj psihologije opažanja - traganje za subjektom opažanja*. Beograd: Nolit .
- Krampen, M. (1974). *A Possible Analogy Between (Psycho) linguistic and Architectural Measurement*. London: Architectural Press.
- Krpić, Konstantin. (tekstovi o estetici građevinarstva). časopis „Izgradnja” br. 7/87, 6/88, 9/89. Beograd.
- Küçükerman, Önder. (1991). *Turkish House in Search of Spatial Identity*. Istanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- *Kulturna istorija BiH - od najstarijih vremena do početka turske vladavine*. (1966). Sarajevo: V. Masleša.
- Lacan, Jacques. (1981). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: W.W. Norton & C. ed.
- Langer, Sjuzan. (1990). *Problemi umetnosti*. Niš: Gradina.
- Langer, Susanne. (1976). *Feeling and Form*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Langer, Suzana, K. (1967). *Filozofija u novome ključu - proučavanje simbolike razuma, obreda i umetnosti*. Beograd: Prosveta.
- Lasters&Depo &Paneri (1.990). *Urbane forme*. Beograd: Agora.
- Lefevr, A. (1974). *Urbana revolucija*. Beograd: Nolit.
- Lefaivre, Liane. (1997). *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-cognizing the architectural body in the early Italian Renaissance*. Cambridge: MIT Press.
- Levinas, Emanuel. (1998. [1991]). *Među nama. Misliti-na-drugog*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Levi-Stros, Klod. (1966). *Divlja misao*. Beograd: Nolit.
- Linč, Kevin. (1974). *Slika jednog grada*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Liotar, Žan-Fransoa. (1980). *Fenomenologija*. Beograd: BIGZ.
- Lukač, Đerđ (1980). *Osobenost estetskog*. Beograd: Nolit.
- Mainstone, J., Rowland. (2001 [1991]). *Developments in Structural Form*. London and New York: Routledge.
- Martinović, Uroš. (1980). *Svet arhitekture*. Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- McLuhan, M. (1973). *Gutenbergova galaksija*. Beograd: Nolit.
- McLuhan (1994 [1964]). *Understanding of Media, The Extension of Man*. MIT Press.
- Menna, Filiberto. (1984). *Proricanje estetskog društva*. Beograd: Radionica SIC.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1978). *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: V. Masleša.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1984). *Struktura ponašanja*. Beograd: Nolit.

- Meštrović, Matko. (1980). *Teorija dizajna i problemi okoline*. Zagreb: Naprijed.
- Mikelis, P., A. (1973). *Estetika arhitekture armiranog betona*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Milenković, Aleksandar. (1988). *Arhitektura, horizonti vrednovanja*. Beograd: Naučna knjiga.
- Milenković, Branislav. (1989). *Uvod u arhitektonsku analizu I*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Milenković, Branislav. (1990). *Uvod u arhitektonsku analizu II*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Milić, Vojin. (1978). *Sociološki metod*, Beograd: Nolit.
- Milovanović, M. (1988). *Arhitektura megalita*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Moris, Čarls. (1975). *Osnove teorije o znacima*. Beograd: BIGZ.
- Mumford, Lewis. (1968). *Grad u historiji*. Zagreb: Naprijed.
- Mumford, Lewis. (1986). *Mit o mašini I - II*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Musabegović, Sadudin. (1982). *Mimesis i konstrukcija*. Sarajevo: V. Masleša.
- Neustupni, Jirži. (1960). *Praistorija čovečanstva*. Sarajevo: V. Masleša.
- Norberg-Schulz, Christian. (1980). *Genius Loci*. London: Academy Ed.
- Norberg-Schulz, Christian. (1968). *Intentions in Architecture*. MIT Press.
- Norberg-Schulz, Christian. (1975). *Meaning in Western Architecture*. N.York: Praeger Publ.
- Norberg-Šulc, Kristijan. (1975 [1971]). *Egzistencija, prostor i arhitektura*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Norberg-Šulc, Kristijan. (1990). *Stanovanje*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Panofsky, E. (1957). *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday & Comp. Inc.
- Parsons, Talcott. (1991). *Društva*. Zagreb: A.Cesarec.
- Pavlović, Branko. (1978). *Filozofija prirode*. Zagreb: Naprijed.
- Petrović, Đorđe. (1972). *Vizuelna istraživanja čovekove sredine i urbani dizajn*. Beograd: BIGZ.
- Petrović, Sreten. (1990). *Estetika i sociologija*. Beograd: Naučna knjiga.
- Petrović, Sreten. (1989). *Umetnost i simboličke forme*. Sarajevo: V. Masleša.
- Pevsner, Nikolaus. (1979). *A History of Building Types*. N.York: Princeton Un. Press.
- Pijaže, Žan. (1979). *Epistemologija, nauka o čoveku*. Beograd: Nolit.
- Plessner, Helmuth. (1981). *Stupnjevi organskog i čovjek*. Sarajevo: V. Masleša.
- Porphyros, Demetry. (1984). „Building in Architecture”. *Architectural Design* nmr. 5-6.
- Prohić, Kasim. (1980). *Prizma i ogledalo*. Beograd: Nolit.
- Protić, Miodrag. (1979). *Oblik i vreme*. Beograd: Nolit.
- Radović, Ranko. (1985). *Antologija kuća*, Beograd: Građevinska knjiga.
- Radović, Ranko. (1972). *Fizička struktura grada*. Beograd: Institut za arhitekturu i urbanizam Srbije.
- Radović, Ranko. (1984). *Tekstovi arhitekata*. Beograd: vanredni broj časopisa „Arhitektura/Urbanizam”.
- Radović, Ranko. (1998). *Savremena arhitektura – između stalnosti i promena ideja i oblika*. Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka.
- Rapoport, Amos. (1977). *Human Aspects of Urban Form*. Oxford: Pergamon Press.
- Raskin, Džon. (1965). *Vrednosti*. Beograd: Kultura.
- Redžić, Husref. (1969). *Istorija arhitekture - Stari vijek*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

- Redžić, Husref. (1983). *Studije o islamskoj arhitektonskoj baštini*. Sarajevo: V. Masleša.
- *Republika*. (časopis za književnost) br.10-12. (tema: Postmodernizam). Zagreb, 1985: Društvo književnika Hrvatske.
- Ricoeur, Paul. (1977). *The Rule of Metaphor*. Toronto, Buffalo, London: Toronto Un. Press.
- Rohajm, Geza. (1986). *Nastanak i funkcija kulture*. Beograd: BIGZ.
- Rossi, Aldo. (1983). *Selected writings and projects*. Dublin: Gaudon Ed.
- Rot, Nikola. (1982). *Znakovi i značenja - verbalna i neverbalna komunikacija*. Beograd: Nolit.
- Rowe, C., Koetter, F. (1988). *Grad kolaž*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Russell, Bertrand. (1977). *Mudrost Zapada*. Zagreb: Mladost.
- Rykwert, Joseph. (1988). *The Idea of a Town - The Anthropology of Urban Form*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Scruton, Roger. (1980). *The Aesthetics of Architecture*. New Jersey: Princeton Un. Press, Princeton.
- Sennet, Richard. (1989). *Nestanak javnog čovjeka*. Zagreb: Naprijed.
- *Strukturalistička kontroverza* (zbirka tekstova). (1988). Beograd: Prosveta.
- Štraus, Ivan. (1985). *15 godina bosansko - hercegovačke arhitekture 1970 - 1985*. Sarajevo: Svjetlost.
- Štraus, Ivan. (1977). *Nova bosansko - hercegovačka arhitektura 1945-1975*. Sarajevo: Svjetlost.
- Tatarkijevič, Vladislav. (1980). *Istorija šest pojmova - umetnost. lepo. forma. stvaralaštvo. podražavanje. estetski doživljaj*. Beograd: Nolit.
- Taylor, Mark. (1990). *Nuclear Architecture of Fabulous Architecture*. Cambridge: MIT Press - Assemblage.
- Tiao Chang, Amos Ih. (1981). *The Tao of Architecture*. New Jersey: Princeton Un. Press.
- Tuan, Yi Fu. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Velflin, Hajnrih. (1974). *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti*. Sarajevo: V. Masleša.
- Venturi, R., Skot-Braun, D., Ajzenur, S. (1988). *Pouke Las Vegasa*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Venturi, Robert. (1987). *Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Vesely, Dalibor. (1982). *Architecture and Continuity*. London: Architectural Ass.
- Vidler, Anthony. (1987). *The Writing of the Walls*. Princeton: Princeton Un. Press.
- Vitruvius, Pollio Marcus. ([1. st. n.e.] 1990) *Deset knjiga o arhitekturi*. Svjetlost: Sarajevo.
- Vlajki, Emil. (1984). *Igre društvenog komuniciranja*. Beograd: Mladost.
- Vreg, France. (1991). *Demokratsko komuniciranje*, Sarajevo: Narodna i univerzitetska biblioteka R BiH.
- Wolters, Martin. (1986). *Peta generacija*. Zagreb: Globus.
- Wooley, Leonard. (1963). *The Beginnings of Civilization*. London.

Enciklopedije i rječnici

- Chevallier, J., Gheerbrant, A. (1983). *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- *Dictionary of Architecture*. (1980). London: Penguin Books.

- *Enciklopedija moderne arhitekture* (1970). Beograd: Građevinska knjiga.
- *Encyclopedia of Architecture, Design, Engineering, Construction*. (1989). New York: John Wiley&Sons.
- *Encyclopedie universelle illustree*. (1968). Paris: Bordas.
- *Illustrated World Encyclopedia (1-15)*. (1966). New York: INC.
- Klaić, Bratoljub. (1988). *Rječnik stranih riječi i izraza*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- *Petit Larousse, dictionnaire encyclopedique*. (1964). Paris: Tous Librairie Larousse.
- Skok, Petar. (1976). *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: JAZU.
- *Tehnička enciklopedija*. (1980). Zagreb: JAZU.
- *The new Encyclopaedia Britannica (vol.13.)*. (1985). Chicago.



● fenomenologija težine u arhitekturi otkriva da poput ljudi i drveća i “kuće žele da rastu u visinu i da lete” ● iza ovog fenomena stoji formativna sila arhitektonske tjelesnosti – entelehija antigravitacije, univerzalni poticaj savladavanja težine ●

TDP2024



9 789958 553721