

Fehim Hadžimuhamedović

TEKST
○
ARHITEKTURI



CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

72. 01

HADŽIMUHAMEDOVIĆ, Fehim

Tekst o arhitekturi / Fehim Hadžimuhamedović. -
Sarajevo: Did, 2001. - 130 str.; ilustr.; 20 cm

ISBN 9958-511-12-6

COBISS / BiH - ID 8819206

SADRŽAJ

1	KUĆA GENERIRA GRAD	7
2	KVARENJE HRAMA	10
3	PROSTOR U PROSTORU Između dva antologijska primjera sakralne arhitekture	14
4	MODERNIZAM U FORMALNIM ODLIKAMA Hotel Holiday Inn u Sarajevu	19
5	AUTENTIČNO ARHITEKTURE Kontekstualiziranje i socijaliziranje arhitekture	26
6	TRANSFORMACIJA JEDNE URBANE SLIKE	33
7	POSTMODERNA ARHITEKTURA: GDJE JE KAMEN	42
8	NEOBIČNO OBIČNA KUĆA Arhetip vertikale u azilu umobolnih	50
9	METAFIZIKA KUĆE	60
10	KUĆA KAO HISTORIJSKA ČINJENICA Vanjsko i unutarnje kuće	71
11	SISTEMNO MIŠLJENJE ARHITEKTURE Tektonska i netektonska kultura Bosne i Hercegovine	81
12	OBRAZAC FORMALNOG USTROJSTVA Načini trajanja arhitektonskog objekta	87

13	HAOS SIMBOLA I RESTAURACIJA SIMBOLNIH SISTEMA	93
14	PUTEVI ZAŠTITE GRADITELJSKOG NASLIJEĐA	
	Rušenje kanona zaštite baštine na primjerima ansambla Gazi Husrev-begove	
	džamije i Nadbiskupskog sjemeništa i Crkve Ćirila i Metodija u Sarajevu	104
15	INTEGRIRANA ZAŠTITA GRADITELJSKOG NASLIJEĐA	112
16	IDEOLOGIJA REDA UNUTAR ZAŠTITE ARHITEKONSKOG NASLIJEĐA	
	Estetika modernizma naspram estetike tradicijskog	123
	KAZALO IMENA	132

Tekstovi koji slijede pisani su i objavljivani u razdoblju između 1984. i 2000. godine. Pisani s različitim namjerama, od kritike o arhitektonskim objektima do arhitektonskih eseja, tekstovi uvijek podržavaju produktivnu arhitektonsku misao - interakciju njene prakse i njene teorije. Ponekad govore o arhitekturi drugih autora, ponekad se bave autorskim projektima i realizacijama samog pisca. Tekstovi u ovoj knjizi čine odabir, i, poredani u niz, možda mogu sugerirati cjelovit diskurs, ili barem nešto drugačiji tekst o arhitekturi.

1

KUĆA GENERIRA GRAD

Oblikovati građevinu u poremećenom gradskom tkivu Modriče, gdje se ne nazire arhitektonska slojevitost, a *genius loci* stalno izmiče određenju, doima se izuzetno teškim zadatkom. Urbana karakterizacija dijela užeg gradskog centra se tek nazire s pet-šest slobodnostojećih stambenih objekata-spavaonica koji su, s druge strane, funkcionalna smetnja zahtijevanom iskazu gradskog centra. U takvom okruženju diskontinuiteta fizičkog prostora i njegove gradske funkcije, te objekata što "plivaju" slobodnim stilom u prostoru, postavlja se zadatak izgradnje stambeno-poslovnog objekta. Autor ovog objekta primjenjuje tlocrtnu osnovu iskvarenog pravokutnika, s postavljanjem vrlo jednostavnih dispozicijskih odnosa, iz čega proizlazi čvrsto organizirana, zgusnuta i hijerarhična arhitektonska kompozicija. Modeliraju se solidi, gdje bazični solid



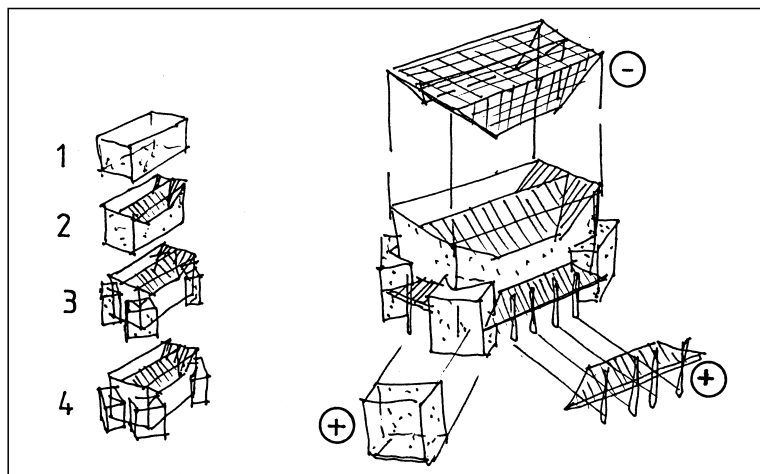
1a. Stambeno-poslovna zgrada u Modriči (1988.-89.). Dizajnerski zadatak je bio da se u složenom i arhitektonski slabo artikuliranom gradskom tkivu grada ostvari interpolacija dvojnim arhitektonskim iskazom. Zgrada je i modernistička i nemodernistička. (autor F. Hadžimuhamedović)

biva dubljen, a ugaoni solidi ugrađeni u njega. Pri svemu, ugaoni solidi iniciraju da se cjelina kompozicije, početno horizontalno uspostavljena, prenosi prema vertikalnoj likovnoj ekspresiji. Taj odnos horizontalnog i vertikalnog doima se kao veoma važan i sudjeluje u fokusiranju ugaonih dijelova objekta. Trijem formira urbanitet prizemlja. Bočne strane ostaju, budući da su neangažirane krovom, zidne plohe, koje su ostvarene na način kojim se ostvaruje model ugrađene gradske kuće.

Taj karakter ugradljivosti, svojevrsno iščekivanje dogradnje i sudara novog i susjednog arhitektonskog objekta, sugeriran je, također, zbijanjem solida na uglovima. Oblikom i teksturom bivaju naglašeni materijalni iskazi i težinski učinci.

Ukupni utisak objekta je kompleksnost i izvjesna proturječnost, kojoj je analogan osjećaj stalnog napona i aktivne ravnoteže.

Od slabih utjecaja okoline objekt poprima i ponavlja red i ritam niskog drveća i primjenjuje četveroprozorni lik okolnih objekata.



1b. Modernistički kubusni iskaz predstavlja osnovu arhitektonskog oblikovanja i razvijanja kompozicije. Modeliraju se solidi, gdje bazični biva dubljen, a ugaoni solidi su ugrađeni u njega. Takav koncept moguće je razaznati u konačnici arhitektonske materijalizacije, koja sugerira sliku "kuće na četiri čoška".

I, uopće, sve je tu dovedeno do izvjesne reverzibilnosti, gdje se, naprimjer, prazni nenaponski i neangažirani, a početno neurbani, prostor popunjava novim naponskim odnosima doziranog odašiljanja gradskog ambijenta. Objekt je i neugrađen i ugrađen, i pokrenut i zaustavljen ugaonim "kamenovima", postavljen je u određenom formalnom sistemu, ali i ponešto izvan njega. U izostajanju dvosmjerne interakcije kuća - grad, ta kuća kao da eksplicira ovu problematiku, tražeći urbani iskaz, generirajući urbano, utoliko što sama ne biva urbano određena.

Sasvim drugi urbani iskaz, koji se tek nazire, jeste u tome što se, postavljanjem ove kuće u striktno koordinate mikrolokacije – mikrosvijeta, postavljaju i osnovne koordinate pripadnog joj makrosvijeta. Arhetipsko ustrojstvo ove "kuće na četiri ćoška" (izraz namjerno sukladan simbologiji Bogdana Bogdanovića) može se tražiti u uspostavljanju izvjesnih prikrivenih smjerova i osovina svijeta, i u tragovima zagubljenog sjećanja na upotrebu velikih kamenova - megalita.

2

KVARENJE HRAMA

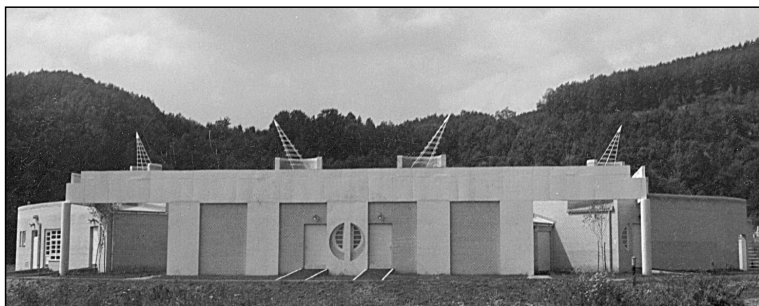
Neka građevina je arhitektura kada ima obilježja istine. Što je istina, teško je reći, planine, voda i sunce su istiniti.

(Massimo Scollari)

Kako je danas "jaka misao" metafizičkog imenitelja ustuknula pred indeterminacijom "slabe misli", oblikovanje kapela javlja se kao delikatan pokušaj. S druge strane, kompleksno polje bosanskohercegovačkog graditeljstva takvih i sličnih objekata zasićeno je ne samo složenošću i raznovrsnošću kulturnih utjecaja nego i vlastodržačkom tekućom svijesću "jednakosti i zajedništva", gdje su "svi-sve", a "sve-ništa"; rezultat je težnja bezličnome, kome je na određeni način sukladna modernistička svijest.

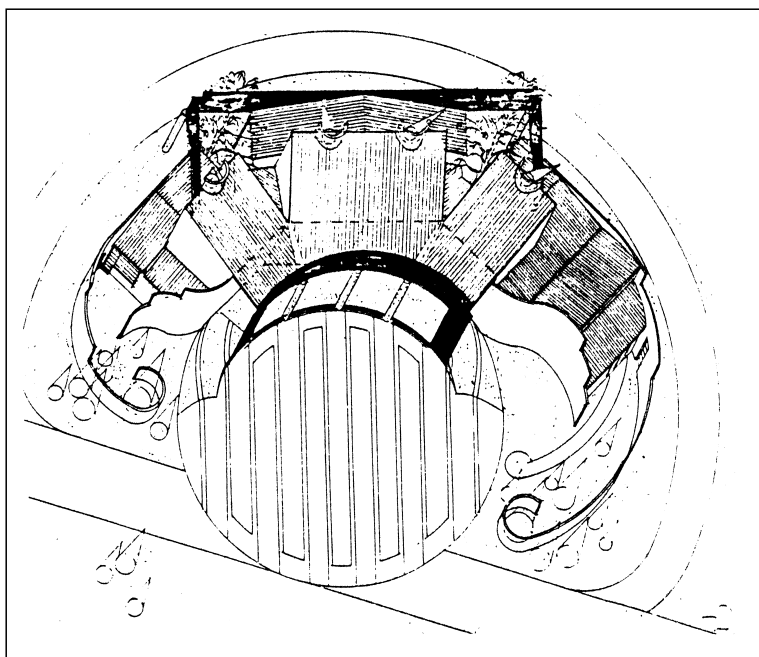
Prvi i najznačajniji objekat te vrste u Bosni i Hercegovini su kapele u Sarajevu (S. Klaić, 1954.), koje uspijevaju nadići bezizražajnost, sa, u biti, kršćansko-katakombičnim kulturnim konotatom.

Kapele u Modriči, u skladu s rečenim, dobivaju izričit društveni program "jednokućnog zajedništva". Zadatak je određen i idejnim urbanističkim rješenjem koje postavlja klaićevsku funkcionalnu shemu - manifestacijski komemorativni trg okružen je kapelama, koje su opsluživane sa svoje stražnje strane. Prema programu, ostvaruje se četiri puta ponovljen prostor (dvorane za ispraćaj, ležaonice, čekaonice, ostave), s prilazom dvoranama s trga, preko rampiranog trijema, gdje su poštovane zahtijevane obredno-religijske prostorne orijentacije. Same dvorane se, otvaranjem širokih vrata, vezuju za vanjski prostor. One karakter svog enterijera ostvaruju preko istaknutih vertikalnih elemenata kontraapsida – poluoblica vidljivih i u eksterijeru.



2a. Kapele u Modriči (1987.-89.). Nadvladavanje urbanog haosa u kome, metaforički rečeno, arhitektonski objekti plivaju u prostoru bez orijentacije i koordinata prostora, vremena i smisla, otpočinje "sidrenjem" objekta u kontekst lokacije (grada, brda, neba, itd.) i metafizički kontekst (religijske i prostorne orijentacije, smisao života i smrti, itd.). Eidetika onostranog usmjerenja je raznovrsnim slikama, gdje je ona frontalna najviše urbana, te se može čitati kao "četveronog i četveronog". (autor F. Hadžimuhamedović)

Plasmanom objekta na prijelaz ravnice u brdo oblikovanje je zasnovano na diferencijaciji i kontrapunktu dvaju sklopova: strukture od bijelog natur-betona, koja je formalna sugestija prazne kuće, i strukture od bijele fasadne opeke, koja sugerira ostatak izgubljenog formaliteta kuće. Uz kontrast po svjetlini, koji je logična posljedica koncepta arhitektonske kompozicije, opći je utisak nenaponsko stanje. Akcenat se prenosi s krova na naponski konveks platoa kapela, što čini obrtanje arhitektonske kompozicije, koja, uobičajeno, biva naglašavana narastanjem i kretanjem nagore. Formalni završetak puta je svojevrсно rasipanje u plohu platoa, u njen crtež i "klopku" labirintne šare. Eidetski, ploha platoa je dio



2b. Simetrija i asimetrija, naponsko naspram nenaponskog arhitektonskog iskaza, organske naspram neorganskih formi, gruba tekstura velikih betonskih ploha naspram fine strukture sitne opeke, svijetlo naspram još svjetlijeg, tektonsko i proporcionirano naspram zakrivljenog i nesistemnog arhitektonskog iskaza itd. tvore dosljedno provedeni dihotomni obrazac, koji čini osnovu estetskog izraza. Koherenciju čitavog arhitektonskog sklopa i mnogobrojnih udvojenih karaktera osigurava centralni plato u koji je koncentrirana arhitektonska ekspresija. Ali, konveksni krug erektivnog platoa ima i koncentraciju smisla, u njega je utkan znak kosmičkog ritma - šara apsoluta.

ogromne kalote skrivene u zemlji, a otkrivene tek jednim njenim malim dijelom. S druge strane, konveks platoa sugerira ono produktivno i nedostajuće arhitektonsko kretanje naviše, napon koji priziva metafore rađanja.

Tvore se dvije različite slike ukupne arhitektonske kompozicije. Prva je prilazna slika izvanjska, koja dočekuje s horizontalnim pre rezom neba i brda, i s naznakama fasade hrama (stupci, arhitrav). Jednovremeno su ove naznake facijalnog i zoomorfnog karaktera, koji se može pronaći u neboorijentiranim krovnim košarama, u formalnim naznakama tjelesnog središta – "glave" i sl. Konotacije ovih formalnih naznaka bi mogle teći u smjeru mitološke slike "hadske zvijeri", kojoj se može pridružiti eidetska slika "četveroroga i četveronoga". Druga je slika unutarnja, vezana za boravljenje u obgrljenom i zatvarajućem konveksu platoa. Ona je bezličnija i više odzvanja pukim materijalom i jednoličnim ritmovima, zemlji bliskih karaktera. Simetrično i centrično naspram naglašenog ekscentričnog zamaha daju formalno i značenjsko razrješenje, koje, možda, osigurava izlaz iz cjelokupnog arhitektonskog sklopa - svojevrsne "klopke" labirintne šare platoa. Taj izlaz iz arhitektonskog sklopa može biti iščitao i kao "bijeg" iz utrobe objekta koja konotira "veliki negativ majke". Sveukupno, mnogobrojne su slike moguće.

Na putu eidetike onostranog, manirom interpretacije svijeta predlogike i predsmisla, kapele u Modriči postavljaju shematizam zemlje, istisnutog zraka i naznačenog neba, ostavljajući okus pogan skog i žrtvenog. U vrijeme kad je u gradu "kosmos" sasvim odstupio pred "haosom" (R. Supek: *Grad po mjeri čovjeka*, Naprijed, Zagreb, 1987.), kapele u Modriči, ako ništa drugo, postavljaju pitanje novog-starog metafizičkog ustrojstva i temeljne orijentacije svijeta, zasnovanih na poimanju njegovih osnovnih elemenata: Zemlje, Vatre, Vode...

3

PROSTOR U PROSTORU

Između dva antologijska primjera sakralne arhitekture

I.

Estetski sistemi imaju funkciju "predstave o nepoznatom, izvan domašaja logičkih kodova; sredstva da se Nevidljivo, Neizrecivo, Iracionalno i, uopće, apstraktno psihičko iskustvo iskaže kroz konkretno iskustvo čula" (P. Guiraud).

Historija arhitekture bilježi dva izuzetna primjera sakralne arhitekture novijeg doba: katedralu Notre-Dame du Haut u Ronchampu (1950-54.), Le Corbusiera i Bijelu džamiju u Visokom (1980.), Zlatka Ugljena. Ta dva djela antologijske vrijednosti, izražene semantike, odslikavaju zaokruženu misao, duhovno kretanje koje tvori izraz cjelovitog estetskog sistema. Dijalektika apstraktnog, kretanje kroz arhetipove mašte, subjektivni pogled na svijet, generirani u ličnosti istinskog stvaraoca, tvore neponovljive kreacije čiji je logotip, u krajnjem, svijet realnog. Jer, putevi do dubinskih tema Bachelardove poetske mašte, smisao i slike Zemlje, Vode, Vatre i Vazduha, upućuju u podsvjesne predstave mitskog porijekla.

II.

U uspostavljanju slike primarnog reda metodom izdvajanja karakterističnog, hvatanja, zarobljavanja svetog u zdanje katedrale Notre-Dame, pronalazimo elemente poganskog rituala, svetišta, kulata prolaznog u vječnom. Stiješnjeno rudimentima teške materije, po obrascu tipa dolmena, nadnaravno je tu uhvaćeno u klopku, namamljeno i zatvoreno... U svakom slučaju, ta je katedrala sklop, tehnologija za sublimiranje transcendentalnog duha. (Hegel: "Duh



3a. Nedvojbeno je da dva sakralna objekta posjeduju izvjesnu vezu i zajedničke elemente, koji se najprije trebaju tražiti u purističkom i plastičnom oblikovanju modernističkog naslijeđa, u arhitektonskom modelovanju korišćenjem svjetla kao aktivnog činitelja. Ali njihove su razlike veće jer su zasnovani na potpuno različitim konceptima. Katedrala je horizontalno akcentirani četverostrani i četveroosovinski objekat kuće. Ona je megalitna klopka metafizičkog, gdje općepriisutni karakter pritiska raščlanjuje i spaja dovršene oblike. Nasuprot tome, Bijelu džamiju čine dinamične arhitektonske mase u nastajanju. To je arhitektonski kompleks oslobođen pritiska, u otvaranju i širenju, sa vertikalnim naglaskom i kretanjem nagore. Dvije slike, katedrala koja hoće da okupi i skupi svijet i džamija koja hoće da se proširi u svijet, u okolno brdo, u nebo...

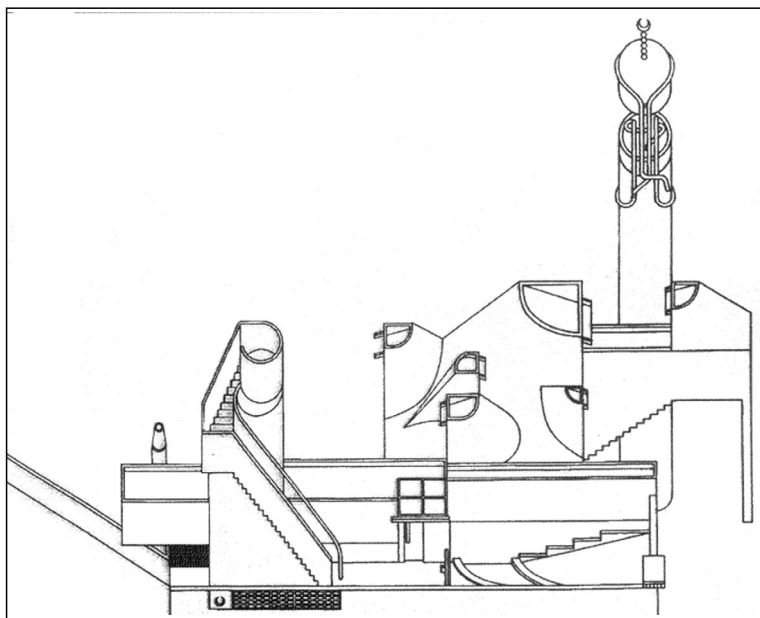
kao duh jeste uvijek subjektivnost, unutrašnje suštastvo samog sebe, Ja.”) Toj energiji koja se otima, želi da probije zidove što je drže na okupu, uticaju koji krivi površine i probija otvore, tvori maseno narastanje, potrebna je odgovarajuća snažna antiteza. U takvoj konstelaciji odnosa, svojevrsnom insertu sveukupnosti, osnovna drama, sukob i razrješenje, odnosno, prva bitna karakteristika ukupne harmonije objekta je zbivanje u domeni zida-materijala. Teški materijal, u Hegelovom smislu riječi, osnovna je karakteristika te građevine, i cjelokupne zapadnjačke arhitekture. Iz ovakve izvedbe proistječe i sveukupna organska semantika, koja je u svojoj biti egzistencijalna.

Ukupna semantika Bijele džamije u Visokom bazirana je na njenom iskazu ne-objekta. Premda se radi o jedinstvenoj materijalnoj ekstenziji, sugerira se slika arhitektonskog mnoštva, svojevrsnog arhitektonskog mnogoobjekta i svojevrse multiforme. Za razliku od tog, katedrala u Ronchampu je objekat, arhitektonski iskaz baziran na djelovanju jedne forme. Njen je iskaz ponavljanje mehanizama stvarnog svijeta, riječ je o predstavi i afirmaciji postojećeg. Nasuprot, visočka džamija afirmira predodžbu geneze svijeta.

III.

Sasvim je očito da su i katedrala u Ronchampu i džamija u Visokom sklopovi, prvi za sublimaciju, drugi za generiranje. Geneza, inkarnacija, rađanje između bjeličastih komada, sudar svjetla i tame, gdje svjetlost provocira tektonske pomake teških gromada, prizivaju svijet generativnog i formi u nastajanju. Prostor katedrale Notre-Dame je homogen i jedinstven, dok je prostor džamije u Visokom građen iz više pojedinačnih prostora koji tvore "prostor u prostoru". Od početnih arhitektonskih materijalnost obadva objekta poprima skulptoralna svojstva, ali svaki objekat datu skulptoralnost gradi u smjeru svoje duhovnosti. Građenje prostora, u oba slučaja, započinje ortogonalnom shemom, ali njenim razvijanjem otpočinje i bijeg iz ortogonalnog, jasnim nagonom za formiranjem oblog.

U visočkom primjeru repertoar jajastog i ljuskastog afirmiran je u hijerarhijskom slijedu rađanja oblika. Te napuštajuće prave linije,



3b. Centralni karakter kompozicije džamije je otvorenost i napredovanje forme u svim dijelovima objekta. Teži se nadilaženju hijerarhije forme koju polazno sugerira džamijski prostor, i sve su forme kubusi slične vrijednosti. Tako je i munara - kubus, a ne izrazita vertikala, kako je to uobičajeno i prisutno kao osobenost u naslijeđu građenja džamija Visokog. Unutar kompozicije nije naglašen ni ulaz, prije je on skriven i može sugerirati katakombične konotacije "podzemnim" prilazom. Taj karakter može biti otklonjen naglašavanjem moguće slike pećine kao koncepta osnovnog džamijskog prostora, njene tame i svjetla koje dolazi odozgo, nadilazeći je.

što se kreću po izvjesnom energetsom principu, izvlače se iz geometrijskih obrazaca, s dobro prepoznatljivom racionalnom osnovom, i ulaze u svijet iracionalnog. Uravnotežen je odnos pravih i krivih linija, ravnih i oblikih površina. Sukob, odnosno pozitivni napon dotoka svjetlosti i narastanja masa, oblikuje osnovni morfološki obrazac džamijske cjeline.

IV.

Lomljeni plan Le Corbusierove katedrale također prelazi u zaobljeno, ali osnovno kretanje jeste zbivanje u dvije horizontalne ose unutar svjetlosne drame dok vertikalno služi samo da ga naglasi i dodefinira. Ronchampovska, sudbinska težina i vertikalna usmje-

renost nadalje odrazi su forme, uređene i usmjerene na atribucije u nivou Damoklovog mača. Najprodornije kretanje, narastanje visoke džamije, predstavlja munara, vertikalni uzgon nagore, koji rasijeca i razmiče mase. Munara je tu afirmacija falusne generativne vertikale i produktivno oslobođene energije. Kod katedrale, nasuprot, sublimirana energija sabija tri tornja u niske mase objekta.

Nedvojbena je i erotska konotacija arhitektonskog ansambla Bijele džamije u Visokom. Ustvari, muški i ženski arhitektonski elementi dovedeni su u odnos dinamičke psihološke ravnoteže. Ekstrovertna masenost visokog objekta, bubrenje i rađanje upravo ističu tehnologiju unutrašnjih zbivanja, a opna ekspanzionu energiju, i baš njome biva prevaziđena. U svakom je arhitektonskom odnosu prisutna karakteristika građenja prostora odnosima uređenih oblika, svojevrsnom organičkom koncepcijom formalizma i arhitektonske hijerarhije svojstvene graditeljstvu Louisa Kahna.

Semiologija organskog, ritmička vrijednost arhitektonskog spjeva, optika praskozorja, rudimentarne su vrijednosti Bijele džamije, koje iz jezgra najtranscendentalnijeg pružaju niti i pronalaze svoj put u svijet oblikovnog, u svijet ljudima dostupne ljudske tvorevine. Ideje stvaranja, početka, trajanja... svojim izrazom, kao i svojim paslikama, svojom ambivalentnošću egzistencijalno su notirane.

4

MODERNIZAM U FORMALNIM ODLIKAMA

Hotel Holiday Inn u Sarajevu

I.

"...Hotelski stambeni kubus od devet etaža ima atrijalnu osnovu. U središtvu ovog kubusa, sa krovom nad petom etažom, lociran je *prostran hotelski hol koji treba da pruži dojam natkrivene pjacete*. Tom pojmu treba da doprinese *razigran i sadržajan nivo prizemlja*, galerija mezanina, koja se, nekad uže, nekad šire, proteže nad prizemljem, galerije pet smještajnih etaža, te slobodnostojeći korpusi liftova i niz sekundarnih elemenata opreme i dekoracije... Niski dio hotela sa svojim gabaritom i konstrukcijom podvlači (se) neovisno pod stambeni kubus. Četiri jaka stupa na uglovima smještaj-



4a. Unutar prvobitnog projekta hotela (autor I. Štraus) modernistička obrada je dosljedno provedena. Ipak, centralna, uz to i kockasta forma, neomiljena u modernizmu, najprije radi nemogućnosti artikulacije ekspresije horizontale i horizontalne pokrenutosti masa, suviše je jaka da bi se mogla skriti ili potisnuti. Arhitektonske mogućnosti te forme ostaju neiskorišćene.

nog kubusa pored konstruktivnog značaja imaju i karakter instalacionog šahta..." (Podvukao F. H.) Navodi su preuzeti iz časopisa "ARH", broj 13, iz 1973. godine, a odnose se na projekat "hotela L-kategorije" na prostoru Marindvora, unutar sadržaja budućeg Glavnog gradskog centra Sarajeva.

II.

Koncept ovog hotela, koji je u doradenoj verziji izveden 1983. godine pod zaštitnim znakom "Holiday Inna", baziran je na središnjem prostoru visokog hola sa zenitalnim osvjetljenjem. Genealogiju te zamisli možemo pratiti još od arhitektonskog koncepta Brandbury Buildinga (Wyman, Los Angeles, 1893.), Berlageove berze (Amsterdam, 1903.), Larkin Buildinga (Wright, Buffalo, 1904.), te Ford Foundationa (Roche&Dinkeloo, New York, 1968.). Potonji primjer je značajan i radi afirmacije pejzažnog iskaza u natkrivenom holu. Unutar arhitektonskog koncepta sarajevskog hotela, hol i stambeni dio oblikovno formiraju kubus, koji čini njegov dominantni dio. Taj se kubus približio arhetipu kocke, koji ima svoje formalne zahtjeve. Budući da je jako snažan, centralni ka-

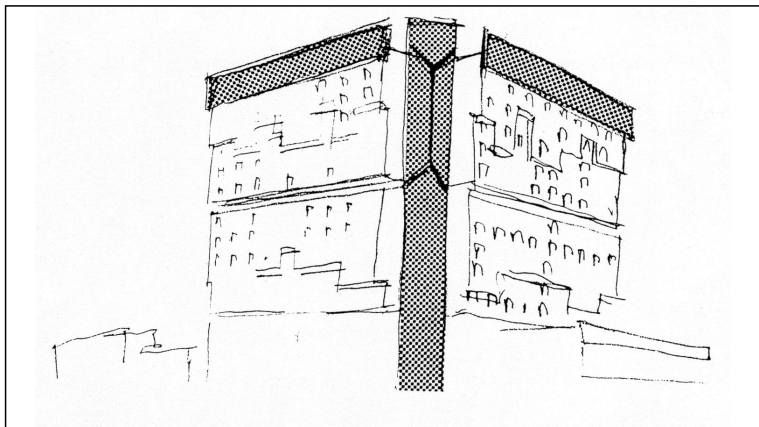


4b. Arhitektonska forma realiziranog objekta hotela (autor I. Štraus, 1983.) na tragu je rimskih ostvarenja moćnih i samodovoljnih iskaza. Takav izraz ne može, ma kako da biva naznačen, ostvariti kontekstualnost. Centralnost forme se, s druge strane, može vezivati za renesansnu četveroosovinsku dominaciju nad prostorom koju iskazuje Palladijeva vila Rotonda, koncepciju koja je teško primjenjiva u urbanom tkivu, naročito onom Sarajeva, i konkretne lokacije hotela. Razlike ranog i krajnjeg projekta hotela, mijenjajući tek vizualnu ekspresiju iste centralne forme, kao kretanje "u formu" i kretanje "iz forme", ne potiru osnovni koncept.

rakter navedene forme se pojavljuje i u prostoru visokog hola. Da-
ti je karakter nepoželjan sa stanovišta modernizma. On nagovješ-
tava idealne formalne obrasce koji mogu imati jasno uporište u pa-
ladijanskoj četveroosovinskoj dominaciji vile Rotonda, ili u dvos-
mjernoj ideji slavoluka ili, u krajnjem, u zamisli središnjeg mjesta
i centralne forme.

Ti su formalni obrasci jasno nemodernistički, s jasno izraženom
težnjom za uspostavljanjem hijerarhije pojedinih prostora, za pos-
tavljanjem odnosa dominantnih i podređenih arhitektonskih dije-
lova i njihovim uređenim odnosima i sl. Sve ove zahtjeve oblikov-
ni koncept hotela nastoji odbiti. Nemodernistički zahtjevi forme i
zahtjevi modernističke upotrebe iste forme stvaraju uvjete za slo-
žen i proturječan arhitektonski iskaz. Ma kakav rezultat da dolazi,
kao razrješenje navedenog stanja, on mora biti karakteriziran gra-
đenjem povišenog arhitektonskog napona.

Iznuđeni modernistički formalizam povratno djeluje na sadrža-
jnost, nivelišući funkcionalne ponude forme, svodeći funkciju na
njegov jednovalentni utilitarni shematizam. Formiranje prostornih
odnosa, manirom svodenja, nameće atribucije discipliniranosti, ri-



4c. Čista modernistička kompozicija centralnog kubusa izvedenog objekta proširena je sa
naznačenim ali neostvarenim iskazom sistemnog nošenja "stuba i grede". Moćni ugaoni stupci
i jaki arhitravi se ne dodiruju, te je vizualna informacija koju oni emitiraju znak i metafora kon-
strukcije, a ne stvarna konstruktivnost.

goroznosti, prezentirajući tako "arhitekturu isključivanja". (Ch. Moore) Kao direktnu posljedicu prihvaćenog modernističkog modela, upravno likovno kretanje na fasadi hotela prihvataju neumitni, logični za modernizam, otvori lođa. Takva zbivanja u domeni zida ogledaju se kao logičnost postupka dubljenja, "puta u", kao izraz modernističkog kontinualnog prostora, odnosno kao potrebna antiteza masenosti objekta. Nasuprot, istaci prizemlja likovno sugeriraju "put iz" i imaju karakter manje uređene forme. I njihovi kubusi su hijerarhijski izdanci niže klase. Ti su istaci, naglašenim iskazom arhitektonskog odvajanja i raznorodnosti forme, modernistički upitni, ali su jednovremeno sa stanovišta ekspresije likovnog pokreta, zahtjeva za modernistički asimetričnom i "neuređenom" formom, prihvatljivi.

Kontinualan, tekući prostor dolazi do izražaja i u predjelu stupova i upravno sječene fasade, tako da vertikalna akordizacija prostora definira i treću, neophodnu i visinsku osovinu. Navedeni repertoar kubusnog upravo afirmira karakter moderne. Osrednji rječnik apstraktnih arhitektonskih elemenata, primijenjen u prvobitnom projektu hotela, kao da smiruje formalnu tendencioznost i oblikovnu napetost tog arhitektonskog objekta na lokaciji Marindvora.

Tekući prostor natkrivene pjacete hola i postavka dinamičnih elemenata u enterijeru iskazuju veće formalne sukobe. Uočljiva je težnja projekta da promijeni karakter polazne centralne forme prema slobodnijem modernističkom iskazu. Nije moguće promijeniti karakter centralne forme malim pomacima. Male promjene se prije mogu doživjeti kao kvar polazne centralne forme. Upravo na takvim osnovama počivaju arhitektonski zahvati u enterijeru; bliski su tome da budu iščitani kao inklinacija njegovog polaznog smisla.

U krajnjem, apstrakcija, želja za čistotom, ekspresijom i dominacijom tvore ukupnu sliku te prve predizvedbene zamisli, projekta hotela iz 1973. godine.

III.

Razvoj arhitektonske ideje bilježi djelimičnu preradu prvobitnog, modernistički notiranog projekta, njegovo retuširanje, i konačnu

izgradnju hotela 1983. godine. Naročito vidljiv napor, u dorade-nom projektu, jeste na izmjeni likovnih efekata enterijera i eksteri-jera. Ustvari, mijenja se cjelokupni likovni koncept fasade, s naz-nakom na izmjeni aktualne arhitektonske pojave u vremenu. Ver-tikalna raščlanjenost fasade se prevodi u horizontalnu. Umjesto lo-da, sada fasadna opna zatvara stranice kubusa, dok meandriranom naznakom plastike poništava kretanje. Novi prostorni kvalitet ob-raća se arhitektonskim elementima, tražeći svoj uzrok, ali i me-đudjelovanje s ostalim arhitektonskim činjenicama.

Fasadni geometrizam krivudavog sa simetričnim meandriranjem na granici su izvanfunktionalne nemodernističke estetike. Fasad-no izbjegavanje smjera u cjelini je izbjegavanje uzročnog. Odnos-no, prvobitni projekt, razvučen između modernističkog proizlaže-nja forme iz funkcije i, jednovremeno, njene datosti unaprijed, već je dobro protivfunktionalistički. U novom projektu, odstupajući od modernističkog izraza, gdje sad forma ne slijedi nužno funkci-ju, načinje se pitanje arhitektonskog integriteta hotela.

Kubus, preradom, biva demontiran, razlažući se na nekoherentne dijelove. Izražajnost boje kao da hoće da naglasi eksplicitnost ko-ju sama nosi, dobivajući pritom onaj kvalitet koji dekomponira ar-hitekturu. Nasreću, čvrst koncept polazne forme još je uvijek dje-latan i ne dopušta krajnju destrukciju arhitektonskog. Sama fasada je postala dekorisana, ali i više od toga - potpuno je postala deko-racija: naznake slojeva ne preuzimaju naznake značenja. Postig-nute nove arhitektonske činjenice nose ostatke ranijeg koncepta i projekta, naročito u ispadima parternog dijela, tretmanu stupova, vijenaca... Ali, stupovi su usamljeni, i postaju sve više dekorativni, noseći svoju konstruktivnost u sebi, za sebe. Skoro da postaju znak konstrukcije. Ukoliko se pokuša načiniti cjelovit pogled na ukup-nu arhitekturu hotela, onda se osjeća želja za afirmacijom one li-kovnosti koja, modelom formalističke sadržajnosti, iskazom pre-poznatljivim u dijelu ostvarenja arhitekta J. Stirlinga, sugerira obli-kovanje za sebe. U ovakvom pristupu, koji se može odrediti "diza-jnerskim metodom oblikovanja u arhitekturi", iskače inženjerski pristup s logičnim naglaskom na strukturi, materijalu, boji itd. Ovaj je pristup zasnovan na zanemarenju konteksta i na "dizajniranju"

arhitektonskog objekta za sebe. Zato je ukupna slika objekta, promatrana s pozicija psihologije Gestalta i šireg prostora, nekoherentnost i sterilizacija arhitektonskih impulsa. Nasuprot tome, ako uvedemo kriterij teorije informacija i semiološkog, karakterističnog za postmodernu arhitektonsku analizu, ponovo ne pronalazimo jasno artikuliranu arhitekturu, ili barem njen dovršen iskaz.

Oblikovno značajno pitanje vizualnih težinskih odnosa, u okviru integriteta mase, ističe neutralnost, čak defetizam smeđe boje, i afektivnost lahke žute boje. Boja dovodi u pitanje i problem odnosa i postojanja stalaktitnih dijelova fasade, koji nekad imaju, a nekad nemaju želju za izražavanjem atribucija težine. Ukupan bilans likovne kinetičke energije u eksterijeru rezultira isijavanjem boje u prostor, sudara se sa introvertnošću i uređenošću polazne i osnovne centralne forme. Enterijerske promjene hola utemeljene su na postupku formalne suzdržanosti. Zato se uvode čvršći arhitektonski elemenati, s mogućim simbolnim naznakama. Unutarnja pjaceta, nekada artikulirana kao tekući prostor, prelazi u stameniji iskaz.

IV.

Postavlja se pitanje upotrebe arhitektonskih znakova čije je značenje socijalizirano i konvencionalizirano izvan prostora sarajevske i bosanske kulturne sredine. Tako, reprezentacija pojedinih arhitektonskih elemenata u prostoru hola dovodi u pitanje svoju svrhovitost, te oni teže sami sebi. U tom smislu denotacija pojedinih arhitektonskih znakova, s eksplicitnošću koju nose, ističe njihovu ulogu općenja. Dinamičnost postavke holskih elemenata, ipak, održava međusobne napone, dok arhetipske ponude centralne kubusne forme ne bivaju zadovoljene. Uočljiv je nedostatak hijerarhije prostora, s isuviše slabim naznakama tende, drugih komadića prostora u prostoru, dijelova partera itd. Staklena dematerijalizacija, modernistički iznalazak *curtain wall-a*, dobija zaobljavanjem uglova, za tu formalnu konstelaciju, neprimjerene tendencije zatvaranja. Apstraktno, kao jedan od karaktera prostora, teško dolazi u dodir s evidentnim naznakama i željom za reprezentacijom. Krajnji rezultat nije bogatstvo, kompleksnost i delikatnost arhitektonskih elemenata, nego njihov prosti zbir i suprotstavljanje. Plurali-

zam upotrijebljenih elemenata tako naglašava arhitektonsku jed-
novalentnost.

Teško je odrediti konačni iskaz i stilističnost sarajevskog hotela Holiday Inn budući da je on kontradiktoran arhitektonski iskaz u svom postavljenju. Svaki arhitektonski kriterij odmah priziva i protivkriterij. Ukoliko bi naprimjer postojala želja da se stilističnost sarajevskog hotela Holiday Inn uoči i odredi kao mogući izraz "slobode univerzalnih asocijacija" ili kao "nova osjećajnost usmjerena prema običnom, skoro vulgarnom", rigidnost i suprotstavljenost primjenjenih arhitektonskih i formalnih koncepata bi je odmah demantirao.

5

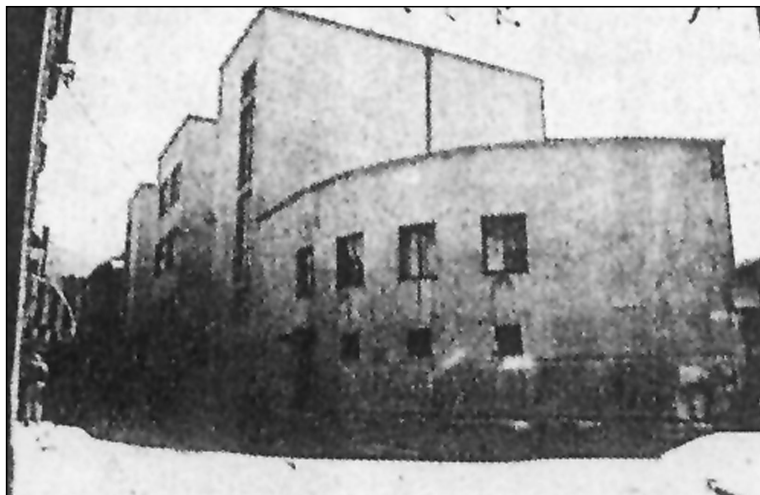
AUTENTIČNO ARHITEKTURE

Kontekstualiziranje i socijaliziranje arhitekture

Arhitektonski objekti traju, žive, mijenjaju se u vremenu, ne samo kao činjenice svog umjetničkog i tehničkog kvaliteta nego i kao reprezentanti sasvim određenog historijskog i društvenog trenutka. U tome trajanju karakter socijalne zadaće arhitekture, kao "socijalne umjetnosti", može biti jako naglašen. Ako forma i kontekst čine neodvojivost ansambla (C. Alexander), nije moguće da se mijenja jedan član para bez refleksije i promjene drugog. Tako, vremenske kontekstualne promjene sugeriraju promjene forme koje se mogu iskazati kao fizička i, uvjetno, kao nefizička promjena. Nefizička promjena jeste ustvari simbolička promjena, koju možemo prihvatiti i kao novi način iščitavanja jedne arhitektonske forme. Fizička promjena odmah sadrži i onu drugu, nefizičku, simboličku promjenu; puno je slojevitija i složenija za razumijevanje i analizu. Kroz date procese promjena arhitektonski objekat bilježi svu dinamiku društvenih promjena u vremenu. Unutar arhitektonskog objekta moguće je i potrebno razlikovati nepromjenjivo i promjenjivo arhitekture. To nezaobilazno dvojstvo određuje svaki arhitektonski objekat, jedan element proizlazi iz drugog, ali i surađuje i suprotstavlja se jedan drugom. Kod zaštite arhitektonskog objekta, odnosno njegovih vrijednosti, uvijek treba istražiti i odrediti obrazac djelovanja i ispoljavanja ovog dvojstva. Šta su vrijednosti arhitektonskog objekta jeste teško pitanje, čiji odgovor, po svemu sudeći, nije do kraja odrediv i posjeduje dozu relativiteta. Jedno bi moralo biti izvjesno: ne štiti se samo niti uvijek nepromjenjivo arhitekture, niti samo i uvijek fizičko arhitekture.

Neduga historija jedne osnovne škole u užem urbanom tkivu Sarajeva bilježi dinamičan i složen arhitektonski život. Prvi projekt

za osnovnu školu s dvanaest učionica u ulici Čekaluša uradio je arhitekt Mate Bajlon 1930. godine. Škola je izvedena 1931. godine, na osnovi drugog, potpuno različitog, projekta istog autora. Šezdesetak godina kasnije javila se potreba za proširenjem kapaciteta, odnosno javila se potreba za promjenom postojećeg koncepta arhitektonskog programa u smjeru očuvanja njegovog osnovnog karaktera. Isti projektant, arhitekt Mate Bajlon, sugerirao je tada arhitektonski program po kome će se kapacitet škole povećati s 250 na oko 600 učenika, predviđajući racionaliziranje komunikacija i dogradnju još jednog sprata. Nešto kasnije, 1997. godine, izvršena je popravka ratom oštećene škole i dograđen je sprat, ali na samo jednom dijelu objekta. Potonjim, na prvi pogled nevelikim, zahvatom napravljene su velike promjene, one koje potpuno drugačije definiraju ukupnu, već historiziranu formu, sugeriraju izmjenu koncepta i konteksta tog arhitektonskog objekta, ali i izmjenu karaktera njegove socijaliziranosti u sasvim određenom prostoru i vremenu. Karakter i posljedice zahvata iz 1997. godine na školi u ulici Čekaluša sugeriraju njegovo temeljno kvalitativno propitivanje.



5a. Jasno raščlanjena arhitektura prvobitne arhitektonske realizacije (M. Bajlon, 1931.) ima visoku vrijednost i kao autentičan stilski iskaz, gdje je rani modernizam u izuzetno suptilnom iskazu prožet ostacima predmodernističkog građenja. Vremenom je objekat socijalizirao u čvrstu sliku jednovremeno i uglovnog i uličnog objekta.

Arhitekt Mate Bajlon, bečki đak, kontinuirano je djelovao u Sarajevu od 1928. do 1942. godine, gdje je projektovao i izveo brojne objekte. Oni stilski pripadaju ranom modernizmu i pokazuju oblikovnu težnju "bijelog funkcionalizma". Bijeli funkcionalizam općenito karakterizira modernistički funkcionalistički metod ("Forma slijedi funkciju!"), gdje je krajnji formalni bilans uvijek jedinstvo kubusnog iskaza. Ono je osigurano povezivanjem svih dijelova u jednu cjelinu njihovim prekrivanjem istom, bijelom, ili drugom bojom, čime se u prvi plan postavljaju svojstva plastične ekspresije arhitektonskog objekta. I škola u ulici Čekaluša nosi navedene modernističke kvalitete, odnosno, još preciznije, kvalitete ranomodernističke gradnje, s recidivima prethodnog arhitektonskog perioda. Naime, i prvi i drugi Bajlonov projekt za školu nose karakter simetričnog komponovanja kubusa nekarakterističnog za modernu. Kako se objekat proteže kroz ulicu Čekaluša i jednu sporednu ulicu, definirajući njihov ugao, prvi neizvedeni projekt postavlja dvokubusnu simetričnu kompoziciju. Vezu dvaju kubusa ostvaruje prizemni dio građevine, svojevrstan "uglovni zglob", koji više markira prazan prostor uglovnice nego što naglašava masu objekta. Drugi projekt, na osnovi kojeg je izvedena škola, postavlja simetričnu kompoziciju od tri vertikalna kubusa i dva međuprostora. Ovi kubusi sadrže po tri etaže. Čitav iskaz završava svojevrsnim dodatkom osnovnoj kompozicionoj cjelini - uglovnim polukružnim niskim kubusom koji sadrži visoko prizemlje. Ukupno, asimetrična kompozicija je sastavljena od čvršće definiranih simetričnih cjelina, prve od tri kubusa i druge od polukružnog niskog dijela. Data simetrija nosi naslijeđe predmodernističkih stilističkih razdoblja arhitekture (stilističko=nemoderno), gdje se, naprimjer, metoda oblikovanja asimetrične kompozicije od njenih simetričnih arhitektonskih dijelova može smjestiti u razdoblje secesije. Postoji još jedan nemodernistički karakter objekta: premda su artikulirane kubusne cjeline, koje su ideal modernističkog oblikovanja, one su vertikalno naglašene zidnim platnima koja se prostiru od vrha do tla kontinualno. Takav iskaz sugerira linijsko prenošenje težinskih sila do tla, naglašava ekspresiju težine i karakterističan je za stilistička razdoblja. Upravo obratno, horizontalno iskazan kubus, koji se onda, da bi bio trodimenzionalno iskazan najčešće konzolno istura kao natprizemni iskaz, jeste karakter modernizma. Time se postiže i ekspresija netežine -

jasna modernistička težnja. Ipak, taj izraz ima ograničen iskaz kod objekta škole. Navedeni i drugi karakteri postavljaju objekat škole u tipološki iskaz prelaznog oblika predmodernističkog u modernistički iskaz. Taj tip blizak je arhitekturi Adolfa Loosa, gdje se modernistički učinak postiže, prije svega, redukcijom stilističkih elemenata, njihovim apstrahovanjem i ukidanjem. Taj je postupak najučinkovitiji u oduzimanju i ukidanju ornamenta arhitektonskom korpusu. Tako ogoljeni, objekti zadržavaju nešto od polaznih predmodernističkih karakteristika. Kod objekta škole to je regulacija i oblikovanje prozora po vertikali, simetrija i sl. Doduše, navedeni iskazi nisu vizualno nametljivi i prevlađujući, budući da su zaogrnuti cjelinama i smislom modernističkih kubusnih uobličenja, koji ih nadilaze, ali i zato što je za djelovanje navedenih, relativno usamljenih, stilističkih elemenata potrebno međudjelovanje i koncentracija njihovog ansambla. Njega mogu činiti stilistički arhitektonski elementi stupova, grednika, vijenaca, zidova, ornamenata, ekspresija težine itd. U cjelini, objekat ispunjava osnovni modernistički zahtjev: artikulira mase kao cjelinske iskaze "kubusa", odnosno kao kompoziciju i artikulaciju "prostora". Da bi se kubus iskazao i vidio potrebna je artikulacija njegove tri dimenzije, potreban je slobodan i neizgrađeni prostor da bi se sagledale njegove neophodne strane dobrog i cjelovitog viđenja. Kod percepcije neke fasade to nije slučaj, budući da je fasada, principijelno, dvodimenzionalni iskaz. Navedeni modernistički zahtjev "prostorne vizualne percepcije" Bajlon rješava vertikalnom kompozicijom tri kubusa sa dva međuprostora okrenuta uličnoj strani, sa uglovnim kružnim niskim kubusnim nastavkom. Kompozicija je bazirana na modelu "A-B-A-B-A". Time se izbjegava tvorba fasadnog platna, ali, važnije, kubusne iskaze je moguće vidjeti s njihove tri strane. Općenito, kubusni modernistički iskaz teži postaviti sve fasadne plohe jednakovrijednim, izbjegavajući izražavanje "prednje", "zadnje", ili "bočne" fasade. Taj iskaz, koji ruši kontinuitet uličnog fasadnog platna, zatvoren je i u modernistički slogan, gdje forma slijedi funkciju. Drugo, plohe objekta su čiste, bez ornamenta, apstraktno naznačenih elemenata, koje, naprimjer, čine prozorski otvori.

Taj prijelazni tipološki karakter objekta dobro se uklopio u kontekst historicističkog i secesijskog iskaza susjednog objekta i nas-

pramnog uglovnog objekta. Ima smisla ustvrditi da arhitektonski iskaz Bajlonove škole, inaugurirajući specifičnu tipologiju prijelaznih oblika predmodernizma u modernizam, posjeduje nesumnjivu arhitektonsku, time i društvenu, vrijednost.

Naizgled neveliki zahvati iz 1997. godine, koji se, što je vidljivo u spoljašnosti objekta, sastoje od nadogradnje sprata na uglovnom dijelu i prekrivanja objekta zelenom bojom, prave značajne kvalitativne promjene. Najprije, ruše se odnosi dobre arhitektonske raščlanjenosti i ravnoteže. Prvobitno, simetrični i trodjelni kubusni iskaz je dobro uravnotežen i izdvojen, tim više jer je njegov uglovni produžetak jasno različit, dovoljno nizak i neekspresivan da s njim tvori kontrastnu artikulaciju. Dogradnjom sprata uglovni dio bitno povećava volumen i maseni učinak. Ta promjena zahtijeva



5b. Naizgled male promjene (1997.) uglovnog dijela objekta pokreću rušenje serija utvrđenih arhitektonskih vrijednosti, dovodeći u pitanje ukupnost arhitektonskog iskaza. Izmijenjeni će iskaz postići neki arhitektonski sklad, ali za njega je potrebno vrijeme stabilizacije, odnosno vrijeme da socijalizira u svom prostoru i svom kontekstu. Nepovratno su izgubljene stilske i arhitektonske vrijednosti prvobitnog rješenja. Ali, možda više od toga, šteta koju pravi diskontinuiranje trajanja jednog arhitektonskog objekta - kao diskontinuiranje arhitektonskog identiteta i smisla, jeste diskontinuiranje identiteta i smisla čitavog jednog društva koje se u tom arhitektonskom objektu zrcali.

iščitavanje novog i drugačijeg arhitektonskog reda, novu vizualnu identifikaciju cjeline, koju čini arhitektonski niz "A-B-A-B-A-izmi-jenjeni uglovni dio". Ugaoni dio nije više mali kubus, koji svojim kontrastnim iskazom afirmira koherentnu kompoziciju tri visoka kubusa. On se sad postavlja kao kubus slične veličine, kvaliteta, ali i značenja, s tri velika kubusa, i time ruši polaznu projektantsku ideju i navedeni tipološki smisao. Simetrija trodijelnog kubusnog iskaza, a time i ravnoteža tog dijela i cjeline arhitektonskog objekta je narušena. S druge strane, paradoksalno je da tim zahvatom objekat dobija na karakteru čisteg modernizma, jer kao cjelina poprima asimetrični i nehijerarhični iskaz. Ali, objekat je ovim likovno slabije uravnotežen i, što je još važnije, ruši se autentičnost navedenog prijelaznog tipa ranomodernističkog razdoblja. Zelena boja također ruši iskaz Bajlonove bijele arhitekture Sarajeva, a i plastični karakteri upotrijebljene zelene boje su vrlo slabi.

Sasvim je jasno da se arhitektonskom objektu mora i treba dopustiti da živi i, u krajnjem, da bude istinit, u neku ruku svjedočanstvo vremena kroz koje prolazi i koje baštini. To znači da arhitektonski objekat slijedom svoga trajanja bilježi tragove vremena i prostora, društva i kulture koje iskazuje. Naravno, promjena arhitekture dolazi iznutra, od društvenih potreba i promjena koje arhitektura artikulira. S druge strane, općenito, promjenama arhitektonskog objekta suprotstavlja se zahtjev održavanja i prenošenja autentičnih vrijednosti, što Bajlonova škola nedvojbeno jeste. Neki objekti po svojoj arhitektonskoj suštini imaju mogućnost promjene a da ne izgube arhitektonski smisao, neki ne! Jer, nije, naprimjer, obim arhitektonskih promjena prevlađujući parametar određenja da li je došlo ili ne do destrukcije nekog rekonstruiranog arhitektonskog objekta. Suštinski, kultivisano ponašanje koje hoće očuvati neki arhitektonski objekat u promjeni jeste očuvanje njegovog arhitektonskog karaktera. Bajlonova škola - neponovljivi, sa stanovišta historije, vremena i društva, ranomodernistički iskaz naročitog tipa ne smije primati natruhe vremena koje će destruirati ideju njegove autentičnosti. To ne sugerira odmah konzervaciju i nepromjenjivost. Naprotiv, to sugerira očuvanje autentičnosti u smislu iznadnog dobrog odnosa promjenjivog i nepromjenjivog arhitekture i samog društva. Ustvari, ako se destruiira arhitektonski objekat destru-

ira se autentičnost vremena u kome živimo, autentičnost nas samih kao društva. U tom prostoru autentičnog krije se kriterij arhitektonskih vrijednosti koji usmjerava naše akcije zaštite i očuvanja naslijeđa. Ali, očuvanje prošlosti, zapravo, čini jasnijim i prepoznatljivijim vektor budućnosti. Ili, drugim riječima, autentična prošlost priziva i osigurava autentičnu budućnost.

6

TRANSFORMACIJA JEDNE URBANE SLIKE

Društveno komuniciranje u arhitekturi

Projekt postmodernizma je zasnovan na nadilaženju modernizma, prvenstveno u smislu reinauguracije reprezentativnog govora arhitektonskih formi. To je ono u čemu postmodernizam i jeste sličan epohama predmodernizma - artikulaciji stilističkog arhitektonskog formalizma, pripadnih znakova i značenja, sasvim jasnog etabliranja društvenog i oblikovnog govora. Naravno, poticaji postmodernizma imaju svoj autentičan vremenski i prostorni kontekst, premda je on svojevrsan nastavak korišćenja sasvim jasno definiranog rječnika stilističkih elemenata i značenja - jezika stilskih epoha, stilskih redova i elemenata (stupova, ornamenata, vijenaca, obrada, timpanona...). Poticaj postmodernizma, ustvari, dolazi iz nearhitektonskog polja - moćne oblasti društvenog komuniciranja, u odnosu na koju je arhitektura davno započela zaostajanje, pojavom štamparstva kao inicijacije lanca uzroka.

Historijsko odustajanje arhitekture od vodeće uloge društvenog komuniciranja preusmjerava je na projekt modernizma. Prepustivši masmedijima da komuniciraju i emitiraju značenja, i da ostvaruju značenja samom svojom pojavom, arhitektura se, postupkom apstrahovanja formi i značenja, povlači u polje generiranja formi najopćijeg, redukovanog i apstraktnog značenja. Tako stvoren socijalno nedostatan jezik - svojevrsni 'nemušti jezik', proizvodi takve estetske kodove koji su, prije svega, čulni. Njihova se informacija recipira osjećajem prije nego recepcijom mišljenskog i racionalnog aparata. Modernističke su forme, tako, prezentativni iskaz. One ne znače ništa više osim artikulacije i svjedočenja svoje formalne, bolje rečeno oblikovne stvarnosti.

Zato je, naprimjer, jedan arhitektonski "kubus" - "govor jezika plastičnih formi" (Le Corbusier), a ne, recimo, fasadni iskaz određenih značenja.

Predmoderni, moderni i postmoderni arhitektonski jezik

Kraj sedamdesetih godina XX stoljeća donio je neka osobena razmišljanja u krilu nadiruće postmoderne. Postalo je vrlo brzo jasno da za cjelovitiji i puniji iskaz postmoderni nedostaje moderna, ili barem nešto od njenog karaktera. Ustvari, postmoderni je zaprijetila opasnost da više ne bude arhitektura u svojoj pojavnoj punoći, nego isprazni arhitektonski formalizam. Ovim se dovodi u opasnost i jedan od osnovnih ciljeva postmoderne da funkcionira kao arhitektonski znak. U smislu integriranja modernizma u postmodernizam, na evropskom su planu potaknuta ona razmišljanja koja su naročito isticala odnos reprezentacijskih i prezentacijskih elemenata i iskaza arhitektonskog objekta. Takva se promišljanja mogu pronaći u arhitektonskim aktivnostima Jamesa Stirlinga. Ustvari, nije se radilo ni o čemu novom.

Transformacije urbanih tkiva često otkrivaju ambivalentni arhitektonski iskaz. Promjene programa arhitektonskog objekta mogu dovesti do toga da se jednoj stilističkoj zgradi oduzimaju reprezentativni fasadni elementi - timpanoni, vijenci, stupovi, fasadne modularne mreže (odnosno imitacije "zidova"), ornamenti, skulpture itd. Ovo se dešava najčešće u prizemljima, dok spratovi ostaju manje transformirani. Ono što može preostati od objekta u jednom takvom postupku redukcije jeste dvojan i neujednačen arhitektonski iskaz. To je arhitektura čija vanjskost teško može biti iščitana kao, naprimjer, "secesijska", ali gdje ni modernističko ukinuće stilističkih elemenata ne vlada u potpunosti. Druga zanimljiva situacija jeste da jedna ugrađena stilistička zgrada u tkivu grada, iz nekih razloga, postane slobodnostojeća, ili, barem, postaje dijelom "otkrivena" i "neugrađena" u susjedne građevine. Pošto nije planiran za takav iskaz, arhitektonski objekat poprima dvojna i složena značenja. Njegova novootkrivena strana najčešće je omalterisani ili neomalterisani zid bez ikakvih dodatnih elemenata (ornamenata, vijenaca...). Takva arhitektonska i urbana konstelacija u mno-

gim je primjerima karakteristična za Sarajevo. Dva suprotstavljena načina arhitektonskog govora sustiču se često na samo jednoj vertikalnoj ivici arhitektonskog objekta. S jedne strane ivice iskazuje se arhitektonski govor koga čini uređenost sistema u bogatstvu arhitektonskih elemenata stubova, vijenaca, ornamenata, ukrasa... jedne fasade. Taj arhitektonski govor jednovremeno je i društveno potvrđeni govor što ga nosi svaki stilistički iskaz nosi. S druge strane iste ivice nalazi se sasvim različit arhitektonski iskaz, krajnje sveden na tek nekoliko arhitektonskih elemenata koji, zato, ne mogu sugerirati uređenost i sistemnost. Ali to nije ni arhitektonski cilj ove novootkrivene fasade, prije ona nema arhitektonskog koncepta. "Zid" koji ona artikulira, svojom uprošćenom geometrijom nosi nestilističan i, društveno, slabo čitljiv i nediskursan govor. Ta dva arhitektonska iskaza, dva različita lica jedne iste građevine, tvore dva arhitektonska koda. Oni stvaraju arhitektonski i značenjski napon međusobno, s mogućnošću da jedan drugog dekonstruiraju. Vrlo često se otklon od ovakvog stanja traži putem dorade i izmjene novostvorene, načešće "slijepe" fasade, gdje se dodaju artikulirani arhitektonski elementi (prozori, staklene bašte i sl.). Ali kreativni potencijal redizajna koji navedeni ambigviteta sugerira arhitektonski je daleko širi i bogatiji.

Navedeni dvostruki arhitektonski iskaz kodiran je s dvije klase arhitektonskih karaktera. Arhitektonski karakteri prezentacije, ekspresije, nesistema, nestila i modernizma stoje naspram arhitektonskih karaktera reprezentacije, diskursa, sistema, stila i predmodernizma i postmodernizma. Njihova suprotstavljenost izgleda, na prvi pogled, arhitektonski razarajuća. Ali, svaki arhitektonski objekt sadrži dvostrukost tog iskaza. Tako, naprimjer, originalni karakter enterijernog prostora čini nediskursnost, slaba orijentacija i čulnost, dok je historijski karakter eksterijernog prostora diskursnost, jasna orijentacija, sklonost ospoljenjima i reprezentacijama. Dati dvostruki kod može biti i relativan iskaz. Historijski i društveni uvjeti iščitavanja stvarnosti nekog prostora i vremena mogu sugerirati uvažavanje i prepoznavanje samo jedne strane arhitektonskog iskaza navedene dihotomije.

Tada, naprimjer, vidimo, prepoznajemo i uvažavamo "stil" jedne građevine, dok sav njen "nestilistički" iskaz guramo u drugi plan

vidjenja, doživljavamo ga kao arhitektonski kvar, itd. Arhitektonski jasan stilistički iskaz čini sarajevska secesija. Njeni su arhitektonski elementi jasno čitljivi. S druge strane, premda se određuje "stilom", bosanska arhitektura orijentalnog naslijeđa, a naročito njena stambena kuća, uvijek ga ponešto inklinira. Razlog je vjerovatno u njenom ukupnom karakteru gdje je čitljivost arhitektonskih elemenata slabija nego kod secesijskih. Kubistički uobličeni i apstraktni elementi zidova, nesisteman položaj otvora, neponavljanje tipičnih kompozicija, i drugo, bježe čvršćem određenju koje je uvijek indikator stila. Prema A. Molesu informacije se dijele na estetičke i semantičke. Semantičke informacije iskazuju značenja, dok ih estetičke informacije ne iskazuju, ali su u stanju pripremiti situacije za njih. Semantičke informacije čine osnov recepcije arhitekture sarajevske secesije, a estetičke informacije osnov recepcije bosanske arhitekture orijentalnog naslijeđa, a naročito njene kuće i mahale.

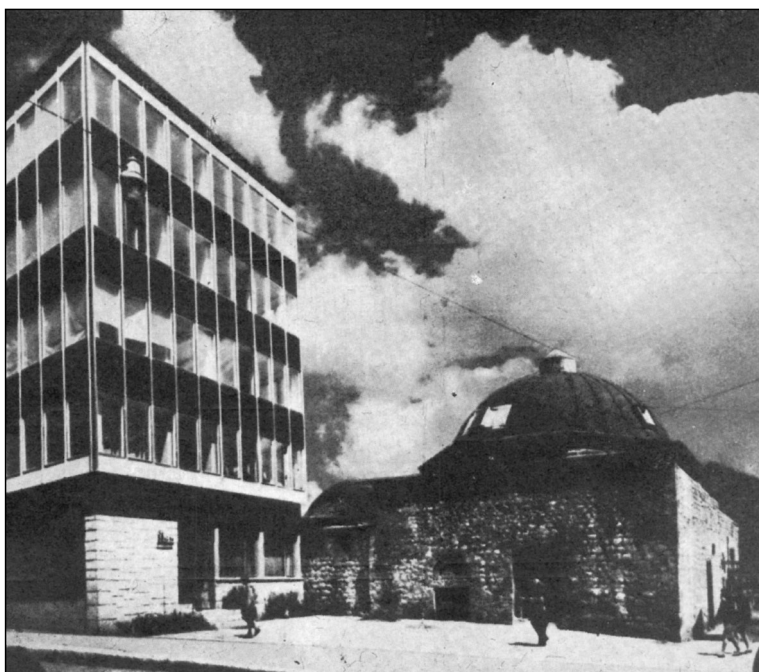
Historija arhitekture bilježi zanimljiv pokušaj dvostruke artikulacije jednog arhitektonskog objekta - kuća "Dino" u Sarajevu (autor A. Vuk), sagrađena osamdesetih godina. Formalno polazište je arhitektura Sarajeva, orijentalnog i austrougarskog naslijeđa. I jedno i drugo naslijeđe arhitekt transformira u znakovlje sličnog kvaliteta. On pokušava odnosom reprezentacijskog jedne arhitekture naspram reprezentacijskog druge arhitekture iskazati odnos i simbiozu dviju arhitektura i kultura. Semiotički problem jeste u tome što je navedena arhitektura orijentalnog naslijeđa više estetička i samoreferentna, a manje referira i simbolizira nešto drugo negoli je ona sama. Arhitekt izjednačava kvalitet "orijentalnog" arhitektonskog koda s kvalitetom "austrougarskog" arhitektonskog koda, što proizvodi dojam "izumijevanja" tih kodova i znakova. Ili, dijalog secesija - bosanska kuća se, u pokušaju ove arhitektonske simbioze, prije vodi govorom secesije nego produktivnim međud odnosom dviju autentičnih arhitektonskih različitosti.

Kontekstualni modernizam u Sarajevu

Jasno je da je arhitekt Esad Kapetanović projektujući uglovni objekat poslovne namjene kod Gazi Husrev-begovog hamama u Sarajevu računao na složeni kontekst lokacije. Ovaj objekat, izvorno

projektни biro "Plan", nastaje početkom šezdesetih godina. Ovaj je poslovni objekat u izravnom arhitektonskom odnosu sa od arhitekture svoje vrste usamljenim i izoliranim objektom hamama, koji pripada arhitekturi bosanskog naslijeđa iz osmanskog perioda. Ova dva objekta zajedno tvore i definiraju prazni prostor ugla dviju ulica.

Ostali objekti neposrednog konteksta su predmodernistički objekti, uglavnom građeni u razdoblju secesije, postavljeni tako da definiraju prostorne odnose na više različitih načina. S novim poslovnim objektom oni čine niz, naspramno definiraju sporednu ili glav-



6a. Prvobitni objekat je rudimentarno modernistički - vrlo svedeni "jednokubusni iskaz položen preko zida" (autor E. Kapetanović). Premda je modernizam vrlo problematičan sa stanovišta uklapanja u stara gradska i kontinualna tkiva, tu je uspostavljen dosta sretan dijalog modernizma i predmodernizma. Osim apstraktnog iskaza objekta, koji postavlja veze sa apstraktnim crtama, prije svega, geometrije i ekspresije susjednog hamama, artikulira se otvoreni prostor. Unutar svakog modernističkog iskazivanja artikuliranje praznog prostora jeste zahtjev kojim se osigurava recepcija ispunjenog prostora - *trodimensionale kubusa*. Takav pristup osigurava i dobro rješenje uglovnice koju novi objekat tvori.

nu ulicu, čine većinsku izgrađenost okoliša, itd. Velika je blizina katedrale, ali ona nema prevelik utjecaj budući da je prema novom objektu i promatranom prostoru usmjerena svojim zadnjim dijelom. Svi ovi različiti objekti mikrolokacije, od kojih su neki nesumnjivo visoke arhitektonske vrijednosti (hamam, katedrala, secesijski stambeno-poslovni objekti itd.), definiraju složenost konteksta. Hamam, kamena kubusna građevina koja je izgubila komplement sitne strukture dućana, koji su bili njegov izvanjski i najjavniji dio, presudno je utjecala na oblikovanje nove građevine. Ogoljen, bez puno otvora i sekundarnih arhitektonskih elemenata, hamam uglavnom emitira znak "kamenog zida" i "kupole". Unutar složenijeg znakovnog sklopa, katedrala također emitira znakove "kamenog zida", s gotiziranim otvorima, kontraforima i sl. Međutim, katedrala ne služi autoru, barem ne svjesno, kao izvoriste kontekstualiziranja novog objekta. Projektant dizajnira poslovni objekat sredstvima tada vladajućeg modernističkog oblikovanja. On koristi navedenu bliskost modernizma i bosanske arhitekture orijentalnih izvora. Kubusu hamama on suprotstavlja modernistički kubus s pet etaža na kamenom postamentu, koji je znakovno "zidu". Novi je kubus, u skladu s najboljom tradicijom modernizma, bez izraza težine. On je samo neutralna forma apstraktno artikulirana - splet vertikala i širih horizontalnih traka - koja nema šira značenja od geometrijskog. Autor izjavljuje ("ARH", Sarajevo, 1963.) da je "novogradnja upravo koncipirana kao maksimalno neutralno arhitektonsko rješenje". Tako se novi objekat približio arhitektonskim vrijednostima objekta hamama, prije svega, artikulirajući nereprezentativne, nestilističke i nediskursne iskaze koje promovira modernizam, a hamam ih posjeduje unutar svoje arhitektonske strukture. Postojeći manir modernizma, postavljanje kubusa, trodimenzionalnog iskaza, preko kamenog ili stupovnog podnožja koje je uvučeno, u općem slučaju ima delikatan karakter. Podnožje ima iskaz apstrahovanog "kamenog zida", ili je stupovno. Taj modernistički manir pravljenja prizemnih nosivih horizontalnih iskaza - "zidova" nije sasvim dosljedno modernistički. Ma koliko da se apstrahuje vezivnost zida slaganjem kamenih komada u apstraktnu ekspresionističku šaru, u kojoj spojnice moraju pokazivati otklon od prepoznatljivosti "zidanja", preostaje, ipak, materijalni učinak kamena. Posljedica ovoga je konstruktivni iskaz

jakog prizemlja, iznad koga se paradoksalno pojavljuje ekspresija netežine nošenog arhitektonskog elementa. Objekat poprima napone koji teže razdvojiti prizemlje i kubus spratova. S druge strane, on ponavlja formalnu shemu drugih stilističkih objekata (visinom, okvirnim gabaritima, približnošću formalnog iskaza itd.). U cjelini, objekat, ipak, uspijeva utkati željeni poredak vrijednosti, ostati neutralan, prepuštajući mjesto ekspresivnijeg arhitektonskog djelovanja drugim objektima - prije svega hamamu - da artikuliraju svoje arhitektonske vrijednosti. Tako, povratno, novi objekat dobija dodatno na značenju i ukupnoj vrijednosti. Modernizam, općenito, nije usmjeren na građenje u kontekstu, budući da je on, prema definiciji, nešto novo i netradicionalno, odnosno nekontekstualno. Zato, graditi kontekstualno, sredstvima modernizma, znači odstupati od same biti modernizma. Uostalom, kako će budućnost već pokazati, u tom polju "ustopave konteksta različitih naboja" leži mogućnost modernizma da se razvija i traje.

Dvojno kodiran arhitektonski govor

Godine 1998. dešava se nova arhitektonska i urbana preinaka nekadašnjeg poslovnog objekta "Plana". Pri adaptaciji novoj namjeni (Bošnjački institut), artikuliran je redizajn objekta koji je nedvosmisleno arhitektonski kodiran njegovim složenim kontekstom. Njegov se redizajn snažno vezuje za neposredno okruženje arhitekture hamama i stilističkih objekata. Dio objekta prema hamamu je izrazito modernistički materijaliziran, upotrebom stakla unutar kompozicije apstrahovano artikuliranih vertikala i horizontala.

Njegov prizemni dio prerasta u istureni stakleni kubus, čija se trodimenzionalnost mora odmah uporediti s kubusnim iskazom hamama - njegovom visinom i podjelom kubusnih ploha, ponajprije. Za razliku od izvornog rješenja, sada je primarni kubusni iskaz prizeman, a ne izdignut na visinu. S južne strane, staklena fasada postaje puna, zatvorena obložnim pločama koje su površinski zrnato obrađene te sugeriraju "ožbukani zid". Na toj se fasadi pojavljuju stilistički arhitektonski elementi istaka vijenaca, prozora reguliranih po vertikalnim osovinama, dekorativnih naglasaka parapeta, snažnih završnih vijenaca koji odvajaju prostor potkrovlja itd. Sva

se fasada prostire u neprekinutoj liniji od krova do tla, čime se pojačava težinski efekat, naročito zrnasto obrađenog materijala. Osnova arhitektonskog komponovanja je težinski i vertikalni iskaz.

Taj tradicionalni postupak građenja, ali, prije svega, njegov arhitektonski znak, ciljano je nadilažen u periodu modernizma. Razlozi ovakvog postupka su različiti, ali je modernistički zahtjev za trodimenzionalnim kubusnim iskazom i ekspresijom ne-težine, jedan od najznačajnijih. Stilistički redizajniran dio fasade je u izravnom dodiru sa sličnim fasadama njene zapadne ekspozicije. Potkrovlje objekta, lučno oblikovano, ima dvostruki arhitektonski učinak.

Kao forma približava se slici kupola hamama; kao univerzalni iskaz stilističkog arhitektonskog jezika, on je širi, i blizak, s druge strane, okruženju i arhitektonskom govoru austrougarskih objekata. Štaviše, potonjem se približava i karakterom secesijske kompozicije, gdje se objekti arhitektonski dinamiziraju i otvaraju nagore.



6b. Redizajn objekta (1997.) zasnovan je na oblikovanju koje uglavnom poštuje zatečene vrijednosti, uključivši i autorstvo prvobitne koncepcije. U cjelini, objekat je dvojno kodiran modernizmom i pred/post-modernizmom umjerene ekspresije, gdje pojedinačni arhitektonski elementi većinom nose jedan kod oblikovanja. Tako se osigurava jedinstvo sa okolinom, dok, za sebe, arhitektonski objekat ima slabu koherenciju i neveliku arhitektonsku vrijednost.

Osim jasno čitljivog navedenog dvostrukog arhitektonskog koda, pojavljuje se i drugo, manje jasno kodiranje. Naime, stakleni ku-busni dio objekta je recikliranje slike prvobitnog rješenja E. Kape-tanovića, spleta vertikalna i snažnije naglašenih zatamnjenih hori-zontalnih traka. Tim se, zapravo, iskazuje omaž prethodnom arhi-tektonskom djelu i autorstvu Esada Kapetanovića. Takvim postup-kom se najbolje artikulira duh urbanog, višeslojnost i punoća iska-za koje otkrivamo u strukturi grada.

Urbana transformacija šira od arhitektonske

Ostvareni arhitektonski objekat ima složeno koncipiran zadatak arhitektonskog dizajna. Njegovo najdelikatnije mjesto jeste zah-tjev za odmjerenim estetskim obrascem iskazivanja dviju osnovnih klasa arhitektonskih kodova. Onih koji su, prije svega, vidljivi i čit-ljivi u arhitektonskoj spoljašnosti. Nedvojbeno je da oni međusob-no proizvode estetski odnos "složenosti i protivrječnosti" (R. Ven-turi) unutar jednog arhitektonskog objekta. Dvostruko kodiranje, koje želi biti semantička osnova navedenog objekta, dekonstruira njegovo arhitektonsko jedinstvo. Umjesto uobičajene jedne arhi-tektonske tjelesnosti naziru se dvije. Ove dvije arhitektonske tjeles-nosti ostvaruju delikatan međuodnos i simbiozu, bez obzira da li je to bila namjera projektanta. Da li je bilans novog arhitektonskog objekta međusobno potiranje dviju arhitektonskih tjelesnosti i ko-načna destrukcija čitavog objekta, ili je taj odnos produktivan i ujedinjujući? Mogu se pronaći elementi i jednog i drugog, s tim što je ono drugo izvjesnije samom činjenicom da je objekat kontek-stualan, da je podvrgnut cjelini iskaza. Uvaživši urbane silnice ob-likovanja, ovaj primjer može uputiti na činjenicu da se vrijednost urbanog arhitektonskog iskaza mjeri veličinom i kakvoćom zahva-ćenog konteksta, a ne pojedinačnom vrijednošću građevine.

7

POSTMODERNA ARHITEKTURA: GDJE JE KAMEN

I.

Početne razlike između američke i evropske postmoderne arhitekture ogledaju se, prema H. Klotzu, u upotrebi humora, ornamenta i znaka jedne, naspram upotrebe arhetipskih geometrijskih formi druge arhitekture. Bez obzira na suprotstavljenosti programske površnosti i zahtijevane dubine dviju arhitektura, došlo je do njihovih međutjecaja i prožimanja, odnosno do razmjene nekih unutarnjih elemenata. S druge strane, veliki broj ranijih promatrača sada aktivno sudjeluje u uobličavanju arhitekture, selektivno upotrebljavajući elemente i jednog i drugog postmodernog kvaliteta. Ovo daje sliku postmoderne arhitekture, koja je usmjerenija u odnosu na raniju, ali i šira i uopćenija u teoretskom smislu. Ustanovljavaju se brojni arhitektonski pravci. Ipak, čitava postmoderna je zasnovana na nekoliko zajedničkih značajki.

S kategorijom kulture postmoderna ima neposrednu relaciju. No, pojam kulture je sužen na neke svoje vidove. Težnja ka širem konceptu svakodnevnog života uglavnom je preusmjerena konzumentskoj kulturi. Ovim postmoderna kultura rizikuje da se ne iskaže kao samosvjesna kultura, što je jedan od njenih programskih ciljeva. Projekt postmoderne je vezan za bogata društva Zapada, koja svoje bogatstvo prvenstveno iskazuju kao brojive i materijalne vrijednosti. Zadatak postmodernizma jeste izražavanje tog bogatstva komponiranjem jako različitih arhitektonskih i nearhitektonskih vrijednosti. Arhitektura je uvijek, kroz svoju povijest, dekodirala nearhitektonske inpute i arhitektonski ih kodirala. Drugim riječima, društvo, naprimjer, uvijek je sublimirano u arhitekturi kao čist

arhitektonski iskaz; društvo se iskazivalo kao arhitektonski znak. U postmodernizmu, nearhitektonski inputi arhitekture žele ostati, barem dijelom, takvim. Tu negdje leži problem: ako se arhitektonski



7a. U naše doba opće presymboliziranosti ima smisla postaviti pitanje "gdje je kamen". Pojavljuje li se igdje danas komadić običnog materijala i pravog kamena koji neće pričati i referirati o drugom prije nego samoreferira i bude sam to što jeste? (Piazza d'Italia, New Orleans, 1977.-8., autor Charles Moore)

objektiviziraju nearhitektonski impulsi gube vrijednost. Isprane od "nepotrebnih" slojeva značenja, postmoderne vrijednosti gube kontekst koji im daje smisao. Takvi elementi nemaju cjelovitu vrijednost, oni su integrali koji ne mogu pričati cjelovitu priču svoje geneze, svog konteksta, duha... Jedan takav ulazni element postaje samodovoljan, nezavisan, s teško uočljivim tragovima koji vode od čovjeka i prirode. Konstitucionalna složenost i pluralizam postmodernog konteksta dovode do osiromašenja, a ne duhovnog obogaćenja.

Budući da ima unutarnji smisao tržišta, postmoderna funkcionira metodom *stylinga*, proizvodeći ono što konzumenti očekuju. Ideje bilo kojeg izvorišta jesu proizvodi za konzumiranje. Visprena rječitost i prosta brbljivost imaju istu vrijednost jer govore jezikom tržišta, reklamiraju se jeftinim sredstvima, žele da budu objektivirani po svaku cijenu, itd. Jasno, između dva govorenja, brbljivost je u prednosti. Svijet pisane riječi, preuzet iz štampe i drugih medija, jeste karakteristično nearhitektonsko izvorište u postmoderni. On dijelom ostaje takav i kad biva materijaliziran u arhitekturu. Otud "literarni stil" postaje postmoderno svojstvo, otud postmoderna počinje uvažavati karaktere semantike govora i sintakse rečenice, gdje analogija i metafora postaju njeni operativni iskazi. Naravno, govor kojim se postmoderna služi već je normiran govorom "pojedince koji se već pretvorio u masu" (Argan) konzumenata.

II.

U postmodernoj konstelaciji odnosa, predmetno i materijalno bivaju potisnuti u drugi plan, povlačeći se pred naletom "samosvijesti i intelektualnog". U njoj, modernistička kategorija vremensko-prostornog u arhitekturi poprima spekulativna svojstva. Ekspresija arhitektonskog objekta se povlači, samo poneki ostatak materijalnog dolazi do izražaja. Intelpekt podvrgava svom značenjskom principu kategorije prostora i vremena, gdje analitički duh usitnjava pojmovno. Kao da je cilj postmoderne "intelektualna egzaltacija", gdje je znak, a ne ekspresija, logičan cilj arhitektonskog izražavanja. Odnosno, arhitektonski prostor biva racionaliziran. Ako upotrijebimo Arganovu distinkciju svijeta slike, možemo pridružiti pojam "čiste prostornosti" modernoj arhitekturi, a "stvari nesvo-

dive na objekat, te, utoliko prije, na prostor" postmodernoj arhitekturi. U ovom se smislu ustanovljavaju kategorije prostora i objektnog. Slike postmoderne su statične, za razliku od slika moderne, zasnovanih na Gestaltnom oblikovanju, koje su dinamične. Vrijednost prostora i hijerarhičnost nivoa prostora iskazuju se spekulativnim putem. Ustvari, slavi se informacijsko znanje. "Naučno" saznanje postmoderne tretira vrijeme na isti način kao i prostor. Unutar arhitektonskog objekta kategorija vremenskog historije originalno se izražava arhitektonskim slojevima organiziranim u hijerarhične iskaze. Postmodernizam sve vremensko-historijske elemente postavlja u jedan, istovrijedan plan.

Potiskivanje materijalnog i predmetnog iskaza arhitekture je logična posljedica ukupnog postmodernog koncepta racionaliziranja arhitekture, gdje je isključivi cilj ostvarenje znaka. Okus materije biva zamijenjen njenim znakom, ekspresija informacijom. Odnosno, dvojstvo duha i materije biva zamijenjeno "adekvatnim" sredstvima izolirane svijesti koja opisuje, ali ne artikulira materijalno arhitekture. Tako je opis "živih boja" nekog arhitektonskog objekta sterilan iskaz u ostvarenju postmoderne, znak koji možemo pročitati. Takvo bojenje arhitektonskog objekta, sterilno je oživljavanje nečeg što nema materijalnu podlogu, i pojačava solističku orkestraciju pojedinog arhitektonskog elementa/znaka. Postmoderna ideologija, zapravo, negira objektno, oduzimajući mu imanentne vrijednosti, osim, ponekad, kad teži isključivo arhetipskom. Možda je najtačnije, u određivanju materijalnog i predmetnog karaktera postmoderne, postaviti pitanje: Gdje je kamen? Gdje, u postmodernizmu, kamen obitava kao kamen, a ne kao znak? Ili, šire, gdje materija egzistira kao materija, a ne kao znak? Je li promijenjena ideja arhitekture, taložena vijekovima? Ili je postmodernizam maniristički nastavak moderne arhitekture? Ili je...? Kakvo god pitanje da se postavi u budućnosti ono mora imati odgovor neodvojivo vezan za sferu kulture. Premda je uvijek bila njen dio, arhitektura sve više postaje znak kulture savremenog društva.

III.

Postmodernizam želi da bude "pozitivno znanje o svijetu" kretanjem unutar sistema dovršenih znakova interpretativnog, gnoseo-

loškog i muzeološkog karaktera. Definirani, odavno zgotovljeni znakovi, odnosno neproizvodnja novih kodova podvlače značaj povlačenja stvaralačkog i progresivnog. Postmodernizam povlađuje intelektualnom i otvara polje za njegove spekulacije. Budući takav, on je nezainteresiran za prirodu i prirodno. On je sav iskaz kontra-prirode te sugerira zatvorene sisteme djelovanja.

Postmoderni "poziv na osjećajnost" je, ustvari, otklon od svakog osjećanja i poziv na "racionalno doživljavanje" zatvorenih u površna imenovanja i znakovlje. U umjetnosti, to udaljšavanje od čovjeka i njegovog osjetilnog vodi dezintegraciji njene tradicionalne ontologije. Konstitutivne elemente postmodernizma - kulturu, društvo i historiju, nema što da drži na okupu. Generiranje cjeline umjetničkog djela ustupa mjesto okupljanju dijelova u "kompoziciju sazdanu od komadića svijesti". U tom se procesu produkuju i sublimiraju dovršene slike lijepog, dinamičnog, kompleksnog i "savršenog" industrijskog proizvoda.

Da li se postmodernizam obraća samo eliti ili dvostruko i višestruko kodiranje njenih, za konzumaciju zgotovljenih, znakova pronalazi put do različitih čitača? Takvi znakovi jesu opći karakter savremenog oblikovanja: *Ready-made* proizvodi, *ready-made* kuće, *ready-made* historija, *ready-made* kultura, posljedično stvaraju *ready-made* znak! Postmoderna kultura, nudeći zgotovljene proizvode, nudi zgotovljene znakove, koji su, zatvoreni unutar sebe, mrtvi fragmenti ikoničkog. Tu umjetnost prelazi onu tanahnu granicu kad počinje da se otuđuje od čovjeka, zatvorena u sebe ona ne zahtijeva od njega intelektualnost i napor, koje joj on može i treba dati.

Količina informacija, neprekidno redanje poruka, goleme dimenzije, silovitost perceptivnih činitelja, sve su to "načini paraliziranja rasudne sposobnosti" (Argan). Navedena Arganova misao vezana je za problem recepcije umjetničkog djela. Unutar postmodernizma, ona upućuje na oblasti granične i dobre recepcije. Rasudna je sposobnost, svakako, relativan pojam, promjenjiv od epohe do epohe. Izrazita karakteristika postmodernizma jeste prevelika količina upotrijebljenih informacija tako da perceptivni aparat ne može, u traženom vremenu, prihvatiti sav njihov kvalitet i količinu.

Previše materijala sugerira preveliki broj veza. Konačno, javlja se recipijentski uzmak od mnoštva perceptivnog materijala i njegove prevelike zadaće. U cjelini, postmoderni arhitektonski objekat teži da postane slika okupljenih slika. Ovo, već u početku, osigurava površan prilaz, tim više što postmoderna ne teži cjelovitom iskazu - umjetnosti i čovjeka koji je prati.

IV.

Od šale, anegdote, dosjetke, pa sve do mogućih dubinskih tema, postmoderna se odvija po pravilima masovnog komuniciranja, "koje se, budući da mora djelovati ispod granice svijesti, koristi gotovo isključivo slikom" (Argan), dovodeći čovjeka u stanje mentalne komunikacije ikoničkog tipa. Iz te opijenosti konzument slike se ne izvlači, nego zapada dalje u slojeve polujave, onakve kakvu postindustrijsko društvo može da ponudi. Percepcija s "jedinstvom mentalnog i čulnog procesa" (Arnheim) može pridružiti karakteristiku mentalnog postmodernoj, a čulnog modernoj arhitekturi. Ako su te karakteristike percepcije nerazdvojive, onda se mogu naslućivati nedostaci i postmoderne i moderne arhitekture. Uostalom, čulnost i jeste ona potisnuta karakteristika koja nedostaje postmodernizmu.

V.

Znakovna preprogramiranost uzrokuje nedostatak svježine pojedinih ulaznih elemenata, odnosno kodova. Kad su znak, ili grupa znakova, potpuno samoživi, usljed nemogućnosti uspostavljanja međudodosa, semiotičko djelovanje prenosi značaj s kodiranja na formu pojedinog nosioca znaka. "Nenamjeravani" formalizam preuzima semantičku ulogu, pa i sadržaj znaka usmjerava sebi. Unutarnje znaka ostaje neisprovocirano i, samo u rijetkim slučajevima, proviruje "van" između znakovnih slogova.

VI.

Postmoderna kompleksnost neminovno vodi u sfere kvantitativnog, brojnih konstitucionalnih formaliteta malog naboja. Detalj više nije izraz i odraz cjeline strukture objekta; detalj je odraz deta-

lja. Ideologija je postmoderne manje vulgarna upotreba prošlosti (budućnosti), nego projektovana prošlost (budućnost). Veliki dio nositelja postmoderne kulture ustanovio je svojevrsnu "tehniku vremeplovske imaginacije", u kojoj se tvore paralelne historije, proklamiraju "nove" i "stare" epohe. U tom su polju vidljivi elementi krize umjetnosti i društva.

U suštini, postmoderni se proces sastoji u produbljivanju opće krize društva, u kojoj je arhitektura indikator presabiranja raspoloživih rješenja. Kad je budućnost neizvjesna priziva se prošlost; teorija cikličnog razvoja u postmodernizmu nailazi na vrlo pogodno tlo. Ako je moderna arhitektura bezvremena, postmoderna je vremenska. Ako se moderna arhitektura kreće kroz vrijeme, od duboke prošlosti do daleke budućnosti, ne noseći ništa osim okusa i energije, postmoderna u istoj takvoj kretnji zauzima drugi, formalistički pol.

VII.

Atribucije gotovosti, dovršenog, vanjskog, sterilnog, idealnog, formalnog, sjajnog, reprezentativnog, graničnog, prisilno dubinskog... tvore osjećaj kraja, u krajnjem nagovještaj smrti. Tamo gdje izostaje impuls života, nadvladan "idealnim" i "perfekcioniranim", tamo gdje su plohe ograničene, pravci i perspektive - zatvoreni, nedostaje i prisustvo čovjeka. Tjeskoba? Vedrina? Nada? Strah? ... Šta ostaje iza tog programa intelektualnih ponuda, iza najvećeg kulturološkog projekta u historiji arhitekture? Ostaje sumnja u visoki umjetnički učinak novih građevina! Ostaje sumnja u mogućnosti postmodernističkog sadržaja, i u dostatnost umjetničko-stilskog uprimjeravanja svijeta; u krajnjem, sumnja u intelektualne dosege. Neizvjesna je i budućnost postmoderne! Hoće li se i dalje kretati prema pojačanju sterilnog iskaza, ili će probiti impuls životnog?

Ako moderna arhitektura, u njenim najvrjednijim djelima, sadrži katarzu, postmoderna ne postiže taj cilj. Katarza, koja bi u postmodernizmu demantirala njene programske osnove, logično izostaje prepuštajući se okusu tjeskobnog i sumnjivog. Može li se postmoderna arhitektura razvijati individualno i supstancijalno zaobilazeći programsku zadaću označenja kulture?

Kako društvo i kulturu izdići na razinu potpunog ako individue koje ih grade predstavljaju bezličan iskaz, i koje su simbolizirane tako. Proviruje li ispod veoma uopćene znakovnosti postmoderne malo ljudskog, u komadiću prljavog, materijalnog i zbiljnog, a neoznačenog, detalja? U komadiću pravog kamena? Za čije viđenje ipak treba upotrijebiti osjećanja. Literarna predloška i govor, očekivani simbolizam u izrazu i idealizam u odrazu, jesu bez konačne poetičnosti, i lahkoće koja je prati. Konačno, postmodernizam želi da dosegne nivo samosvjesne i visoke umjetnosti, lijepe ni po čemu drugom, nego po svojoj visprenosti. No, njegova je mjera lažna visina religioznog osjećaja i transcendencije, a stvarnost intelektualna egzaltacija i parcijalna svijest.

8

NEOBIČNO OBIČNA KUĆA

Arhetip vertikale u azilu umobolnih

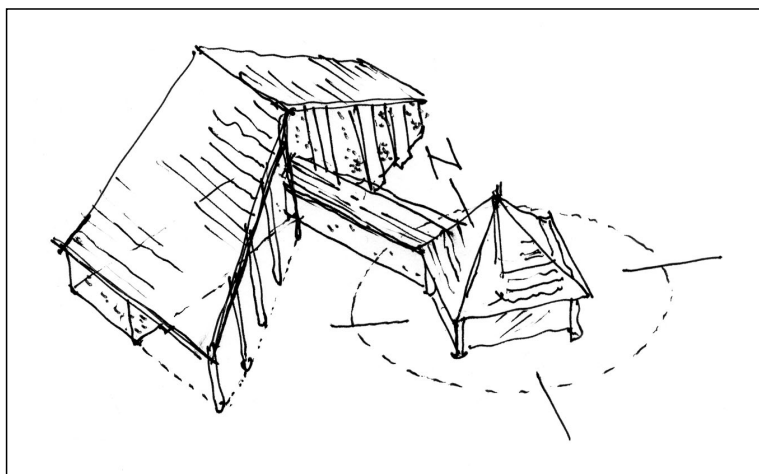
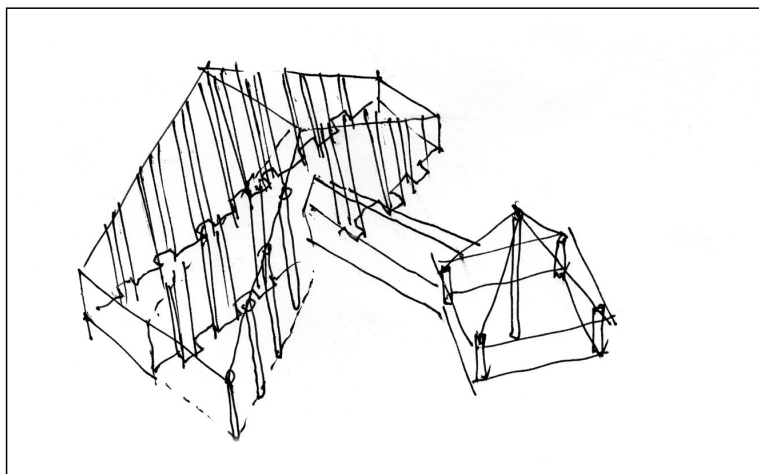
I.

Glavnina arhitektonskog bića je usmjerena "normalnom čovjeku", ili "normalnom korisniku". To je karakteristika teorije i prakse arhitekture koja je ugrađena u njenu predstrukturu, i kao takva manje je vidljiva i rasvijetljena. Normalnost, kao oznaka za društvenu konvenciju ukupnog psihofizičkog stanja prosječnog pojedinca, jeste kategorija relativnog i rastegljivog značenja.

Postoji elementarni iskaz modelovanja arhitektonskog objekta, u kome se figura odraslog čovjeka, često muškarca, smješta i skriva u, uglavnom, nevidljive crteže i prostore zidova i volumena neke građevine. Ovaj karakter, često uočljiv u proporcijama objekta ili u iskazu stupova-karijatida, jeste jedno od jasnih pojašnjenja navedene normalnosti u arhitekturi. Svjesno neuvažavanje tog iskaza normalnosti vrlo je rijetko. Dešava se kod nekih vrlo osobenih arhitektonskih objekata, kao onih za djecu, ili, ponekad, kod najpovršnijih arhitektonskih ostvarenja. Otklon od te, prešutno prihvaćene, zakonomjernosti mnogo je teži društveni prekršaj nego što to na prvi pogled izgleda. Jer, hipotetička građevina normalnosti, što se nalazi unutar svake i unutar stvarne građevine, svoju suštinu ne eksplicira u površnim materijalizacijama realne građevine, ona je njena bit.

II.

Može se pokazati i pratiti historijska međuzavisnost i usmjerenost "normalnog čovjeka", odnosno njegovog normaliteta, i arhitekture. Oni se, ponekad, međusobno zrcale. Tu sukladnost nije teško



8a. Težeći da kreira sasvim običnu kuću, oslobođenu suvišnih izvanjskih društvenih slojeva, odnosno društvenih normi, i sam projektant se iznenadio mogućim čitanjem svog rješenja. Slika moćnog krova, kao zaštite odozgo, na vertikalama štapova i podupirača bliska je svojim obrascem Laugierovoj predodžbi primordijalne arhitekture - "Laugierova koliba". Estetski iskaz obične kuće samo je na prvi pogled paradoksalno izmješten iz polja uobičajenog i svakodnevnog izražavanja arhitekture u polje ekskluzivnog i specijalnog. Figurativno, tekuća stvarnost i savremenost ogrnuli su premnoge slojeve normirane odjeće, tako da se ne nazire osnovica figure koja ih nosi. U svojevrsnom obratu, napovršniji slojevi tog društvenog odijevanja - tekućih i kratkotrajnih ideja svedopadljivosti, lijepog i vrijednog, postavljaju se kao osnovica svakog arhitektonskog djelovanja. (Azil umobolnih u Koprivni, autor F. Hadžimuhamedović, 1991.; rat u Bosni je zaustavio početak gradnje objekta 1992. godine sa neizvjesnošću nastavljanja započetog.)

otkriti u estetskim uobličenjima ili u najopćijim definicijama arhitekture. Izravno ili metaforično, zamisao, ali i osjećaj, ugrađenosti i upisanosti čovjeka i njegove figure u građevinu čini se toliko logičnom da se često postavlja znak jednakosti između te zamisli i same arhitekture.

U slijedu rečnog, postavlja se pitanje šta bi se desilo kad bismo uspjeli poremetiti tu, manje ili više skrivenu, logičku ravan normalnosti unutar arhitekture. Azil umobolnih, kao arhitektonski objekat konvencionalno nenormalnih, problematizira prethodno pitanje i, ako ništa drugo, zahtijeva preispitivanje postulata arhitekture. Prema svemu, azil umobolnih je atipičan arhitektonski objekat i prema uobičajenom iskazu normalnosti u arhitekturi mogao bi biti ne-arhitektoničan objekat. Ili, u najmanju ruku, morao bi biti objekat koji ustanovljava svoje mjesto na ivici etablirane arhitekture, gdje može dobro poljuljati sam lik te arhitekture, pripadne joj postulate i norme. U određenju odnosa kuća - psihičko postoji uvjetovanost para. Čovjek bez kuće je jednovremeno čovjek bez psihe. Od toga se čini bitnijim, ali i širim, određenje kuća - stanište (bitište), gdje tu relaciju usvajamo u smislu hajdegerovskog poistovjećenja stanovanja i bitisanja. Psihičko se tu, kao i sam fenomen kuće i arhitekture, uklapa uvijek u široko polje čovjekovog bitisanja.

III.

Pojam vertikale, vertikalne linije, materijalizacije vertikalnog itd. svakako je bolje pojašnjen i prikazan u oblasti likovnog nego u široj oblasti antropološkog. Sam pojam likovnog je tu, zapravo, širi od samog sebe. Bilo koja likovna analiza viđenja bi pokazala prisustvo vertikale, odnosno vertikalnog principa kao aksioma vizualne percepcije. Ekspresija vertikale, zapravo, daje minimum perceptivne dinamike vizualitetu, i daje početni identitet slike.

Između tačke, kruga, horizontale, vertikale... likovni prapočetak i metahistoriju slike ima smisla odrediti posljednjim elementom. Horizontala jest oduvijek bila, no likovni prapočetak slike pripada erekciji vertikale. Vertikala postoji kao suprotstavljanje horizontali, koja joj daje razliku smisla. Time vertikala i horizontala čine

međuutjecajni par. Determinirajući osnovnu orijentaciju gore-dolje, vertikalna određuje i sekundarnu orijentaciju lijevo-desno. Skupa, ove orijentacije čine uvjet potpune pojave slike. Vertikalna inherentno sadržava osnovu Maljevičevog križa i iskaz pravog ugla. Ona je nedvosmisleni iskaz gravitacije, jer priziva masu i materijal. Vertikalna iskazuje *Axis Mundi*, a njen prevladujući smjer je nagore. Tom otvorenosti nagore vertikalna lahko priziva erotske konotacije i falusni simbolizam. Simbolično, ali i stvarno, vertikalna je afirmacija života i nastajanja, i onaj izraz otpora gravitaciji koji čini stvari horizontalnim, polegnutim i mrtvim.

IV.

Na osnovi ograničene analize crteža koje su napravili umobolni pacijenti, u azilu umobolnih u Garevcu, mogle su se uočiti određene likovne karakteristike, pa i određene zakonomjernosti. Jedna od najzanimljivijih pojava došla je do iskaza prilikom analize slučajno odabranih crteža, gdje je kao kriterij kvaliteta uzeta složenost i cjelovitost crteža, što podrazumijeva i ukupnu čitljivost, kompozicioni iskaz, brojnost i raznovrsnost elemenata, znakovnost itd.

Može se izvršiti tipološko grupiranje crteža tako da oni obrazuju razvojnu liniju, odnosno njihov ukupni karakter se kreće od cjelovitih i složenih do krajnje necjelovitih i jednostavnih; cjelovitost i složenost nemaju paralelan i preklapljen hod. Zašto takva razvojna linija? Jedan pol crteža, cjelovitog i kompleksnog iskaza, izgrađene kompozicije, primijenjenog znaka itd., možemo pridružiti bolesnicima čije bi se psihičko stanje najopćenitije moglo označiti kao "dosta dobro", "zadovoljavajuće", što je izvjestan prijevod psihijatrijskih dijagnoza. Drugi pol crteža, krajnje reducirane cjelovitosti i složenosti, možemo pridružiti opisima "vrlo teškog psihičkog stanja". Tu drugu grupu karakteriše crtež često sveden samo na linije, s angažiranim tek malim dijelovima crtaćeg papira. Vrlo osobenu klasu crteža čini predstava manje ili više pravilnih vertikalna u gušćem poretku, koje čine jednoličan ritam, a iscrtane su u, otprilike, srednjem pojasu jedne od tri zamišljene horizontalne trake površine papira. U rasponu između dva pola crteža, između dva pola psihičkih stanja, formira se razvojna ljestvica u kojoj se

i slika i stanje reduciraju. Nedvosmisleni zaključci, koji nastaju upoređivanjem s tipologijama dječijih crteža i njihovih razvojnih linija, ukazuju na sličnu, samo suprotnosmjernu razvojnu ljestvicu. To, naročito, u smislu razvoja dječijeg crteža od prostog prema složenijem. Jer, prvi crtački potezi djeteta frapantno ukazuju na "posljednje" crtačke poteze umobolnog crtača. Početak jednog je ovdje kraj drugog. Prikaz vertikale, vertikalne linije, javlja se kao jedan od najkarakterističnijih crteža određene grupe bolesnika. Te slike vertikalnih linija, koje teže jednoličnom iskazu ritma i zadovoljavaju se njim, slike su koje ne teže punoći i sadržaju, u kojima nema nagovještaja razumskog, u kojima je sve što se može vidjeti samo naznaka pulsacija ogoljenog vegetiranja. Tu se neumitno nameće poređenje tih crteža s prikazom horizontale, naprimjer, gotovog crteža umobolnih pacijenata koji sadrži samo jednu horizontalnu liniju. U njemu ne možemo otkriti ni onaj najreduciraniji iskaz života i životnog, koji bi se mogao pojaviti kroz, naprimjer, ritam vertikala. U takvom crtežu nema želje za životom, caruje prazan svijet, bez sadržaja. U smislu likovne fenomenologije to je "slika bez slike".

V.

Na susretu vertikale i horizontale, odnosno njihovih linija - elemenata koji inauguriraju arhetip života i smrti, može se otkriti bezdan, ali se mogu otkriti i primarne slike. To su praslike i arhetipovi, koje umobolni, očigledno, nose u sebi. Problem aplikacije modela zatvorenih sistema u crtežima umobolnih, primjena kruga kao Jungovog "jastvenika", itd., samo su neki od mogućih problema koje bi valjalo istražiti u istoj onoj ravni s fenomenom vertikale i horizontale.

Pojedini crtači iz azila umobolnih uspijevaju zaviriti u svoju unutarnjost i naslikati skrivene i dubinske unutarnje pejzaže arhetipskog značaja, ostavljajući, ipak, otvorenu dilemu jesu li njihovi crteži umjetnost. Potonje pitanje je problematski postavio Branko Pražić, psihijatar iz Zagreba.

VI.

U konkretnom slučaju arhitektonskog projektovanja azila umobolnih u Koprivni kod Modriče, kao prvi, javio se problem distance.

To je pitanje koliko blizu kući umobolnih i umobolnoj individui smije i može prići arhitekt kad je prisiljen da to učini sam bez interdisciplinarne i naučne suaktivnosti i podrške. Navedeni problem potcrtava činjenica da svaka takva arhitektonska intervencija daleko nadilazi oblast konvencionalne arhitekture, praveći mnogostruke egzistencijalne učinke. Zadato je kratko vrijeme arhitektonskog projektovanja i krajnje su ograničeni finansijski uvjeti. Uz to, godinama je kao azil korištena neadaptirana osnovna škola, koju je sad, po programu, trebalo rekonstruirati i prilagoditi uslovnom azilu umobolnih. Neobično, sva ova ograničenja nisu zakomplicirala, nego su, na svoj način, olakšala i usmjerila konačno projektno rješenje. Jedan mogući prilaz nametao se kao najbliži - inauguriranje arhetipskog mišljenja i formalizma u arhitekturi. Odnosi se na upotrebu elementarnih arhitektonskih oblika, sa usmjerenjem ka ostvarenju Heideggerove dihotomije stanovanja i bitisanja. Drugo, arhetipski prilaz, koji može imati jako uporište u životu umobolnih, onako kako su analize njihovih crteža pokazale, ne teži uvođenju eksperimenta i novog. On je usmjeren razotkrivanju, razodijevanju i ogoljenju postojećeg svijeta, u skladu s određenjem Hermana Melvillea - "Ne volja za inovacijom, nego arhetip!" Osnova pristupa jeste da je arhetip vertikale ugrađen u osnovicu oblikovanja objekta koji se rekonstruira. Također, teži se da arhitektura azila ne dobije maseni i težinski iskaz, jer to je likovna ekspresija koja je često privlačna za tretman arhitekta, ali je i moguća zamka i zatvor duševno oboljelog. Zato se ostvaruje projekt s arhitektonskim shematizmom i značenjem "krova, položenog preko vertikala stupova". Stupovi su ponegdje konstruktivne, a ponegdje simboličke naravi - znaka koji ostvaruju i referiraju vertikalni lomovi zida.

Problem vizuelne dovoljnosti, odnosno *plaisir de la vue* ("vizuelno zadovoljstvo" - F. Menna), u arhitektonskoj materijalizaciji kuće umobolnih, ima mnogo usmjereniju i suženiju namjenu od uobičajenog rješenja tog problema. Tako se postavlja zahtjev da se izbjegne upotreba arhitektonskih elemenata koji "vise" nad glavom i stvaraju psihološki pritisak, kao što to, naprimjer, čine konzole. Nasuprot tome, potrebno je da objekat ne ide u drugu krajnost - ekspresije netežine, odnosno da objekat ne "lebdi". Treba iz-

naći izvjesnu ravnotežu. Zahtjev je da arhitektonski iskaz nošenja težina i materijala bude veoma jasan, odnosno nedvosmislen. Najbolja je primjena iskustveno potvrđenih osnovnih konstruktivnih sistema, poput stupa i grede, ili zida. U tom se smislu nastojalo da oblikovanje krova ne konotira težinu i opterećenje, i da izaziva osjećaj zaštite. Ukupno, tipologija ovog objekta naslanja se na prvobitnu Laugierovu kolibu u drvetu - "krova na drvenim podupiračima", koja primarnom semantikom može prizvati asocijacije na "veliku pticu raširenih krila, koja prima u zaštitu i zagrljaj".

U nemogućnosti primjene drugih sredstava, psihološki negativan efekat predugog hodnika na bolesnike razbija se ritmiziranjem s nizom dekorativnih drvenih vertikalna, od kojih neke markiraju ulaze u sobe. Osnova jedinice boravka - bolesničke sobe formira se naglašavanjem osnovne orijentacije: naprijed-natrag i lijevo-desno, odnosno gore-dolje. Tako soba dobija jasno naznačenu krstastu shemu organizacije i orijentacije i ima čvrstu četverostranu organizaciju. To se postiže rasporedom vrata, prozora, izbočina i udubljenja u zidu, a osnova zauzima kvadratnu formu. Od jednog produžetka osnovnog objekta formira se mala kvadratna čeverostrešna zgrada, strukturirana s jednim velikim centralnim stupom i četiri manja ugaona stupa. Ovim se jasno sugerira kosmološki model jedne građevine. Funkcija velikog centralnog stupa je simbolička, usmjerena k artikulaciji "mikrokosmološke osovine" ove građevine, i svijeta općenito. Uloga tog malog centralnog objekta je da prizove identitet kuće i time bude mjera svake prostorne organizacije u azilu. Njegova je funkcija okupljanje, odnosno socijaliziranje najviše razine u kompleksu. Ova kuća sugerira koncentriranje formi i materijala i simbolizira središta čitavog azila. Naglašavanje hijerarhijski najvišeg i najizražajnijeg centralnog mjesta u kompleksu treba da kompenzira i uravnoteži česti psihizam bolesnika u smislu "nedostajućeg središta". Nije slučajno što pojedinačne sobe velikog objekta i mali objekat kuće imaju sličnosti. Mala je kuća otvorena na sve četiri strane i ima naglašenu orijentaciju i kretanje "iz" - usmjerenje iznutra prema vani. Postoji i suprotnosmjerni efekat kretanja "u" - izvana prema unutra. Ovaj drugi efekat je postavljen tako da ne dominira, već i radi poznate činjenice da se umobolna jedinka promatra i simbolički kreće, zatvarajući se

u sebe i u objektno, prema unutra. To ne znači da će konceptom usmjerenja "iz" jedinka postati aktivna, da će prostim zahvatom postati aktivni subjekt života. Time se samo stvaraju arhitektonske pretpostavke i okviri takvog mogućeg djelovanja. U cjelokupnom procesu ustrojavanja i oblikovanja arhitekture azila, najvažniji princip je bio da se stvara što manje stvarnih, ali i simboličkih prepreka. Šta je prepreka, u stvarnom i simboličkom smislu nije arhitektonski ali ni društveno sistematski i do kraja kodificirano.

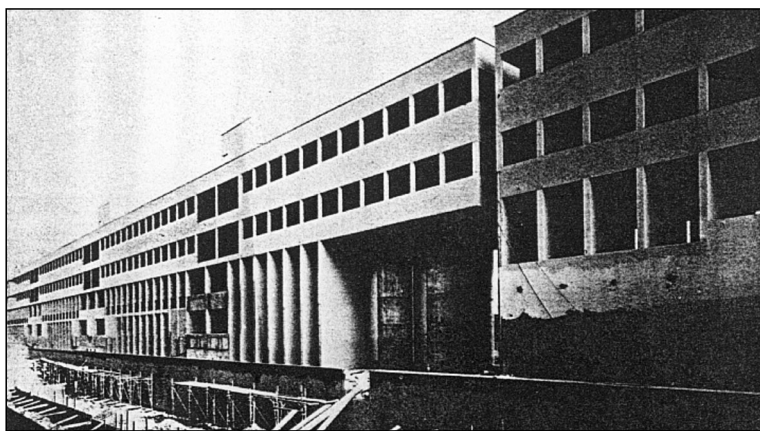
Odgovor na pitanje o pozitivnom učinku, odnosno o uspješnosti primjene ovog arhitektonskog koncepta azila umobolnih može dati samo dublja i interdisciplinarna analiza objekta, unutar izvjesnog vremenskog trajanja. Nakane dizajnera, poput želje da se ne oblikuju "tuneli" i slični arhitektonski elementi i karakteri koji mogu psihički dodatno opteretiti umobolnu osobu, težnja čvrstom i jasnom oblikovanju, težnja neupotrebi obrazaca zatvorene geometrije, nestvaranje prepreka, afirmacija blagog erotskog, upotreba simbolizma "velike majke" itd., jesu jasne projekcije arhitektonskih vrijednosti unutar bavljenja ovom vrstom oblikovanja. One mogu imati punoću i postati ostvarena vrijednost, u ovom ali i drugim primjerima, tek kad se ustanovi ono što je pravi smisao i sadržaj svake arhitekture - čovjekov refleks življenja i njegova reakcija na neki prostor. To što se radi o "umobolnim" pojačava delikatnost određenja, zahtijeva mjerenja učinka i postavlja arhitekturu u punoj mjeri kao iskaz "socijalne umjetnosti" (Pevsner), gdje je ovdje iskazani i primijenjeni arhitektonski koncept elementarističkog pristupa tek mogući put.

VII.

Općenito, arhitektura azila umobolnih u Koprivni teži oslobodenju od zahtjeva za ekspresijom - kako estetskog tako i drugih slojeva arhitektonskog djela. Sve to traženje i profiliranje arhitekture zapravo je izraz traženja istine, u njenom ambivalentnom iskazu: arhitekture, koja je istina za sebe, i one druge isitne - korisnika arhitekture.

Iskaz istine u današnjoj arhitekturi je, općenito, postmetafizičan, odnosno može se odrediti kao relativan. Ali, i bez toga, istina u um-

jetnosti jeste "estetska istina" (S. Langer). Jasno iskazana potraga umjetnika za estetskom istinom ima svoj naročiti izraz u radovima arhitekta Alda Rossija, koji povezuje projekcije estetske istine same arhitekture s drugim istinosnim projekcijama. Tako Rossi traži istinu kroz skidanje i otkrivanje arhitektonskih slojeva savremenog arhitektonskog objekta. Ustvari, on poistovjećujući arhitektonski objekt s izuzetnim sublimnim iskazom kulture i njenog vremenskog, traži urbo-arhetipsku matricu, gdje je istina, figurativno ali i fenomenološki, ispod slojeva izvanjske pojave. Kod Roberta Venturija istina je spoljašnost, odnosno najnoviji vanjski sloj objekta formiran u trenutku živuće i aktualne ljudske i društvene potrebe. Istina arhitekture za Charlesa Moorea je u njenoj marginalnosti u odnosu na život - ona je njegov neživi ovoj; suprotni bi bili stavovi o "živoj" arhitekturi što funkcionira organskim zakonima, itd. Iznalaženje određenog tipa arhitekture za azil umobolnih u Koprivni jeste traženje istine u određenim oblastima fenomenologije.



8b. Aldo Rossi pronalazi skrivene logičke ravni društvene interakcije u slojevitim iskazima arhitekture koji se mogu imenovati urbanim morfologijama i arhitektonskim tipologijama. Veoma zanimljivo u njegovom radu izgleda reinauguriranje osnovne ravni arhitektonskog iskaza, koja artikulira i legitimira društvenu interakciju i integraciju nultog tipa. Otkrivanje te ravni, zagušeno društveno nefunkcionalnim slojevima savremenosti, nije uvijek poželjno. Zato neki iščitavaju arhitekturu Rossija kao fašističku ili kao iskaze neprimjerene estetike. Rossi, čini se, ne određuje arhitekturu kao subjekt čovjekovog svijeta, nego tek kao njegov mogući okvir i pozadinu. (Stambeni blok u naselju Gallarate 2 u Milanu, autor A. Rossi 1970.-73.)

Taj prilaz uzima kao model skidanje slojeva svakodnevnog, što znači slojeva estetskog. Time se pokušava ukinuti etablirana konvencija normalnosti. Ustvari, teži se uspostavljanju nove, proširene i humanije konvencije. Arhitektura, dakle, u tom konceptu, teži neestetskom iskazu, što ne razara samo biće arhitekture. Ideja larpurlartizma tu se doima kao krajnje apsurdna, kao novovjekovna podvala racionalnog uma, gdje se arhetipski iskazi, refleksi i oblici ne mogu ni približiti artikulaciji i pojavi.

Sami arhetipski elementi, kada su oslobođeni od premnogih slojeva društvenog koji ih zaklanjaju, grade čvrsto i jasno svoje polje i sisteme djelovanja, ne ostajući beživotni i pasivni. Naprotiv, postaju veoma aktivni i djelatni. Takav eklatantan primjer jeste upotreba arhetipa vertikale - elementa skrivenog u prostorima takozvanih umobolnih individua i staništa, a koji pokazuje paradoksalnu situaciju savremenog svijeta, koji svoju normalnost i elementarnost mora tražiti i potvrđivati u otklonu od nje same, odnosno u oblastima gdje se ona obično ne traži.

Samo arhitektonsko biće nije promijenjeno i ne dovodi se u pitanje. Pokazuje se samo da eksplikacija tog bića nije dovršila svoj rad i da je potentnija i bogatija nego se uobičajeno usvaja. U svemu tome čini se najznačajnije to da arhitektura pokazuje snažno unutarnje jedinstvo koje priziva zagubljeni holizam čitavog svijeta.

9

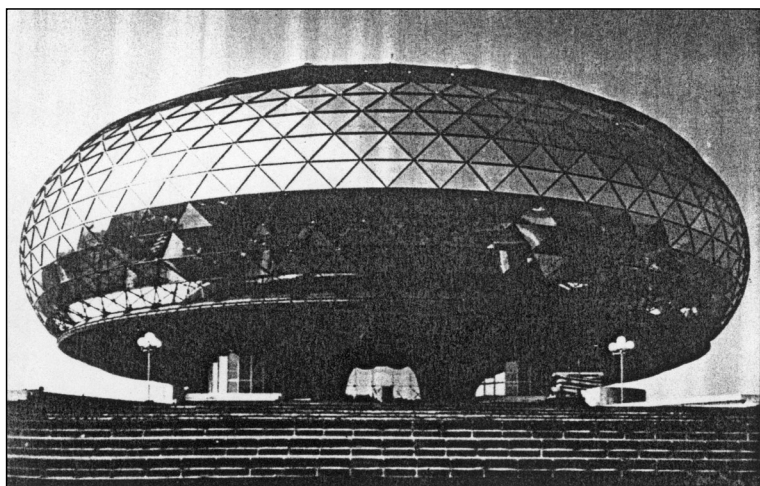
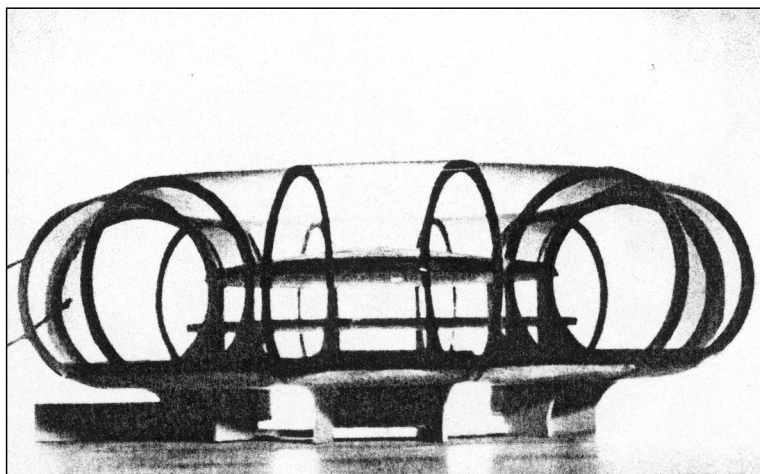
METAFIZIKA KUĆE

I.

Šta je to što, kroz historiju arhitekture, sve kuće povezuje u jednu cjelinu? Koji je uvjet nastanka kuće, odnosno - šta je to kuća? Drugačije rečeno, šta je to nepromjenjivo kuće i koja je konstanta određenja njenog bića?

Da li je kuća historijska činjenica? Hoće li s njenim prevazilaženjem biti izmijenjena i zamisao "cjelovitog svijeta" ako simbolizira i artikulira tu ideju. Takva kuća bila bi materijalizirana metafora cjelovitog svijeta, kao odraza ljudske potrebe za najopćenitijim orijentacijama. U tom smislu, mogu li se u arhitekturi kuće pronaći kosmološki i konstitutivni dijelovi koji su semantički nerazloživi? Nije li kuća izraz "kosmosa u malom", otjelovljenje, ali i oduhovljenje osnovnih principa prirode? Afirmacija ovakve kuće ističe njenu posebnost, kategorijalnu primarnost, odnosno značaj njenog kosmološkog modela. U tom smislu, svaka arhitektura, bila ona hram ili ne, ima nešto od svetosti i neprikosnovenosti kuće!

Ako bi se elementi Zemlje, Vazduha i Neba prihvatili kao uzročnici nastanka kuće, u doslovnom, ali više u prenesenom smislu, nije li logično u pojavnosti kuće pronaći arhitektonske analogone tih elemenata. Odnos i arhitektonski iskaz tih elemenata tvore "metafiziku kuće". Njihov karakter bi morao pripadati i iskustvenoj i prediskustvenoj arhitektonici, koje arhitektura nosi unutar svog historijskog kretanja. Kako se, u tom vremenskom toku, pojavljuje metafizičko arhitekture?



9a. Tek naizgled vrlo male promjene u oblikovanju jednog arhitektonskog objekta mogu dovesti do temeljne promjene metafizičkog iskaza. Metafizika elementa Vazduha dominira arhitektonskim iskazom prvog projekta. U njemu transparentne staklene plohe torusnog tijela, geometrijskog iskaza koji poništava gravitaciona djelovanja i težinu, sugeriraju kružno oslobođeno kretanje vazduha u sasvim modernističkom ruhu. Ista arhitektonska forma u konačnom arhitektonskom iskazu ima materijalizovanu fasadu sa netransparentnim i zrcalnim staklom koje ima trokutnu modularnu prozorsku podjelu. Time ona nedvosmisleno sugerira metafiziku elementa Neba, arhitekturu koja konotira više svemirsko, statičko i udaljeno nego ovozemaljsko, promjenljivo i taktilno - karaktere vidljive u prvobitnom projektu kao varijetete elementa Vazduha. (Muzej vazduhoplovstva u Beogradu, maketa prvobitnog projekta, gore, i izvedeno stanje, dole; autor I. Štraus)

II.

"Metafizika (grč.), filozofska disciplina što raspravlja o onom što prelazi, transcendirajući iskustvo, o prvim temeljnim principima svega postojećeg." (*Leksikon JLZ*).

Određenje arhitekture, općenito, može počivati na različitim prilazima. Odgovoriti na pitanje šta arhitektura jeste možemo s različitih aspekata. Jedan prilaz je i funkcionalistički, koji crpi svoj odgovor u jednodimenzionalnosti, odnosno parcijalnosti iskustveno-teorijske spoznaje. Slično je i s aspektima oblika, materijala, sadržaja i sl., gdje arhitektura izmiče cjelovitijem određenju. Šta arhitektura, zapravo, jeste prije svake materijalizacije, sadržaja, proporcije, simetrije...? Šta arhitektura jeste u ideji svog nastanka? Ili, šta je to univerzalno arhitekture što ima primat i dominira nad svim njenim posebnostima? Odgovor na pitanje šta arhitektura jeste, uzimajući sve moguće činjenice odjednom, znači reduciranje i istovremeno izdizanje pitanja na metafizički imenitelj arhitekture.

S druge strane određenja same metafizike, kao "discipline što transcendirajući samo iskustvo", u samom iskustvu se mogu pronaći elementi i uzroci izvjesnog metafizičkog učinka arhitekture. To sugeriše sveukupnost arhitekture, jedinstvo iskustvene i prediskustvene spoznaje, gdje je arhitektura, kao jedna od najopćijih i najosnovnijih čovjekovih orijentacija, vezana za njegove iskaze u rasponu od filozofskog do fizičkog. M. Merleau-Ponty kaže: "Fenomenologija je proučavanje biti, a svi problemi prema njoj svode se na to da biti budu definirane: na primjer bit percepcije, bit svijesti. Ali, fenomenologija je također i filozofija koja vraća bit u egzistenciju i smatra da se čovjek i svijet mogu shvatiti jedino polazeći od njihove 'činjeničnosti'. To je jedna transcendentna filozofija (...) za koju je svijet uvijek 'već tu' prije refleksije (...) isto tako prikaz 'doživljenog' prostora, vremena, svijeta." Ovo određenje važi za ovdje primijenjenu zamisao arhitekture kuće, gdje se njena metafizičnost pojašnjava fenomenološkim sredstvima.

III.

Arhitektura kuće je svaki onaj arhitektonski sklop koji sadrži u međusobnoj vezi složene arhitektonske analoške slojeve Neba, Vaz-

duha i Zemlje. Ili, arhitektura kuće je svaki onaj iskaz koji odražava stanje metafizike kuće, gdje elementi Zemlje, Vazduha i Neba, odnosno njihovi analogoni, jesu diferencirani. Prema njenom trijadnom određenju (nebo, vazduh, zemlja), arhitekturu kuće možemo usvajati i prepoznavati i spekulativno i nespekulativno.

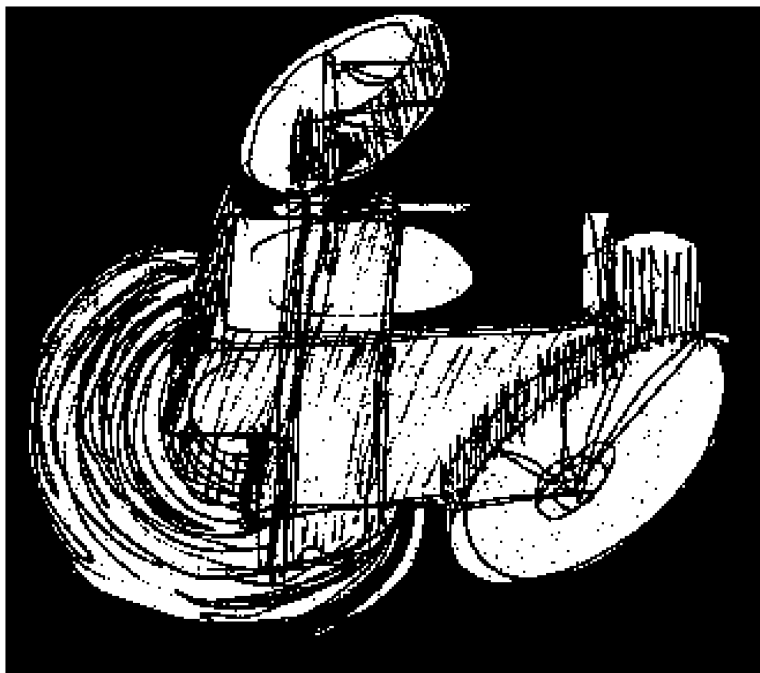
Tačnost određenja i objašnjenja činjenice kuće (arhitekture kuće) ima tendenciju slabljenja i indeterminacije udaljavanjem od njenog metafizičkog smisla. Metafizički shematizam trijade Neba, Vazduha i Zemlje presudno utječe na generiranje arhitekture kuće. Tu iskustvo i percepcija - kao "misao" empirije, predstavljaju inicijalni metafizički materijal, nedovoljan za konačnicu ove geneze.

IV.

Čovjekovo "predznanje svijeta" vezano je za kuću. Graditelj razmišlja da kuća nije tek proizvod zidarevih ruku nego "djelo višeg principa nego je čovjek". Osjećaj počela arhitekture koji iskazuje graditelj u njegovom promišljanju svijeta vodi do zajedničkih ideja - prauzroka istih za čovjeka i kuću i drvo...; u krajnjem, istih za čitav svijet. Ta zajednička osnova je metafizička, graditelj je intuitivno usvaja i zna, tako da kroz gradnju kuće ponavlja metafizičko ustrojstvo svijeta. Graditelj ustanovljava kuću sastavljenu od metafizičke trijade, ili vizualizira metafizičko ustrojstvo svijeta putem kuće. Kuća sublimira svijet i šira je od same sebe. Elementi Neba, Vazduha i Zemlje odslikavaju se svojim analogonima koji sasvim jasno artikuliraju njihove osobenosti. Odnosno, Nebo, Vazduh i Zemlja sasvim su jasno prepoznatljivi u vizualnom i simboličkom svojstvu kuće. Konotacije elementa Zemlje su: materijalno, "teška materija", homogeno zemljino polje, nepropustljivost i neprozirnost, jednoznačni i pravolinijski i prosto-kauzalni odnosi, djelovanje nadolje i izraz težine, itd. Elementu Vazduha se pridružuju karakteri: živog, promjenjivog i nestalnog, neoformljenog, nematerijalnog, kretanja, dinamike i zbivanja, horizontalizma iskaza i prihvata humane egzistencije, zgušnjavanja i razrjeđenja, karaktere lebdenja, naponsko stanje itd. Uočljivo je da su ti karakteri na ivici određenja, naročito iskazima nestalnosti i promjenjivosti, da budu forma u punom značenju; prije su forme u nastanku i moguć-

nosti, a formalno određenje zadobijaju tek djelovanjem druga dva elementa. Elementu Neba se pridružuju karakteri i formalizmi: nepromjenjivog i nedinamičnog, neboorijentiranog, zatvoreno-uzročnih odnosa, obrazaca idealnog i simbolnog, apsolutnog, svjetlosnog, natprirodnog, pokrenutog nagore, netežine, vertikale, itd.

Vazduh je polje djelovanja metafizičke kuće. On je poprište svih zbivanja arhitektonike kuće analognih živom svijetu. Kuća nastaje ograđivanjem i formaliziranjem vazduha u nekom materijalu. Prvi iskaz "oformljenja vazduha" pripada utjecaju elementa Neba.



9b. Zahvat elementa Vazduha, zahvat elementa Neba i zahvat elementa Zemlje kao kružna kretanja horizontalnog oko vertikalne ose, i vertikalnog nagore i nadole oko horizontalnih osa iskazuju model tri temeljna metafizička točka, obrasca elementarnog arhitektonskog oblikovanja na kojem počiva arhitektura jednog hrama. Kod te vrste arhitektonskih objekata, metafizička trijada Zemlje, Vazduha i Neba uvijek je prisutna u izvanredno strukturiranom iskazu, a u ovom primjeru je eksplicitnog naznačenja, budući da arhitektonski koncept počiva na elementarističkom strukturiranju ukupne arhitektonske forme. (Džamija u naselju Ciglane u Sarajevu, projekat 1997., autori Fehim i Amra Hadžimuhamedović)

Drugi iskaz "materijaliziranja vazduha" pripada utjecaju elementa Zemlje. Odnosno, kuća nastaje transformacijom i pakovanjem nestalnog i dinamičnog elementa Vazduha u formu - koju mu daruje Nebo, i u materijalno - koje mu daruje Zemlja.

Navedeni karakteri i formalizmi elemenata Zemlje, Vazduha i Neba pojavljuju se, u strukturi kuće, kao sloj "zemlje", "vazduha" i "neba", izravno kao arhitektonski elementi kuće, čiji je jezik historijski prepoznatljiv. Svaka arhitektura kuće nedvojbeno iskazuje identitet trijade elemenata, vizualno otkriven.

V.

Ustanovljavajući kuću tradicionalni graditelj ustanovljava i ponavlja "tehnologiju univerzalnog", odnosno "tehnologiju stvaranja svijeta". Tako gradnja, ali i graditelj, zadobijaju neprikosnoveno i visoko mjesto u ljudskom životu. U jednom drugom smislu, čovjek, sa svojim "predznanjem svijeta", metafizičkom tehnologijom ostvarenja kuće, direktno i preneseno, sugerira približavanje i određenje "metafizičke tehnologije samog sebe (čovjeka)". Odnosno, čovjek se kroz metafiziku kuće približava samom sebi. Ustanovljavajući metafiziku kuće, ustanovljava se kosmološki model opće pojavnosti svijeta kome teži dosta pojavljenog, a naročito onog što je materijalizirano. U tom je smislu kuća jedan nivo i karakter metafizičnosti. Bilo koji drugi iskaz zauzima svoj nivo i karakter: bunar, naprimjer - jedan, klupa - drugi, šećerluk - treći... Razlika u pojavljenom je u metafizičkom obrascu, jačini iskaza i odnosu metafizičkih elemenata. Kuća ima svoj obrazac metafizičkog ustrojstva, koji ima nešto od karaktera univerzalnog, i zato uporedivog sa ostalim iskazima.

VI.

U teoriji kojom bi se definirala arhitektura kuće moraju se promotriti cjeloviti iskazi metafizike kuće, više kao ideja nego kao dovršena metafizika i metafizičko djelovanje. Premda se u arhitekturi kuće mogu pronaći slojevi što ih je prouzročilo "konkretno" nebo - kao "krovnna zaštita od utjecaja odozgo, kiše i snijega", ili, "kon-

kretni" vazduh - kao "zidna zaštita od vjetra i hladnog vazduha", to su, u smislu metafizike kuće, nedostatni iskazi. Takvi su utjecaji dio cjeline djelovanja jednog od metafizičkih elemenata kuće i trebaju prihvatiti njenu leksiku, odnosno, svoje djelovanje podvesti i identificirati kao metafizičko. Preoblikujući puku fizičnost djelovanja vjetra, kiše, hladnoće itd. u metafizički rječnik, metafizika kuće formira matricu i mnogih drugih, sekundarnih, tercijarnih, i drugih arhitektonskih pojava metafizičke kuće.

Navedena bi teorija mogla ustvrditi da data metafizika kuće poziva na "nebo koje je stvorio čovjek". Fenomenološki karakteri, koji čine samu srž iskaza metafizičke kuće toliko su široki da mogu prihvatiti i ovo i njemu suprotnosmjerno pojašnjenje. I postavka da je nebo metafizičke kuće tek ideja neba toliko je široka da može poslužiti kao premisa mogućim suprotstavljenim lancima zaključivanja. Duhovno, različitih ravni iskazivanja, ovdje ima presjek i osnovicu, koji su uvijek fenomenološkog polazišta.

VII.

Ovakvu metafizičku kuću možemo promatrati kao mjesto "združenja nužnosti i nemogućnosti" (Lacan), odnosno kao združenje ideja apsolutnog i vječnog s dnevnim, iskustvenim i promjenjivim, pri čemu, po naravi svakog metafizičkog bavljenja, ono prvo nadvladava i hijerarhizira ono drugo.

Uočljive su veze i sličnosti između proklamirane metafizike kuće sa elementima Zemlje, Vazduha i Neba, s univerzalijama Empedoklovih elemenata Vatre, Vode, Zemlje i Vazduha. Osnovna razlika među njima je što je druga direktnog, a prva prenosnog ili pretežno prenosnog karaktera. Drugo, djelatna uloga elementa Vatre u metafizici kuće pripada elementu Vazduha.

Može se ustvrditi da u strukturi metafizike kuće stoji "skrivena logička ravan (koja) određuje ravan empirije (...) (čiji) je zadatak da dosegne, s one strane svjesne i uvijek različite slike koje ljudi stvaraju o svom postojanju..." (C. Lévi-Strauss, određujući zadatak etnologije). Ili, metafizika kuće može biti određena kao "sistem pri-

je svakog sistema", odnosno "misao prije svake misli" (M. Foucault). U tom je smislu arhitektura kuće nepromjenjiva stvarnost, koja je još od prapočetka svojevrsno predznanje svijeta.

VIII.

Arhitektura i metafizika kuće su odraz ustrojstva cjelovitog svemira. Nasuprot, arhitektura ne-kuće može se odrediti kao iskaz necjelovitog svemira, kao djelovanje samo jednog ili dva elementa metafizičke trijade Zemlje, Vazduha i Neba.

Princip redanja konstitutivnih slojeva arhitekture kuće je odozdo nagore, odnosno kuća je usmjerena nagore. Sloj elementa Zemlje, pa elementa Vazduha, pa elementa Neba, jest osnovno redanje. Ponekad se odnosi mogu mijenjati. Kuća ima vertikalno biće. Taj smjer redanja slojeva sugerira i istosmjerno mijenjanje odnosa materijalno-nematerijalno, odnosno neidejno-idejno. On, također, nagovještava prostor u smislu njegove organizacije, sugerirajući nastanak vertikalne osovine. Vertikalna osovina može, ali ne mo-



9c. Metafizičnosti forme koja "riga vatru i dim uvis" i naglašenom vertikalnošću stremi nebu suštinski ne oduzima ništa činjenica da tu formu nazivamo "dimnjakom". Problem je što nedvosmisleni sugestiju forme i njenog metafizičkog sadržaja potiskujemo pred funkcionalnim nominacijama i određenjima svijeta koji ga nastoje reducirati i apstrahovati ad absurdum. Odnosno, problem je što simboličke i druge datosti formi podvrgavamo nasilnim preradama i promjenama, metodom koja je izrazito prisutna u arhitekturi u doba modernističkog stilskog iskaza i razdoblja koje ga slijedi. (Industrijski kompleks, Pofalići, Sarajevo)

ra, biti materijalizirana. Prostor kao kategorija obitava unutar elementa Vazduha i njegovog arhitektonskog sloja kuće. Samo redanje elemenata i njihov vertikalizam ima analogiju i vezu sa psiho-konstitucionalnim osobenostima čovjeka, tehnologiju njegove percepcije i samu prostornost, organizaciju, karakter i organizaciju centralnog nervnog sistema. Osim što je arhitektura sublimni kosmološki model, kojemu se čovjek klanja, ali sa kojim može i da se igra, ona je i klopka objektnog, i to tako što čovjek projicira na nju svoj bitak, u koju smješta i umotava svoj duh, ali nedvosmisleno i svoju tjelesnost.

IX.

Nije moguće da tako koncipirana metafizička kuća, jasno postavljena u oblast "naivne i iskonske percepcije" (Jean Piaget), ne bude jedna od osnovnih orijentacija koje čovjek ima u svijetu. Orijentacija tu ima gnoseološki karakter, zahvatajući raspon od nes-



9d. Arhitektura prvobitne kolibe u naglašenom izdanju metafizike i arhitekture elementa Neba kroz karaktere neboorijentiranosti, vertikalnosti, "transcendencije značenja" satelitske antene itd., skrivena je u pomoćnom objektu gradske pošte. (Centralna pošta u Sarajevu)

vjesnog do svjesnog. Jednim svojim dijelom slika koju daje metafizika kuće zahvata onu strukturu nevidljivog svijeta u kojoj logika "stvarnog svijeta", scientistički objašnjivog i tako prihvatljivog i objektiviziranog, pada pred logikom svijeta čiju je sliku subjekt prilagodio sebi, uredio je i stabilizirao.

Moguće je prići određenju metafizičnosti, i njenog karaktera, svakog arhitektonskog objekta, bilo onog arhitekture kuće ili arhitekture ne-kuće, mjereći izražajnost pojedinog elementa ali i ukupnu izražajnost. Odnosno, procjenjuju se navedeni karakteri i formalni iskazi. Tako industrijski silos, ili ogromni i visoki dimnjak termoelektreane, mogu imati, ili sugerirati, veću metafizičnost od crkve. Nema nemetafizičkog iskaza arhitekture kuće. To se naročito odnosi na predmodernu arhitekturu. Sama je moderna arhitektura iskaz koji sugerira povlačenje i skrivanje elementa Zemlje i elementa Neba u strukturi kuće. Međutim, dati metafizički plan još uvijek je neprevaziđen i prisutan u svakoj arhitekturi.

X.

Koncept metafizike kuće može pojasniti čitav razvoj arhitekture, objašnjavajući arhitektonske epohe i promjene. Za osnovicu sve arhitekture, ali i svih mnogobrojnih pojava uređenih po njenom obrascu, uzima se metafizička kuća. Geneza kuće počinje ograđivanjem i oformljenjem elementa Vazduha, gdje arhitektura kuće ne mora dovesti do potpunosti djelovanja trijade elemenata. Tako je, npr., moderna arhitektura tek izraz reduciranog djelovanja metafizičke trijade na pretežno element Vazduha. Time arhitektonski objekat gubi formativnost, materijalnost, stabilnost, statičnost i značenje, koje nose elementi Zemlje i Neba, te predominiraju karakteri toka, strujanja, zgušnjavanja, razrjeđenja, dinamičnosti, asimetričnosti, koje nosi element Vazduha. I, općenito, taj drugi sloj kuće koji pripada elementu Vazduha vezujemo za kratkotrajno, neuhvatljivo talasanje primjereno čovjeku i njegovom životu. Odnosno, definicija čovjeka, iz ugla metafizike kuće, skrivena je u elementu Vazduha i njegovim karakteristikama. Čitav dosadašnji razvoj arhitekture može se promatrati kao razvoj djelovanja metafizičke trijade, u kome se arhitektura kuće razvija od karakteristika zemlji-

nog elementa prema onoj arhitekturi u kojoj dominira element Neba. To, primijenjeno na zapadnu arhitekturu, sugerira stalni razvoj i oslobađanje od materijalnosti i težine, djelovanja koja preklapaju Blochov pojam "gotičke entelehije". Pri tome je i sam pojam razvoja relativan, jer ukoliko biva nadiden i dovršen, čitav iskaz gubi smisao.

Kao zaključak: čovjek stalno definira svijet i kuću u njemu, oni povratno i stalno definiraju njega.

XI.

Ukupni karakter metafizike kuće je filozofski, odnosno fenomenološki. Takav iskaz sugerira djelatnost i vezu s konkretno pojavnim. To označava onu filozofiju, ako se uopće može nazvati tako, vezanu za stvarni život i percepciju u njemu, u kojoj je vizualitet kuće određen datom metafizičkom strukturom, a ona njime. Mogući okvir metafizičke kuće je i gnoza. Tako je opseg djelovanja i promišljanja metafizičke kuće širok, obuhvatajući još i: teoriju i historiju oblikovanja - posebno arhitekture, teoriju forme, arhitektonski, urbani i drugi dizajn, i sl. Svijet je prekriven znanjem i strukturom metafizičkog i onda kad neko, kao jedinka ili društvena skupina, nije zainteresiran za to. Različite manifestacije metafizike kuće su oko nas i čekaju da budu otkrivene: klupa, ćilim, kliker, čaša, svjetiljka... i "svjetiljka u onoj kući".

10

KUĆA KAO HISTORIJSKA ČINJENICA

Vanjsko i unutarnje kuće

"Težnja za objektom jeste težnja za samim sobom" (R. Konstantinović); u njega skrivamo, zatvaramo i pohranjujemo osobno, na njega prenosimo svoj lik.

I.

Kad je čovjek sam, izoliran od kuće i njenog smisla, on je nepotpun. Tada je i kuća izolirana od svog smisla nepotpuna, budući da gubi svoje osnovno svojstvo i zadaću - da bude objekat koji najdirektnije zrcali čovjekovu sudbinu. Ako čovjek s kućom čini jedinstvo, onda je on ne može prevazići, ne može nadići njenu materijalnost i pojavnost. Pojavnost je relativno promjenjiva činjenica kuće i njenog bitka, što se vremenski ogleda kao promjena označenja, odnosno promjena kodiranosti arhitektonskih elemenata. Pojavnost arhitekture kuće je od epohe do epohe, manje ili više, svedena na puku (ob)likovnost, što značajno reducira punoću njene pojave i ugrožava njenu egzistenciju.

II.

Kuća jeste svakako jedna od najsloženijih građevina, i ljudskih tvorovina uopće. Njena složenost ne proizlazi iz broja upotrijebljenih ulaznih elemenata, pa čak ni iz imenovanja njihove pojedinačne kvalitete, jer su njeni konstitutivni elementi historijski potvrđeni. Složenost kuće proizlazi iz delikatno postavljenog odnosa elemenata u određenom vremenu. Kuća je i najznačajnija čovjekova gradnja. Ovisno s kog stajališta promatramo, kuća je i nepromjenjiva i promjenjiva historijska činjenica. U njenom razvoju može se relativno dobro pratiti razvoj društvenog bića. Prema modelu

njene opstojnosti i generičkog kvaliteta postavlja se generički čovjek. Zapravo, sprega čovjek - kuća toliko je jaka i puna značenja tako da se čovjek od najranijih vremena identificirao s kućom, tražeći svoj identitet u njoj. Zato je pitanje prevazilaženja kvaliteta postojeće kuće problematično, u nekoj ravni je nesuvislo i nemoguće. I pravci mogućih razrješenja moraju se uzimati s rezervom, naročito u odnosu prema otvorenom odnosu i ustroju odraza čovjek - kuća - čovjek. To je dvojstvo, čini se, danas, u sve većem isticanju i međuovisnosti, ali pitanje hoće li kuća preživjeti ili ne, ne može biti izravno poistovjećeno s pitanjem čovjekove budućnosti.

III.

Izraziti, stalno prisutni i promjenjivi činitelj pojavnosti kuće jeste odnos privatno - javno. U jednom smislu, historija kuće i jeste historija transformacije javnog u privatno, i obratno. Određenje tog osjetljivog odnosa sasvim je transparentno preko početnog i završnog komunikacijskog elementa - forme kuće. Taj je odnos uvijek artikuliran aktualnim obrascem življenja pojedinog društva unutar historijskog toka.

IV.

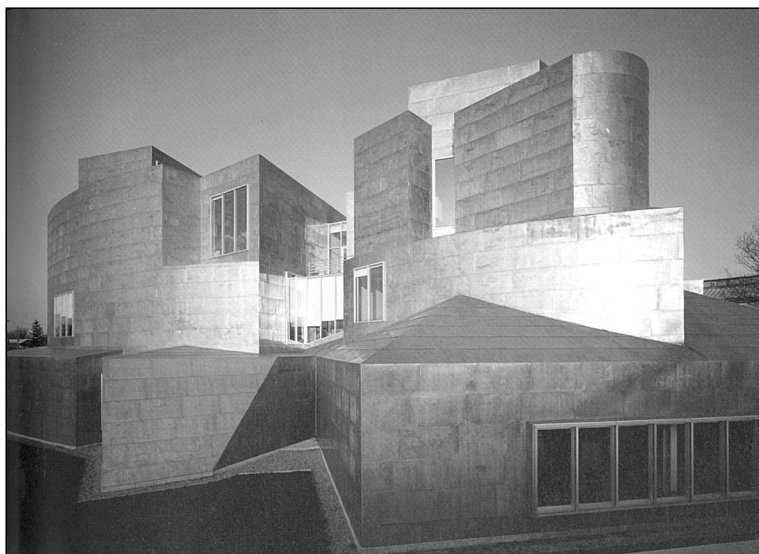
Kuća na liniji glavnih mitova zapadne kulture, zapravo, inaugurira njenu nepromjenjivost, neprikosnoveno i nedodirivo mjesto. U njoj je kuća introvertna, ograničavajuća, skupljajuća, povlačeća, mračna, teška, zatvorena, katakombična. Kršćanski pojašnjeno, tumačenje kuće može biti usmjereno k želji za skrivanjem grešnog akta začeca. Svi su ovi karakteri, od manifestacionih prešli u konstitucionalne. Ti refleksi koje zapadna kuća, zapadni čovjek, i njegovo društvo nose jako su zbijeni i kondenzirani pod utjecajem spoljnih sila društvenog značaja, tako da ponekad izgleda kao da su se izgubili. To je množina značenja koja usljed svoje sabitosti ne dopušta supstancijalnu manifestaciju nego refleksije perifernih značenja. Povećana gustina, okupljenost elemenata na malom prostoru, rezultira da zapadna kuća tvori sistem visoke tenzije, figurativno rečeno da i sama bude "gusta". Otvaranje takvog sistema je težak i delikatan posao. Prestrukturiranje sistema može se ostvariti

artikuliranjem antagonističkih parnjaka osnovnog sistema, te stvaranjem niza podsistema. Time se stvara osnov za nastajanje izmijenjene slike kuće, odnosno za nastajanje nove oblikovnosti kuće. "Oblikovati prostor znači napraviti obitavalište koje pomaže ljudima da saznaju gdje se nalaze, a time i da spoznaju ko su." (Ch. Moore) Jer, egzistencijalno gledano, "arhitektura i čovjek se u svojoj biti dopunjuju" (Dž. Čelić). Ali forma kuće koja bi bila adekvatna ljudskom životu, i obratno, stalno uzmiče pred onim idealističkim tradicijama u arhitekturi i ljudskoj historiji uopće, koje nemaju dihotoman nego monoman i jednosmjernan iskaz. Modernizam, naprimjer, izvodi formu kuće jednosmjernim i nepovratnim iskazom življenje - oblik. Dati odnos se definira sloganom: "Forma slijedi funkciju".

V.

Ako umjetnost nadomješta bilo šta izgubljeno cjelokupnog iskustva svijeta, hipotetička kuća bi morala iskazati neke njegove refleksije; ili - iskazati dato iskustvo nekom cjelinom. Model kuće postulira obrazac cjelovitog svemira kao sublimat ljudske egzistencije. Ustrojstvo i jedinstvo duhovnosti i tjelesnosti kuće prelamaju se u dvojstvu njene unutarnjosti i vanjskosti, analogno i kao pitanje sadržaja i forme. Ako se kuća promišlja u odrednicama navedenog para treba uočiti i dva sistema djelovanja, onog vanjskog i onog unutarnjeg kvaliteta. Prema Robertu Venturiju, vanjskom djelovanju pridružujemo atribucije društvenog, a unutarnjem individualnog. Plašt kuće je polje koncentriranog društvenog djelovanja a sadržaj unutarnjosti je polje individualnog djelovanja. Omotač ima diskursni karakter znakova vanjskog prostora - etabliranim i konsenzusnim iskazima jednog društva. Unutarnjost, nasuprot, nije izložena koncentraciji označenja, niti ona ima diskursni karakter. Prije je to subjektivizirani i individualizirani iskaz "znakova" unutarnje neizrecivosti čovjeka.

Unutarnje kuće, sabijeno egzistencijalnim taloženjima može biti pobuđeno i otvoreno za djelovanje. Kuća tada biva kvalitativno otvorena i proširena. U tom slučaju pokulja "van" latentna dimenzija kuće prikrivana neznačenjskim slojevima unutarnjeg. Ovako izmijenjena kuća zahtijeva prestabilizaciju i harmoničan iskaz. Pov-



10a. *Historičnost, odnosno nadilaženje i nestanak kuće direktno su vezani sa djelovanjem dihotomija unutarnje - vanjsko i privatno - javno. Ugroženost i nestanak javnosti vezani su i sa korišćenjem istrošenih i sterilnih društvenih obrazaca historijske kuće. Pokušaj održanja javnosti vezan je sa strategijom korišćenja uvijek vitalne supstancije unutarnjeg i privatnog na način da se ona izvuče van, u javnost, formalizira i prestabilizira. Životno, fragmentarno, igra, diletantizam, lično i iracionalno, promjenjivo i tekuće... tvore iskaz i estetiku "unutarnje vanjštine", koja se može uočiti i kao "moja estetika i umjetnost". Tragovi takvog pristupa vidljivi su u Parc de la Villette u Parizu, autora B. Tschumija i u brojnim djelima F. O'Gehryja. (University of Toledo Art Building, 1990.-92., Toledo, Ohio, autor Frank O'Gehry)*

ratno, izmijenjena kuća zahtijeva izmijenjenog čovjeka, i tek uvođenjem te premise kuća i čovjek vraćaju harmoničan odnos. Poistovjećujući javno s vanjskim, privatno s unutarnjim, kuća sugerira dva nivoa općenja, jedan koji će razumjeti "ljudi izvan moje kuće i ja", drugi koji će razumjeti "samo ja".

VI.

Društveni kvalitet i obuhvat kuće čine njen prvi vanjski sloj i prvi sloj za iščitavanje, te se logično postavlja u prvi plan. Ali, ni drugi sloj, koji se može iščitati kao estetika individualnog, nije skriven. Naprotiv, on je vrlo dinamičan, probija prvi vanjski sloj, pokulja van i stabilizira u čvrstoj formi. U ovakvom modelu, unutarnje nije pasivni kvalitet *intra muros*, nego se djelovanjem diferencira i

zauzima aktivan iskaz. Takav model sugerira kompleksnu konstelaciju odnosa i vanjskog i unutarnjeg, ali i mnogobrojnih prostornih elemenata koji zahtijevaju određenje. Iskazuje se uobičajeni odnos unutarnje - vanjsko, koji se može iščitati i kao "vanjsko - unutarnje", što je određenje ovisno o stajalištu.

Ali, iskazuje se i odnos "unutarnjeg u unutarnjem", i "vanjskog u vanjskom". Ti se odnosi mogu jednovremeno iskazivati, što rezultira ne dilemom i neodređenošću, nego delikatnim i složenim iskazom ovako modelovane kuće. Karakter vanjskog i unutarnjeg kuće zanimljiv je sa stanovišta savremene arhitekture, budući da ona, jednim svojim dijelom, nastoji da ih potre. Osobenost vanjskog i unutarnjeg kuće pospješuje formiranje brojnih arhitektonskih obrazaca u kojima se taj odnos afirmira. Odnos unutarnje - vanjsko ima svoj početni smjer. On je vezan za projekciju individue koja putuje iz svoje kuće i svoga tijela prema drugoj kući i drugoj individui. Time se odnos unutarnje - vanjsko umnožava, te može tvoriti lance iskaza unutarnje - vanjsko - unutarnje...

VII.

Ukoliko se "moja kuća" prihvati i shvati kao moje kreativno djelo, ukoliko ja to želim i zahtijevam od nje, onda ona iskazuje izrazite karaktere širokog polja svakodnevne egzistencije, s mogućom dilemom M. Duffrena: "Da li bi se mogao proširiti koncept umjetnosti... Tada bi se trebalo govoriti o umjetnosti življenja; vrhunskoj umjetnosti koju bi svako za svoj račun mogao provoditi." U takvom pristupu iskazao bi se izvjestan "umjetnički materijal" hipotetičke kuće, a naročitu mogućnost bi pokazala prosuta unutarnjost, shvaćena i kao razasuta i dinamizirana, na svoj način oživljena, egzistencija. Te artistske i estetske mogućnosti kuće i njenog egzistencijalnog sadržaja usmjerene su, prije svega, individui u njenom djelovanju neprekidnim lancem sićušnih, ali eksplozivnih i djelatnih, naboja svakodnevnog života, onih koji obuhvataju i banalno i efemerno. Historijsko obrazloženje može opravdati takav iskaz kuće: predugo je kuća u historiji bila opterećena naložima društvenih obrazaca djelovanja, koji su po svojoj naravi i karakteru konsenzusnosti i trajnosti poprilično istrošeni i sterilni iskazi. U

redu za historijske promjene došla je stalno trajuća potencija unutarnjosti kuće i dinamičnosti ljudske, uvijek teško uhvatljive egzistencije. Nova bi materijalizacija, slijedom zahtjeva za ispoljavanjem autentičnosti života, sugerirala novu prestabilizaciju, novu harmoniju kuće, kao "način na koji istina obitava" (Heidegger). S polazištima na životnom, fragmentarnom, igri, diletantizmu, iracionalnom, ličnom, promjenjivom, tekućem... ulazimo u polje "unutarnje vanjštine", koja se sad može uočiti kao "moja estetika i umjetnost" suprotstavljena prethodno etabliranim estetikama izrazito društvenog naslijeđa. Nova hipotetička kuća individualne afirmacije postavljena je naspram postojeće historijske kuće društvene afirmacije. Obje sugeriraju sliku dva antagona svijeta i različita obrasca kulturnog djelovanja.

VIII.

Hipotetička kuća odbija Brandijevu tezu da osnova arhitektonske strukture leži upravo u nedjeljivosti unutarnjeg prostora od vanjskog. Unutarnje i vanjsko žive u razdvojenim cjelinama, kao polariteti koji jedan drugog konstituišu. Hipotetička kuća sugerira model otvorenog kompleksa, korelativnog otvorenoj formi, kao kod japanskog tradicionalnog graditeljstva, gdje se građevini može dodati i oduzeti, a da ne izgubi svoju cjelovitost i ravnotežu. Cjelovitost te kuće ogleda se u energiziranom balansu dijelova, gdje su vanjsko i unutarnje vrsta uticajnog polja.

Ukoliko se kuća rastvori i projicira na bezbrojne usitnjene elemente, razara se tradicionalni smisao kuće. Njena egzistencija preostaje u mnogobrojnim dijelovima relativno jednake vrijednosti (oblika i pojmova). Tako se sistem kuće nanovo uspostavlja, okuplja u novu kuću, u novo egzistencijalno polje kuće, tad određeno kao individualno naspram nadilazećeg društvenog polja. Ili, jedna individua jest uzrok da se jedna kuća okupi po prastarom dvojstvu čovjek - kuća.

IX.

Može se dopustiti da je misao vanjskog površna, eklektička i temporalna, a misao unutarnjeg duboka i originalna. Zapravo se deli-

katnost unutarnjeg ogleđa u virtualnoj raznolikosti iskaza koje izmiču trajnoj identifikaciji. Nameće se pitanje određenja hipotetičke kuće kao arhitektonskog, kulturnog ili kao artistskog fenomena. Ako se karakterima vanjskog pridruže konotacije kulture, a unutarnjeg konotacije umjetnosti, kategorije kulture i umjetnosti dolaze u ambivalentan složen odnos. Unutrašnju kuću možemo shvatiti kao supremaciju osjećajnosti, punog ličnog i suštinski psihičkog doživljaja. Umjesto racionalnih određenja i raspoređivanja značenja oblika i materijala, što su odlike vanjskog, u unutarnjem dolazi do određenja i raspoređivanja polja i utjecaja, odlika osjetilnog. U takvom iskazu polja kaleidoskop ravnoteže vrlo lahko prestabilizira, onako kako to može nalagati promjenjivost i dinamika življenja. Arhitektonski elementi unutarnjosti sasvim su drugačiji od onih vanjskih, odnosno manje teže arhitektonskoj određenosti

X.

Vanjsko i unutarnje kuće, kao princip djelovanja arhitekture, mogu ostvarivati različite odnose i formirati različite arhitektonske obrasce. Najobičajenija shema kuće je "A-B-A", gdje društveni i spoljašnji iskazi - A, ovijaju i daju formu individualnim i unutrašnjim iskazima - B. "B-A-B" shema je onda prva logična shema hipotetičke kuće, gdje su slojevi ustanovljeni inverzno. Te dvije sheme mogu imati različite varijacije i sugerirati različite nove iskaze. Naprimjer, može se formirati kategorija "unutarnje vanjskosti", koja logično egzistira pored druge, novoformirane kategorije "vanjske vanjskosti". Dvije se kategorije ostvaruju u su-djelovanju i razlici. Sustavni sudar dva kvaliteta poželjan je unutar hipotetičke kuće. Novi odnosi arhitektonskih elemenata zahtijevaju definiranje novog jezika, njegove sintakse. Kuća se navedenim djelovanjima vraća "u područje lingvističke slobode" (Portoghesi), koje joj je inherentno. Ovakav povratak kući i izvoristu arhitekture predstavlja, čini se, zahtjev ukupne savremenosti, njene kulture, najprije.

Da li to emitiranje i presipanje unutarnjeg kuće u njen vanjski prostor možda označava težnju transformaciji, ili čak rastakanju? Tako kuća postaje dio otvorenog prostora ispod jedinstvenog arhitektonskog krova "kape nebeske"? S druge strane, da li to rastakanje kuće zapravo znači konačno uništenje individualnog i privat-

nog? Tehnikom izvlačenja na površinu, individualno i privatno se definitivno i bez ostatka pojavljuju i ojavnuju, i time, u najmanju ruku, steriliziraju. Je li to iskorišćenje posljednjih životnih sokova historijske kuće?

XI.

Iskaz vizualiteta, odnosno cjelovitosti slike koju pruža taj model kuće - kompleksa, može se izraziti i očuvati djelovanjem antagonističkih parova sastavljenih od arhitektonskih elemenata i, čak, sastavljanjem dijelova arhitektonskih elemenata. Tako se, nekad nerazloživi, arhitektonski elementi i njihovi sastavni dijelovi pomjeraju ka raščlanjenom iskazu same likovnosti tačaka, pravaca, površina, rubova, uglova, i nearhitektonskih znakova. Tako ugrožen, integritet arhitektonske cjeline pokušava se očuvati navedenom artikulacijom antagonističkih parnjaka, koji djeluju jedino unutar proklamovanog mehanizma unutarnje - vanjsko, i njegovih brojnih varijacija. Iz brojnih odnosa, podsistema arhitektonskih djelovanja, iz kvaliteta brojnih prostornih odnosa i njihovog multipliciranja, može se zaključiti da između vanjskog i unutarnjeg ne postoji "zid", nego međuprostor djelovanja, polje s karakteristikama jednog i drugog, kontinualno u oba pravca. "Zid" se javlja kao arhitektonska iluzija kondenziranih međuprostora.

XII.

Kuća, njen kompleks, odnosno zahvaćeni prostor kuće, jeste polazno cjelovit i ograničen, što je jedan od karaktera elementa Zemlje. Nasuprot, dinamični i neformalni element Vazduha, koji u tradicionalnoj arhitekturi obitava kao unutarnjost i biva uprimjeren i nominiran kao arhitektonska forma, u slučaju hipotetičke kuće biva pušten van prethodne forme kuće. Vanjski prostor, ukoliko ima generativnu snagu kuće, prelazi u novi formalizam kuće. Ako je taj novi formalizam sastavljen od unutarnjeg vani i unutarnjeg unutra, uz ostale slojeve hipotetičke kuće, onda njihov odnos ne može biti zid, nego neki čudni "formalni fluid", u koji rasipamo svoju egzistenciju. Prosipanje unutarnjeg van, otvaranjem unutarnjeg sustava kuće, vodi u prostore koji se uvijek nadograđuju.

U bašlarovskom smislu, kuća ostaje ono što je i bila - vertikalno biće, ali dobija na horizontalnoj razuđenosti karakterističnoj za djelovanje egzistencije i unutarnjeg.

XIII.

Pomak od stare prema novoj slici unutarnjeg u vanjskom jeste pomak od slike i izraza kolektivnog osjećanja i predstave svijeta prema obogaćenoj slici svakodnevnog osjećanja i predstave svijeta pojedinca, odnosno pomak ka autentičnom čovjeku, s ciljem njegovog oslobođenja od premnogih obrazaca kulture i društva. Moguće, kao pomak, u Marcuseovom smislu, prema "višedimenzionalnom čovjeku". Ili kao uzmak od moderne arhitekture na način na koji to tumači Bogdan Bogdanović: "Moderna arhitektura je opsesija čovjeka, ona nas rastjeruje da živimo u prisilnim 'invajronmentima', u čijem stvaranju ne samo da ne učestvujemo, već istini za volju ništa o njima i ne odlučujemo."

Zahtijevani postupak ostvarenja hipotetičke kuće ogleda se u jasnim i racionalnim polazištima. Vidni, ali i prividni racionalizam je neopodnost trenutka, i inicijalna energija za svoje uvjete, da bismo se, možda, ipak, od njega udaljili. Kao uvijek, svaka promjena, i ova hipotetičke kuće, teži preustroju u "nove vrijednosti koje odgovaraju svom vremenu". Date su vrijednosti jasno šire od pukih arhitektonskih, ali nisu put u kontekstualnu širinu socijalnog, čemu se općenito teži, nego put u dubinu i individue koja jest i ostaje u društvu.

Kompleksnost i bogatstvo prostora i prostornih dijelova, inverzija položaja i značenja, odnosa detalja i cjelina, kontrapunkti otvorenog i zatvorenog, psihološka veza čovjeka i kuće, simbolnost čovjeka-kuće-svemira, kuća u otvaranju svakodnevnog, konačno unutarnje i vanjsko pokušavaju da se odrede i uklope u formalitet hipotetičke kuće, da izbalansiraju odnos individualno-društveno i privatno-javno, vežući se direktno za čin postojanja čovjeka i njegovu najdirektnije djelovanje. Cilj nije unaprijed dat i formiran: hipotetička kuća je kuća u traženju, kuća za istraživanje, modelovana principima stvarnog djelovanja života.

Možda je u samom postupku traženja, u traženju novog označenja kuće, u provokaciji novog na tragovima starog, pravi značaj hipotetičke kuće.

11

SISTEMNO MIŠLJENJE ARHITEKTURE

Tektonska i netektonska kultura Bosne i Hercegovine

Arhitektura sistema

Drugo i pravo ime za *tektonsku*¹ arhitekturu jeste arhitektura sistema. To znači da je unutarnji i fenomenološki smisao tektonskog - sistem, odnosno uzročno-posljedični odnos. Ukratko, radi se o projekciji svrhovitosti artifcijelnog, iskazu ljudskog mišljenja, koje, sa stanovišta čovjeka, uvijek traga za novim smislenim svijetom. Sistem opstoji unutar same jezgre zapadnjačke tradicije - njenog mišljenja, kulture i arhitekture. Formalno se vezujući za Aristotela, taj stalno trajući zadatak Zapada zahtijeva puno razumijevanje i vidljivost svrhovitosti sistema: postoji uzrok i posljedica, potom uzrok i posljedica, potom uzrok i posljedica... Smisao sistema podržava misao i rad nauke i tehnike. Sistem je, prividno paradoksalno, prisutan i u religijskim činjenicama.² Kad se sistem dekonstruira, on opet generira specijalni i novi sistem, iznova i iznova.

Kakav je kvalitet para: uzrok-posljedica? Ili, budući da je arhitektonska forma posljedica, šta je njen uzrok? Dugo vremena se s "uzrokom" identificirala kategorija tjelesnosti arhitektonskog objekta - njena materijalnost i njen kvalitet težine. Sistem, to su nizovi ekspresija koje se mogu bolje definirati kao sistem dijelova. Zadatak posmatrača takve arhitekture jeste u tome da opazi i prepozna djelovanje uzročno-posljedičnog para u arhitektonskoj formi, u njenom ospoljenju. Jednovremeno, uzročno-posljedični par može imati zahvalnu ulogu društvene metafore, posebno u polju ideologije i društvenog komuniciranja. Ta se tjelesna imanencija arhitekture ponešto pomjerila u polje nematerijalnosti građevine u doba modernizma. Smisao uzroka tu se pridružuje apstraktnom polju

modernističke funkcije sa, ne nepoznatom nego izvjesnom, ekpresijom posljedičnog kvaliteta, koja je data unaprijed kao kubistička forma. Tu se unutar arhitektonske pojave može opažati samo posljedični član sistemnog para; uzrok se može samo zamišljati. Tako, ako promatramo arhitektonsku tjelesnost nekog modernističkog iskaza, možemo uočiti njen prevladujući ne-tektonski i nesistemni karakter. Postmoderna arhitektura i arhitektura tranzitivnog perioda ne teže ponovnom oživljavanju i reinauguraciji punog sistemnog smisla arhitekture. Arhitektonska tjelesnost je izvorišno mjesto arhitektonske sistemnosti, koje je skoro potpuno zanemareno u arhitekturi XX stoljeća. Štaviše, uočljiva je tendencija razdvajanja arhitektonske tjelesnosti i sistemnosti, i koncentriranje pažnje na arhitektonsku sistemnost, kao fenomen za sebe. Dvije kategorije, po svemu, jedno drugom čine imanenciju. Novo mjesto arhitektonske sistemnosti nije nađeno unutar savremene arhitekture, te ta sistemnost figurira kao znak koji ne referira supstancijski sadržaj. Gdje je, u savremenoj arhitekturi, tačno mjesto koje se može vezati za sistemni iskaz? Koji se arhitektonski karakteri mogu povezati sa odnosom uzrok-posljedica u današnjoj arhitekturi? Da li očekujemo vrstu obnove sistema, ili pokušaja njegovog prevazilaženja? Da li pronalazimo smisao sistema u klasi elektronske uzročnosti koja nudi neku vrstu jednodimenzionalnih linearnih arhitektonskih formacija? Ili ga pronalazimo promocijom ideje ekološkog i održivog razvoja, afirmirajući takozvane bio-sisteme? Ili možemo uočiti iskaz sistema u samom središtu teorije haosa, što može označavati urušavanje odnosa prezagrušenih i premnogih sistema? To može da znači da je kategorija haosa (odnosno, kategorija ne-sistema) sastavljena od mnoštva sistema, i izgrađena sistemnim smislom.³

Semperova klasifikacija na tektonsku i stereotomsku arhitekturu, premda na prvi pogled bliska, nije prihvatljiva ovom diskursu. Logična je podjela na dvije arhitektonske klase: arhitektura sistema - vidljivog i prepoznatljivog iskaza uzročno-posljedičnog odnosa, onog koji primarno tvori arhitektonski smisao i arhitektonsku ekspresiju i arhitektura ne-sistema - arhitektura kontrastnog i komplementarnog smisla prvoj arhitekturi, gdje uzročno-posljedični odnos nije primarna arhitektonska činjenica. Prije pitanja "zašto" i "kako", na koja odgovar daje uzročno-posljedični par, postavlja se

pitanje "šta", kao pitanje o identitetu i obliku. Odgovor o identitetu arhitekture, sam po sebi, ne zahtijeva daljnje propitivanje tjeles-



11a. Zapadnoevropska arhitektura je, baštineći princip sistemnog iskaza (uzroka i posljedice), zatvorena u samu sebe. Artikulaciju navedenog principa ta arhitektura iskazuje kroz arhitektonsku tjelesnost koja jeste osnovni kvalitet za artikuliranje arhitektonske uzročnosti - principa gravitacije i djelovanja težine. Uzrok se prihvata kao prisutnost i djelovanje zatvoreno u svaki pojedini arhitektonski objekat (up. "gotička entelehija" Blocha). Pojava uzroka i posljedice u ospoljenju arhitektonskog objekta antropocentrična je milenijska tradicija zapada da tumači pojave, da ih razdava, analizira i spaja. (Zgrada muške osnovne škole u Sarajevu, 1905., autor C. Panek)

nosti arhitektonskog objekta. Sa stanovišta uzročno-posljedičnog promišljanja svijeta i njegovih činjenica treba pitati "zašto" i "ka-ko". I kod prve vrste arhitekture može da postoji sistemni iskaz uzroka i posljedice, ali on nije u formi elementarnog arhitektonskog iskaza, i nije najvažniji arhitektonski sloj. Kod nje je najvažnija činjenica fenomen identiteta i cjeline nekog oblika. Jedna se arhitektura označava nazivom tektonska arhitektura, ili arhitektura sistema, dok drugu nazivamo netektonska arhitektura, ili arhitektura nesistema, ili arhitektura oblika. Fenomeni oblika pripadaju svijetu ideja - neupitnih kategorija. Mi ih prihvatamo, ili ne. Takvo promatranje posljedično vodi do Platonovih nematerijalnih kategorija. Nematerijalni smisao unutar materijalnosti arhitekture! Nasuprot tome, arhitektura sistema sastoji se od nesistemnih karaktera - oblika.

Naprimjer, značenje jednog oblika zauzima arhitektonika jednog kruga ili jednog stupa. Tako, u samom središtu sistema postoji nesistemni smisao i nesistem. Potonja kategorija može biti uzrokom otpočinjanja integracijskih, ali također i dezintegracijskih procesa (misao dekonstrukcije) unutar sistema.

Bosanski idiom: nesistemna arhitektura

Ima smisla, unutar bosanskohercegovačke kulture, promatrati arhitekturu sistema i arhitekturu nesistema (oblika) kao udvojen iskaz. Već stoljećima, u Bosni zajedno postoje dva kvaliteta, antagonizirajući jedan drugog, ponekad proizvodeći dekompoziciju ili radikalne promjene. Sasvim je jasno da u bosanskom primjeru dva kvaliteta arhitekture afirmiraju dvije kulture, tvoreći osobene odnose. Zato se način građenja pojavljuje kao način mišljenja i način življenja, odnosno način iskazivanja kulture. Shematski, Zapad i Istok se susreću u Bosni i Hercegovini. Tu možemo naći relativno čiste iskaze sistema, ne morajući ići u srednjovjekovlje. U Sarajevu je, naprimjer, 1898. godine izgrađen oficirski klub (zgrada teatra, arhitekta Karl Pařík), koji reflektira puni smisao sistemnog iskaza arhitekture kroz uzročne iskaze teških arhitrava, krova i vijenaca. Ovi arhitektonski elementi - njihova težina i položaj, u logičnom ostvarenju sistemnosti arhitektonske konstrukcije, imaju za posljedicu postavljanje i oformljenje stupova i zidova sprata. U da-



11b. U formalnom smislu vertikala munare mahalske džamije pojavljuje se kao ničim uzrokovani i naslućen novi arhitektonski kvalitet, različit od arhitektonskog kvaliteta korpusa džamije. U kulturnom smislu takav iskaz zrcali filozofsko vjerovanje i religiozno određenje da nije na čovjeku da pojašnjava uzroke i posljedice pojava; uzrok svega je preko i iznad. Budući takav, svijet je neupitan. Estetski obrazac koji proizlazi iz toga ne postavlja svijet kao izbalansiran odnos dijelova i cjeline jednog arhitektonskog objekta, nego kao iskaz u kome je cjelina uvijek više, i u kome je zamišljena cjelina beskrajno šira od samog arhitektonskog objekta. Time se sam arhitektonski kvalitet odmah značajno nadilazi u korist holističke i duhovne projekcije svijeta. (Džamija sa drvenom krovnom munarom, Mjedenica, Sarajevo)

U ljuđenju sistemnom lancu uzročnosti date arhitektonske konstrukcije, ovi stupovi sad postaju (težinski) uzrok postavljanja i formiranja arhitektonskih elemenata prizemlja. Dakle, sistemni iskaz je sasvim jasno artikuliran lancem uzroka i posljedica. U Sarajevu također možemo naći, unutar mahala, dvije sasvim osobene i slične vrste arhitektonskih formi: pretežno jednospratne stambene kuće i

vrstu male mahalske džamije, koja je ustvari derivat te stambene kuće. Ti arhitektonski iskazi ne reflektiraju nikakav arhitektonski sistemni smisao te se mogu odrediti kao arhitektura ne-sistema, odnosno, arhitektura oblika. Odnosno, ne može se iznaći uzročno-posljedični iskaz unutar njihove pojave. Tako, naprimjer, munara koja izlazi iz krova mahalske džamije ne pokazuje nikakav uzročno-posljedični odnos sa ostalim arhitektonskim elementima džamije. Munara se odjednom pojavljuje; "pridodata" je formi kuće bez vidljivog tjelesnog razloga. Jedina razlika kuće i džamije jeste forma munare, gdje nije vidljivo da je nešto nosi; munara, jednostavno, "izrasta" iz krova. Drugim riječima, ne tumači se u ospoljenju date džamije uzročnost njenog tjelesnog nastanka. Ona jeste, i jeste prije svega, i sasvim dovoljno, 'džamija'. Ona jeste identitet svoje pojave, ne identitet sistemnosti svoje tjelesnosti. Ako se traži mjesto uzročnosti u smislu nastanka njene pojave, može se konstatovati da je ono izmješteno, odnosno pomjereno izvan arhitektonskog kvaliteta i njegove materijalnosti.

Komplementarnost sistemnog i nesistemnog mišljenja

Skoro sve u savremenom svijetu jeste sistem ili nosi sistemni karakter. Ako se sve pretvori u sistem, on neće imati smisla, neće se spoznavati i urušit će se. Dio savremenog aktueliziranja teorije haosa vjerojatni je karakter navedenog. Pojava postoji samo u svom kontrastu, samo se tako uočava, samo tako ima smisla. Dvije arhitektonske klase, sistema i ne-sistema, jesu arhitektonski komplementarne, ali one su više od arhitekture. Postojeći i kao kultura, te klase reflektiraju dva načina mišljenja - svijeta, sadržana jedan u drugom. Bosna sadrži to dvojstvo u izuzetnom iskazu. Zato, podržavanje navedenog bosanskog obrasca i bosanskog arhitektonskog kompozita ima značaj širi od same Bosne i mogući doseg jednak samoj Bosni.

Zabilješke:

- 1 *U ovom diskursu ne razmatramo pojam tektonsko i vezane pojmove u smislu pukog načina gradnje ili jedino kao "ekspresivni potencijal (izvjesnih) konstruktivnih tehnika" (K. Frampton). Pojam razmatramo šire, kao jednovremeni smisao građenja, određene kulture ili određene civilizacije.*
- 2 *Samo kao napomena ovom razmatranju, mogu se imati u vidu prihvatanja aristotelijanskog, sistemnog i uzročno-posljedičnog, a ne platonijanskog mišljenja u kršćanstvu.*
- 3 *Drugo ime za sistem u ovom diskursu jeste kosmos.*

OBRAZAC FORMALNOG USTROJSTVA

Načini trajanja arhitektonskog objekta

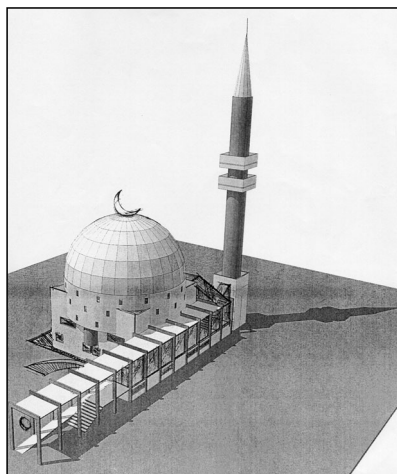
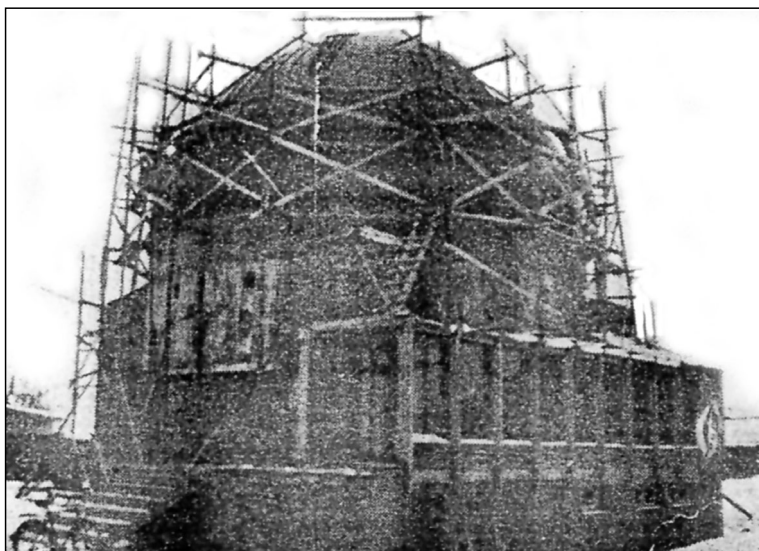
Trajanje arhitektonskog objekta, u veličanstvenom ali i poslu "zaludne mistrije" (Bogdan Bogdanović), jeste stjecište mnogih, svjesnih i nesvjesnih želja, idealnih projekcija, zanosa, oprečnosti i zabluda. Time je trajanje arhitekture puno šire od pukog arhitektonskog, i, zanemarimo li pojedinca, ono je, unutar toka vremena, sublimiranje slojevitog životnog iskustva. Objektu nove potkupalne džamije u Brčkom nije bilo dopušteno da traje, srušen je prije nego je dovršen u jesen 1992. godine, razaranjem njegovih osam tačaka oslonca eksplozivom. Šta preostaje iza prisutnosti tog objekta, kratkotrajne slike koja se nije stigla socijalizirati čak niti u očima susjeda? Možda jedino obrazac formalnog ustrojstva arhitektonskog objekta.

Forma arhitektonskog objekta je *per se*, u principu, kao i svaka druga forma, medij interakcije, nositelj znaka. Kao takva, ona je na prvi pogled beznačajna i efemerna, ali je, s druge strane, mjera nepromjenjivog, ona je jedino trajno u "trajnom" arhitekture. Forma nosi matricu mogućih značenja i sugerira mnoštinu estetskih obrazaca. Priča o formi kroz svedenost na njezinu rudimentnost nosi, tako, opasnost da se kaže i premalo i previše. Forma, ako sublimira vremenom, postaje simbol, odnosno, uzeta u cjelini nekog iskaza, kristalizira se u moguću ezoterički obrazac. Govor jezikom forme može označiti i "redukciju stvarnosti", shvaćenu kao, naprimjer, oduzimanje funkcije; ali, iskazan ezoterički, označava mogućnost "višeg i većeg zahvata pojave". Arhitektonski program navedene džamije, kao monumentalnog potkupalnog objekta strogo zadatih sadržaja i osnovnih dimenzija, preveden je u formalni iskaz.

U centralno simetričnoj postavci tlocrta, osnovni odnos čini kvadratno i kružno. U prostornoj postavci čine ga kocka, simbol "zemlje", postavljena niže, do tla, i dvojni valjkasti i kupolasti element,

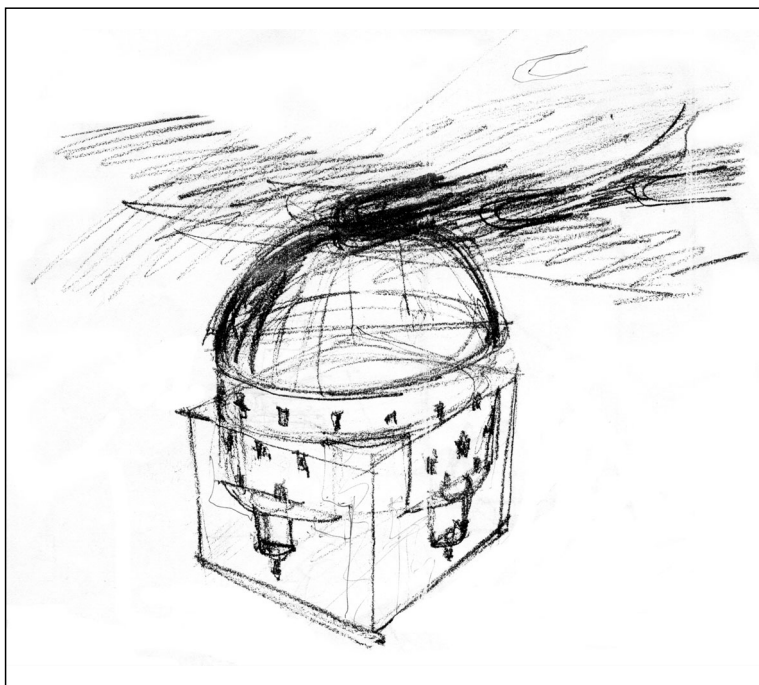
simbol "neba", postavljen iznad kocke. Ti elementi u uspostavljenom odnosu, koji *in genere* čine unutarnji princip formalnog ustrojstva glavnog prostora osmanske jednokupolne džamije, imaju u novoj brčanskoj džamiji jednu bitnu različitost. A ta različitost označava pomak kvaliteta, principijelnu i historijsku razradu, "nastavak" i varijaciju jednokupolne osmanske džamije. Naime, kod ove džamije odnos kvadratnog i kružnog može se tlocrtno supstituirati "krugom upisanim u kvadrat", što je formalni obrazac mandale. Prostorno, forme kockastog i kružnog imaju visinski relativno određenu i stalnu liniju dodira. Ova je linija dimenzionalno visoko postavljena, gdje prijelaz prve u drugu formu kod osmanske džamije suštinski ne remeti čistotu i polja djelovanja kockastog elementa "zemlje" i kružnog elementa "neba". Sam prijelaz se vrši stepenastim prevodenjem kvadratne osnove u osmostrani poligon, koji teži krugu, ili upotrebom pendentifa i trompi.

Različitost upotrijebljenog ustrojstva osnovnih elemenata brčanskog primjera ogleda se najprije u tlocrtnom shematizmu, gdje se krug postavlja u neki novi balansni iskaz, u odnos koji je između "upisanog" i "opisanog" kruga u kvadrat, što je opet mandala, premda složenijeg izraza. Ovo rezultira trodimenzionalnošću u kojoj nije ni na jedan način moguće ukupnoj formi pridružiti piramidalni završetak. Naprotiv, javlja se obrnut formalitet. Drugo, kružni dio je, u odnosu na osmansku paradigmu, postavljen značajno niže, proizvodeći nove kružne elemente manjeg promjera, koji se u pojedinim od četiri fasadna nivoa završavaju sa po jednom poluoblicom proporcije i veličine stupa. Ukupna forma i varijacije kružnog se tako prividno oslanjaju i svode na stupove, jer su drugi oslonci kružnog otvori prozora. Odnosno, vizualno se sugerira da se ukupna težina jedne fasade prenosi samo na jednu tačku - na jedan fasadni stup. Dati odnos međudjelovanja dvije forme, sferne i kockaste, onaj koji sugerira "zadiranje" i "spuštenost" prve u drugu, treba da tvori čvrsto formalno jedinstvo. Simbolički iskaz kružnog "nebeskog" i kockastog "zemljinog" elementa tvori mogući obrazac međudjelovanja, isprepletenosti, "općenja neba i zemlje". Pritom, element neba nedvosmisleno reprezentuje aktivni princip, jer je nebo, metaforički, spušteno do tla. Nasuprot, element zemlje se iskazuje kao istaknuto pasivan princip.



12a. Džamija u Brčkom (autori Fehim i Amra Hadžimuhamedović) - tradiranje i razvijanje bosanske potkupolne džamije osmanske provenijencije. Ezoterički obrasci ustrojstva mesdžida uvijek imaju svoje likovno pojavljivanje, ovdje u ravnotežnom iskazu kruga i kvadrata, kalote i valjka sa kockom. "Nebo spušteno do Zemlje", sugerira značenjske nivoe koji se mogu iščitavati i u horizontalnim arhitektonskim pojasevima otvora na fasadi. Glavni je arhitektonski i značenjski učinak forme u ekspresiji netežine i kupastog širenja nagore; "sjećanja na Veliki prasak". Time se ezoterički smisao forme mesdžida kao obrnute piramide suprotstavlja, od nekih učenjaka promoviranom, fizičkom smislu džamije kao piramidalnog iskaza. Slike prikazuju fazu gradnje i projekat džamije.

Pri svemu ovom, osnovni karakter formalnog sklopa jeste širenje napredovanjem u visinu. Drugačije, simbolički, to je karakter otvaranja nebu, a otvorenost nagore jeste primordijalni karakter svake arhitektonske forme. Naime, ono što razlikuje objekat džamije centralno simetrične osnove, forme koja je u direktnom iskazu filozofije islama, od isto tako ustrojene forme kršćanskog objekta jeste, prije svega, efekt kretanja i efekt koncentracije/dekoncentracije. Naime, kod kršćanskog objekta karakter ukupne forme jeste kretanje "u", tj. efekt kretanja i okupljanja u centralnu tačku; odnosno, logična reprezentacija formalnog koncentrisanja u jednu tačku. Iz navedenog proizlazi jasna artikulacija formalnog, napetosti i sukobljavanja, itd. (To sugerira određena analogna psihološka stanja recipijenata datog prostora, naprimjer težinski i dramski karakter, što nije okvir teme.) Nasuprot, karakter ukupnog formaliteta džamije, šire islamske forme, jeste kretanje "iz", to jest, efekt kretanja i rasipanja iz centralne tačke; odnosno, efekt dekoncentracije i ekspanzije. Moguća predodžba izazvana navedenim se uklapa u sliku kosmosa u ekspanziji. Ukupno, sugerira se psihološko nenaponsko stanje, stanje "oslobađanja", itd. U trodimenzionalnom smislu, dekoncentracija se sugerira navedenim širenjem u visinu i može se supstituirati modelom obrnute kupe. Pri svemu, snažno je naglašeno formiranje centralne vertikalne osovine zamišljene obrnute kupe, one koja spaja različite kosmološke nivoe. Povezivanje elementa neba i elementa zemlje ima identitet *Axis Mundi*. U enterijeru data je osovina materijalizirana jednim centralnim stupom, koji nosi mahfil. Tome treba da doprinese i karakter kružnog dijela sa sugestijom vrtnje, izmjeničnim nizovima prozora, itd. Prozori s drugim elementima definiraju simboličke nivoe, kojih ima sedam. Svaka od četiriju fasada, pojedinačno, ponavlja dati shematizam vertikalne osovine i ekspanzije, koji je na razini njenog karaktera. Fasada ponavlja cjelinu formalnog i informacijskog iskaza vidljivog u trodimenzionalnom arhitektonskom iskazu. Ali, unutar fasade se razvija i njen specifični govor, koji arhitektonski znak ostvaruje preko plošnog likovnog uravnoteženja. Vanjskom odgovara unutarnje, i obratno, gdje su oba u ekspanziji i spojeni u nerazdvojivo. Ukupna je forma "zakovana" datom vertikalnom osovinom, čemu samo doprinosi sugestija vrtnje kružnog dijela. Sekundarna forma, kojoj pripada trijem, dodata je glavnoj i,



12b. Postoji vezan, iako ne analogan, smisao odnosa kruga i kvadrata s odnosom kocke i valjka. Predložena geometrija arhitektonskog objekta sa dvojnomo formom sugerira prožimanje valjkastog i kockastog, i trebala bi da iskaze vizualni i značenjski sklad i ravnotežu. Valjkastoj formi se tu pridružuje i njoj blizak iskaz polukalote. "Kvadratura kruga" ili čak "krugatura kvadrata", kao smisao određenja jednog drugim, tu trebaju biti prevedeni u prostorno i značenjsko iščitavanje "kocke naspram i unutar valjka i kupole" i "valjka i kupole naspram i unutar kocke". Sukladni simbolizam dvojne formalizacije jasno je prisutan već u samoj geometriji.

nasuprot primarnoj formi, akcentirana je i pokrenuta horizontalno. To, kao i njezin karakter transparentnog, koji je vizualno kontrastan zatvorenoj formi glavnog džamijskog prostora, pojačavaju utisak prijelaza u više svet prostor džamije.

Sugerirana forma ima, u osnovi, čvrstu četverostranu orijentaciju, pošto unutarnji obrazac ustrojstva džamije govori o četiri horizontalna ulaza/izlaza. Primarna formalna sugestija jeste navedeno kretanje "iz", odnosno iz središta forme. Iskazivanjem i naglašavanjem potonjeg karaktera razriješena je navodna kontradikcija for-

me džamije kao jednovremeno usmjerene centralne forme: forma je centralna i logično usmjerena na sve četiri strane (kretanjem "iz"), s uvažanim naglašavanjem smjera Ka'be, kao jednim od četiri smjera. Formalna organizacija ima karakter idealnog geometrijskog shematizma, koji ima višestruku simetriju. Tu geometrija treba da bude iskaz racionalnog i apstraktnog duha, emaniranog od čovjeka vezanog za normalan i elementarni svijet svakidašnje ravnoteže i prisutnosti. Sve to je na tragu povezivanja renesanse i njenih karaktera jasnosti, ravnoteže i čistoće sa značenjima islama.

Poslije miniranja džamije doprle su nepotvrđene vijesti da djelovanje zaglušujuće eksplozije nije bilo veliko. Razoreni su konstruktivni oslonci kocke, "zemljinog" elementa, njih osam. Ali, kružni dio s kupolom se, kažu, tek neznatno slegao. Kao da se unutarnje objekta oduprlo uništenju, zadržavši konstruktivnost i formu. Tim otporom kružnog, elementa "neba", zapravo je sačuvan osnovni shematizam ukupne forme, sačuvan je ezoterički obrazac ustrojstva nove potkupolne džamije u Brčkom.

13

HAOS SIMBOLA

I RESTAURACIJA SIMBOLNIH SISTEMA

Ovaj rad nastoji da ukaže na neke opće i posebne aspekte djelovanja simbola, a preko simbola i kroz simbole na osobenost duhovnosti i kulture prostora Bosne. Premda pretežno tretira teme bosanskog islamskog predanja rad teži da upotrijebi i ostvari opće-važee premise i zaključke. U tom je smislu njegova zadaća da inicira razmišljanja o semiološkom statusu bosanskog znakovlja i oblikovanju koje iz njega slijedi.

Kulturno značenje simbola

Savremeni svijet, između ostalog, karakterizira njegova unutarnja presloženost i suprotstavljenost. Čovjekovo djelovanje danas proizvodi mnoštvo nepovezanih pojedinačnih akcija i djelovanje usamljenih samodovoljnih sistema. Ta čovjekova djelovanja tvore i reflektiraju savremenu kulturu, koja, nasuprot rečenom, uvijek želi biti iščitana kao potpuna uređenost - kao sistem. Na ovom mjestu otkrivamo i definiramo suprotstavljenost unutarnjeg i vanjskog, sadržaja i forme. Gradovi današnjice, kao koncentracija kulturnog i civilizacijskog djelovanja, sadrže unutarnje stanje u odnosima haosa. Haos heterogenih djelovanja, haos prekobrojnih djelovanja, namjera, stvarnih i virtualnih sistema grada ... konačno - haos smisla. Taj se haos onda mora artikulirati i iskazati, ali budući da je on pojavno uvijek kultura i zaogrnut prividom kulture¹, dobiva ambivalentni iskaz "uređenog haosa", ili "kulturnog haosa", što je *contradictio in adiecto*.

Na ovom je mjestu bespredmetno raspravljati njegove mnogostruke uzroke, ali je moguće potcrtati neke njegove osobenosti. Poslu-

žimo se metaforom: zamislimo da je osnovica kulture i grada² jedna snažna pravougaona rešetka, položena horizontalno. Jedinstvo djelovanja, veze i moguće hijerarhije su osigurane. Jedinstvo "svrshodnog djelovanja" grčkog pojma *techne* ovdje je sasvim jasno postavljeno. Zamislimo da svaka, po nekoj mjeri validna akcija, i njen uređeni iskaz, jeste nova rešetka. Ta nova rešetka je, doduše, uvijek slabija i prostorno manja od osnovne rešetke, i moguće je da potpuno inklinira njen oblik. Nova rešetka se uklapa ili ne na osnovnu, i prethodnu. Današnje je doba iskaz te metafore - mnogi slojevi rešetki i rešetkica, gdje se teško može vidjeti ona osnovna, a kamoli dopustiti njeno djelovanje. Opća nepovezanost karakterizira djelovanje datih rešetki, koje su, ustvari, izvjesni sistemi. Hijerarhije su zagubljene, a ono što se naziva *physisom* nije moguće ni vidjeti ni dosegnuti, kako je to bilo moguće kod osnovne rešetke. Uvijek se iz ugla pojedine rešetke vidi sudar i sukob drugih rešetki, ili, leksikom kulture, uvijek se iz ugla parcijalnog kulturnog djelovanja vide druga parcijalna kulturna djelovanja. Kako sve to djeluje, i kako se, u toj situaciji, iskazuje simbol, posljednja stanica ovako označenog svijeta u integralima? Ili, još dalje: je li moguće prevladavati ta stanja i kako? Naravno, neki će htjeti rušiti rešetke, kao izravno otklanjanje društvenih prepreka i ograničenja, Marcuseovim anarhizmom ili Freudovom psihoanalizom, naprimjer. Neki će pokušati smisliti nove, genijalne spasonosne rešetke - što jeste pothvat nauke, naročito one XX stoljeća. Stajalište ovog diskursa jeste u zalaganju za akciju koja će reinaugurirati i reinterpretirati osnovnu rešetku. Način je da se uvijek naglasi osnovna rešetka unutar gomile rešetki, što podrazumijeva izvjesnu selekciju, vrijednovanje i uvođenje hijerarhija rešetki. Pri tome, najsavremenija rešetka jeste polazište djelovanja. Kad se, unutar rešetki, djeluje simbolima, onda je vrsta akcije koja ima prednost posredna, odnosno duhovna, pa tek onda materijalna.

Ustvari težimo reintegraciji, reinauguracijom izvjesnog elementarizma spoznaje svijeta, karaktera što ga sugerira islam i islamsko naslijeđe u Bosni. Taj projekt možemo nazvati i epistemološkom rekonstrukcijom savremenog svijeta, gdje središnji dio čine elementarni sistemi simbola. Potrebno je spomenuti ime Gastona Bachelarda, koji je među začetnicima ovakvog djelovanja³, prem-

da to nije elaborirao u smislu obuhvatnije teorije simbola i šireg simbolnog djelovanja.

Živi simbol

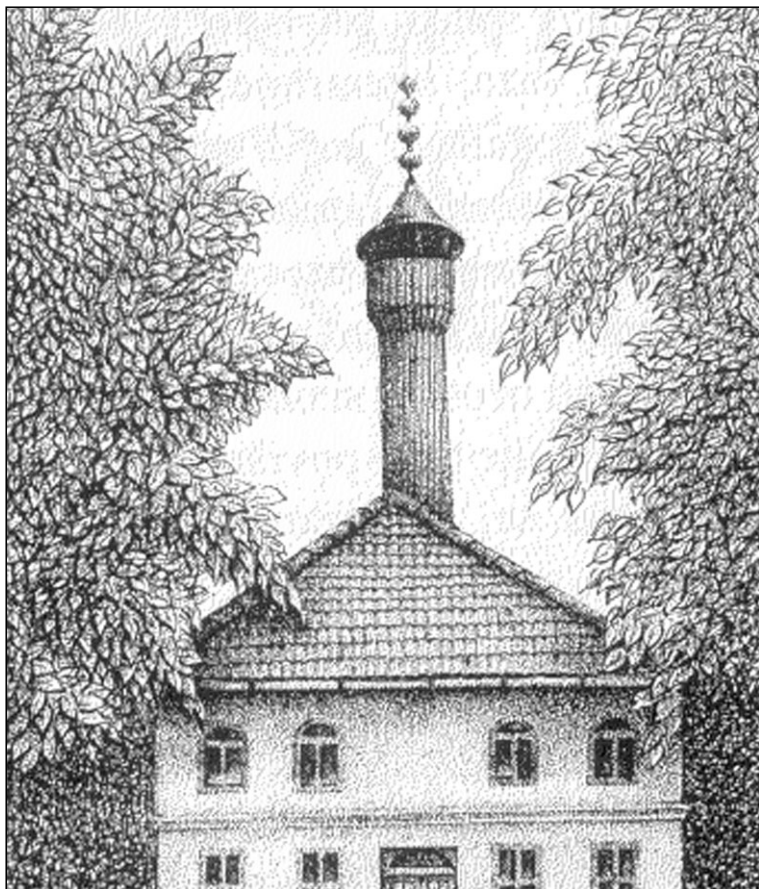
Simbol nije usamljeni analogon živog svijeta: simbolička egzistencija i stvarna egzistencija ljudi tvore međudjelatni par. Kad izostane ili se povuče iz bilo kog razloga stvarna egzistencija simbol okošta. Okoštali simbol često se uzima za zapadnjačku definiciju "pravog" simbola, različitog od "bezsadržajnosti" znaka. Nasuprot, navedeno dvojstvo simbola u njegovom punom iskazu možemo definirati kao "živi simbol". Simbol, dakle, ima svoj život, svoj razvoj i promjenu, ali samo unutar pripadne simboličke grupe ili sistema simbola. To odmah podrazumijeva određenu strukturu, veze, hijerahiju, i druge karakteristike pojedinog simbola. Ako želimo restaurirati simbole, oni moraju pripadati njihovom relativno vitalnom i koherentnom sistemu ili grupi. Drugim riječima, ima smisla restaurirati samo "žive simbole". Oni drugi, "okoštali simboli", teško su zamislivi kao restaurirani, što je sukladno teoriji episteme. Unutar potpuno novog konteksta simbol zadržava samo izvjesno svojstvo forme, a gubi identitet simbola.

Unutar savremene ideologije postmodernog mišljenja i oblikovanja, koja se karakterizira kao pluralna, poznat je metod naprampostavljanja, ili jukstapozicije. Suština je da simbol u novom kontekstu gubi originalni, ali stiće novi identitet, onaj koji karakterizira željeno bogatstvo novih odnosa, odnosno novih formi. Sa stanovišta potrebe savremenog svijeta da se osvajaju nove i nove forme to je napredak, ali je sa stanovišta održavanja i restauracije simbolnih sistema ovo degradacija i smrt simbola. A smrt simbola mora vezivati oba svoja iskaza, stvarne i simboličke egzistencije. Navedenom degradacijom oslabljuje se početni simbol i njegov sistem, gube smisao, strukturu, veze i hijerahije. Preveliko a formalno bogatstvo novih oblika, uz stare simbolne sisteme u raspadanju, pruža sliku ranije pomenutog haosa - haosa simbola. Ukupni kaos savremenog svijeta može se definirati kaosom simbola. Simbol zapravo nikad nije trpio površnu upotrebu kao danas, kad se, jednostavno, potrošačkim rječnikom, on konzumira. Zato, karakter te upotrebe jest neselektivnost, površnost, kratkotrajnost itd.

Degradacija simbola i simbolnih sistema

Premda se tema može obrazlagati bezbrojnim drugim primjerima iz svakodnevnog života Bosne, bit će iznesena dva primjera. To što se primjeri odnose na bosanske džamije ima svoju dodatnu osobenost.

Hadži-pašinu džamiju u Brčkom, izgrađenu u prvoj polovini 19. stoljeća, srušili su eksplozivom četnici 1992. godine. Imala je čet-



13a. Hadži-pašina džamija u Brčkom ima "skromnu" formu mahalske džamije koja joj ne oduzima ništa od njenog simboličkog i značenjskog iskaza. Njen dvorišni zahod, nasuprot, zadobija reprezentativne iskaze idealne geometrije kojom ekspresivno nadilazi a simbolno ruši formu džamijskog objekta.

verovodni krov i krovnu munaru. Materijalom i obradom (koji su vjerovatno obnavljani periodično) džamija je iskazivala siromaštvo i nedovršenost, što naravno nije smetalo vjernicima u obavljanju službe. U dnu džamijske parcele postojao je mali objekat zahoda, napravljen od drveta i prostog oblika. Njega su džematlije obnovile prilikom posljednje velike popravke džamije. Zahodski je objekat sad materijaliziran u opeci i omalterisan, s potpuno simetričnom formom. Njegov je krov napravljen u betonu u obliku kubiteta, poprimivši monumentalne proporcije.

U svemu je džamijski kompleks poprimio pomalo inverzan karakter. Naspram proste džamije pojavljivao se oblikovno ekspresivniji objekat zahoda. Pomoćni objekat zahoda sad teži da bude jedan od glavnih. Oblikovanjem se čvrsto naglašava vertikalna osa, ona koja pripada građevinama svetog, i ukupno, objekat zahoda poprima visoke simboličke kvalitete, više nego su mu namijenjene unutar simbolnog kruga koji artikulira džamijski kompleks, i šire. Ovdje su poremećeni simbolni i simbolički odnosi, poremećena je njihova hijerarhija - modelom koji bi u krajnjem slučaju mogao dovesti do iskaza gdje je u smislu simbola "džamija slabija od svog zahoda". Time je započet proces degradacije određenog simbolnog sistema u njegovom konkretnom, ali i najširem vidu, onom koji pripada prostorima idealnog.

Čaršijska džamija, građena u XVI stoljeću, jeste monumentalna potkupolna džamija smještena u srcu Baščaršije. Stara kamena gradnja iz osmanskog razdoblja iskazuje dobro poznate simboličke odnose. Među najvažnije spada čvrsto definiranje *Axis Mundi* ukupnom formom, a naročito onom kupole, koja simbolizira nebo. Kupola se preko osmokutnika oslanja na kvadratnu osnovu, koja simbolizira element zemlje. Dati kvadrat markira unutarnji prostor, gdje je sveto hijerarhijski na najvišoj razini u odnosu na bližu okolinu. Zato linija praga, fizičkim prelaskom s trijema i sofa u unutrašnjost džamije, označava prijelaz u svijet druge kvalitete. Kvadratna forma iskazuje centralno uređenje, gdje je svako kretanje iz centralne tačke, a najvažnije ono u pravcu Ka'be. Munara s kupolom čini udvojenju vertikalnu osovину pomažući iskaz *Axis Mundi*, sugerirajući uspon. Uspón se sugerira i naglaskom simbo-

ličkih nivoa, poput redova prozora, linija kupola, velikih i malih, nivoa šerefeta itd. U neposrednoj blizini tog džamijskog kompleksa, odmah do džamijskog zida, postavljen je kiosk za prodaju časopisa, knjiga i svakojakih sitnica⁴. Kiosk je idealno simetričan, šesterokutan u osnovi i krovnom vijencu. Kiosk ima naglašenu kupolu, i materijaliziran je od snažno akcentiranih uglačanih metalnih dijelova od eloksanog aluminija. Unutar tog javlja se još detalja koji pokušavaju osvojiti forme islamskog simbolizma, poput tipa materijala (bakarni lim) i načina vezivanja na kupoli, strehe, i sl. Taj kiosk ima takvu ekspresiju i takav dizajnerski motiv da, prije svih drugih okolnih objekata, angažira i "plijeni oko", da se nametne najsjašnjim i prvim. Kiosk, uobičajeno trošne građe, lahko pomjerljiv, sporedne funkcije, sad formom želi pribaviti upravo suprotne atribucije⁵. Taj se kiosk⁶ postavlja kao forma istog kvaliteta islamskog simbolizma kao i forma džamije. On potire koncentrične krugove koje ustanovljava simbolička hijerarhija džamije. On želi ustanoviti svoju *Axis Mundi*, stvoriti površnim efektima



13b. Osa simetrija i visoka geometrijska uređenost arhitektonske forme kioska sugeriraju polje idealnih pojava obrazaca. U starim gradskim tkivima on se doima formalno jačim od samih hramova, a u novim dijelovima grada on je spreman da zadobije nešto od hramovne funkcije. Da li je slučajnost što se u tim kioscima prodaje štampa i druga roba - vrijednosti kojima se savremeni čovjek neupitno poklanja?

"sveto" tamo gdje Sveto ne treba biti. Zato, taj kiosk direktno ruši svetost i simboličnu mjeru Čaršijske džamije.

Sistem "džamijastih" kioska preplavio je Sarajevo, ili ima tu tendenciju. Olahka i neselektivna upotreba neprikladnih simbola puno je opasnija: ne ugrožava se simbolni integritet pojedinog iskaza ili objekta, time se ugrožava i započinje rušenje kompletnog sistema simbola islama. Kiosk je ovdje zapravo metafora, on će na drugom mjestu zauzeti neku drugu formu, kvalitet, dimenziju itd. Ključno pitanje restauracije i daljnjeg trajanja tog simbolnog sistema je da li postoji dovoljno kvalitetan parnjak simbolička egzistencija - stvarna egzistencija. Odnosno, radi li se o "živim simbolima" i njihovom sistemu, gdje surađuju u mogućim promjenama navedene dvije egzistencije simbolnog iskaza.

Jedan sistem simbola, njegovo održanje, restauraciju, itd., potpomaže održanje i restauracija drugog sistema simbola, uz uvjet da pripadaju istoj klasi. Naprimjer, poziciju i simboličnost aškenaskog



13c. Aškenaska sinagoga u Sarajevu (1902., autor K. Pařík) nedvojbeno je simbolično potcijenjena agresivnom arhitektonskom ekspresijom svog savremenog susjeda. Time se postavljaju osnove haotičnog simbolnog iskaza u kome simbol, u konačnici, gubi svoj pripadni simbolni sistem. Ima smisla promatrati haotični iskaz kao direktnu posljedicu modernističkog ustrojanja izotropnog prostora i značenja. Tako su simboli najprije isti i jednakovrijedni - istih odnosa, karaktera i bez hijerarhija.

hrama u Sarajevu ugrozilo je građenje stambenog objekta pored njega, nazvanog "Papagajka". Stambeni objekat iskazuje nepoštovanje prema objektu hrama veličinom, proporcioniranjem, površnim citiranjem ugaonih kubeta hrama, vertikalama stepeništa, koja daleko nadvisuju one hrama. Hram se doima poput igračke, gubeći reprezentativnost i identitet pred agresivnom ekspresijom svog susjeda. Simbolička hijerarhija je preokrenuta: vječnost svetog ustuknula je pred efemernošću i površnošću svakodnevnog života. Restauracija sistema simbola judaizma vezana je za održanje i restauraciju sistema simbola islama, u klasi sarajevskih simbolnih iskaza naročito.

U onom što se danas naziva korišćenjem tradicije, naročito u oblasti oblikovanja, leži bogatstvo i zamka upotrebe simbola i njihovih sistema. Treba napomenuti da se i samo "korišćenje tradicije", "tradiranje", i sl., uglavnom shvata kao odnos prema prošlom, nevažecem, neaktualnom i vremenski nadidenom, u korist izvjesne modernosti. Ovdje bi zapravo trebalo provjeriti te atribucije u svjetlu nesavremenosti/savremenosti pripadnog sistema simbola, pa tek onda oblikovati, i sl. Mogu se ustanoviti različiti modeli datog korišćenja, ali ima smisla naglasiti dva moguća pola. Jedno je modelovanje, pri čemu se zagovara transponovanje principa, poput ideologije oblikovanja kod stvaranja "bosanskog pola" u arhitekturi, s Jurajem Neidhardtom kao predvodnikom pokreta. Tu se, zapravo, više zagovara prihvatanje i održavanje strukture simbolnog sistema, s tačno određenim vezama, karakterima, udaljenostima i hijerarhijama simbola nego prenošenje pukih formalnih elemenata simbola. Time je određena jedna od situacija pogodnih za djelovanje "živog simbola". (Cjelina ovog teksta ne razmatra stvarne učinke datog arhitektonskog pokreta.) Drugo modelovanje je usmjereno na prenošenje puke likovnosti jedne forme, simbola ili njegovog sistema, u varijanti "novog konteksta" i "naprampostavljanja". Taj, daleko najviše upotrebljavan model savremenog oblikovanja u Bosni, promovira najčešće slike bez sadržaja, gdje se izostanak punoće nadomješta psihičkim mehanizmom ponavljanja forme. Površnost žedi savremenog čovjeka za konzumiranjem ispraznih formi vodi svijetu općeg mrtvila. Najčešća upotreba tog modela je u grafičkom dizajnu, ali se nalazi i u dizajnu odjeće,

naprimjer. Tako se forma jastvenika i mandale najvišeg reda, skinita, naprimjer, s džamijskog stropa, nalazi neselektivno upotrijebljena u tekstu, na plakatu, varirana po veličini, obliku i mjestu. Ista forma se često upotrebljava u dizajnu odjeće u "dorađenom stanju", gdje "prošupljen simbol" pripomaže isticanju ženskih oblina. Sve bi bilo u redu s tim postupkom da se to u javnosti, i od stručnih kritičara, ne proglašava "islamskom umjetnošću" bosanskih prostora, njenim nastavkom, i sl. Razlozi takvog pogrešnog određenja jesu u neznanju, nestručnosti i romantiziranosti, ali mogu biti ideološki razlozi, inertnost i strah od javnosti. Oni, u krajnjem, nisu bitni koliko je bitno to da se njihovim djelovanjem postavljaju temelji za generiranje općeg i haosa simbola. Uočljiva je težnja da se kaos ubrzano uvećava. Svim tim se zapravo ne obezvrjeđuje samo polazni sistem simbola nego i pravi kvalitet tako iskazanih oblika.

Restauracija i otvorenost simbolnih sistema

Navedena razmišljanja ne pretenduju da budu cjelovit i konačan iskaz. Ona su tek inicijacija istraživanja i bavljenja simbolima i simboličkim sistemima u miljeu i nutrini duhovnosti Bosne i islama, ali i drugih duhovnosti s kojima islam i Bosna surađuju. Pri svemu smo željeli da ukažemo na činjenicu da je simbolno zapravo šire od samog sebe, mjereno iskustvom i znanjem Zapada kojima operišemo svakodnevno. Drugo, kategorije tradicije islama preklapamo s kategorijama univerzalnog, unutar savremenog, i projekcija budućnosti Planete, njene kulture i civilizacije, smatrajući da je Bosna dovoljan i zahvalan predmet proučavanja. Simboli i njihovi pripadni sistemi uočljivo otkrivaju navedena stanja. Navedene, uglavnom arhitektonske i urbane primjere, iskaze koji sugeriraju određene simbolne odnose kao "džamija - zahod", "džamija - kiosk" i dr., možemo iščitati i upotrijebiti kao model, ali u svakom slučaju kao metaforu simbolnih odnosa u bilo kojem drugom kvalitetu i polju simbola. Tako je polje grafičkog dizajna u cjelini opterećeno izrazitom neselektivnošću i haotičnošću, gdje možemo bez teškoća iščitavati prethodnu metaforu.

Konačno, kako restaurirati simbole i njihove sisteme? U početnom dijelu posla uvijek postoji opisano: treba utvrditi mjesto pojedinog

simbola unutar pripadnog sistema simbola. To odmah znači pome-
nute veze, hijerarhiju, određene karaktere itd. Kako je napomenu-
to, ima smisla restaurirati samo "žive simbole". Prvo i drugo onda
sugeriraju sistem simbola, ali ne zatvoren, nego otvoreni sistem
simbola, u kome oni imaju svoje promjene, iniciraju rađanje no-
vih lanaca sistema, i u kojima se dešava "okoštavanje" i smrt praz-
nih simbola.

Utvrđeno je, u ovom diskursu, da simboli čine sastavni dio života
i na neki način su sam život. Zato, perspektive simbola jesu jed-
novremeno i perspektive nas samih. Zadatak je istražiti, definirati
i, posebno, upotrebljavati simbole, njihovim svakodnevnim obli-
kovanjem - dizajnom, umjetnošću i sl. Ali samo one relativno vi-
talne i koherentne sisteme i grupe simbola - iskaze koji imaju mo-
gućnost daljnjeg simbolnog življenja. Time se suprotstavljamo sav-
remenoj ispraznosti znakova s odorom simbola, suprotstavljamo
se haosu simbola koji je zapravo kaos nas samih. A tu negdje leži
i sva težina i veličina ovog zadatka.

Zabilješke:

- 1 Ne pitamo se ovdje o definiciji takve kulture i "kulture", niti držimo postavljanje takve defi-
nicije potrebnim uvjetom ovog rada. Radi se o složenom iskazu čije se konture tek naziru.
- 2 Osnovicom kulture ovdje razumijevamo ono početno i osnovno, minimalno potrebno, druš-
tveno djelovanje bez koga nema onog fenomena kojim kultura preklapa grad. Kvalitet se
može prihvatiti i kao hipotetski i kao modelski.
- 3 Na našem jeziku dostupne su sljedeće knjige Gastona Bachelarda: *Poetika prostora*, *Poetika*
sanjarije, *Plamen voštanice* i *Racionalni materijalizam*. Specifično simbolnu tematiku tretira
Metafizika kuće (v. tekst br. 9), gdje se sugerira elementarno poimanje kuće koje oblikuje
cjelokupnu, historijom zahvaćenu arhitekturu. Pri tome su simboli djelatni, imaju tačno od-
ređen karakter, veze s pripadnom simbolnom hijerarhijom, itd.
- 4 Dato je stanje utvrđeno u trenutku nastajanja teksta (oktobar 1996.). Stanje je izmijenjeno,
tako da u vrijeme pripreme teksta za štampu nije bilo nikakvog kioska na pomenutoj loka-
ciji. Ovdje nećemo ulaziti u moguće razloge uklanjanja kioska.
- 5 Ne preklapamo značenje pojma "kiosk" njegovim izvornim iskazom unutar islamske kultu-
re i arhitekture, kako bi se moglo očekivati s obzirom na karakter teme. Tu je kiosk otvoreni
kružni paviljon različite namjene, s krovom na stupovima. Poznata je namjena "kioska" kao
ljetne palate sultana, a poznat je i tip rane persijske džamije centralnog tipa - "kiosk džami-
ja". Nasuprot tome, u radu, prihvatamo savremeni pojam kioska, odnosno podrazumijeva-
mo savremeni tip slobodnostojeće građevine servisnih funkcija i sukladnog oblikovanja,
namjene prodaje novina, cigareta i sl. Na zapadu "kiosk" je još i telefonska govornica, og-
lasnik reklama i sl. U strukturi tradicionalnog islamskog grada taj je tip po svemu sličan gra-
đevinama najmanjeg značaja, rađenim od trošnijeg materijala. Ove građevine se podvrga-
vaju regulaciji koju nameću važnije i hijerarhijski više građevine grada - džamije, hamami,
sahat-kule, i druge građevine. U strukturi Baščaršije kiosk je, onda, uvijek blizak kvaliteti
jednog "čepenka" i trgovke, bez obzira da li ima centralnu i geometrijski uređenu formu.
- 6 Može se ukazati na formalnu sličnost ovog kioska i baščaršijskog sebilja. Premda bi se o baš-

čaršijskom sebilju, njegovom položaju i simboličkom iskazu moglo govoriti odvojeno i na svoj način upitno, sama njegova forma ima drugačiji simbolički "rad" od one kioska. Naime, ako su forme kioska i sebilja slične, ova druga ima hijerarhijski i simbolički više mjesto unutar jednog sistema simbola kome oba pripadaju: vezuje se za vodu, ustanovljavajući potrebnu vertikalnu osovinu itd.

PUTEVI ZAŠTITE GRADITELJSKOG NASLIJEĐA

Rušenje kanona zaštite baštine na primjerima ansambla Gazi Husrev-begove džamije i Nadbiskupskog sjemeništa i Crkve Ćirila i Metodija u Sarajevu

U posljednjim dekadama XX stoljeća, planiranje i izvođenje građevinskih zahvata dešava se na dva spomenika kulture u Sarajevu: kompleksu Gazi Husrev-begove džamije (1531. g.) i na objektu Nadbiskupskog sjemeništa i Crkve Ćirila i Metodija (autor Josip Vancaš, 1896.). Smisao izvođenja radova je različit za oba objekta. Gazi Husrev-begova džamija, najmarkantniji primjer klasičnog stila osmanskog razdoblja Bosne i najvažnija zaklada istoimenog namjesnika, kategorisana je kao "spomenik" prve (najviše) kategorije prema: *Spisak registrovanih nepokretnih spomenika kulture, Zavoda za zaštitu kulturnog, historijskog i prirodnog naslijeđa BiH*. Odnosno, džamija je kategorisana kao spomenik nulte kategorije (prema: *Prostornom planu SR BiH 1982/2002. godine*, koji je usvojila Skupština SRBiH). Oba dokumenta podrazumijevaju najviši i najstrožiji stupanj zaštite, što se odnosi i na uvjete obnove. To uključuje poštivanje izvornog stanja gdje god je to moguće, ali i vrlo sofisticirani prilaz obnovi. Objekat sjemeništa i crkve nije kategorisan niti u jednu od tri, danas u BiH važeće kategorije, te mu se pojam "spomenik" ne pridružuje kroz oficijelnu kategorizaciju, nego kao atribucija koju po svim svojim kvalitetama zaslužuje. On jeste tipičan predstavnik historicističkog iskaza austrougarskog naslijeđa, očuvan u smislu izvornosti, zrcali visoke estetske vrijednosti autora i vremena, itd. Shodno Zakonu o zaštiti i korišćenju kulturnog, historijskog i prirodnog naslijeđa Bosne i Hercegovine, nad tim objektom se provodi režim prethodne zaštite, s obzirom na njegove visoke vrijednosti iskazane u dosljedno provedenom arhitektonskom kvalitetu. Ukoliko je, iz bilo kojih razloga, potreb-

no izvršiti restauraciju na jednom od navedena dva objekta, onda je najprihvatljivija, sa stanovišta njihove vrijednosti, očuvanosti, kategorizacije itd., *metoda poštovanja izvornika*, gdje se nastoji isključiti upotreba novih oblikovnih elemenata i materijala, i/ili *metoda rekonstrukcije* u istom ili srodnom materijalu i istom obliku. Ukoliko zahtjevi vremena rezultiraju u mijenjanju izvjesnih funkcionalnih kvaliteta sadržaja, kako se to desilo na objektu sjemeništa, onda takav zahvat može dovesti do *metode interpoliranja* novih oblikovnih elemenata i materijala, ali uz obavezu da se očuva osnovni karakter procijenjene spomeničke vrijednosti, i sl.

Restauratorski radovi na kompleksu objekta Gazi Husrev-begove džamije traju duži niz godina, nastavljeni su poslije ratne pauze i dodatnih ratnih razaranja. U svemu, radi se o kompliciranom zahvatu, koji, između ostalog, karakterizira to da se istraživački radovi obavljaju tokom samih materijalnih zahvata neposredne obnove. Radovi na ogradnom zidu kompleksa džamije imaju nedvojben karakter obnove: kameni zid kompleksa Gazi Husrev-begove džami-



14a. Unutar obnove spomeničkih ansambala nije dopustivo diferencirati elemente na važne i nevažne. Tako zid koji opasava Gazi Husrev-begovu džamiju treba biti podvrgnut istim principima obnove kao i sam objekt. Ali zid, obnovljen neprimjerenim metodama i materijalima, iskazuje nedvosmisleno odvajanje od objekta i ansambla kojima pripada i inicira opće osipanje spomeničkih vrijednosti.

je nerazdvojni je dio džamijske cjeline, na izuzetan način iskazuje dvojnu ulogu ograđivanja - prolaznika ulicom Sarači usmjerava i sprovođi, i, jednovremeno, iz bučnije ulice "uvlači" prolaznike kroz fino proporcionirane otvore zastrte demirima prema mirnim prostorima šadrvana i sofa. Odmakne li se prolaznik na drugu stranu uske ulice moći će vidjeti preko nevisokog zida gornje dijelove džamijskog objekta, redanje kupola. Sam zid građen je od pritesanog kamena, s velikom i nestalnom dimenzijom debljine, sa puno zakrivljenja osobenih ne samo njegovoj vremenitosti nego i "deformacijama" izvorne tehnologije. Nadvoji prozora su od drvenih greda, položenih jedna do druge, vidljivi odozdo i sa čela, imaju značajno zakrivljenje primjereno težini kamena i poprečnoj savitljivosti drveta. U donjem parapetnom pojasu zida drvene ukrute hatula također pokazuju svoja vodoravna čela. Završni dio zida nekad su vjerovatno činili zakošeni tesanici, iako ima pokazatelja i o upotrebi kanalice. To je dio koji je najviše izložen razornom utjecaju atmosferilija i protoka vremena, i zato je najčešće obnavljan. Ipak, u cjelini, taj zid i svojim današnjim materijalnim stanjem autentično inaugurira princip svoje gradnje i reflektira autentičnost gradnje čitavog ansambla. Njegov izuzetni karakter jeste "ispunjenost malim zakrivljenjima", osobenost koju imaju srednjovjekovne gradnje u mikro i makro planu, koje time iskazuju karakter životnosti i vremenitosti, i svojevrsnu organičnost i pokrenutost.

Obnova tog zida grubo narušava njegovu autentičnost, ali i principe obnove. Tu je bila lahko moguća i sasvim izvodljiva primjena izvornih materijala, tehnologija i oblika. Umjesto toga, zid je prezidan do nivoa ispod prozorskog parapeta. Skoro savršeno novo zidanje u novijoj tehnologiji, koja teži nepromjenjivoj debljini, ne iskazuje ranije neravnu površinu zida. Prozorski parapeti se betoniraju, prozorski nadvoji se izvode u predfabriciranim armiranobetonskim i vidljivim nadvojima. Završnica zida izvodi se od isto takvih armirano-betonskih predfabriciranih i vidljivih nadvoja. Konačno, tako ojačan zid s pripadnom tehnologijom rezultira povećanjem visine zida za neki centimetar. U svemu, odnosi su promijenjeni, kako zida za sebe, tako i zida i promatrača s obje njegove strane. Čitav postupak svodi se na najformalniji prilaz obnovi zadržavanjem konture, gdje se suštinski izvorno stanje ne poštuje.

Ilustracije radi, ako bi se nastavilo s ovim postupkom, onda bi trebalo prezidati sve zidove Begove džamije, poravnati njihove nepravilnosti, time ih i podići koji centimetar i "očvrsnuti da duže traju". Neadekvatnost primjene metode obnove dvorišnog zida ne mora, u principu, imati ništa s adekvatnošću primjene metoda obnove ostalog dijela ansambla Gazi Husrev-begove džamije. No, i sam pogled na obnovu dijela trijema ukazuje na prizvoljnosti pri postavljanju metalnih rešetki na prozorske otvore. A radi se o činjenicama koje su, kao i u čitavom ovom napisu, izložene najširem sudu javnosti, i kroz vizualne opservacije prolaznika, a nika-ko i o obuhvatnijim stručnim informacijama. U tom je smislu i ovaj napis ograničenih dosega.



14b. *Obnova spomenika podrazumijeva održanje i prizivanje njegovih autentičnih vrijednosti, što kod obnove zida Gazi Husrev-begove džamije podrazumijeva iskazivanje suptilnih odnosa konstrukcija, materijala i oblika. Tako su, naprimjer, grednici iznad otvora zida bili konstruirani od niza drvenih nosača, koji su iznad bili opterećeni specifičnom vrstom lakšeg kamena. Sve je to rezultiralo u izvanrednom odnosu blagih zakrivljenja (grednik) i malih uglovnih pomaka (spojnice). Upotrebom betona tek obloženog drvetom svi ti "nedostaci" se otklanjaju, linije ispravljaju u smjeru "neiskvarene geometrije" i "ostvarenja solidne gradnje i dugotrajnosti".*

Nadbiskupsko sjemenište jeste izuzetan svjedok vremena austrougarske uprave u BiH i vrijedan objekat u likovnom smislu. Osobnost mu proizlazi i iz izbora stilskog uobličenja perioda historicizma i pojave secesije na prijelazu dvaju stoljeća. Naime, renesansni stil je korišćen za tipološke iskaze objekata javne uprave, imaju li se u vidu njegovi karakteri čvrstine, ravnoteže itd., a za iskaze sakralnih objekata korišteni su gotika, barok i drugi stilovi s formalnim karakteristikama pokrenutosti, vertikalnosti, igre svjetlom, itd. Iako će renesansa dominirati, navedene stilske preferencije će se reflektovati u konačnom rješenju. Tako će najvrjednije jugistočno pročelje tvoriti simetričnu kompoziciju: bočni dijelovi sjemeništa i biblioteke čvrsto su renesansno oblikovani, centralni crkveni dio s kupolom pokazuje težnje nadilaženju datog stilskog i približavanju pokrenutosti baroka, ili ideji slobodnije kompozicije koju secesija promovira.

Ako ima odstupanja od renesansnog karaktera, ono bi se ponajprije moglo tražiti u ustanovljenju raščlanjene kompozicije vidljive u horizontalnom prerezu. Formalna analiza pokazuje visoku i višes-



14c. Trodjelni obrazac neorenesansne kompozicije krila ponavlja se na neki način i u trodjelnoj kompoziciji čitavog objekta. Unutar toga, iskaz ravnoteže, simetrije i proporcioniranja postaju jako bitni. (Nadbiskupsko sjemenište i Crkva Ćirila i Metodija u Sarajevu)

truku uravnoteženost: najprije, simetrična trojna kompozicija osovine crkve i bočnih krila, koji tvore snažnu vizualnu vagu. Samo krilo, i lijevo i desno, jeste dobro uravnoteženo. Ono artikulira renesansnu shemu brojeva, 3x3, tri etaže sa po tri reda otvora, tako da postoji dvostrana simetrična kompozicija, ali i takozvana "tačka simetrije", mjesto sječenja horizontalne i vertikalne simetrale i osovine. Krilo zatvara kvadratnu formu, koju onda tvore i prozorski otvori bifora. Pri svemu, dosljedno se provodi rusticiranje materijala i modularnih fasadnih mreža, s dirigiranom ekspresijom težine: iskaz zida u nivou treće etaže prelazi u sugestiju stupovnog nošenja, koja je i sugestija otvaranja u materijalu, da bi balustradni završetak imao zadatak sugestije završnog, "krovnog" elementa. Jer, krov nije vidljiv, on je vješto prikriven i minimalnog je izraza.

Graditelj Vančaš je upravo tako zamislio pročelje, jer originalni nacrti pokazuju postojanje potkrovnne, tavanaške etaže povučene daleko od pomenutog pročelja, da ga ne bi ugrozila. Zahtjevi za adaptacijom, odnosno proširenjem smještajne funkcije sjemeništa



14d. *Renesansni ustroj Albertijeve kompozicije tačno određenih odnosa dijelova i cijeline ne trpi naknadna oduzimanja i dodavanja. Intervencije dodavanja na samo jednom krilu objekta simetrične kompozicije pročelja nedopustivost takve intervencije snažno pojačavaju. (Nadbiskupsko sjemenište i Crkva Ćirila i Metodija u Sarajevu)*

rezultiraju narušavanjem osnovnog karaktera krila i cjeline objekta: povučeni dio potkrovnje etaže jednostavno se "izvlači" na fasade oba krila, gdje on sad, budući viši, nadilazi balustrade za nekoliko desetina centimetara, što je sasvim dovoljno da rasturi delikatanu i finu renesansnu ravnotežu. Sad postoje dva završetka objekta, gdje onaj pridodati izdužuje fasadu krila. Dodaju se i vanjski višeci oluci, doduše u simetričnom iskazu, i spuštaju do tla. Ukupno, ravnoteža pojedinog krila i čitavog kompleksa je narušena. Kompozicija koja ne trpi višak ili manjak time je rasturena.

Zaštita graditeljskog naslijeđa, općenito, zrcali iskaze i potrebe društva za ustanovljenjem sistema društvenih vrijednosti i njihovog institucionaliziranja. Izgradnja društvenih vrijednosti tijesno je vezana s izgradnjom obrazaca kulture (R. Benedikt), i obratno. Potreba društva da ima vrijednosti, primarne, sekundarne, tercijarne kategorije vrijednosne orijentacije (A. Heller), ili kao nepromjenjive i promjenjive vrijednosti, nije nipošto beznačajan društveni refleks. Radi se o centralnom iskazu jedne kulture, pri čemu institucionalizirani obrasci kulture, odnosno vrijednosti kulture, direktno podržavaju i održavaju društveni sistem, kako to proizlazi iz funkcionalne teorije društva Talcota Parsonsa. Prostije rečeno, ugrožavanjem vrijednosti kulture direktno se ugrožava i ruši pripadni društveni sistem. Briga za naslijeđe i spomenike jest, u ovom obliku, naslijeđe evropskog romantizma XIX stoljeća, kojim se artikuliра briga za nacionalni i državni identitet. U tome se mogu tražiti važni aspekti dinamičnosti i historičnosti ideje zaštite naslijeđa, ali i njeni savremeni, najprije evropski i bosanski refleksi. Zabilježena organizirana zaštita starina u Bosni i Hercegovini veže se za 1874. godinu, u kojoj je pismom velikog vezira naredeno čuvanje starina. Godine 1892. Zemaljska vlada je izdala naredbu koja sadrži instrukcije "o čuvanju historičkih spomenika, o postupku sa starinama i s drugim predmetima koji su znameniti po historiji opće ili po kulturnu historiju na pose" ("Jugoslovenski pregled", sveska 3-4, 1991., str. 280.). Sabor BiH je usvojio Rezoluciju o osnivanju državnog organa za zaštitu spomenika 1911. godine, na prijedlog Josipa Vančaša. Današnja situacija zaštite spomenika je jako složena: agresor je vrlo sustavno razarao postojeći društveni sistem, razarajući njegovu kulturu, njegove vrijednosti, njegove spomenike.

Tamo gdje nema bosanskih spomenika, dokazuje se, sljedstveno, nema ni Bosne, tu je "nikad nije ni bilo". Zato bi restauracija Bosne i Hercegovine i njenog društva značila najprije restauraciju društvenih vrijednosti, gdje spomeničke vrijednosti čine važan dio. Odnosno, restauracija spomenika važnija je od same sebe. Jasno je da bosanskohercegovačko društvo traži formiranje i artikulaciju svojih vrijednosti, polje unutar koga se sudaraju sve moguće suprotstavljenosti ideološkog. Hoće li to društvo prepoznati važnost činjenice da komadić zida džamijskog i proporcija objekta crkvenog nije efemernost i hir?

Procesi urbanizma

Unutar evropskih zbivanja u urbanizmu osamdesetih godina XX stoljeća može se konstatirati iznimno veliki interes za zaštitu arhitektonskog naslijeđa unutar tekuće teorije, ali i unutar polja praktičnog djelovanja. Početkom devedesetih, ta briga o naslijeđu ne iščezava, nego se pojačava i usložnjava. Moglo bi se reći da, na svoj način, naslijeđe unutar polja urbanog i urbanizma stupa u dijalog s nekim njihovim posebnostima, kao što su ekologija i održivi razvoj, ekološki i stari građevinski materijali, itd., sa tendencijama da se između navedenih i drugih konstituenata urbanog uoče i definiraju različite klase odnosa i međutjecaja. Štaviše, tekuća, poprilično sterilizirana, teorija urbanizma traži poticaje i upute iz djelovanja zaštite naslijeđa.

Logično je postaviti pitanje: Kako je, uopće, bio moguć projekt integriranja zaštite naslijeđa unutar djelatnog modernističkog urbanizma? Odnosno, kako je moguć dodir i simbioziranje kategorije tradicije - koju nosi zaštita naslijeđa, i kategorije modernizma - koju nosi tekući urbanizam, i koji, po definiciji, ali i po rezultatima, odriče svaku vezu s onim prvim? Jer, naslijeđe i njegova zaštita su, najvećim dijelom, s one strane vulgarnog funkcionalizma koji čini srž dotadašnjeg urbanizma. Takav funkcionalizam je i reducirani pogled i zahvat svijeta koji nikako ne može preklopiti složenu i slojevitost stvarnosti, naročito ne onu kulture, kojom identificiramo i nominiramo zaštitu naslijeđa. Drugi je problem da kad urbanizam i zaštita i hoće zajednički djelovati, to ne mogu jer nemaju iste djelatne elemente niti istu operativnu leksiku. Urbanizam govori o "bezvremenoj kategoriji prostora", koja podobro izmiče čvršćoj,

pa i naučnoj, definiciji, budući da "prostor" ima karakter "kretnje", "tečenja", "ekspresivan je", i sl. Pod pojmom prostora podrazumijevani su i materijalni objekti - zgrade i prazan prostor. Zaštita, nasuprot urbanizmu, govori o svojim pripadnim kategorijama čvršćim definicijama i operativnim postupcima vezanim za "spomenik" i naslijeđe kulture. Zajedničkog kriterija nema, ustvari, nema zajedničkog sistema vrijednosti, niti ga je moguće formirati. Zato, odgovor na postavljeno pitanje o mogućnosti integriranja urbanizma i zaštite naslijeđa osamdesetih i devedesetih godina XX st. mora otpočeti s nadilaženjem, odnosno, dekonstrukcijom modernističkog urbanizma koju inicira postmoderna misao. Odnosno, započinje prevladavanje vulgarnog funkcionalizma - mehanicističkog shematizma uzroka i posljedice, čiji je efekt krajnja redukcija uvijek presložene stvarnosti. Povratak ulici i trgu, iako iniciran formalnim iskazima postmodernizma, ipak započinje dekonstrukciju bezkarakterne kategorije prostora, ali, isto tako važno, prizivajući prošlost i tradiciju. Drugo, novi/stari rječnik ("trg", "statua" itd.) postulira zajedničku leksiku urbanizma i zaštite naslijeđa.

Taj proces novog, nadolazećeg urbanizma traži svoju formu integralne teorije, kao i metode iste takve integralne primjene.

Procesi zaštite

Sama zaštita naslijeđa, *par excellence* kulturna djelatnost, dugo je bila zatvorena u svoju posebnost i specijalnost, s opasnošću svake prespecijaliziranosti da zanemari, previdi i izgubi vezu s pripadnom cjelinom, sa širim krugovima svoje egzistencije. Iza čvrsto definiranih metoda zaštite i obnove naslijeđa, iza specifičnih i operativnih tehnika, receptura starih materijala i aplikativne hemije nije se vidio živući grad. Moguća definicija kategorije "spomenika" - etabrirane, institucionalno potvrđene i relativno nepromjenjive vrijednosti - zapravo inaugurira društvene vrijednosti i dio je elementarnog i najšireg obrasca društvenog djelovanja. Radi se o sistemu socijalnih vrijednosti, društveno visokodjelatnih i transformabilnih, s obuhvatom različitih vrsta društvenih iskaza, koji mogu biti i ekonomski, naprimjer. Ali, "spomenik", slične kategorije zaštite i sama zaštita ostajali su izvan tog kruga šire društvene povezanosti i

primjene, samozadovoljno zatvoreni u svoju posebnost. Društvenom leksikom, pojam "spomenik" treba čitati kao "najviša društvena vrijednost". Prosta je činjenica da, u uvjetima kad je većina urbanog tkiva evropskih gradova etabliрана kao "vrijednost", odnosno kao "spomenik", nije moguće bavljenje samo pojedinačnim spomenicima, što je polazni konzervatorski stav. Jer, te činjenice naslijeđa, rasute po cjelini jednog evropskog grada, činjenice naslijeđa koje su spomenici i time vrijednosti, grade odnose međusobno, ali i s ostalim materijalnim iskazima grada. One tvore ulice, trgovce, radne zone, grupišu se po nekoj osnovi u gradskom tkivu i time zahtijevaju identifikaciju i učešće u svakodnevnom gradskom životu. Već je toliko tih kulturnih činjenica da se ne živi samo "s njima" nego, zaista i djelatno, i "od/kroz njih". Taj zahtjev nije zahtjev za definiranjem ograničenog prostora ambijenta, nego je to zahtjev svakodnevnog življenja i preživljavanja. Pojam ambijenta upotrijebljen je ovdje u užem konzervatorskom smislu, gdje ambijent sa spomenikom čini neodvojivost ansambla.

Proširenje vidokruga zaštite naslijeđa, zapravo, vodi uvođenju novih, manje spomeničkih vrijednosti, što odmah podrazumijeva redefiniciju i integraciju sa "starim" vrijednostima spomeničkog tipa. "Nove" vrijednosti s tog aspekta vode otkriću mnogih raznovrsnih iskaza, nadilazeći arhitektonske iskaze pejzaža, pojedinačne kulturne činjenice, sve do polja ekonomije, politike itd. Međutim, unutar stvarnih procesa naziru se tek ograničeni iskazi vrijednosti tipa izrazitog pogleda, načina zidanja, određeni vrijedni način življenja i sl.

Procesi preklapanja i simbioze

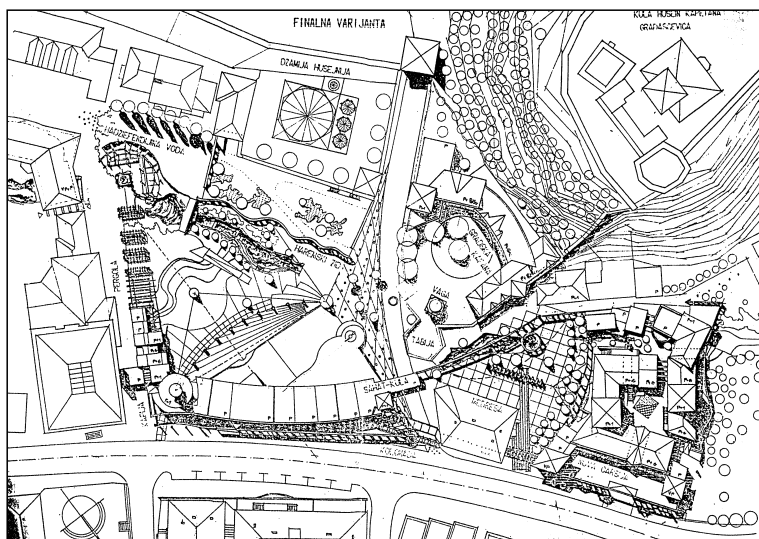
Oba procesa, urbanizam i zaštita naslijeđa, danas traju i imaju ponešto suprotnosmjerni karakter. U ovom napisu pokušavaju se naznačiti smjerovi aktualnih procesa, kao i anticipiranje rađanja jedne integralnije teorije i djelovanja u dva nekad odvojena polja ljudskog djelovanja. široko promatrano, u oba polja dešavaju se procesi gdje se misao naslijeđa, nesumnjivo "arheološkog korijena", pokreće iz prošlosti prema budućnosti, a, nedvosmisleno okrenut budućnosti, modernistički urbanizam usmjerava se i sadrži-

ju prošlosti. Rezultat ovakvih djelovanja jest polje preklapanja, koje logično određujemo kao "sadašnjost". Time se zaštita naslijeđa kreće prema oslobađanju od prečvrstog zagrljaja romantizma, koji, vjerovatno, nikad ne može u potpunosti nadići. Urbanizam se, jednovremeno, kreće prema oslobađanju od utopizma. Sveukupno, time kategorija sadašnjosti dobija na kvaliteti i morala bi prizivati aktualniji, življi i istinitiji svijet. To preklapanje može, povratno, i urbanizmu i zaštiti naslijeđa pružiti karakter nove punoće, ali i neminovnu vezu sa savremenim procesima u svijetu. Drugim riječima, spomenicima će urbanistički obuhvat dati životnost i aktualnost, a tako zaštićeno naslijeđe će dati punoću i smisao urbanističkim obrascima djelovanja.

Stvarnost parcijalnog djelovanja

Na ograničenom primjeru zaštite i urbanizacije graditeljskog naslijeđa centralnih dijelova Gradačca može se ilustrirati rečeno, više u smislu principa nego osobenosti zaštitarskog djelovanja. To odmah sugerira tip aktualne prakse, to jest odnosa zaštite naslijeđa i urbanističke djelatnosti - međusobno i u odnosu na pripadne domene, na širem prostoru Bosne i Hercegovine.

U nevelikom historijskom središtu Gradačca postoji više spomenika kulture pod režimom zaštite. Najdominantniji od njih su: kula Zmaja od Bosne, sa zidinama, kapijama i sahat kulom, Husejnija džamija i Murat-kapetanova medresa. Husein-kapetan Gradašćević je obnovio kulu s kompleksom iza 1821. godine, izgradio džamiju 1826. godine, dok je medresa podignuta prije 1821. godine. Ti su spomenici do pred agresiju na Bosnu (1992-95.) bili funkcionalni dijelovi ukupnih gradskih aktivnosti: medresa kao muzej, biblioteka i za druga kulturna djelovanja; konak za ugostiteljske sadržaje, kao muzej i hotel; džamija u prvobitnoj namjeni. Svi ovi objekti čine jednu cjelinu. Topografski položaj kule takav je da ona zauzima najviše dijelove, džamija je nešto niže, a najniži dio platoa čini čaršija. Čaršija je nekad bila ispunjena trgovačkim i zanatskim radnjama, od kojih je dio bio tipa "čepenka". Gradska jezgra, središte svakodnevnog života, sistematski je bila rušena poslije II svjetskog rata, a naročito nakon sedamdesetih godina XX vijeka,



15a. Arhitektonsko-urbanističko rješenje centralne gradske jezgre samo prividno kontinuirao gradačačko naslijeđe površnim korišćenjem znakova kao što su "sahat-kula" i "vaga". Ustvari, rješenje se, novim i neprimjerenim za ovaj prostor urbanim matricama i arhitektonskim tipologijama, snažno suprotstavlja zatečenom stanju i tragovima naslijeđa. Formiranje urbanog prostora oko horizontalne osovine sa mnogobrojnim simetričnim formalizacijama također nema uzora u zatečenom gradskom tkivu.

tako da je sadašnje stanje tog prostora "neizgrađena ledina" na kojoj se uglavnom parkiraju vozila. Džamija, medresa i drugi objekti oivičavaju taj prostor i, na neki način, usmjereni su na njega. Za takav je prostor, pred agresiju, napravljeno i usvojeno arhitektonsko-urbanističko rješenje.

U kratkoj, usmjerenoj, i ograničenoj analizi mogu se ustanoviti neki karakteri tog projekta i njime predloženog formiranja fizičke strukture. Planirani objekti plasiraju se u izravnoj prostornoj i oblikovnoj vezi s objektima visoke spomeničke vrijednosti, naročito s kulom. Tako se, naprimjer, naslijeđena funkcija "gradske kafane" arhitektonski artikulira novim objektom koji je simetrično komponiran i postavljen u horizontalnu osovinu konaka. Ovim zahvatom taj se objekat izravno veže za kulu, oni postaju dio jednog iskaza, ili se, barem, tome teži. Osovinska i simetrična arhitektonska kompozicija jest sasvim neprimjerena razvoju ovog prostora, ona zapravo

diskontinuira kulturu, odnosno suprotstavlja se tradiciji Gradačca, koju, paradoksalno, treba da promoviraju i afirmiraju prisutni spomenici kulture. Objekat stare gradske kafane nije ničim pokazivao izravni odnos te vrste s kulom. I drugi objekti, planirani zajedno s objektom nove gradske kafane, tretiraju se slično. Oni također afirmiraju princip arhitektonske kompozicije zasnovane na horizontalnim, ali i vertikalnim osovinama. To znači da se eksplicitno iskazuje karakter simetrije, ili se, u krajnjem, objekti mogu svesti na nje. Novoprojektirano je suprotstavljeno naslijeđenoj urbanoj morfologiji i arhitektonskim tipologijama, ne ostvarujući ni principijelnu i vremensku vezu sa zatečenom graditeljskom baštinom.

Novoprojektirani arhitektonski oblici, poput onih izvjesne "čaršijske", ugaone kule, imaju samodovoljne iskaze i nepoznatog su oblikovnog izvorišta; dakle, sasvim su strane datom tkivu koje baštini sasvim određene veličine objekata i njihovu raspodjelu u prostoru. Novi se objekti sasvim formalistički i nesupstancijalno obraćaju tradiciji i njenom kontinuitetu preko amblematskih određenja, poput onog "vage". "Vaga" je u projektu manje prizivanje memorije i kontinuiranja mjesta nego puka metafora prošlosti, slabih arhitektonskih i urbanih kvaliteta. Također se i taj znak postavlja u istu semantičku ravan s arhitektonskim iskazima džamije i ostalih vrijednih objekata. Iz navedenog proizlazi da u slučaju vrijedne povijesne gradske jezgre Gradačca ne postoji supstancijalna i djelatna veza između aktivne zaštite graditeljskog naslijeđa i urbanističkog planerskog djelovanja. Odnosno, jedan prostor, jedno nerazlučivo gradsko područje, šire sam grad, trpi tretman i utjecaje dva parcijalna djelovanja: utjecaje urbanizma naspram utjecaja zaštite naslijeđa. Ovdje nema prostora za raspravu o uzrocima datog iskaza, premda se može tvrditi da urbanističko djelovanje, po naravi svog općenitijeg i sveobuhvatnijeg djelovanja, mora biti zaštita naslijeđa, i obuhvatiti naslijeđe prije nego naslijeđe obuhvatiti njega. Navedeno se može obrazložiti jednom specifičnom urbanističkom akcijom, presudno važnom za kontinuitet i generiranje novih formi u tkivu Gradačca. Radi se, zapravo, o jednoj vrijednosti, za koju je teško reći kome pripada, urbanizmu ili zaštiti naslijeđa, da je otkrije, uvaži i primijeni u prostoru jer posjeduje međukategorijalni i specijalni karakter. Da postoji "integrirana zaš-

tita vrijednosti", kao sistem dvojnog djelovanja zaštite naslijeđa i urbanizma, taj bi karakter vjerovatno bio uvažen.

Odnos gradačačke kule s užom i širom okolinom je specifičan, i to najviše u nivou simboličnog i metaforičnog iskaza "gledanja", "pogleda" i sl. Gradačac i kula zadobijaju značaj nakon Karlovačkog mira (1699.) kad se granica Otomanskog carstva prenosi na rijeku Savu, i kad se javlja potreba kontrole i odbrane granice radi čega se osniva kapetanija. Kulu i druge dijelove, početkom 19. st., značajno proširuje Husein-kapetan Gradašćević. Potreba kontrole podrazumijeva mogućnost osmatranja posavske ravnice Posavine koja se pruža odmah iza gradačačkih brda. Prostorno je kula usmjerena prema Savi, njen je visoki vertikalni dio postavljen u tom smjeru, i odbrana kule je usmjerena napadu iz tog pravca. Iako se s vrha kule može gledati na sve strane, pogled s nje pretežno je i logično usmjeren k Savi. Dakle, kula gleda u daljinu, ona nije usmjerena prema čaršiji i prostorno i simbolički. Jedno metaforično pojašnjenje njene forme i ukupnog prostornog odnosa govori o



15b. Urbane mitologije i simbolizacije sasvim su upotrebljivo i dobro sredstvo urbanističkog projektovanja. Zahtjevi za oblikovanjem okoliša gradačačke kule i same gradske jezgre sasvim se jasno izvode iz semantizacije kule - "velika zvijer koja bdi nad gradom i čuva ga". Hijerarhični karakter simbola koji iskazuje kula zahtijeva ostvarenje takvih veza sa klasama simbola/materijalizacija koje treba da se oforme unutar arhitektonskog i urbanističkog rješenja prostora gradske jezgre.

"velikoj zvijeri", naprimjer "velikoj mački", onoj koja sjedi na uzvišenju, čuva Gradačac i Bosnu i gleda u daljinu. Razlozi za tu metaforičku konstrukciju mogu se naći u nedvojbeno zoomorfnoj formi kule. "Glavu životinje", prostor odakle se osmatra iz objekta, čine najviši dijelovi kule, dok njen trup čine ostali, širi dijelovi kule. I danas, Građani govore da se, kad je vedar dan, uz okolinu Modriče i Odžaka, može vidjeti katedrala u Đakovu, s one strane rijeke Save. Kula ne "komunicira" s čaršijom i njenim objektima. Ona je hijerarhijski na najvišoj značenjskoj razini u morfologiji povijesne gradske jezgre Gradačca. Zajedno s džamijom, ona pripada manje svakodnevnim, a više vanvremenskim odnosima. Objekti čaršije pripadaju simbolno hijerarhijski nižoj razini svakodnevnog života. Oni "žive" svojim životom i "vode računa" o hijerarhijski višim okolnim objektima tek toliko da im ne zasmetaju. Oni nikako "ne druguju" s njima. I, uobičajeno, fizička struktura gradskih jezgri u Bosni, nastalih u razdoblju od 16. do 19. stoljeća, gradi se tako da se postavljaju monumentalni, hijerarhijski najviši objekti džamija, medresa itd., u koje se onda uklapaju ostali objekti. Tako je logično da, naprimjer, Begova džamija u Sarajevu nije usmjerena na čepenke i "ne gleda ih, niti oni gledaju nju". Sličan simbolni iskaz gledanja i hijerarhijska važnost u Gradačcu odnosi se i na Husejnu džamiju, i neke druge objekte.

U Gradačcu je djelatni urbanizam već šezdesetih godina počeo narušavati karakteristični odnos kule i okoline, iako je put tome trasirala već Austro-Ugarska monarhija svojim građevinama. Sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća bilježe se forme i plasmanski stambenih objekata koji "liče na kulu" i "gledaju na nju". Nagli rez koji postulira predloženo urbanističko rješenje središta grada, sadržavajući diskontinuitet kao formu "kulturnog" ponašanja pred očiglednim iskazima i zahtjevima kontinuiteta, prijeti da započne totalno uništenje Gradačca. Onakvog Gradačca kakvog smo ga dobili u naslijeđe, proglasili kulturnom vrijednošću koju trebamo predati generacijama što dolaze. Samo jedan, naizgled mali, prostorni karakter pokazuje se kao presudan u tretmanu složene i slojevite stvarnosti prema kojoj se i zaštita naslijeđa i urbanizam moraju odnositi tako što će integralno djelovati, inače su posljedice pogubne. U Gradačcu se, dakle, priprema moguće de-

šavanje gdje će se oduzeti prostorne i simboličke vrijednosti kule i njenih odnosa s okolinom. Povijesna gradska jezgra i grad sam onda će, možda, imati neku djelatnu šifru postojanja, ali ona neće biti kodirana njegovom prošlošću, i time sugerirati kontinuitet i budućnost, nego će ona neminovno, budući da je strana i, u suštini, inkompatibilna gradačaćkom prostoru, voditi u kaos i obezvrjeđene i spomenika i tkiva u kome on živi.

EKSKURS:

Spomenik kao dinamična društvena kategorija

Graditeljsko naslijeđe, s odgovarajućim sistemom djelovanja, nije činjenica per se jednog društva. Odnosno, zaštita graditeljskog naslijeđa nije samodovoljna pojava, a njena osnovna crta - izgradnja obrazaca kulture - nije izolirana činjenica, niti pripadne, niti šire kulture. Apstrahiramo li društvo na njegovu funkcionalnu strukturu na način na koji to čine funkcionalne teorije društva uočiti ćemo da je zaštita graditeljskog naslijeđa u polju djelovanja kulture nerazdvojno vezana s poljem djelovanja politike, privrede i socijalne integracije. Ako odvojimo ili urušimo samo jedan navedeni član, urušava se čitav društveni mehanizam.

Artikulirana i čitljiva veza svih dijelova jednog društva jest preko općeg i pojedinačnog djelovanja sistema društvenih vrijednosti. Priješka zadaća tog sistema jeste stalno društveno etabliranje i institucionaliziranje iznađenih novih vrijednosti. Unutar toga stalno su prisutni kategorizacija i sistematizacija, ne kao finalni, nego kao promjenjivi procesi. Potreba društva da posjeduje i artikulira vrijednosti, da ih klasificira, razvija i upoređuje, kao promjenjive i nepromjenjive vrijednosti, kao primarne, sekundarne, tercijarne itd. vrijednosti, mora, u uvjetima bosanskohercegovačkog društva, koje se obnavlja i revitalizira od rata (1992.-95.), imati neposrednu i posebnu vezu s poljem zaštite graditeljskog naslijeđa. Odnosno, društvo mora ostvariti vezu sa zaštitom, kroz rat, preživjelih vrijednosti i njihovih pripadnih sistema. "Preživjela vrijednost" bi morala biti svaka naslijeđena vrijednost, materijalna i nematerijalna. To obuhvata i onu društvenu i graditeljsku vrijednost čije građevinske razorene ostatke autentične cjeline možemo okupiti i ob-

noviti priznatom metodom konzervacije i rekonstrukcije, kao i onaj iskaz čija je materijalnost potpuno destruirana. Sa stanovišta validnosti zaštitarske dogme i metode, potonji iskaz ne može biti obnovljen, ali sa stanovišta najšireg sistema društvenih vrijednosti - on mora biti obnovljen. Jer, najviše vrijednosti jednog društva se, kako je rečeno, moraju obnoviti, društveni sistem vrijednosti mora biti djelatatan, želi li se obnova i djelatno funkcioniranje društva i, u krajnjem, opstanak društva. Zaštita graditeljskog naslijeđa pokazuje se širom od same sebe. Bosanska poslijeratna stvarnost zahtijeva razvoj ukupnog sistema vrijednosti, unutar koga se nalazi zaštita graditeljskog naslijeđa. Neophodno je da strukturiran i funkcionalan opći sistem društvenih vrijednosti transformira zaštitu naslijeđa u najživotniji okvir društvenih zbivanja, i, povratno, dobar i artikuliran sistem zaštite graditeljskog naslijeđa sugerira isto takvo, uređeno, društvo.

Sam spomenik, u navedenim uvjetima, zahtijeva redefiniciju u smjeru dinamičnije društvene kategorije. Neki spomenik jeste, naprimjer, izuzetna arhitektonska vrijednost, ali on je, jednovremeno, i opća i posebna (u drugim, "nearhitektonskim" oblastima, poput ekonomije) vrijednost, koja se podvrgava navedenim društvenim mehanizmima etabliranja i institucionaliziranja. "Spomenik", to je mjera za visoke i najviše društvene vrijednosti, to je društveni zahtjev za ustanovljenje njihovog trajnijeg karaktera, to je kriterij i reper artikulacije društva - onaj kriterij i mjera naspram koje se izdvajaju i određuju druge društvene vrijednosti. Tako se uz pomoć spomenika, njegovog osnovnog karaktera - prošlosti, anticipira budućnost a, što je vrlo važno, djeluje se društveno svrsishodno u sadašnjosti. Zato je odgovornost djelovanja (organizacije, razvoja, primjene i sl.) zaštite graditeljskog naslijeđa ogromna; to nisu manje obavezne kulturne činjenice i nisu romantični nazori o "društvu", "spomenicima" i "relikvijama", spram kojih smo pasivni. I u drugim, sa stanovišta zaštite graditeljskog naslijeđa visoko razvijenim sredinama, posebno u Evropi, uočljivo je nastojanje da se zaštita graditeljskog naslijeđa integrira u cjeloviti društveni iskaz. Bosanskohercegovački poticaji za navedenim procesom imaju, uz sve što je zajedničko evropskim zaštitarskim kretanjima, svoju posebnost ratnih zbivanja i razaranja. Paradok-

salno samo na prvi pogled, to može biti prednost u izgradnji društveno koherentnije integralne teorije i pristupa zaštiti graditeljskog naslijeđa.

Zaštita graditeljskog naslijeđa jeste djelatnost važna za aktualnu bosanskohercegovačku stvarnost a sama kategorija spomenika mora biti dinamična i aktivna. Društvena je zadaća institucionaliziranje - rekonstruiranje, revitaliziranje i kategoriziranje graditeljskog naslijeđa u tom smjeru.

I.

Brusa-bezistan u Sarajevu, prvobitno namijenjen prodaji tkanina, među kojim i brusanske svile, po čemu je dobio ime, podigao je Rustem-paša 1551. godine. Kamenu građevinu su sačinjavali veliki jedinstveni, centralno organiziran unutarnji prostor i niz obodnih vanjskih prostora dućana. Centralni prostor, podijeljen na šest manjih cjelina, iznutra i izvana artikulira šest kupola. On je viši od prostora trgovki i dominira nad njima. Kameni poprečni zidovi dućana, poput kontrafora, ojačavaju konstrukciju središnjeg bezistanskog prostora. U XIX stoljeću "većina vanjskih dućana bili su ruševni i zamijenjivani su drvenim" (Husref Redžić, *Studije o islamskoj arhitektonskoj baštini*, Veselin Masleša, Sarajevo, str. 278.). Da li su nizovi obodnih dućana prvobitno činili formalno jedinstvo, poput čvrsto artikuliranog šesterokupolnog centralnog prostora bezistana? Da li su imali ujednačene veličine i ujednačene visine pojedinih elemenata - streha i priključaka na zid bezistana? Odgovor koji daju ostaci konstrukcije i uporedne tipološke analize potvrđuje ideju o oblikovnoj ujednačenosti prvobitnog iskaza bezistanskih obodnih dućana. To, ipak, vjerovatno nije bio prenaplašen i strog iskaz reda, s obzirom da je formalni iskaz pojedine dućanske jedinice ovisio o individualnijem i slobodnijem djelovanju trgovine i pojedinog trgovca. Međutim, što je najvažnije, artikulacija reda obodnih dućana naspram visokog centralnog, čvrsto formaliziranog, bezistanskog dijela i zajedno s njim iskazuje više od tog odnosa. Ona iskazuje princip unutarnjeg ustrojstva čitave Bašaršije, koji, budući da je hijerarhijski viši, biva obrazac

i krajnji cilj oblikovanja svih drugih iskaza, bez obzira kako oni polazno izgledali. Ili, Baščaršija je tokom svog trajanja izgradila obrasce koji joj omogućavaju da opstoji kao cjelina, manje formalno, a više kao iskaz djelatnog principa.

II.

Stanje Brusa-bezistana koje traje do restauracije 1968. godine sugerira jasan formalni kompozicioni iskaz, odnosno arhitektonski i kulturni red: oko glavnog bezistanskog prostora nanizani su dućani različitih formalnih iskaza. Jedinice dućana različitih visina, obrada, otvora, padova krovova, spratnosti itd., jasno artikuliraju sliku relativnog "nereda" sitne strukture, naspram čega se ističe kubus šesterokupolnog prostora. Odnosno, ta dva formalna kvaliteta čine jedinstvo iskaza, dopunjavajući jedno drugo. Sitna struktura mnogobrojnih nepravilnih dućana čini kontrast, ali i komplement, krupnoj pravilnoj šesterokupolnoj strukturi centralnog prostora bezistana. Kompoziciono, dućani su "negativ" centralnoj formi bezistana. I, obratno. Dva formalna kvaliteta se dopunjavaju svojom različitosti.

Simbolno, višu hijerarhiju zauzima centralna pravilna forma, koja artikulira čvrst i jasan "red". Sitnije i nepravilne strukture dućana artikulirajući, prije svega naspram prve forme, "nered" zauzimaju hijerarhijski niže mjesto. I sama funkcija unutar bezistana sugerira manje dnevnu i prolaznu aktivnost. Sama forma potkupolnog bezistana veže se za oblik Ulu-džamije iz Bruse (kraj XIV st.), gdje je središnji činitelj komponiranja vertikalizirana naznaka kvadratnog prostora s pripadajućom kupolom. Sarajevski bezistan ima centralni prostor, ima šest takvih kvadratno-kupolastih jedinica spojenih u cjelinu centralnog kubusnog iskaza s formalnim usmjerenjem unutra. Obodni prostori dućana, nasuprot tome, usmjereni su prema vani. I činjenice o porijeklu i ustrojstvu forme pružaju potporu razdvajanju "uređenih" i "neuređenih", "važnijih" i "manje važnih" formi.

Isti princip organizacije pojedinačnog objekta očigledan je u primjeru Čekrekčijine džamije (1526.). Čekrekčijina džamija je objekat složen iz centralne džamijske, kvadratno-kupolaste, forme i nepra-

vilnog reda sitnih i mnogobrojnih obodnih dućana, koji tvore nepravilni mnogokut. Atribucije "reda" i hijerarhijski višeg simbolnog iskaza nedvosmisleno se mogu pridružiti prvoj formi, a atribucije "nereda" i simbolnost niže hijerarhije - nepravilnim formama druge strukture. Sasvim je jasno da džamija i trgovina formalno i simbolno nisu isti kvaliteti. Džamija određuje metafizički prostor, a dućani konkretni i svakodnevni prostor ljudske egzistencije, gdje svojom naprampostavljenosti i razlikom definiraju jedno drugo, pri čemu formiraju jedinstvo iskaza. Ustvari, čitava Baščaršija inaugurira navedeni kompozicioni, ali prije svega formalni, princip ustrojstva. Forme reda naspram formi koje to ne moraju i ne trebaju biti. Forme džamija, sahat-kula, hamama itd. naspram formi zanatskih radnji. Prve - čvrsto orijentirane, služene forme, pravilnih i idealnih obrazaca. Druge, služeće forme, uklapaju se u prve, nji-



16a. Modernistička estetika izotropnog prostora sugerira upotrebu istih kvaliteta, a u arhitektonskom oblikovanju sugerira težnju samo jednoj mjeri - modulu kojim se oblikuje. Takav pristup ruši unutarnji princip ostvarenja tradicionalnih arhitektonskih cjelina koje dugotrajnost nastanka iskazuju kao uvažavanje različitih kvaliteta. Rezultat primjene modernističke estetike u obnovi tradicionalne arhitekture tako vodi u sterilan arhitektonski iskaz jednakovrijednih iskaza, ritmova, oblika, otvora, vrata, materijala itd. Kad se tome doda modernistička težnja za cjelinom, odnosno pretvorbu sveg arhitektonskog u jedan kvalitet, destrukcija naslijeđa otpočinje. Posljedice takvog pristupa mogu se osjetiti u obnovi Brusa-bezistana u Sarajevu.

hovi su formalni iskazi, budući da se uklapaju između prvih, ali su i metafizički nevažni, manje pravilni iskazi.

Data je razlika prepoznavana različito, Juraj Neidhardt ju je identificirao kao razliku "kupolastih" i "kockastih" formi, odnosno "monumentalnih" i "nemonumentalnih" iskaza.

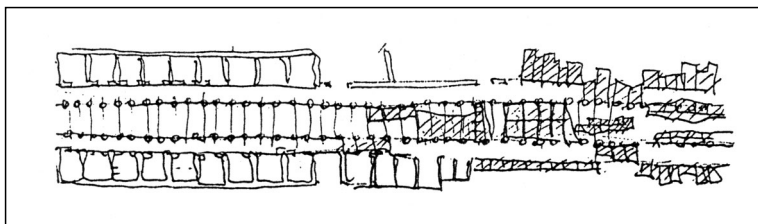
III.

Obnova Brusa-bezistana dešava se jednovremeno s obnovom čitave Baščaršije, prema regulacionom planu iz 1968. godine. Zatečeno stanje bezistana je takvo da su potrebni sanacioni radovi na konstrukciji centralnog dijela. Vanjski dućani koji su preostali, jer je dio bio urušen, različitih i razigranih formi, potpuno se uklanjaju. Princip njihove obnove rezultirat će u postavljanju niza istovjetnih jedinica dućana obuhvaćenih jednim krovom. Svaka jedinica dućana jednako se obrađuje. Tako su dućani, barem na prvi pogled čvršće vezani za centralni šesterokupolni prostor. Horizontala njihove krovne strehe sukladna je horizontali visokog dijela. Još više, i obratno, visokoj formalnoj uređenosti šesterokupolnog centralnog dijela bezistana odgovara čvrsta uređenost pojedinog dućana, odnosno svih dućana zajedno. Svi su dućani potpuno isti izvana. Vidi li se jedan kao da su svi bili viđeni. Izostaje raznovrsnost, razigranost, različit identitet. Bezistan, s njegovim vanjskim plaštom dućana gubi na životnosti; on postaje sugestija sterilnog iskaza, uređene geometrije. Ali, problem je puno širi od obnove samog bezistana. Na isti način se obnavlja čitava Baščaršija. Jedinica dućana, koja je nosila dinamiku djelovanja, sterilizira se i regulira već u samoj pojavi. Skoro su svi dućani na Baščaršiji isti, odnosno istog, ili vrlo sličnog formalnog sklopa i izraza. Postoji i mali izlazak i otklon od nametnutog reda, naprimjer izvjesna "razigranost krovova po visini i spratnosti". Ustvari, želja za unificiranjem i podvođenjem pod istu mjeru, i stvaranje čvrstog iskaza reda, iskrivljuje samu početnu ideju obnove Čaršije. Takav će koncept uređenosti dovesti do toga da se formalno i simbolno izjednačavaju arhitektonski objekti baščaršijskih objekata, novog kioska i stare džamije. (v. *Haos simbola i restauracija simbolnih sistema*, tekst br. 13) Formalna unifikacija predstavlja simbolno izjednača-

vanje i, ustvari, označava destrukciju simbola, budući da on ne opstoji bez hijerarhijskog iskaza unutar svog sistema.

Birkhoffova "estetska mjera" (1928.) određuje estetsko kao direktno proporcionalan iskaz reda, a obrnuto proporcionalan iskaz složenosti nekog djela; $M=O/C$. To određuje neko djelo estetski višim utoliko ukoliko ono artikulira viši i čvršći iskaz reda, i ukoliko je ono jednostavnije (manji broj veza, istovjetnost dijelova itd.). Sasvim je jasno da je to modernistička preferencija jednostavnijeg i svedenijeg izraza nekog djela, koje je time usmjereno dominaciji cjeline djela.

To također sugerira dominaciju geometrije nad ne-geometrijom, figurativno kvadrata nad mrljama. Birkhoffova i modernistička ideologija oblikovanja teže ujediniti sve dijelove nekog djela u što čvršću cjelinu po principima Gestalt psihologije. Ono što u likovnim djelima mora biti vidljivo to je element ujedinjenja, modul koji vezuje sve dijelove u cjelinu. Modernizam postulira horizontalu kao osnovni formalni arhitektonski atribut. Također, važnije, težeći jednosti forme, postulira nehijerarhične iskaze. Pri tome ideal je gradnja izotropnih prostora, ekspresija istog naboja u svim dijelovima arhitektonskog objekta. Tako, konačno, simbolno biva nepoželjno za iskazivanje. Po tim, modernističkim, načelima obnovljen je bezistan, naročito njegov dućanski niz. Dućani i arhitektonski



16b. Bazar (suq) u Damasku - relativnost iskaza reda i njegova ovisnost o društvenom konsenzusu. Ukoliko se kao mjera "reda" prihvati lijevi, stariji, helenistički dio građevinskog tkiva (višestruka simetrija, jednoliko izmjenjive razdaljine, mjere, ritam, ponavljajući oblici, jasno prisustvo modula itd.), onda je desni geometrijski nepravilni dio iskaz "nereda". Ukoliko se desni dio - arapski bazar, organsko i samoreglativno urbano tkivo (neponavljajućih oblika, otklona od geometrije ravnog i pravog, asimetrije, stalnih malih zakrivljenja i otklona od zasnovanih pravila oblikovanja itd.), prihvati kao obrazac "reda", stariji helenistički dio gubi atribucije "reda"... (skica prema A. Rapoport, Human Aspects of Urban Form, 1977.)

korpus na koji se oni naslanjaju moraju imati vidljive iste elemente i nit zajedničkog. Ekspresija modernizma je ostvarena, estetsko pronalazimo u gestaltnom radu paraleliziranih horizontala (vijenca, krovova, priključaka), u kvadratnoj podjeli prozorskih otvora i njihovom nediferenciranom nizanju, u ponavljanju istih elemenata prozora, vrata, obrada, materijala, premaza, identiteta. U tome slučaju rezultat obnove je i neživotnost iskaza, sterilnost estetskih impulsa koji se odupiru samoj osnovi estetske supstancije Baščaršije. Ostvaren je "red" koji nije autentičan. Modernizam je, uobičajeno, ideja negacije tradicije. Tako se pokazuje da i njegova estetika u svom djelatnom obliku teži potiranju tradicije, gdje, samo na prvi pogled paradoksalno, njegov univerzalizam destruiira samu kulturu i njeno naslijeđe.

Da li Birkhoffovu mjeru treba dovesti u pitanje, ili samo način njenog iščitavanja, ovaj put ostavimo po strani. Uvijek je u pitanju kriterij polazišta, kristal naočala kroz koje mjerimo svijet. U primjeru bazara u Damasku pronalazimo elemente pojašnjenja. Arapski ba-



16c. Arhitektonski neregulirana i neobnovljena od strane stručnjaka ulica Kovači, u kojoj se nalaze stari baščaršijski zanati, estetski je izdanak voluntarizma pojedinaca i upotrebe raznovrsnih i često bezvrijednih i ovremenih arhitektonskih oblika, konstrukcija i materijala, koji su na rubu kiča. S druge strane, ova ulica, ponajprije iza fasada, sugerira manje vidljiv, ali čvrst obrazac ustrojstva. Tako, ona izgleda življe i arhitektonski i kulturno autentičnije od "čvrsto i dosljedno prizvane arhitektonske autentičnosti Brusa-bezistana".

zar je građen na helenističkim ostacima izrazito strogog aksijalnog i jednoliko ritmičnog reda. Sam bazar je, nasuprot, geometrijski nepravilan, inklinira pravi ugao, gdje je veličina mnogobrojnih jedinica tako promjenjiva da je ne treba niti pokušavati obuhvatiti. Mjereno geometrijom helenističkog reda radi se o iskazu "nereda", "nekompoziciji" itd. Ali, ukoliko uspijemo pogledati kroz naočale arapskog suqa, pokušati mjeriti njemu druge iskaze njegovim unutarnjim principima ustrojstva - njegovog reda, onda se identitet "reda" može obrnuti, ili, u najmanju ruku, dovesti u pitanje. Dakle, ukoliko se arapski bazar ustanovi kao mjera reda, ostvareni helenistički red može ostati nedostatan. U svakom slučaju, takvim, ponešto obrnutim, gledanjem iskaz nereda može preći u iskaz reda, i obrnuto. Odnosno, sam iskaz reda i nereda se relativizira. Najvažnije, mora se uvažiti vremenska i kulturna različitost i suptilnost iskazivanja reda. Kultura i zaštita kulturnog naslijeđa i ne može biti ništa drugo nego poštivanje i promocija različitosti.

IV.

Može li se izvući uputa iz rečenog? Uputa koja bi sugerirala puteve obnove Baščaršije. Sigurno je da aktualna projekcija društvenog reda, time i projektivnog društvenog estetskog reda, deklinira pristupe obnovi, mijenja njene principe itd. Brusa-bezistan je suptilan iskaz reda. Čvrstom geometrijskom redu šesterokupolne forme kontrastira se i komplementira raznovrsnost niza dućana, slobodnije geometrije, koji, u odnosu na prvi, stvaraju utisak i iskaz "nereda". Ali, paradoksalno na prvi pogled, i ta "nepravilnost", ta karakteristična "neuređenost" pojedinog baščaršijskog dućana, njegova sloboda u iskazivanju ima čvrst princip ustrojstva. Dato ustrojstvo, matematski rečeno, jednovremeno je regulirano nizom promjenjivih, koje uvijek rezultiraju svježinom formalnog iskaza materijala, konstrukcije i ukupne arhitektoničnosti. Je li moguće dosegnuti navedenu situaciju brojnih promjenjivih, što je, ustvari, drugo ime za samoregulaciju forme - unutarnju regulaciju koja manje proizlazi iz propisane norme, a više iz sublimacije različitih društvenih ali brojnih iskaza: kulture, vjerovanja, društvenog ustrojstva i njegovog djelovanja, utjecaja slučajnog itd. Naravno, autentični obrazac gradi samo autentično vrijeme geneze i sa stano-

višta našeg vremena navedeno ustrojstvo nije moguće ostvariti, pogotovo ne u potpunosti. Ali, moguće mu se približavati. Za dućan to znači iznaći mogućnosti njegove formalne geneze i vratiti unutarnji smisao Baščaršiji. Jer, Baščaršija je izvanredan uravnoteženi iskaz "reda" i "nereda", slika "kosmičkog" i "ljudskog" u djelovanju. U današnjem svijetu, kad su ovi izrazi postali izlika za mnoga površna djelovanja, Baščaršija nudi supstancijalan iskaz koji treba izvući na površinu putem njene daljnje preusmjerene obnove.

KAZALO IMENA

- Alberti, G. - 109
 Alexander, C. - 26
 Amsterdam - 20
 Argan, C. G. - 44, 46, 47
 Arh, časopis za arhitekturu (Sarajevo) - 20, 38
 Aristotel - 81
 Arnheim, R. - 47
 Aškenaska sinagoga - 99
 Austo-Ugarska monarhija - 119

 Bachelard, G. - 14, 94, 102
 Bajlon, M. - 27-31
 Bašćaršija - 97, 102, 123-126, 128-130
 Begova džamija v. Gazi Husrev-begova džamija
 Benedikt, R. - 110
 Beograd - 61
 Berlage, P. - 20
 Bijela džamija - 14-16, 18
 Birkhoff, J. - 127, 128
 Bloch, E. - 70, 83
 Bogdanović, B. - 9, 79, 87
 Bosna v. Bosna i Hercegovina
 Bosna i Hercegovina - 10, 51, 81, 84, 86, 93, 94, 96, 101, 104, 108, 110, 111, 115, 119
 Bošnjački institut - 39
 Brandbury Building, Los Angeles - 20
 Brandi, C. - 76
 Brčko - 87, 89, 92, 96
 Brusa - 124
 Brusa-bezistan, Sarajevo - 123-126, 128, 129
 Buffalo - 20

 Ciglane, naselje - 64

 Čaršijska džamija - 97, 99
 Čekaluša, ulica - 27, 28
 Čekrekčijina džamija - 124
 Čelić, Dž. - 73

 Damask - 127, 128
 Damoklo - 18
 Dinkeloo, J. - 20
 Dino, kuća - 36
 Duffren, M. - 75

 Đakovo - 119
 Evropa - 121

 Ford Foundation Building - 20
 Foucault, M. - 67
 Frampton, K. - 86
 Freud, S. - 94

 Gallarate 2, stambeni blok - 58
 Garevac - 53
 Gazi Husrev-begova džamija - 104, 105, 107, 119
 Gazi Husrev-begov hamam - 36
 Gradačac - 115, 117 - 119
 Gradašćević, Husein-kapetan - 115, 118
 Guiraud, P. - 14

 Hadžimuhamedović, A. - 64, 89
 Hadžimuhamedović, F. - 7, 11, 51, 64, 89
 Hadži-pašina džamija - 96
 Hegel, G. W. F. - 14, 16
 Heidegger, M. - 55, 76
 Heller, A. - 110
 Holiday Inn, hotel - 19, 20, 25
 Husejnija džamija - 115, 119

 Jung, C. G. - 54

 Ka'ba - 92, 97
 Kahn, L. - 18
 Kapetanović, E. - 36, 37, 41
 Karlovački mir (1699.) - 118
 Klaić, S. - 10
 Klotz, H. - 42

- Konstantinović, R. - 71
 Koprivna - 51, 54, 57, 58
 Kovači - 128

 Lacan, J. - 66
 Langer, S. - 58
 Larkin Building, Buffalo - 20
 Laugier, opat - 51
 Laugierova koliba - 51, 56
 Le Corbusier - 14, 17, 34
 Lévi-Strauss, C. - 66
 Loos, A. - 29
 Los Angeles - 20

 Maljevič, K. - 53
 Marcuse, H. - 79, 94
 Marindvor - 20, 22
 Melville, H. - 55
 Menna, F. - 55
 Merleau-Ponty, M. - 62
 Milano - 58
 Mjedenica - 85
 Modriča - 7, 10, 11, 13, 54, 119
 Moles, A. - 36
 Moore, Ch. - 22, 43, 58, 73
 Murat-kapetanova medresa - 115
 Muzej vazduhoplovstva - 61

 Nadbiskupsko sjemenište i Crkva Ćirila
 i Metodija - 104, 108, 109
 Neidhardt, J. - 100, 126
 New Orleans - 43
 New York - 20
 Notre-Dame du Haut - 14, 16

 O'Gehry, F. - 74
 Odžak - 119
 Ohio - 74
 Otomansko carstvo - 118

 Palladio, A. - 20
 Panek, C. - 83
 Papagajka, stambena zgrada - 100
 Parc de la Villette - 74
 Pařík, K. - 84, 99
 Pariz - 74
 Parsons, T. - 110

 Pevsner, N. - 57
 Piaget, J. - 68
 Piazza d'Italia - 43
 Plan, projektni biro - 37, 39
 Platon - 84
 Pofalići - 67
 Portoghesi, P. - 77
 Posavina - 118
 Pražić, B. - 54

 Rapoport, A. - 127
 Redžić, H. - 123
 Roche, K. - 20
 Ronchamp - 14, 16
 Rossi, A. - 58
 Rotonda, vila - 20, 21
 Rustem-paša - 123

 Sarači - 106
 Sarajevo - 10, 19, 20, 26, 28, 31, 35,
 36, 38, 64, 67, 68, 84, 85, 99, 100,
 104, 108, 109, 119, 123, 125
 Sava, rijeka - 118, 119
 Scollari, M. - 10
 Semper, G. - 82
 Stirling, J. - 23, 34
 Supek, R. - 13

 Štraus, I. - 19, 20, 61

 Toledo - 74
 Tschumi, B. - 74

 Ugljen, Z. - 14
 Ulu-džamija - 124
 University of Toledo Art Building - 74

 Vancaš, J. - 104, 109, 110
 Venturi R. - 41, 58, 73
 Visoko - 14, 16-18
 Vuk, A. - 36

 Wright, F. L. - 20
 Wyman - 20

 Zagreb - 13, 54

Fehim Hadžimuhamedović
TEKST O ARHITEKTURI

Izdavač



DID d.o.o.
Sarajevo, Talirevića 15

Urednik
Edin Mulać

Rezenzenti
Prof. dr. Muhamed Hamidović
Prof. dr. Besim Spahić

Računarska obrada
TDP, Narcis Pozderac

Tisak
TDP, Sarajevo

Sarajevo, 2001

Crtež na naslovnici
A. Sant-Elia, Città Nuova, 1914.

© F. Hadžimuhamedović

ISBN 9958-511-12-6