

Poštarina plaćena u gotovom

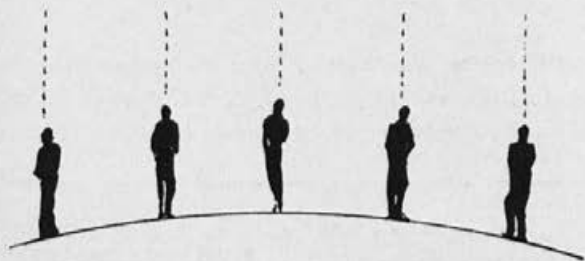
REVIIJA ZA GRAĐEVINSKU, LIKOVNU I PRIMENJENU UMETNOST
REVIIJA ZA STAVBNO, LIKOVNO IN UPORABNO UMETNOST
REVUE DE L'ARCHITECTURE ET DE L'ART

1933

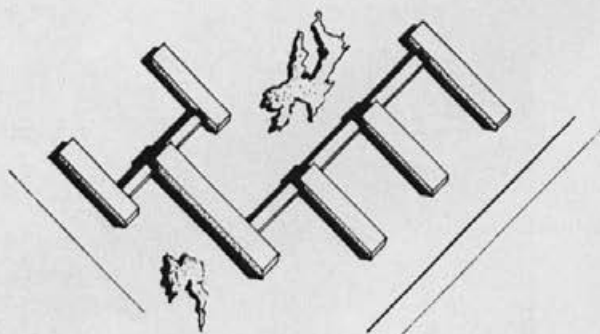
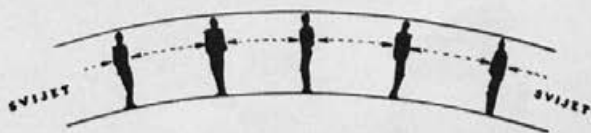
9

LETO III.

S V E M I R



IDEOLOGIJA
DR. PETAR KNOLL



ARHITEKTURA

ARHITEKTURA

Revija za građevinsku, likovnu i primenjenu umetnost. - Pretplata godišnje Din 120.—, za inozemstvo Din 150.—. - Uprava: Gajeva ulica 9. - Izdaja Konzorcij »Arhitektura« (Ing. arch. Dragutin Fatur). - Odgovorni urednik Jože Žigon. - Grafički radovi Jugoslovanske tiskarne u Ljubljani (K. Čeč).

ARHITEKTURA

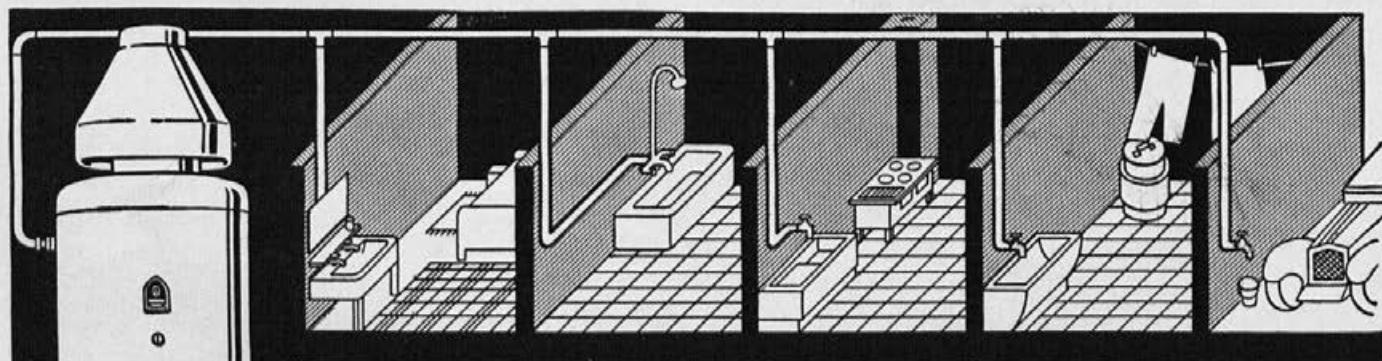
Revija za stavbno, likovno in uporabno umetnost. - Naročnina letno Din 120.—, za inozemstvo Din 150.—. Uprava: Gajeva ulica 9. Izdaja konzorcij »Arhitektura« (Ing. arch. Dragutin Fatur). - Odgovorni urednik Jože Žigon. - Grafično delo Jugoslovanske tiskarne v Ljubljani (K. Čeč).

ARHITEKTURA

Revue de l'architecture et de l'art. - Prix de l'abonnement annuel Din 120.—, pour l'étranger Din 150.—. Rédaction: Ljubljana, Gajeva ulica 9. - Publiée par l'association »Arhitektura« (Ing. arch. Dragutin Fatur). - Rédacteur responsable: Jože Žigon. - Travail graphique: Jugoslovanska tiskarna, Ljubljana (K. Čeč).

STEKLO JULIJ KLEIN
LJUBLJANA, WOLFOVA
ULICA 4 — TEL. 33-80

„OPREMA“ DRUŽBA Z O. Z.
LJUBLJANA, NEBOTIČNIK
STALNA RAZSTAVA OPREME



Vedno vročo vodo

vsako uro, vsak letni čas in neodvisno od vsake kurjave vam daje

VAILLANT AUTO-GEYSER

Türsystem AGT 13 Ta plinski aparat za vročo vodo oskrbuje poljubno število prostorov v hiši in ne potrebuje nobene postrežbe, ker popolnoma avtomatično prižiga in ugaša plamen, če se odpre ali zapre pipa za vročo vodo v kakem prostoru

Prospekte dobite brezplačno od pilnarne

Vaillant je svetovnoznan, kajti

»Kar prinaša Vaillant — je dobro!«



Crteži od ing. arch. Velimira Jamnickoga

O ovoj temi govorio sam na svojim predavanjima u Pučkom Sveučilištu, a sve izmjene i dopune u ovom članku morale su nastati zato da nadomjestite živu riječ.

I.

Odlučilo sam da ovdje iznesem osnovne ideje moderne arhitekture, držeći to važnim i potrebnim za shvaćanje ove umjetnosti, kojoj smo mi savremeni svjedoci. Rasprava je u prvom redu namijenjena općinstvu, za koje moderna arhitektura uopće nastaje, no isto tako i arhitektima, jer će i njih svakako zanimati, kako o toj novoj pojavi sudi kulturna historija i teorija umjetnosti.

No prije nego što pređemo na stvar, potrebno je da se radi boljeg shvaćanja osvrnemo na jedan veliki stil koji je već davno prije moderne arhitekture svoj vijek proživio, a to je stil Baroka. Arhitektura Baroka prestaje, kako znadem, koncem 18. vijeka, a ima dva glavna tipa: crkvu i palaču. Poslije Baroka slijedi, bar u našim krajevima, tako zvano Jozefinsko doba, doba kratkotrajno, ali za arhitekturu 19., kao i za arhitekturu 20. vijeka, od velike važnosti. Josip II., taj valjda najveći revolucionar na vladalačkom prijestolju, nije za vrijeme svoga vladanja sagradio gotovo nijedne crkve ni palače, ali je zato podigao brojne bolnice i sirotišta, zavode za gluhoonijeme i umobolne, mnoge škole i znanstvene zavode. Taj socijalni pokret, koji je tada započeo, nije uopće više mogao da prestane, a traje sve do današnjeg dana. Crkvi i plemstvu, koji su imali u umjetnosti glavnu riječ kroz vijekove, prestade moć, i tako poče arhitektura služiti ne više samo odabranim staležima, kao nekada, nego općem društvu čovječanstva.

To je izvanredno važna kulturna pojava za historiju arhitekture, a građevni tipovi koji su nastali još u Jozefinskom režimu nisu u 19. vijeku samo preuzeti, nego im se, štoviše, njihov broj poradi velikih tehničkih izuma koji su tada nastali još i povećao. Izraziti tipovi tog 19. vijeka bile su burze, kolodvori, najamne kuće i tvornice. Ovo nekoliko tipova 19. vijeka stvorili su kolijevku za građevne tipove današnje dobe, pa prema tome i za modernu arhitekturu. Tako su stari kolodvori 19. vijeka ishodište modernog svjetskog prometa, stare najamne kuće počeci današnje špekulacije s gradilištima, male tvornice one dobe začeci svemoćne savremene veleindustrije, dok su lijepe burze Biedermaijerskog stila, koje su nam tu i tamo još sačuvane, stare institucije za posredovanje svjetske trgovine.

Iza velikog svjetskog rata, te još nerazjašnjene historičke zagonetke, pokročio je upravo u

nedogled i ovaj prošireni niz građevnih tipova što smo ih spomenuli. Nadošao je toliki broj novih, da ih je teško i nabrojiti, a što je najvažnije, svi su ti novi tipovi poprimili orijaške dimenzije i posebne nove arhitektonske oblike. Uz kolodvore nastaju posve novi prometni tipovi, gorostasni aerodromi, a kinematografi, te našem vremenu adekvatne dramske institucije, potisnuli su dosadnja kazališta. Dućani i novčani zavodi koji su sve dotada bili smješteni u prizemlju stambenih zgrada, pretvorili su se u samostalne, gigantske trgovačke palače ili u poznate nebudere velegrada. Čedne tvornice, koje su još nedavno vrijeđale ljepotu gradske periferije i sam grad, pretvorile su se u impozantnu arhitekturu velikih industrijskih etablissementa i postale čak i estetskim faktorom gradske periferije. Nastaje nova arhitektura za športove, igrališta, kupališta, izložbe, zborove, radiocentrale, sanatorije i krematorije; ukratko: za sve ono što traže promijenjene i pojačane nove potrebe sadašnje generacije.

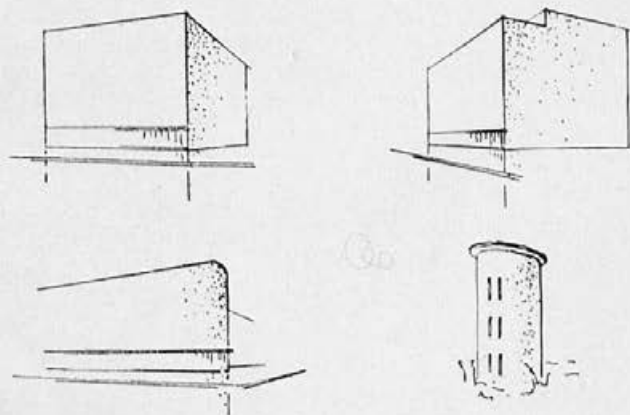
No u tom velikom triumfu, što ga slave moderni velegradovi sa svojim novim tekovinama s kojima se pravom i ponose, nastala je teška nevolja koja se poput sablasti spustila na velegradove: teška briga radi njihove prenapučenosti. Kasno, gotovo prekasno, uvidilo se da u velegradovima stanovnicima skoro nema opstanka, jer su teško ugroženi sanitarnim nedostacima velegrada. Mnogobrojni projekti što ih naveliko izrađuje ateljeri modernih arhitekata dokazuju od kolike je važnosti ovo pitanje za čovječanstvo, no i kolike su poteškoće s kojima se ti projekti moraju da bore. A najveću im poteškoću u tom zadaju tradicionalni centri velegrada, a pogotovo onda, ako su ti centri od historičke i umjetničke vrijednosti, a to su gotovo uvijek. Ili valja starinske predjele sačuvati, opskrbivši ih dovoljnim komunikacijama i čistim zrakom, ili se imadu ti historički dijelovi grada naprosto žrtvovati. Uz ovo posljednje rješenje pristaju najviše moderni arhitekti, tražeći u skrajnim konzekvencijama da se stari predjeli grada sraze sa zemljom, pa da se sagrađe posve novi i moderni gradovi u kojima bi se promet nesmetano odmatao, kao mehanizam kakovog sata, a gradska bi se atmosfera osvježila čistim zrakom kao moderni sanatorij za plućne bolesnike.

Ista potreba i ista težnja pridonesoše, što je baš u moderno doba postala toliko važna vila, ljetnikovac. Upravo u tom i leži razlog, što se danas izvan gradske periferije grade naselja

(Siedlungen), kolektivni stanovi za gradske žitelje. Vila, koja je nekada služila odmoru i razonodi imućnih staleža, postala je, evo, raskužnica za te staleže koji bježe pred otrovnom atmosferom velegrada, uz koji ih opet veže njihovo zanimanje. To isto vrijedi i za naselja. O njima i o vilama bit će govora drugom zgodom, ovdje ćemo se pozabaviti samo modernom arhitekturom velegrada.

II.

Osvrnimo se najprije na glavne oblike moderne arhitekture. Svi su ti oblici bez razlike uzeti iz stereometrije (1). To su oblici običnog leca, kristala, od kojih je najobičniji prizma, a iza nje drugi kristalni oblici. Također i oblici s oblim stijenkama spadaju ovamo. Poznato je da se arhitektura služila stereometrijom još i prije moderne. No što modernu arhitekturu naročito obilježuje jeste, što ona naročito ističe bit stereometričkih oblika i što ju je uzela za svoj umjetnički program.



(Sl. 1)

Druga obilježja moderne arhitekture su ova: posve glatke plohe pročelja, nestanak svakog ukrasa na pročeljima, a u prvom redu gubitak krova. Pa da je krov ponestao, taj prastari atribut graditeljstva, to je svakako najsmioniji korak u tom novom pokretu.

Jedini prekid na glatkom pročelju modernih zgrada su prozori (2). Njihov je oblik pravokutan kao i dosada, samo se mjesto dosadanjeg dugoljastog pravokutnika javlja pravokutnik, koji se približava kvadratu. Posve je nestala šambrana oko prozora, dok se okvir prozora (3), često u vrlo maloj mjeri, odmaknuo iza glatke stijene pročelja naglasivši time oštre bridove otvora.

Kad je na modernim zgradama ponestao krov, nestali su dakako i žlijebovi. A što je izgubilo svaku važnost i što moderna arhitektura nastoji gotovo da sakrije, to je kapija. Pa da se sačuva čistoća stereometrije, moralo je konačno nestati i podnožja, sokla na zgradi.



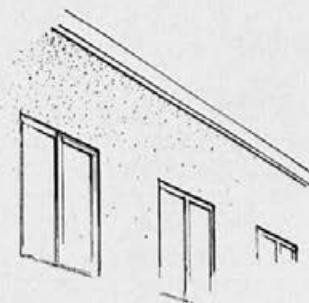
(Sl. 2)

Na modernim zgradama vide se i balkoni, a to su zatvorena ili otvorena stereometrička tjelesa bez konzole, no česti su i posve otvoreni balkoni na ispuštenim pločama, koji su samo ograđeni željeznom ogradom od šipki ili šinja. No biva da su balkoni skriveni iza zajedničkog parapeta, koji ih pokriva poput duge vrpce, koja često puta teče uzduž cijeloga pročelja. Nestali su konačno na zgradi i vijenci, gezimzi koji su na starijim pročeljima dijelili katove, a mjesto njih vidimo nad prozorima, a i pod njima, kako je iskočio tanki profil (4), a još češće posebnu dugu vrpču koja teče pod nizom prozora.

III.

Poslije oblika moderne arhitekture nameće nam se pitanje o njezinoj biti. Što je bit moderne arhitekture i otkuda je ona nastala? Na ovo pitanje odgovaralo se kojekako. Jedni vele da je moderna arhitektura samo produkt praktičnosti, drugi da je nastala radi štednje, a treći iz zdravstvenih obzira; a usto joj, manje više, svi niječu estetiku, jer kažu da ona uopće nije umjetnost. To mišljenje zastupaju čak i moderni arhitekti ni ne sluteći koliko oni time modernu arhitekturu ponizuju. I tako oni svakako potpomažu sud općinstva, koji je o modernoj arhitekturi gotovo uvijek nepovoljan.

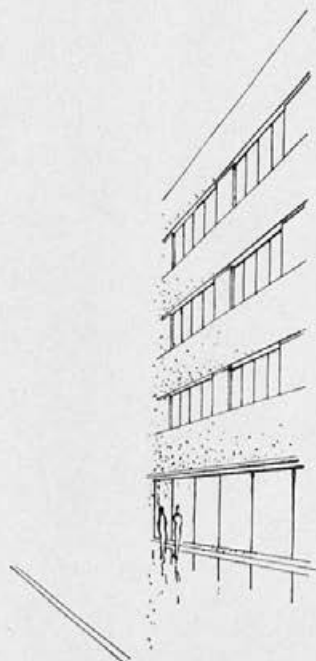
Da nam bude uopće moguće govoriti o biti moderne arhitekture, počet ćemo s urbanizmom, razumijevajući pod tim izrazom umjetnost grada kao cjeline. Sredovječni gradovi (5) i gradovi novije dobe bili su organski povezane skupine od pojedinačnih zgrada, a u pravilu opasani gradskim bedemom. Svaki ovakav grad bio je jedno tijelo za sebe. Prometna je veza između takovog



(Sl. 3)

grada s vanjskim svijetom doista postojala, ali je bila sporedne naravi, jer je tada i izvanjski promet bio sporedan. Moderni gradovi (6) naprotiv nisu više na sve strane ograničeni organizmi koji su usredotočeni oko jednog životnog centra, kao što su bili historički gradovi. Pali su naime oko grada gradski bedemi, vanjski promet modernim gradovima zato slobodno ulazi i izlazi, a crkva i vijećnica usred glavnog trga, nekada najobičniji centar grada, nisu više atrakcija prometa kao nekada. U modernom gradu, naime, savremeni promet stvara sam svoje ceste i ulice i mimo tog gradskog centra, i to onako, kako mu to nalaže duh vremena svjetskog značenja koji odsada odlučuje u svemu.

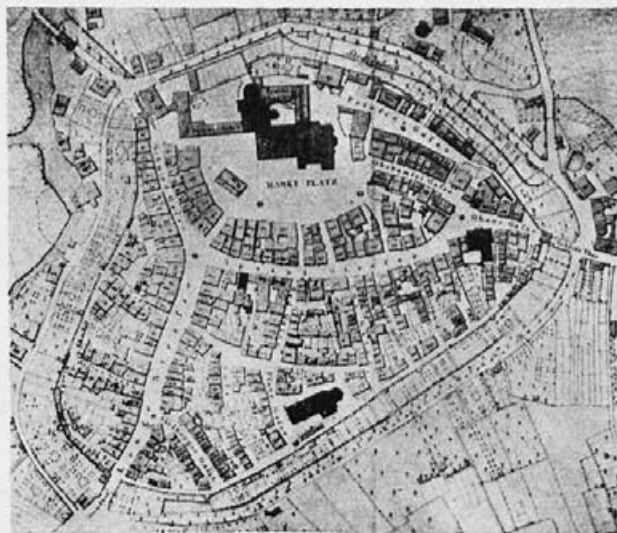
Sve dok se lokalni promet u historičkim gradovima kretao pred očima stanovnika, bio je on



(Sl. 4)

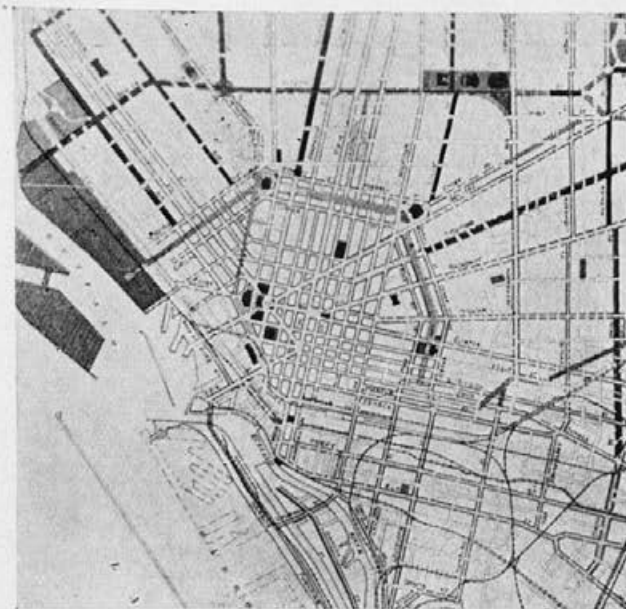
našim osjetilima i pristupačan i razumljiv. No kod modernih je gradova promet svjetske naravi, a svjetski se promet više ne kreće pred našim očima, pa ga zato ne možemo više ni vidjeti. On je zbog toga postao apstraktni pojam naše predodžbe. Pa kao što na ovom svijetu ništa ne može biti bez ideala, a ni umjetnost, postao je idealom modernog grada — a i moderni grad je umjetnina — svjetski promet. Budući da je svjetski promet apstraktan, onda nam je i jasno da se savremena arhitektura, koja je svjetskom prometu odana, i ne može služiti drugim oblicima nego apstraktnim.

Ceste i ulice u starim gradovima bile su udešene za sporo kretanje ljudi i prometala, kao i za ograničeni promet u gradu. I starinske su ceste i ulice takav ograničeni promet svojim oblicima i izražavale. One su u starinskim gradovima

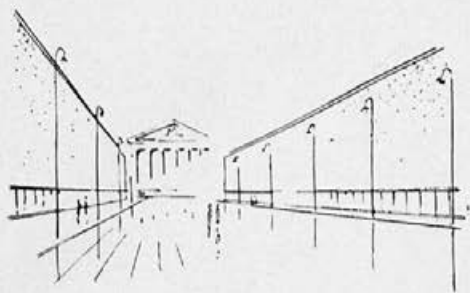


(Sl. 5)

i nejednake, i nepravilne, i kratke, jednom riječi, organske. Sasvim su drugačiji današnji velegradovi. Njihove ceste i ulice upućuju na onakovo kretanje kakvo odgovara današnjem duhu vremena, a to je kretanje svjetskog prometa, koji nema ni kraja ni konca. To je i razlog, zašto su moderne gradske ceste i poprimile oblike strelovitog i beskonačnog gibanja. A kako je izražaj i simbol brzog gibanja ravna crta, onda nam je i razumljivo, zašto su se ceste modernoga velegrada, pa i sva moderna gradska arhitektura, svugdje i podredile načelu ravne crte. No tamo, gdje ta jureća sila u svom toku po velegradu nailazi na kakovu zapreku, tamo je ona morala odabrati onakav put koji je najkraći i najpodes-



(Sl. 6)

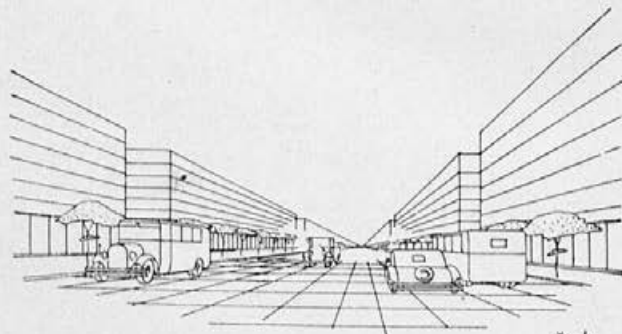


(Sl. 7)

niji, da tako najbrže tu zapreku obiđe. Zato je cesta na takovim mjestima i poprimila oblik luka koji je moderna usvojila i kome ona u duhu svoga vremena nastoji dati geometričke oblike. I tako je crta, bila ravna bila zavinuta, postala ideal modernih velegradskih cesta. Pa dok su stari gradovi na kraju ulice postavljali istaknute objekte (7), toranj ili spomenik, da ublaže monotoniju ravnih ulica te da istaknu svoj ograničeni, lokalni promet, ulice modernog grada (8) tu beskrajnost baš naglašavaju, težeći baš za slikom beskrajne udaljenosti.

IV.

Sa gledišta svjetskog prometa i sa stajališta modernog urbanizma moći ćemo sada lakše shvatiti i pojedinačnu arhitekturu i pojedinačne zgrade modernoga velegrada, kao i njihovo značenje. U historičkim gradovima bila je svaka kuća samostalna arhitektonska cjelina, a čitav grad konglomerat od samih arhitektonskih jedinica. Moderni grad naprotiv nije više skupina samostalnih arhitektonskih individua, nego nešto sasvim drugo. U modernom su se gradu naime pojedine zgrade izgubile u gradskoj univerzalnosti, kao što i sam grad, koji je odsada samo još dionik te svjetske univerzalnosti. To je razlog jednoličnom i uniformiranom karakteru modernih gradova. Pa dok su nekadanje pojedinačne zgrade bile stilske kompozicije, moderna je zgrada gola stereometrija bez svakog ukrasa. A kako stereometrički oblici nisu fizička tjelesa, nego apstraktni pojmovi, onda je logično morao sa zgrade nestati i krov. Jer svaki krov zaštićuje, a zaštićivanje je utilitarno, korisna funkcija, dakle



v. J.
(Sl. 8)

fizički posao, dok je onaj koga krov zaštićuje čovjek, a čovjek je, kako ćemo vidjeti, po modernom shvaćanju nepoznati pojam, jer je najjači protivnik apstrakcije.

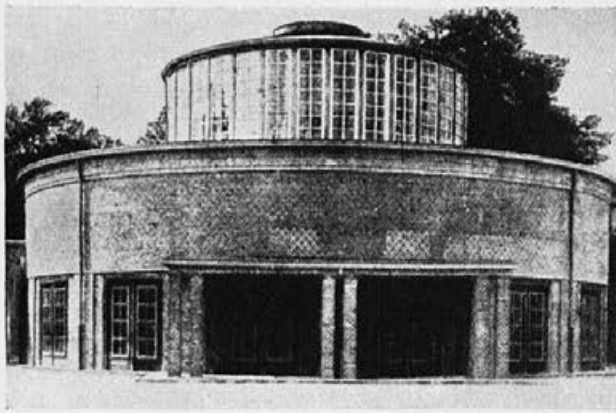
Kako je nadalje praeideal moderne ceste u velegradu pravac, koji smjera u beskrajnost, a ideal skretova geometrički luk, postali su oblici cesta i zavoja mjerodavni i za oblike pojedinih zgrada u velegradu, a u prvom redu za njihov tlocrt. I pojedine zgrade, odnosno tlocrti, dobili su dakle oblike tih cesta, a ti su ili ravni ili zavinuti. Iste geometričke oblike, kao što je logično, dobio je i plan cijelog modernog grada. Ali kako su pojedine zgrade izgubile svoju samostalnost, stapaju se one u zadnjoj ideji i konzekvenciji sve u jednu cjelinu, i to tamo gdje zgrade prate prometni tok jedne ravne crte. Tamo su se zgrade pretvorile u dvije uporedno položene prizme (8), poput nasipa, uz koji taj prometni tok prolazi. Tamo pak, gdje je ta pokretna sila prema zahtjevu prometa morala da



(Sl. 9)

zaokrene, pretvorila se svaka pojedina zgrada u stereometričko tijelo sa zaobljenim stranicama (9).

To pravilo brzog prometa i kretanja u velegradovima doista je dominantno, ali nije ni pošto bez iznimke. Velegradski život imade naime i časova mirovanja, časova koncentracije, što dolazi dakako do izražaja i u njegovoj arhitekturi. Pa zato su pojedinačne zgrade koje u prometnom životu velegrada izravno ne učestvuju, često i poprimile oblik stereometričkog tijela mirovanja (10). Drugo su neboderi (11). Razumljivo se da su neboderi, kao i konačno sva arhitektura, nastali zbog praktičnih i ekonomskih razloga, i to za što boljim iskorišćivanjem skupocjenog velegradskog zemljišta. No arhitektura nebodera imade kud i kamo dublje značenje. Svojim ogromnim visinama nadvisuju oni naime normalnu razinu grada i svu svoju okolinu. Oni su dakle daleko poskočili nad običnim životom,



(Sl. 10)

a posegli su u neodređenu visinu i daljinu. I baš u tom odvratanju od svagdanjeg života sadržana im je i glavna ideja, no i podjedno sav njihov apstraktni pojam.

Zgrade čistog stereometričkog oblika ne podnose ni ukrasa, ni stilske kompozicije, jer svaki ukras traži vezu sa čovjekom, a tu je vezu moderna ideologija uklonila. Stilska je kompozicija na starim fasadama (12) bila u pravilu kompozicija klasičnih motiva Antike, gdje su prednjačili i stupovi i pilastri. Ali stupovi i pilastri podupiru i nose težinu, a mehaničko je podupiranje fizikalna pojava ovoga svijeta, koja se i u čovječjem tijelu ponavlja, a sve što je fizičko i animalno nije više apstraktno. Arhitektura stereometrije tome naprotiv ništa ne nosi, niti ona odaje posao čovječjih ruku, ona je tu, gotova i prisutna, a ništa nas na njoj više ne podsjeća na proces njezina nastajanja. Ona je produkt naše apstraktne zamisli, ukratko — fenomen.

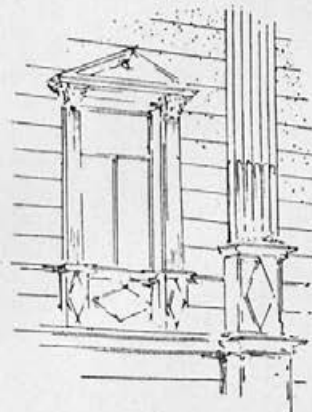
Apstraktni su i moderni prozori i posve nešto drugo od starinskih. Oblici starinskih prozora bili su se naime prilagodili čovječjem liku, dok su moderni prozori nešto posve drugo. Moderni su prozori puke geometričke figure (13), usklađene na ravnoj geometričkoj plohi kućnih pročelja, dok su opet nanizani prozori (14) na modernim pročeljima prometnih ulica taksametričke jedinice, koje prate i komentiraju veliku brzinu kretanja po cesti i ulici, poput stabala na nedoglednom drvoredu. A radi tog kretanja što ga glatka ploha



(Sl. 11)

pročelja ističe, a taksametrički niz prozora tumači, odmakli su se i drveni i željezni okviri od prozora iza ploštine zgrade, odavajući tako da su doista nužni, jer služe čovjeku, no da su zapostavljeni za pročeljem arhitekture, jer ono služi dinamici kretanja, a ta sada dominira. Polazeći s ovog općenitog stajališta, postaju nam sada jasne i sve ostale pojave na modernim kućnim pročeljima: ponestajanje šambrana na prozorima, nestajanje tankih profila nad nizom prozora i pod njima, nestajanje vijenaca i sokla, zapostavljanje kućnih vrata i, konačno, osobiti oblici modernih balkona.

No sve te pojave, što smo ih ovdje spomenuli, dadu se u zadnjim konzekvencijama svesti na dvije osnovne ideje: na ideju bijega i apstrakcije. Bijeg velikih ulica ne podnaša šambrane, niti istaknutih okvira na prozorima, jer jedno i drugo ističu čovjeka koji unutra boravi. Krovni žlijeb i kućni sokl, jedno i drugo, fizikalne su i utilitarne uredbe. Žlijeb sakuplja i odvodi kišnicu da zaštiti kuću i čovječji stan. Kućni je sokl



(Sl. 12)

arhitektonski motiv, koji služi statici zgrade, dok su vijenci mede koje dijele pojedine etaže ljudskih stanova. Balkoni su se pretvorili ili u apstraktno kocke ili se skrivaju iza jednoličnog toka vrvce. Vrvca ovdje u jednu ruku skriva čovjeka, njegovu potrebu, a to je boravak na balkonu, a u drugu ruku ona odaje neobuzdani bijeg, a taj bijeg odaju i dugi tanki profili nad prozorima i pod njima. Kraj takove arhitektonske konstelacije morala je, logično, izgubiti svoje značenje i kapija, koja je još donedavno bila os zgrade, njezin arhitektonski akcentat i ukras. Pošto urbanistički karakter modernog grada ne dopušta nikakovo individualno isticanje, a kako je kapija, manje-više, uvijek svečani okvir čovječjeg lika, njezina je važnost morala ponestati.

Tražeci bit moderne arhitekture, vidjet ćemo da njom vladaju dva elementa ekstremnog značenja: elementat kretanja i elementat mirovanja. Prvom elementu pripada arhitektura modernih zgrada, nanizanih u dva niza koji cestu prate s obje strane, zatim zgrade sa zaobljenim uglo-



(Sl. 13)

vima i, konačno, neboderi, jer su i neboderi pojave velegradske ekspanzivnosti, no u vertikalnom smjeru. Elementu mirovanja s druge strane pripada sva arhitektura centralnog oblika koja se približuje kocki, niskoj piramidi i poligonalnim oblicima centralnog sistema. Ovamo spada konačno i valjak, kao i sva ostala centralna tjelesa sa oblim stjenkama kojima se moderna arhitektura služi. Oblicima mirovanja služe se zgrade, koje, kako smo rekli, po svojoj zadaći ne sudjeluju u prometu velegradskog kretanja, pa zato one tu svoju koncentričnu egzistenciju i ističu samo izoliranim oblicima stereometrije. To su zgrade za skupni i ekskluzivni duševni rad, za sabiranje i sastajanje ljudi, kao što su kazališta, kinematografi, koncertne i izložbene zgrade, no i zgrade koje nastaju i u druge svrhe (10).



(Sl. 14)

V.

Za razumijevanje moderne arhitekture od velike je važnosti njezin građevni materijal. Kao materijal služi modernoj arhitekturi beton i staklo, ali ne opeka, bar ne u estetskom smislu. Iako se naime moderne zgrade ponajviše i grade od opeke, opeka se ne vidi, jer je ona, kao i uvijek dosada, žbukom pokrivena. No ta žbuka nam daje dojam, kao da je sva zgrada sagrađena od neke mase, povse neodređene vrste. To je posve amaterijalan dojam, a amaterijalni dojam daju nam također i zgrade od betona i stakla. Apstraktni utisak ovakove tehnike sastoji se u tome, što ona ni s čim ne odaje rad čovječjih ruku. Tu dakle i sam materijal negira čovjeka. Drugo je kamen, drvo i neožbukana opeka na starijim zgradama. Slojevi od opeke, naime, u našoj predodžbi ponavljaju radnikov posao slaganja, slojevi od kamena osim posla slaganja još i posao klesanja, a drvena zgrada konačno ponavlja i izradbu svih njezinih drvenih dijelova, a to je rezanje, tesanje i blanjanje. No dok je sva ta starija arhitektura za normalnog čovjeka i razumljiva i prirodna, jer nam je razumljivo i njezino postajanje, to su beton, staklo i fina žbuka kojom su pročelja na modernim zgradama oblijepljena, za nas neprirodne pojave. Njihova će nam tehnika tako dugo ostati nerazumljiva, dokle god se nismo dali uputiti o tehničkom postanku tog materijala.

VI.

Posebnu pažnju zaslužuje kod moderne arhitekture još i njezina boja. Svaka je boja, kako znademo, sastavni dio arhitekture. Boja i arhitektura jedno su. No između boje starije arhitekture i boje nove arhitekture bitna je razlika. Tu nam razliku najbolje tumači tehnika bojadisanja. Kod starije je arhitekture ličilac, kako znademo, na vanjsku stijenu zgrade naprosto položio sloj boje. Tu je dakle čovječja ruka prekrila građevni materijal, koji se nalazi posredno ili neposredno pod tim slojem boje. Kod starije arhitekture dala se dakle jasno razlikovati jezgra zgrade od njezine žbuke i sloja boje. Sasvim je drugačije kod moderne arhitekture. Ona se naime sastoji samo od jezgre, a to je opeka, i od žbuke, dok joj sloj boje manjka. To je u pravilu fina žbuka (Edelputz), koja je pomiješana s bojom još prije, nego se oblijepi na zid. Kako na žbuci kod moderne arhitekture nema sloja boje, zato mi pod žbukom niti ne naslućujemo ikakav materijal kao kod starije tehnike. Pa zato ono što mi tu vidimo za naše oko i nije ništa konkretno, kao starija arhitektura, nego puka netvarna, apstraktna stereometrija, i ništa drugo. Moderna je zgrada doista sastavina od opeke i žbuke, no samo u tehničkom pogledu, dok je sa gledišta

estetike i sa gledišta dojma moderna arhitektura naprotiv čisto idealna pojava. Mi je gledamo i osjećamo kao kakav netvarni arhitektonski fenomen, koji se pred nama, evo, pojavio. To isto vrijedi, ali još i u pojačanom smislu, i za moderne zgrade, koje su načinjene od betona, jer njima manjka čak i jezgra od opeke.

No iako se moderne zgrade više ne bojadišu onakovom tehnikom kao starinske, pa iako se tu i ne može govoriti o sloju boje, moramo ipak da govorimo o bojama kod moderne arhitekture uopće i o njihovom izboru. U pogledu izbora boje postavila je moderna arhitektura, ma da je mlada umjetnost, svoja stalna i odlučna pravila: dopuštene su jedino boje apstraktne naravi, no nikada boje, koje bi bile u stanju da u nama pobude sjećanje na ikakav organski život naše okoline. Najapstraktnija je boja dakako bijela, a iza nje dolazi odmah siva, a te se obje boje, kako znademo, na modernim pročeljima najviše i upotrebljavaju. No osim njih uzimaju se gotovo i sve druge boje, ali samo onda, ako su sa sivom pomiješane, te ako im je tako oduzet svaki organski karakter, da djeluju na čovječje oko neutralno.

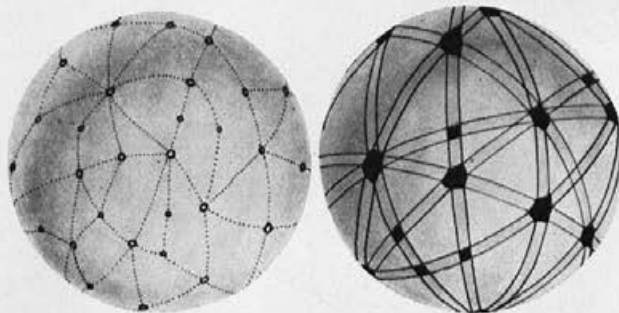
Ali novi karakter modernoga grada dao je i cjelovitom kolorizmu grada nove smjernice i s temelja ga je promijenio. Gledajući naime moderne ceste, ulice i trgove, razabiremo jasno tendenciju za jednim zajedničkim tonom, za jednom zajedničkom bojom, kojoj bi se imale podrediti i boje i tonovi svih pojedinačnih zgrada. To načelo proizlazi logično iz karaktera modernoga grada i njegove ideologije, koja je posvema napustila svako individualno isticanje zgrada pa zato i njihovo kolorističko naglašavanje. Kako moderna arhitektura traži kolektivitet oblika, morala je ona zahtijevati i zajedničku kolorističku vanjštinu.

No nešto nas kod moderne arhitekture iznenađuje. Na drvenim i željeznim okvirima od vrata, prozora i trgovačkih izloga i na samim krlima od vrata, primjećujemo često da ti dijelovi nisu oličeni neutralnim bojama, kao cijela zgrada, nego posve živim bojama, gdje crvena i modra prednjače. Kako da to protumačimo? Materijal tih sastavnih dijelova ili je drvo ili je željezo, dakle jedno i drugo proizvod prirode, pa kako je moderni, apstraktni duh vremena prirodi nasklon, nastoji arhitektura, dosljedna svojim načelima, da sakrije ovdje prirodu pokrivajući zato drvo i željezo onakovim bojama koje su naravi tog materijala oprečne, dakle baš najživljim bojama. Razumijet ćemo to još bolje, ako se samo sjetimo da se kod starije arhitekture drvo i željezo bojadisalo u pravilu onom bojom koja odgovara i naravi te građe: drvo smeđom, a kovinu crnom, brončanom, čak srebrenom bojom ukoliko dakako stil jedne dobe nije zahtijevao što drugo.

VII.

Ipak su za prosuđivanje moderne arhitekture dva pitanja od kud i kamo veće važnosti, a to su: pitanje prostora i pitanje stanova. U cijelom ovom našem razmatranju neće nas valjda ništa tako iznenaditi, kao baš ova dva pitanja. Pa da govorimo najprije o prostoru, da budemo kratki, reći ćemo odmah: prostor, ta bitna tekovina arhitekture, koja je prati od njezina postanka i radi koje je arhitektura zapravo i nastala, taj prostor moderna arhitektura naprosto negira. Ne možda da ga u modernoj arhitekturi ne bi bilo, ta bez prostora nema života, nego ga je nestalo u ideologiji i s umjetničkog programa moderne arhitekture. On je pao na nivo proste fizičke potrebe, pa je prestao da bude predmet umjetničkog stvaranja, kao kod prošlih stilova.

Da se to bolje shvati pređimo iznova na urbanizam. Historički grad, opkoljen bedemom, bio je prostor sa sviju strana zaštićen, a uži prostor u gradu bio je, kako znademo, gradski

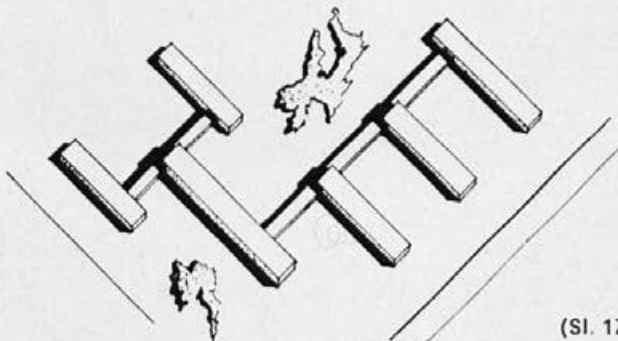


(Sl. 15, 16)

trg. No moderni grad danas više nije stjecište mjesnih prometnih potreba kao nekada, nego nešto posve drugo. Moderni je grad križanje svjetskih sila, koje svijetom kolaju, a gradom samo prolaze. U samom gradu taj saobraćaj tek djelomice završuje. Moderni grad, prema tome, više i nije žarište jedne pojedinačne i koncentrične kulture, kao nekada, nego je samo još dionik univerzalne prometne sile, jer je sada tamo težište svijeta, a ne više u gradu kao nekada. Kad bismo zamislili zemaljsku kruglju kao kontinentalnu cjelinu bez mora i oceana, a htjeli prikazati zemaljsku kruglju prošlih vijekova (15), ona bi bila sva posuta kolobarima, koji bi nam predstavljali pojedinačne historičke gradove. Kad bi htjeli na isti način prikazati zemaljski globus moderne dobe (16), mi bi ga uzduž i poprijeko išarali sa samim prometnim prugama. Tako bi nastala velika mreža, a ta bi mreža bila sada važnija od svih onih točaka gdje se te pruge sastaju, a te su točke moderni gradovi. Dok je svjetska prometna veza pojedinih historičkih gradova bila još neznatna, jer su i internacionalne veze od

nekada bile neznatne, postala je u naše doba ta svjetska prometna veza baš najprečim kulturnim faktorom. A što smo već rekli, gradovi, iako su oni po svom opsegu u novo doba silno porasli, postali su sada samo učesnici tog modernog internacionalnog kretanja, a nisu više samostalni organizmi kao nekada. Dok je historički grad bio tijelo i simbol ekskluzivnosti, moderni je grad problem svjetske univerzalnosti.

Svaki historički grad bez iznimke bio je ograničeni saobraćajni organizam. Srce tom organizmu bio je gradski trg, a žile kucavice gradske ulice, po kojima je kolao promet. Anatomija krvnog sustava nije valjda nikada imala bolje analogije od slike historijskog grada. No kad bismo sada tu istu poredbu htjeli primijeniti i na moderni grad, doživili bismo velika iznenađenja. U prvom redu izgubili su trgovci u modernim gradovima gotovo svu dosadanju važnost. Jer ma koliko moderni gradovi i nastojali da svoje trgovce uveličaju, a tih u modernim gradovima još uvijek nije ponestalo — njihovo je značenje s temelja promijenjeno i njihova je



(Sl. 17)

važnost pala. U starim gradovima bio je naime gradski trg kruna kulturnog života te stjecište prometnih sila, no istodobno i mjesto mira na kom se stišavalo kretanje po ulicama koje su sve stremile trgu. Na modernom se trgu promet više ne stišava kao nekada, prometni smjerovi danas trgovima samo prolaze i križaju se tamo kao strelovite sile prometa, kome nema nigdje, ni u samom gradu više ni mira ni počinka. U krvnom organizmu modernoga grada nestalo je srca, a ceste i ulice, te žile kucavice postale su saobraćajne pruge univerzalnosti, a narasle su do beskrajnosti kao trakovi orijaškog polipa, koji je sav zemaljski glob opleo. Dok je historički grad bio kulturni objekat za sebe, moderni je grad saobraćajni aparat svjetske civilizacije, a ta civilizacija ne pozna subjekta, pa zato ni prostora. Jer prostor sebi samo čovjek stvara radi svoje fiziološke potrebe, on je dakle pojam individualnosti čovjeka, a te individualnosti duh našeg vremena ne pozna. Duh je današnjeg vremena neograničen, komu nema ni granice ni zapreke, ni na zemlji, čak ni u zraku po kom danas

plove aeroplani, ta najnovija iznašašća 20. vijeka. Pitanje je prostora za ideologiju moderne arhitekture od presudne važnosti. Koliku je promjenu pojam prostora u današnje doba doživio, za to je u prvom redu informativna arhitektura modernih kolektivnih zgrada, kao što su bolnice, klinike i slični zavodi. Stare su bolnice bile, kako znademo, konglomerat od samih dvorišta, opkoljenih zgradama. Tu je bečka bolnica »Allgemeines Krankenhaus« dobar primjer. Tome je posve oprečan uzor modernih bolnica. Moderna se bolnica, kako nas brojni primjeri uče, pretvorila u puku arhitektonsku strukturu (17), sastavljenu od glavne zgrade i dograđenih joj krila; ta joj krila strše u okolinu kao rebra kakovog kostura, a o dvorištu ni traga. Tako je moderna kolektivna arhitektura po svojoj ideji i tendenciji izraziti negativ stare. Stare su kolektivne zgrade bile svaka za sebe skupina od više prostora, kao što je pčelac skupina od stanica, dok su današnje kolektivne zgrade neprostorene tvorevine, jer traže neposredni kontakt sa svojom okolinom.

Takovoj arhitektonskoj tvorevini smetaju dakako krute neprozirne stijene, te tradicionalne tekovine starije arhitekture. A zadnja, smiona konzekvencija te neprostorene ideje, to su staklene stijene. Otvraćajući se od zatvorenog prostora i obraćajući se okolini i cijelome širokome svijetu naokolo, a poznavajući usto već otprije suvereno svu tehniku stakla, morala je takova moderna arhitektura neprozirne stijene odbaciti i izmijeniti ih s prozirnim staklenim pločama, kojim ona ograđuje velike trgovačke palače velegrada. Tako su dakle, kako vidimo, i prometna okolina i široki vanjski svijet postali odlučnim faktorom za modernu arhitekturu, jer je moderni grad postao učesnikom cijeloga svijeta. Za svijetom i za tom okolinom teže ispuštena krila na spomenutim modernim etablisementima otkrivajući svakome jasno utrobu svoga golemog trgovačkog poslovanja. Za tom okolinom teži čak i presvođena nutrinja kupole, kojom se i moderna arhitektura još uvijek služi. Sama kupola, koja je nekada bila presvođena krutim i neprozirnim materijalom, danas je polukruglja od stakla. Kroz njezina prozirna opna prodire sada vedro svijetlo dana, a po noći snažna električna rasvjeta u velike daljine svuda naokolo.

U uskoj vezi s prostorom stoji pitanje stanova. Iako je stanovanje najpreča potreba čovječanstva, iako su stanovi važan izvor dohotka današnjeg velegrada, a grade se u ogromnoj množini — ideologija moderne arhitekture ne pozna stanova. Iako milijuni i milijuni ljudi žive u najamnim stanovima velegrada, njihovu egzistenciju vanjština moderne arhitekture kraj svega toga zanemaruje. To primjećujemo zorno već po tome, što moderna arhitektura tu mnogobrojnu egzistenciju nijednim svojim oblikom izvana

nigdje ne ističe, ona svoje stanovnike, u pravom smislu riječi, skriva, kao prognanike ovoga svijeta, upućujući ih jedino u spomenuta naselja (Siedlungen), daleko izvan grada, u te trabante moderne arhitekture. Pa kako je smisao moderne dobe upućen samo na veliki saobraćajni život velegrada, zato su i ljudski stanovi pali samo na nivo utilitarnog uređaja. Njih naime čovjek treba, i to jedino za svoj odmor, kako će odmored i opet nastaviti mukotrpan rad koji isključivo služi velegradu i njegovom brzom prometnom životu. Vidimo dakle: težište modernom životu danas više nije u privatnom nego u javnom životu velegrada, a zato se arhitektura, vjerni sluga svojeg vremena, i posvećuje samo potrebama velegradskog života, a ne više potrebama privatnog života kojeg danas gotovo ni nema.

VIII.

Još nam ovdje valja spomenuti jedno posebno pitanje moderne arhitekture, a to je odnos moderne arhitekture prema prirodi. Svaki je grad, kako znademo, takmac prirode, jer je usred prirode stvorio svoj posebni svijet, i jer je time došao i u opreku sa svijetom prirode koja ga opkoljuje. No i u tom je odnosu između starih i modernih gradova načelna razlika. Gradovi su se donedavno prilagođivali još kako tako prirodi, i s njome, što se riječ, sklapali kompromis. Oni su se, dapače, i posluživali gotovim oblicima prirode, kao na primjer utvrđeni gradovi brijegom, a prometni gradovi rijekama i morem. Sasvim su drugačiji moderni gradovi. Njihov ideal jeste i ostatak samo ravnica, jer je moderni grad slika nesmetanog prometa i slobodnog prostiranja na sve strane, a ni prometu ni ekspanzivnosti grada nije ništa toliko na putu, kao brijeg i neravan plastičan teren. Ideal je pojedinačne moderne arhitekture, kako znademo, stereometrija, a ta ne podnaša, kako je prirodno drugog tla osim čiste ravnice. Zato i nastaje tolika opreka, kadgod se u velegradu sukobe stereometrički oblici s fakultativnim, slučajnim oblicima prirodnog tla. U tom sukobu dolazi, kako vidimo, u obzir uvijek samo tlo prirode, nipošto njezina vegetacija, jer je tlo nepromjenljiva i elementarna baza arhitekture. Vegetacija naprotiv pretstavlja promjenljiva organska bića prirode, a između nje i oblika arhitekture nikada ne vlada nikakvo nesuglasje, nego naprotiv potpuna harmonija — iako su oblici vegetacije i prolazni i »amorfni«, a to nije ni jedna, a pogotovo ne moderna arhitektura. A baš ta amorfnost bit vegetacije i stvara harmoniju sa modernom arhitekturom, i to zato, jer su ti amorfni, prolazni oblici vegetacije puno slabiji od vječnih stereometričkih oblika arhitekture. Oni joj se u jednu ruku zato i podređuju, a u

drugu baš tim kontrastom apstraktnu bit moderne arhitekture snažno ističu.

Voda naprotiv, taj drugi element prirode, nije nipošto u skladu s idealom modernoga grada, bila to tekuća voda, jezero ili more. Otuda je u ovo doba i zaostala kulturna važnost lučkih gradova koji su, kako znademo, nekada gospodarili svijetom. Ideologiji modernoga grada, kako je shvatljivo, smeta i voda i njezino nepomično korito, jer jedno i drugo priječi razvoj grada čiji je primarni zahtjev ekspanzivnost na sve strane. To je i razlog, što je fizionomija modernoga grada zapravo kopnene naravi kao i njegov promet.

IX.

Ovdje smo po više puta istakli, kako se u oblicima grada i u oblicima pojedinačne gradske arhitekture uvijek odaju sile velegradskog saobraćaja, i da su te sile dale gradu i njegovo obilježje. Želeći međutim predusresti krivo shvaćanje, potrebno je tome kratko objašnjenje. Sve što smo rekli o utjecaju velegradskog prometa na oblike grada, moglo bi se naime lako shvatiti tako, kao da je velegradski promet te oblike modernoga grada i prouzročio, kao da su ti oblici nužna posljedica velegradskog prometa, a ceste i ulice tobože samo realni tragovi modernih vozila. Ali čim se u to pitanje malo dublje zamislimo, bit će nam jasno da tome nije tako, iako su takovi zaključci i zanimljivi i vrlo općeniti. Moderna gradska arhitektura i svi oblici modernoga grada, a u prvom redu ceste i ulice, sve one doista odgovaraju velegradskom modernom prometu i brzom i nesmetanom kretanju njegovih vozila, ali kraj svega toga nije fizički promet velegrada, niti su njegova vozila stvorila niti potakla postanak tih oblika modernoga grada. Te oblike naime nije uopće stvorio gradski saobraćaj, niti ikoja prilika našeg života, a još manje volja pojedinaca. Ti su oblici nastali pod utjecajem jedne kud i kamo više sile, a ta viša sila nadmašuje svaku fizičku silu našega svijeta.

Govorimo najprije samo o saobraćaju. Saobraćaj historičkog grada, pa bio grad kako mu drago velik, imao je uvijek lokalni značaj, dok je promet u modernom velegradu svjetskog značenja. Tendencije saobraćaja u historičkom gradu bile su lokalne naravi, jer su se uvijek samo kretale oko interesa grada, dok su smjernice velegradskog saobraćaja od danas uperene na svjetske prilike i interese. Temeljna je ideja modernoga saobraćaja svjetska trgovina. Primarni posao te svjetske trgovine sastoji se doista u prenašanju i prevažanju robe. Transport se robe ne obavlja u velegradu, ni po njegovim ulicama i trgovinama, jer je tovarni promet u glavnim ulicama redarstveno zabranjen; transport robe za svjetski promet ne obavlja se niti velikim teret-

nim automobilima, nego, bar po kopnu, samo željezničkim tračnicama. Ovakav trgovački promet, koji uopće grad tangira — bio taj promet eksportan, importan ili transportan — on se niti ne dotiče gradskoga centra ili barem jedva primjetljivo, nego se odmata samo na periferiji grada, i to na tovarnim kolodvorima, dakle čak ni na kolodvorima za osobni promet. Ali što je kud i kamo važnije: težište svjetske trgovine uopće više ne leži u prenašanju robe, kao nekada, nego u trgovačkoj špekulaciji. A trgovačka je špekulacija, kako znademo, čisto intelektualni posao koji se obavlja na burzi i u novčanim zavodima, i to usmeno, pismeno, telefonom i brzojavom, a o kakovom realnom, fizičkom radu nema ni govora.

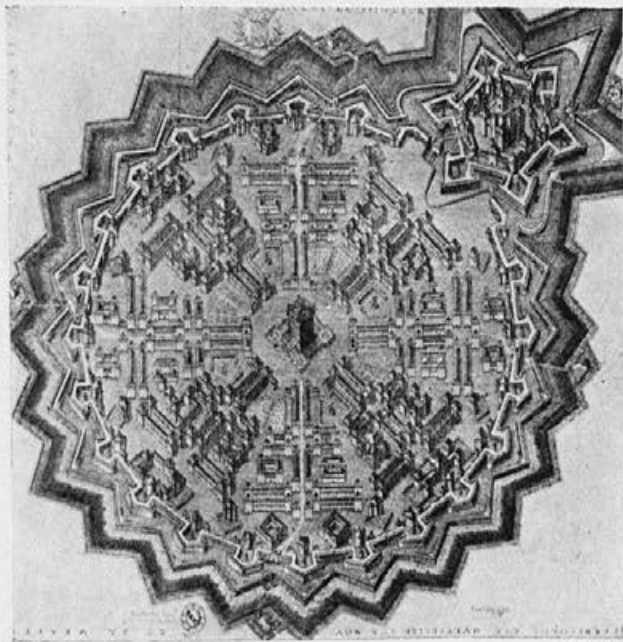
Gledajući međutim široke i duge ceste po velegradovima, moramo kraj svega toga priznati, da su one i po svom položaju, i po prostranosti, i po svojim oblicima i te kako podesne za veliki i brzi promet vozila. One su za današnji velegradski promet, a naročito za promet automobila, svakako nužne i veliko olakšanje izvan svake sumnje. No kraj svega toga bilo bi neispravno ustvrditi, da je automobilski promet ono što je modernim cestama velegrada opredijelio njihov oblik. Ako naime dobro gledamo grad i gradsku sliku, pa ako imademo školovano oko, primjetit ćemo na prvi pogled da su oblici tih velegradskih cesta, ulica i pojedinačnih zgrada po svojoj ideji daleko premašili i najveće prometnu silu, čak i strelovitu brzinu automobila. Ti nam oblici naime daleko više obećaju i puno više izražavaju od najvećih sila i od najveće mehaničke snage ovoga svijeta. Ti nam oblici daju dojam, kao da ne služe samo kretanju brzih automobilskih vozila i nisu uopće za potrebe ljudi, nego kao da služe kretanju gigantskih, nadnaravnih sila za koje tehnika nikada neće moći pronaći podesnoga izuma. To vidimo već po tome što u mnogim velegradovima imade ulica sa vrlo neznatnim prometom, a ipak su te ulice podesne i za najveći gradski promet. Štoviše, imade također i malih provincijalnih gradova kojih su ulice tako stvorene, kao da se u njima odvija veliki gradski promet, a ipak je on neznatan, kao i u svim provincijalnim gradovima. Jasno se dakle vidi da se oblici modernog grada i moderne arhitekture ne ravnaju po fizičkoj potrebi, kao što se to općenito misli, nego da je tu odlučan drugi, i to kud i kamo važniji, faktor, a to je stil. Pod stilom razumijevamo uvijek jedan izvjesni kompleks oblika, koji imadu da izraze ideal jedne izvjesne dobe. Što stil i potreba znači, to će nam najbolje tumačiti arhitektura Baroka, a zatim puno raniji dorski stup. Široki portali, široka vrata i prozori na baroknim palačama nastali su samo radi stilskih zahtjeva, nipošto radi praktične potrebe. A bilo bi smi-



(Sl. 18)

ješno tumačiti, kao da su te široke dimenzije na arhitekturi Baroka nastale možda radi nošnje tadanjeg otmjenog društva, a ta je nošnja zaista imala napadno široke oblike. Dorski je stup (18) podupirao i nosio teški kameni trijem, a kako se ideal starohelenske arhitekture sastojao u tome da nam svojim oblicima izrazi mehaničke zakone i tlak težine, izbočio se kapitel pod tim pritiskom, kao i trup stupa negdje oko sredine. Zato je nastao na dorskom kapitelu poznati izbočeni jastuk (echinus), a na samom trupu izbočina (entasis). Ali jedno i drugo, i echinus i entasis, samo su fiktivni i hotimice stvoreni oblici na dorskom stupu, a u istinu to su fizičke nemogućnosti, jer se kamen ni pod najvećim tlakom ne može da izboči. Helenska arhitektura htjela nam je, dakle, ovdje da predoči i idealizira zakone mehanike. Predočujući nam te zakone na spomenutom dorskom stupu jasno i uvjerljivo, ona se nije ustručavala promijeniti njegov oblik, iako je to bilo fizički neispravno.

A sada o Modernoj. Moderna umjetnost teži, bilo svjesno bilo nesvjesno, za tim da nam vidljivo predoči ideal 20. vijeka, slično kao što nam je umjetnost Helena htjela da predoči ideal svoje dobe. Taj ideal 20. vijeka tumačimo mi svjetskim prometom, tom dominantnom pojavom sadanjeg stoljeća. Sadržina je tog ideala, kako smo rekli, u biti apstraktna. Za našu dobu će nam to najbolje razjasniti urbanizam, i to urbanizam gradova iz dobe Renesanse. Gradovi Renesanse bili su opasani bedemom, kao i svi



(Sl. 19)

stari gradovi, a sve su im ulice stremile prema sredini grada. Tlocrti gradova Renesanse imali su oblik pravilne i koncentrične geometričke figure, ponajviše oblik zvijezde (19), i to tako savršene zvijezde, kao što je pahuljica snijega pod sitnozorem. Kad su u novije doba ponestali gradski bedemi, a gradovi postali ekspanzivna tjelesa sa nakanom da se na sve strane prošire, nastala je isprva, i to tokom 19. vijeka, prelazna mješavina između starijeg i novijeg sistema gradova. No čim je nadošlo moderno doba koje je jasno istupilo sa svojim programom slobodnog kretanja i svjetske univerzalnosti, zadobio je i urbanizam nove oblike. I planovi modernih gradova služe se geometričkim oblicima, ali to više nisu zatvorene, koncentrične figure, kao kod Renesanse, nego geometričke figure bez centra, koje se mogu u svako doba na sve strane proširiti i nastaviti. Za takovu tendenciju svakako je najpodesniji sistem šaha ili rešetke, jer nemaju centra, a mogu se svaki čas na sve strane da prošire. Takovim geometričkim likovima moderni grad izražava i svoj savremeni apstraktni ideal, a isto to izražavaju i sve njegove ulice — a i one su geometrijske —, dok su pojedinačne zgrade stereometrička tjelesa, a sve je to skupa metafizička apstrakcija.

Pa gdje god je modernu arhitekturu zapala zadaća kretanja, posegla je ona za takovim oblicima, koji su u stanju da izraze beskrajnost, bilo to kretanje u horizontalnom smjeru — gdje nastaju spomenute položene prizme — bilo u vertikalnom smislu, gdje opet nastaju neboderi. A tamo, gdje je arhitekturu zapala zadaća da izrazi mirovanje, o čem je već bilo govora, ona

se i opet hvata ekstremnih i najelementarnijih oblika mirovanja, a to je kocka ili koje slično koncentrično tijelo stereometrije.

No baš ta arhitektura mirovanja, makar ona nije ni mnogobrojna ni najvažnija u modernom gradu, ona je za tumačenje i razumijevanje savremene arhitekture od velike pomoći. S jedne je strane, kako vidimo, beskrajno kretanje, a s druge je ekskluzivno mirovanje. Što ovaj ekstremni kontrast ima da znači? Svakako nešto treće, što je jednom i drugom zajedničko, no što je jedno i drugo i stvorilo, a to treće i ne može da bude, nego vanzemaljska metafizička sila. Jasno je da je metafizičke naravi i beskrajno gibanje, ali upravo tako i beskrajno mirovanje, jer ni jedno ni drugo ne pripada ovome ograničenom svijetu, nego svemiru, koji nema kraja. Apstraktni stereometrički oblici međutim, kojima se moderna arhitektura služi, doista postoje u ovom realnom svijetu, jer ih inače ne bismo mogli primjetiti, no njihova je egzistencija nerealna, kao što je nerealna svaka stereometrija i svaka geometrija, pa kao što je bila nerealna i egzistencija mrtvih egipatskih faraona koji su po shvaćanju starih Egipćana u svojim raskošnim grobnicama nastavljali svoj život na ovome svijetu.

Svaka arhitektura nastaje nuždom i potrebom, no kraj svega toga ne stvara potreba njezine oblike, kako se to obično misli. Potreba naređuje arhitekturi samo njezine mjere i njezin raspored, a oblike joj stvara jedino njezin umjetnički ideal, a taj je za svaku umjetničku generaciju drugi. Stil arhitekture prema tome nije slika potrebe, iako ona samo radi potrebe nastaje, stil arhitekture je prava pravcata slika i odliv umjetničkog ideala, koji jednom umjetničkom generacijom vlada i koji joj suvereno diktira način, kako ima da stvara. Stil je duša graditeljstva, koga je ona od pukog materijala, tehnike i zanata uzdigla na nivo umjetnosti. Ta spoznanja vrijedi za sve stilove svijeta, prema tome i za modernu arhitekturu. I njezini oblici nisu oblici potrebe, nego oblici stila, i to stila savremene dobe, radilo se tu o palačama, o zgradama u tehničke svrhe ili o oblicima cesta u velegradu.

Što stil moderne arhitekture naročito obilježuje, to je njegov hiperbolički karakter, a taj se jasno očituje kretanjem, još bolje, ekstremnim kretanjem, što modernu arhitekturu i karakterizira. I baš u toj je ekstremnosti i hiperbola njezinoga stila. Najbolje će nam to tumačiti prisposoba sa gotskim stilom, tom valjda najsnažnijom hiperbolom arhitekture uopće. Primarna se zadaća svake crkvene zgrade sastoji, kako znamo, u izgradnji podesnog prostora za vjernike. Tu korisnu zadaću rješavali su različiti stilovi raznoliko, no Gotika ju je gotovo posve zapo-



(Sl. 20)

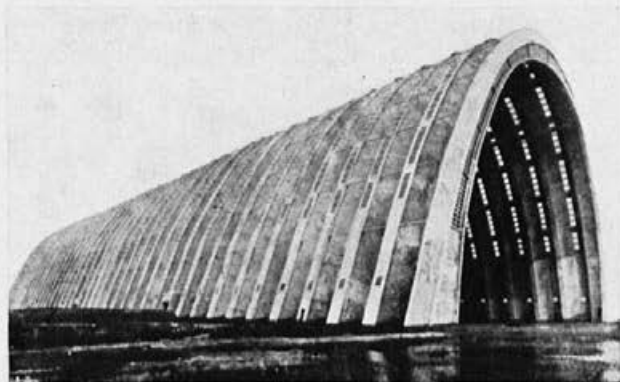
stavila za idealom gotškoga poleta, oko čega se kod Gotike sve kreće. Ona je u svojim katedralama (20) povećala prostor crkve do skrajnih granica mogućnosti — ali ne u daljinu, ni u širinu, nego u visini, i to dva, tri, čak i više puta, nego što je bilo nužno za smještaj vjernika. Ona je sav prostor crkve pretvorila u jedan nečuvano visoki i nečuvano uski koridor, kojega gornji dio nije imao nikakove praktične svrhe, nego jedino da svojim oblikom dade oduška idealističkom gotškom poletu. Taj je polet gotška arhitektura izrazila, evo, hiperbolom kojoj nema, kako smo rekli, premca u cijeloj dosadanoj historiji graditeljstva. No što je najzanimivlje, ni u jednoj arhitekturi čovječanstva nema sigurno ni jednog



(Sl. 21)

stila, koji bi bio tako blizu gotici, kao što je stil savremene arhitekture (21, 22).

Osim hiperbole još je nešto, što moderni stil obilježuje, a to je njegov ekspanzivni karakter. Evo kako. Kolektivni oblici pojedinačnih zgrada upućuju, kao smo rekli, na oblike ulica, a oblici ulica vode nas opet u neku beskrajnu daljinu izvan grada. Kao ekspanzivna umjetnost par excellence poznat je u historiji arhitekture spomenuti stil Baroka. Barok je, kako znademo, preobrazio ne samo vanjsko lice čitavih gradova, nego često i svu okolinu jedne zemlje, gradeći na ladanju dvorove, crkve, samostane, spomenike i kapelice. No Barok je bio stil otmjenih stališa i njihove premoći, jer se i na njegovoj najčednijoj kapelici, u osamljenoj prirodi, uvijek još osjeća ovisnost od stališke kulture njezinih plemićkih donatora. Umjetnost Baroka, kao stališka i posve svjetska umjetnost, obraća se, sasvim prirodno, samo na ovaj svijet s kojim je srasla i njezina se ekspanzivnost prema tome i kreće samo u granicama ovoga svijeta. I moderna je arhitektura ekspanzivna, jer stremlje od



(Sl. 22)

pojedinačnih zgrada na cijeli grad, a iz grada opet u prirodu koju hoće da podjarmi. No ona nije povezana s ovim realnim svijetom kao Barok, jer svi njezini ideali crpe svu snagu samo iz metafizičkog svijeta, za kojim teži ona i svi njezini oblici.

X.

Kada znademo da je moderna arhitektura apstraktna, onda je apstraktno i doba što ju je stvorilo. Dakle bismo morali očekivati te iste pojave i kod drugih grana naše savremene umjetnosti — kod slikarstva i kiparstva 20. vijeka, jer je uvijek samo jedna umjetnost i jedno zajedničko umjetničko žarište što istodobno stvara i arhitekturu i slikarstvo i kiparstvo jedne dobe. Pa iako ovdje ne bismo mogli ništa drugo očekivati ipak smo iznenađeni, kad usporedimo modernu arhitekturu sa modernim slikarstvom i kiparstvom — isti smjer, isti duh i isti smisao

oblika! Samo nam je dakako moderna arhitektura lakše pristupačna od savremenog slikarstva i kiparstva, jer je arhitektura za naše fizičke potrebe neotkloniva umjetnost, jer nas ona sili da se s njom pozabavimo, dok u njoj živimo i stanujemo, dok slikarstvu i kiparstvu možemo pristupiti ili ne, kakogod nas je volja. Kako smo međutim navikli gledati slike i kipove starijih umjetnika, i kako nam je dosadanja umjetnost naše oko i školovala, osjećamo svi moderno slikarstvo, na koje se ovdje moramo ograničiti, kao umjetničku revoluciju i protest protiv svega, što je umjetnost dosada stvorila. Jer cijelo slikarstvo prošlih vremena bavilo se, kako znademo, bilo vjerom, bilo čovjekom, bilo prirodom, bilo našom okolinom, a to je sada prestalo. Pa kako mi danas više ne vjerujemo u nikakovo božanstvo, i u nikakova nebeska lica, a ne zadovoljava nas više ni naša okolina, posegli smo za onim što sve dosada još nismo iscrpili, i što je našoj čežnji još preostalo, a to je svijet svemira. Jer za svemirom i za svim onim što je vrhunaravno čezne čovjek uvijek onda, kad ga je ovaj svijet, na kom živi, ostavio.

Na pitanje, što je zajedničko i savremenoj arhitekturi i savremenom slikarstvu i kiparstvu, a od tog smo pitanja pošli, možemo da odgovorimo samo jednom riječju — metafizička apstrakcija. To vidimo najbolje u modernom slikarstvu. U modernom slikarstvu udaljio se prikazani čovjek od čovjeka zbilje (23) daleko preko granica istine. Oblici čovječjeg tijela, njegova odjeća i okolina, sve je to izgubilo svaku realnost i pretvorilo se u nešto amaterijalno, što na ovom svijetu uopće nema prisposode. Slikarska umjetnost potisnula je dakle istiniti čovječji lik u pozadinu i to upravo onako, kao što je moderna arhitektura zanemarila čovječji subjekt i njegove potrebe. Ni jedno ni drugo ne služi danas više ovome svijetu, nego svijetu metafizike, kojemu se po višem zakonu sada sve mora da podredi.

XI.

Sada nam se ovdje nameće važno pitanje. Kad je cijela umjetnost naše dobe apstraktna, i arhitektura i slikarstvo i kiparstvo, a usto je umjetnost, kako smo rekli, uvijek samo izražaj svoga vremena, pitamo se, kako je moguće da je savremena umjetnost apstraktna, a mi usto živimo u jednoj dobi za koju svako tvrdi da je doba materijalizma i praktičkih interesa. Treba znati kad nam se pričinu, da je u umjetnosti jedan smisao, a u njezinom savremenom svijetu drugi, da je istina uvijek samo u umjetnosti i samo ona ima pravo. Drugim riječima, ako je moderna umjetnost apstraktna, onda je apstraktno i njezino doba, pa ma kako mi o toj dobi i sudili.

No kad govorimo o modernoj dobi, onda je moramo znati i prosuditi i naći joj karakteristiku. Pitamo se: koje su najvažnije pojave našega vremena? Vele: kapitalizam, tehnički izumi i zanemarivanje dosadanjih društvenih načela. Što je kapitalizam? Beskonačno zgrtanje imućvenih vrednota u rukama fizičkih osoba ili korporacija. A tehnički izumi? Nadomještanje ograničenih animalnih sila, bilo čovjeka bilo životinje, sa neograničenim silama fizike. Dakle i kapitalizam i tehničko napredovanje, jedno i drugo izlučuje čovjeka pojedinca, pa zato možemo reći da ni jedno ni drugo, ni kapitalizam niti iskorišćivanje tehničkih izuma, po svojoj biti više nisu pojave našeg prirodnog života.

Zgrtanje imetka u neizmjernost, bez kraja i cilja, za čim kapitalizam danas zbilja i ide, posve je nešto drugo, gotovo diametralno od prirodnih potreba čovjeka, od borbe za opstanak, od normalne štednje i racionalnog gospodarstva. Ono

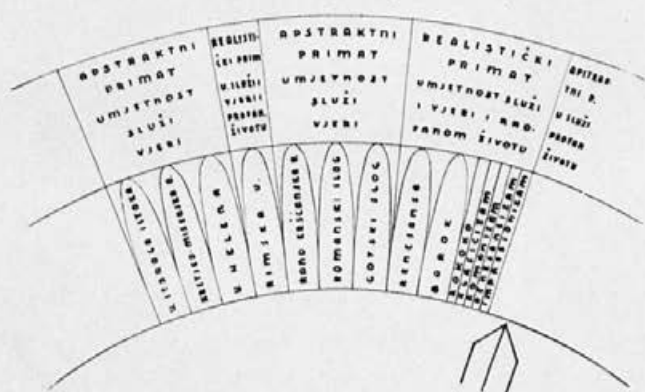


(St. 23)

je špekulativni posao čovjeka bez ljudske svrhe i bez razumljivog cilja, ukratko, jedan apstraktni, infinitezimalni račun čovječjeg uma. Slično tehnički izumi. Oni su iskorišćivanja imanentnih sila prirode, a teže za imaginiranim uspjesima bez kraja i konca u korist neodređenog, anonimnog čovjeka, kao što su i moderni stanovi, jer služe anonimnim stanarima. No što se tiče tehničkih izuma 20. vijeka neka mi je dopuštena samo jedna primjedba, i to što se tiče njihovih utjecaja na naš savremeni život. Mislim, da se taj utjecaj redovno pretjerava. Tu se, naime, u prvom redu zaboravlja da su svi oni veliki izumi koji su sav današnji život preobrazili i stvorili, nastali još u 19., a ne u 20. vijeku, a to je parostroj, brzoglav, telefon i elektrotehnika. Kinematograf, automobil, radio i aeroplan nastali su doista djelomice još i pod konac 19. vijeka, no po svom značenju i važnosti pripadaju oni svi skupa samo

20. vijeku. Sigurno su to najveći fenomeni našega stoljeća, no fenomeni, kojima se buduća generacija neće više čuditi, kao što se i mi danas više ne čudimo ni telefonu ni brzozjavu. Ti izumi 20. vijeka nisu nipošto pokrenuli svijetom 20. vijeka, kako se to obično misli, pa u tom pogledu zaostaju daleko iza tehničkih izuma 19. vijeka, jer ako maknemo parostroj, brzozjav, telefon i elektrotehniku, današnji će svijet stati. Maknimo kino, auto, radio i aeroplan, sve će ići dalje, gotovo istim tempom kao i dosada.

Promijenjena društvena načela, ta treća važna pojava savremenog života što ju starije generacije tako teško osjećaju, nije ništa drugo, nego — da budemo kratki — odvratanje čovjeka od čovjeka, desintereselement jednoga prema drugom i prema svojoj okolini. No kako je svaka negacija s jedne strane uvijek afirmacija druge, tako znači i odvratanje od ovoga svijeta podjednako i obraćanje drugom vanzemaljskom svijetu. Taj drugi vanzemaljski svijet nadvladao je, dakle, naš zemaljski svijet i preuzeo je vodstvo

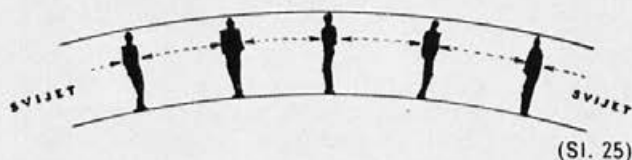


(Sl. 24)

u današnjem životu. Zato je krivo i reći da je moderni duh vremena protivan etici i moralu. On je prema etici i moralu samo indiferentan, ali im nije protivan. A tip modernoga čovjeka nije protivnik etike i morala, nego naprosto indiferentno biće ovoga svijeta. Prema tome nije savremenu kulturnu konstelaciju stvorila ni tehnika, ni kapitalizam, niti indiferentni duh naše dobe, nego je sve te pojave stvorila jedna treća sila, koja stoji daleko nad svim tim pojavama realnog svijeta. Sve se te pojave prema tome ne nalaze u nikakvoj međusobnoj uzročnoj vezi, nego je svaka od njih, kao i cijeli duh naše dobe, emanacija i odjek jedne treće nevidljive sile, a ta je izvor svemu. To je stara spoznaja, a ne vrijedi samo za kulturnu periodu u kojoj živimo, nego za sve kulturne epohe koje su se obredale na ovome svijetu od početka čovječanstva pa do danas. Kulturnu periodu ne stvaraju ljudi, kako mnogi misle, nego ih stvara treća vanzemaljska svemoćna sila koja je slična po-

znatoj ideji Platonovog Demiurga što svijetom ravna. Visoku Renesansu nisu, kako se to često i misli i piše, stvorila velika otkrića istaknutih ličnosti (Galileja, Kolumba, anatomia Vesalia), pogotovo ne veliki umjetnici te dobe (Bramante, Leonardo, Rafael, Michelangelo). Renesansu, kao i sve kulturne periode, stvorila je nedokučiva sila svemira, a ta je i nastalom vremenu kao i tadašnjem čovječanstvu zadala izvjesni kompleks problema. Prema tome niti je umjetnost, niti su umjetnički stilovi drugo no sediment, padalina svemirskih sila, dok su njihove izmjene samo rezultati tih svemirskih promjena. No dionik svemira je konačno i čovjek. A čovjek jedne dobe samo je produkt jedne izvjesne kosmičke konstelacije. Čovjek je uvijek drugačiji, ako je konstelacija drugačija, a u svakom slučaju je čovjek samo pukli instrumenat svemira čije naloge on slijepo vrši, pa bio on još toliki genij. Dokučiti konačne sile i njihov smisao nije uspjelo nijednom čovjeku, jer to nadmašuje snagu našega duha. I mi se prema tome možemo i moramo zadovoljiti jedino spoznajom o egzistenciji tih sila. A nikada tako bolno ne osjećamo svoje vlastito ništavilo, kao onda, kad tražimo ono, za čim naša duša u svom najvećem naponu čezne, pa kad nas u toj čežnji nemilosrdno ostavlja naša snaga. Pa ako mi i ne možemo svojim umom dokučiti smisao tih konačnih sila, ipak nam je dužnost da proučimo i ispitamo njihove učinke, kolikogod se to da. U cijelom našem kulturnom životu nema ništa i nijedne znanstvene discipline, koja bi tako fino i suptilno osjećala, tako precizno bilježila egzistenciju tih skrajnih vanzemaljskih sila i njezine promjene, kao umjetnost. Ona nam sve te pojave našeg svijeta, koje nastaju promjenom vanzemaljskih sila registrira kaligrafijom svojih divnih oblika, fino i jasno kao najosjetljiviji selsmograf, što bilježi i najmanje trzaje naše zemlje. Iz dijagrama tih trzaja (24), a to je historija umjetnosti, razabiremo da je ta svemirska sila u prvom redu trajna, a onda periodična. Trajna! Jer tu nema ni stanke, ni odmora, ni časka u kom bi ta sila zatajila, a govoreći o umjetnosti — ni jednoga trenutka bez umjetnosti. Periodična! Jer se umjetnost mijenja od prvoga časa svoga postanka, pa do kraja svijeta, no to ne biva u jednom jednoličnom tekućem nizu, nego u izvjesnim razmacima, a svaki je razmak jedna perioda. U svakoj su od tih perioda uvijek tri faze: početak, kulminacija i svršetak.

Ako sada ustrajno proučimo bit pojedinih umjetničkih stilova, tražeći im njihovu skrajnu suštinu, pa ako stilove međusobno sravnimo, doći ćemo do jedne spoznaje koja je za prosuđivanje moderne umjetnosti od neprocjenjive važnosti. Primjetit ćemo, naime, na naše veliko iznenađenje, da granice između pojedinih stilova nisu



(SI. 25)

nipošto tako strogo ograđene, kako nam se to u prvi mah čini, pa da pojedini stilovi, koji su za naše oko odijeljeni, imaju uza sve to često puta nešto što im je zajedničko i što ih jedno s drugim povezuje. Ono što je takovim stilovima zajedničko, to nije slučajno, nego je to elementarne, da ne kažemo, načelne naravi. Prema tome dakle moramo zaključiti, da osim onih sila, koje u historijskom razvoju izmjenjuju stil za stilom, postoje još i druge puno općenitije i mnogo elementarnije sile, koje su pojedinim stilovima i zajedničke, a daju općenite smjernice i stilovima i cijelom kulturnom kretanju svijeta, koji je s umjetnošću nerazdruživo spojen. Takova nas viša studija o historiji stilova uči da su to u prvom redu svemirske, a ne zemaljske sile, da takovih sila ima dvije, i da je jedna drugoj oprečna. Jedno je sila realnosti, a drugo sila apstrakcije. Svaku od njih nazvat ćemo primat. Svoju egzistenciju očituju nam te sile samo svojim učincima što ih primjećujemo i na ovome svijetu no i u umjetnosti. Realni primat stvara na ovom svijetu društvene odnose između čovjeka i čovjeka, a apstraktni odnose između čovjeka i vanzemaljskog svijeta. Slično i u historiji stilova. Gotovo svi stilovi arhitekture, počevši od starih Egipćana pa sve do konca gotškoga sloga, pripadaju primatu apstrakcije, dok stil Rimljana, Renesanse, Baroka, a i stil 19. vijeka, pripada primatu realnosti. Proučavajući i smisao i oblike umjetnosti 20. vijeka, no s njima usporo i ostale kulturne pojave naše dobe, mi smo odmah o tom načistu, kojemu primatu pripada moderna umjetnost 20. vijeka, što je sada proživljavamo. Jer sada mora svakome da je jasno, da sva današnja kultura, kao i sva današnja umjetnost pripadaju primatu apstrakcije, ako u pojam primata uopće smijemo vjerovati. Jer za sve što se danas oko nas zbiva, moramo reći da to više nisu pojave, koje su proizašle iz veze čovjeka sa čovjekom, nego pojave, proizašle iz odnosa čovjeka prema vanzemaljskom svijetu. A to vrijedi i za savremenu umjetnost. I savremena se umjetnost danas više ne bavi s odnosom čovjeka prema čovjeku. I savremena se umjetnost odvrća s ovoga svijeta tražeći veze s drugim svijetom, kao i duh vremena u kom živimo. Zato je napustilo slikarstvo i kiparstvo pravi čovječji lik, pa zato je arhitektura poprimila idealne oblike stereometrije, a zanemarila je čovjeka. Upoznavši to, učimo iz historije umjetnosti podjedno jedno drugo važno i odlučno načelo, što ne vrijedi samo za umjetnost

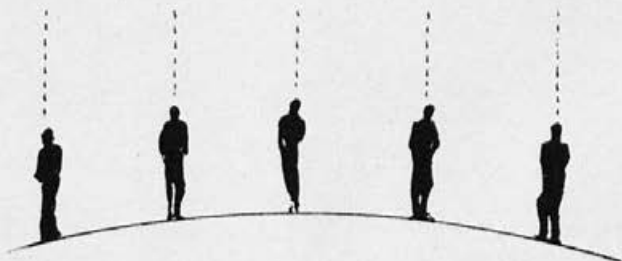
nego i za cijelo naše naziranje na svijet, a to je veliko načelo alternative ovoga svijeta: svaka kulturna perioda ili se obraća prema čovjeku (25) ili prema apstraktnom metafizičkom svijetu (26). Svaka filozofija jedne kulturne periode ili je horizontalna, istosmjerna sa zemaljskom površinom, ili je vertikalna, a ide dalje od zemlje, od društva u beskrajne visine. Između jednog i drugog smjera nema ni prelaza ni kompromisa. To je ključ za razumijevanje čovječanstva i umjetnosti.

XII.

Spomenuli smo u početku našega razmatranja, kako se danas općenito sudi o modernoj arhitekturi, i kako se misli da su razlozi tom novom pokretu bilo praktičnost, bilo štednja, bilo zdravstveni obziri, a da moderno građenje uopće i nije umjetničko, nego samo tehničko stvaranje. Ali nakon ovog razmatranja držim, da smo protivnog mišljenja i to tim prije, jer se onakovo shvaćanje protivi svim osnovnim načelima koji za stvaranje uopće postoje.

Od početka čovječanstva čovjek sebi gradi stanove kako zna. Za starijeg kamenog doba kopa jame i diže šatore. U novoj kamenoj dobi on, eto, već gradi sojenice na vodi i zida sebi kuće na suhu. A sav taj posao građenja od najjednostavnijeg skloništa sve do današnjih stanova nazivala je povijest umjetnosti uvijek i bez susprezanja umjetničkim stvaranjem, a sama djela umjetnicima graditeljstva. No i ta se djela ne nazivaju umjetnicima nepromišljeno, nego zato, jer su zbilja umjetnine i jer su produhovljene i prožete pravom umjetničkom idejom. Umjetnička ideja im je uzdigla i materijal i oblike, a u prvom redu njihovo utilitarno, praktično značenje, svijesno ili nesvijesno, na nivo umjetnosti. Pa da to uzmognemo razumijeti, ne treba nam posegnuti ni za velebnim gotškim katedralama, dosta je, ako se samo sjetimo arhitekture sredovječnih gradova (Burgen) koji su nam još sačuvani. Ti su gradovi svakako nastali iz najprimitivnijih, da ne kažemo najsirovijih impulsa sredovječnog čovječanstva, a to je

S V E M I R



(SI. 26)

fizička borba čovjeka protiv čovjeka — a ipak su ti stari gradovi gotovo bez iznimke arhitektonske umjetnine u pravom smislu riječi. No oni nas podjedno uče da nijedan čovjek, pa bio on još kako primitivan i nesposoban, ne može graditi, niti išta svojom rukom stvarati bez izvjesne umjetničke primjese i bez izvjesne umjetničke namjere. Njega uvijek i svagda svijesno ili nesvijesno prati nakana da ono što stvara bude i što je ljepše i što savršenije. Tako dakle čovjek počto-poto hoće umjetnički da stvara. Tu nam spoznaju još bolje tumače najstarija umjetnička djela čovječanstva: kremene sjekire prehistoričke dobe, zatim umjetnine sadašnjih primitivnih naroda i, konačno, seljačka umjetnost. S tim je u vezi drugi kardinalni zakon, a i taj nam veli da na ovom cijelom svijetu nema nijednog oblika, bilo oblika prirode bilo oblika od čovječje ruke, koji ne bi izražavao izvjesnu višu ideju, koja nam iz tih oblika jasno progovara. To je smisao poznatih Goetheovih riječi: »Alles Vergänglichliche ist nur ein Gleichnis.« Treća važna spoznaja, koja se samo na arhitekturu odnosi, veli nam da je građenje uopće prirodna potreba čovjeka, i to u praktičnom i u umjetničkom smislu, a tu potrebu čovjek mora da ostvari. Istina je, da je stanovanje samo fizička potreba čovjeka, no to je i odijevanje. Ali sa odijevanjem našega tijela nerazdruživo je spojeno i kićenje našega tijela, a tako je isto i u arhitekturi njezina korisna svrha spojena sa ljepotom, jer i arhitektura ima da odgovara i zahtjevima potrebe i zahtjevima estetike.

No što se naročito tiče praktičnosti, štedljivosti i obzira zdravstva koji su, kako smo rekli, po općem shvaćanju stvorili moderni način građenja, valja znati da su ti obziri odvajkada postojali, oni su bili manje više uvijek stalni zahtjevi u životu čovječanstva. Pa kad bi se pritom i dopuštalo da je moderno građenje umjetnost, a njegovi oblici da su umjetnički stil, onda se ipak ne bi moglo reći da su modernu umjetnost i njezin stil stvorili samo obziri praktičnosti, zdravstva ili štednje. Jer nas iskustvo uči da se u jednom stilu može graditi i sa najvećim i sa najmanjim troškovima, praktično ili nepraktično, higijenski ili nehigijenski, pa da se pritom na samom stilu ništa ne mijenja. Korisna svrha i umjetnička ideja su u arhitekturi doista jedna s drugom povezane, no u biti su to dva posve različita pojma. Ako se modernom građenju osporava umjetničko značenje, kako to i biva, moramo se konačno pitati, kako je mogla u modernom svijetu odjednom zatajiti potreba za umjetnošću arhitekture, a nije usto zatajila i za slikarstvom i kiparstvom. I tako je nemoguće modernom načinu građenja osporavati značaj umjetničkog stvaranja. A njegovo umjetničko značenje neće trpiti ni najmanje, sve ako se

takovo građenje i neće nazvati umjetničkim stvaranjem. Tu sam naziv na stvari ništa ne mijenja.

Ali za vse to, što smo ovdje naveli, znade svatko tko umjetnički osjeća, da su to bili samo jadni pokušaji, kako da pomoću logike spasimo i opravdamo umjetničku vrijednost moderne arhitekture. No zato svaki onaj dobro znade, da nam prava umjetnost uvijek sama progovara, i da su o njezinoj egzistenciji suvišni i dokazi i opravdanja. A svi oni koji ne osjećaju tu golemu snagu moderne arhitekture i ne shvaćaju duboki smisao njezinih grandioznih oblika, oni si zaista nisu nikada dali truda ispitati sadržinu umjetničkih oblika uopće, ili im zato manjka dar, kao slijepome vid i gluhome sluh.

A zašto baš arhitekti modernoj arhitekturi osporavaju umjetničku vrijednost što nas mora da iznenadi, na to nam pitanje jasno odgovara i sama ideologija te arhitekture uopće i njezin položaj u savremenom svijetu. Dok je naime težište starije arhitekture bilo u pojedinačnim zgradama i u njihovoj individualnosti, težište je moderne arhitekture u urbanizmu, ispravnije u univerzalnosti. Od pojedine zgrade preloženo je ono dakle u sferu cjelovitosti. Pa kako je nestalo individualne arhitekture, nestalo je, barem načelno, i individualnog stvaranja. Te su nove prilike i razlogom, što udes moderne arhitekture — ideološki — više i nije u rukama pojedinačnog arhitekta koji je nekada arhitekturom samostalno ravnao, nego u rukama onih koji su sve dosada građevnu djelatnost cjelokupnog grada samo nadzirali, a to su gradske uprave. I sistem rada doživio je, dakle, danas svoju kolektivizaciju, dok je samostalno stvaranje spalo na minimum. No što je važno, današnja je ideja arhitekture sklona arhitektonskom stvaranju od srednje vrijednosti, arhitekturi mediokriteta, dok naprotiv moderna arhitektura od prave i visoke umjetničke vrijednosti zahtijeva vanrednih sposobnosti. Kako je međutim pojedinačna arhitektura danas podređena kolektivnoj stvaralačkoj ideji, zato su njezini oblici i zadobili neindividualni, homogeni karakter, a to vodi u zadnoj konzekvenciji do šablone. Pa kako naprotiv arhitektura od visoke umjetničke vrijednosti pretpostavlja i visoki umjetničkih individualitet, zato su takova djela u modernoj arhitekturi zapravo i iznimke. Osebnost takovih se djela, kako vidimo, gotovo uvijek sastoji ili iz naročito profinjenih arhitektonskih oblika (Bruno Taut), ili iz naročito izražene arhitektonske tendencije (Le Corbusier), ili, konačno, u smionim ekstravagancijama stvaranja (Erich Mendelsohn). Pošto je arhitektura mediokriteta silom prilika danas pretežna, a pojedinačne zgrade zaostaju za kolektivnom i univerzalnom idejom, to je i logično da će se vsi poslovi arhitekta oko izvađanja poje-

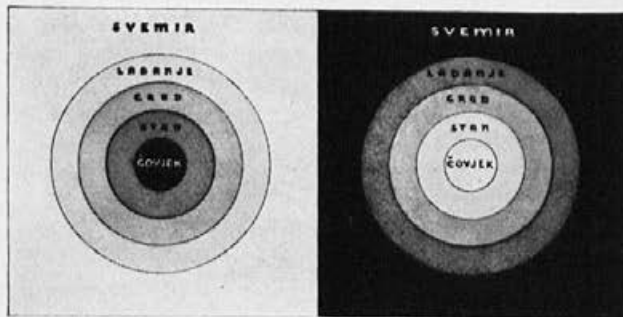
dinačnih zgrada i moći i morati usredotočiti u prvom redu oko praktičnih potreba zgrade i njezinih prostorija, a tek u drugom redu oko umjetničkih problema toga zadatka. Jer praktične su potrebe zgrade i specifične i individualne naravi, dok su njezini umjetnički zahtjevi arhitekture danas manje više uvijek već unaprijed određeni. I tako je praktična potreba stvaranja kod pojedinačne arhitekture ostala još njezina jedina slobodna domena, a u nju spada i interieur, koga je urbanistička i univerzalna ideologija moderne arhitekture izopćila. Pred nama nastade, dakle, čudna pojava: graditeljska umjetnost skrajne metafizike rađa arhitekta koji su fanatički odani utilitarnosti, a negiraju umjetnost.

XIII.

Da uzmognemo ovo naše razmatranje zaključiti, osvrnut ćemo se još jednim pogledom na modernu arhitekturu i njezinu ideologiju. Moderna arhitektura je arhitektura strogih stereometričkih oblika, arhitektura urbanističkog a ne pojedinačnog karaktera. Njezino je težište u vanjskim silama, te je zato ona i nesklona ideji čovjeka, koga ona daleko zapostavlja, kako se to iz ovog diagrama (27) razabire. Iako je ona samo umjetnost vanjskih sila, ona je, uza sve to, za naše oko i za naš svagdanji pogled umjetnost prometa. Njezin nosilac i njezino težište zato i nije zgrada, kao kod svake dosadanje arhitekture, nego cesta. U tom je pogledu ona jedinstvena, i to valjda u cijeloj historiji graditeljstva. Ona je univerzalna i despotska umjetnost, jer hoće da osvoji gradove, ladanje, prirodu i cio svijet, a ne pozna kompromisa. Ona je internacionalna, jer su je gotovo nepromijenjenu prihvatili svi današnji civilizirani narodi. Skrajnje sile svemira, koje uvijek i svakom umjetnošću vladaju, opredijelile su joj njezino mjesto među apstraktnim stilovima umjetnosti. No dok su svi dosadnji apstraktni stilovi služili vjeri, moderni je stil možda prvi i jedini koji služi areligioznom svijetu. Moderna umjetnost zauzima u povijesti umjetnosti i u nizu historičkih stilova uopće zaseban položaj. Kazalo na skali historičkog razvoja, što ju možemo lako konstruirati, prolazilo je, kako vidimo, mirno svom dugom periodom Baroka. No kroz svu stilsku periodu 19. vijeka prolazi u kratkim, gotovo nemirnim trzajima kao da očekuje kakav važni događaj poput aneroida prije nevremena. A sva umjetnost 19. vijeka hvata se najprije Antike, zatim Srednjeg vijeka, onda Renesanse, a na koncu poseže za naturalizmom, dokazujući svim tim traženjem i svim svojim retrospektivnim oblicima zapravo i svu nemoć produktivnog stvaranja. Tome je na-

suprot savremena arhitektura koja iza umjetnosti 19. vijeka slijedi, zasebna pojava u povijesti umjetnosti, jer teži u prvom redu za potpunom neovisnošću. To vidimo već po tom, što su svi oblici dosadanje arhitekture, počevši od Srednjeg vijeka pa do danas, bili robovi klasične Antike, dok je moderna arhitektura prva koja se tih okova riješila. Prvi pokušaj te emancipacije i predigra modernoj umjetnosti bila je Secesija, ta poletna i prezrena umjetnost na koncu 19. vijeka. I tamo gdje je Secesija iznemogla i prestala, nastavlja nakon dugovremenog razmaka Moderna. To nije prvi slučaj, što veliki stilovi umjetnosti najavljuju svoj dolazak pretečom. U samoj savremenoj umjetnosti predosjećalo je i navijestilo taj novi umjetnički pokret najprije slikarstvo, dok mu moderna arhitektura, koja je kao i svaka druga arhitektura najsporija grana umjetnosti — tumači samo njegov smisao, no bolje i jasnije od svake druge grane umjetnosti. Bolje i jasnije, jer je arhitektura usko povezana sa čovječjim životom. Kako dugo će savremena arhitektura da potraje ne zna nitko. No jedno je sigurno: ako moderne arhitekture nestane u kratkom vremenu, onda je nestala jedna umjetnost, koja je u cijelom tom modernom pokretu imala i glavnu riječ i odličnu zadaću vodiča, koja nam je obećavala i veliko i dugotrajno doba, a kojoj je bio dosuđen samo kratak život.

Slike. Slika broj 1, 2, 4, 7 i 8, 12, 15—17, 24—27 su izvorni crteži. Sl. 3 je trgovačka kuća Herpich Söhne u Berlinu, sl. 5 je tloris grada Ellwangen, sl. 6 tloris grada Buffalo, sl. 9 trgovačka kuća Schocken u Šemnice, sl. 10 je tržnica u Delmenhorstu, sl. 11 je pogled na Floridu, sl. 13 je kuća u Kopenhagenu, sl. 14 je trgovačka kuća Schocken u Nürnbergu, sl. 18 je stup hrama Concordije u Grgenti, sl. 19 je idealni grad po Perretu iz god. 1601., sl. 20 je nutrinja crkve u Dinkelsbühl, sl. 21 je hangar aerodroma u Orly, sl. 22 zgrada Siemens-Schuckert-Werke u Berlinu, a sl. 23 »Tri Muzikanta« od Pabla Picassa.



Stara ideologija

Nova ideologija

(Sl. 27)

STAN I NJEGOVO UREĐENJE

Obiteljska je kuća svakako najidealniji stan. U takovu stanu može obitelj da udobno stanuje i da si najbolje stvori svoj dom. Razumljivo je, dakle, da svaki čovjek nastoji da sebi stvori vlastiti dom. Pa i djeca maštaju o kući i domu gradeći ih od blata i pijeska. Ljudi su prije svoje kuće, tj. domove, izgrađivali relativno dosta lako, dok je danas samo malom broju ljudi data mogućnost stanovanja u vlastitom domu.

Danas ljudi stanuju uglavnom po najamnim karnama, u kućama sa mnogo obiteljskih stanova, a ti stanovi rijetko kada udovoljavaju i najosnovnijim higijenskim zahtjevima. Naročito naš srednji i siromašniji stalež nema udobnog doma. Stanovi — poglavito iz starijih građevnih perioda — nemaju dovoljno svjetla, teško se zrače, oni su bez najskromnijeg komfora. A katkad se stanuje upravo grozno: stanovi tamni, zaudaraju, ovdje se stanuje uzduž i poprijeko, štoviše i u — podrumima. Sasvim je isključeno da obitelj, koja u takovim prilikama živi, može imati osjećanje za dom. Ti veliki nedostaci povlače zasobom teške posljedice: muževi se otuđuju od obitelji, odaju se pijančevanju, orgijaju i stvaraju skandale, a poslije mamurluka muči ih rastresenost itd.

Uredan stan, makar on i ne bio u samostalnoj obiteljskoj kući, pogoduje ljubavi za porodicu, donosi ljubav za red i mnogo pridonaša zadovoljstvu, te je od opće koristi. Stanovi moraju biti tako udešeni da stanar osjeća da je u vlastitom domu; ne treba zaboraviti da su samostalnost i osjećanje slobode najveći poticaji za rad.

Ne upuštajući se u opisivanje same stambene zgrade — to će učiniti drugom prilikom — razložiću u kratkim potezima osnovne principe t. zv. unutrašnjeg uređenja jednog prosječnog porodičnog stana.

Prvo što nam upada u oči kada posjetimo bilo koju od naših boljih građanskih kuća jeste — pretrpanost. To je velika pogreška, jer soba pretrpana ogromnim stolovima, vitrinama i drugim nepotrebnim predmetima čini utisak skučenosti; u njoj nema dovoljno mjesta i nemirno djeluje. Međutim i male sobe ne smiju činiti uzan, ograničen i jadan utisak. Izgled sobe zavisi najviše o njenom unutrašnjem uređenju. Maloj sobi pripada i malo pokućstvo, pa će onda i utisak sobe biti prostran i ugodan. Mala soba ima tu predanost da je ekonomičnija, namještaj je jeftiniji, čišćenje ne iziskuje toliko vremena. Maloj sobi mora da odgovara i mala, srazmjerna visina. Prozori moraju biti veliki, i to radi dovoljnog usvjetljenja i zračenja. Na žalost, još i dandanas prave se mali prozori, a ti i onako mali prozori zatvaraju se i zastiru raznim tamnim zavjesama, ćilimovima i baršunom, koji ne propušta svijetlo i prima prašinu. Zavjese treba da budu lake i providne. Pod mora biti bez pora, sasvim gladak, da prašina u njega ne ulazi i da se lako čisti. Stijene moraju biti jednostavno

obojene. Treba izbjegavati »ornamentirane mustre«, jer sobe obojene raznim ornamentima djeluju nemirno i umaraju. Najbolje je stijene oličiti bijelo. Pokućstvo služi čovječjim potrebama i mora biti jednostavno.

U naprednim zemljama, na pr. Francuskoj, Poljskoj, Austriji i dr., državne i gradske uprave podupiru nastojanja za reformu stanova. I kod nas bi trebalo raditi na tome. U tu svrhu korisno mogu poslužiti pored kulturno-propagandnog filma također razne brošure, predavanja i seriozne ilustracije, koje bi trebalo širiti u sve krajeve, naročito po školama, kako bi se djeca odgajala već zarana za dobar, savremen i zdrav stan. To je od potrebe i velike koristi. Jer ne zaboravimo: kakovi su stanovi, takova je kultura i civilizacija dotičnog naroda!

Što se pokućstva tiče, treba istaći slijedeće: ono je pokućstvo potrebno, koje služi upotrebi; pokućstvo mora da bude od dobrog materijala, jednostavno u formi i svrsishodno u konstrukciji. U potrebno pokućstvo spadaju razni stolci, stolovi, kreveti, ormari za rublje i odijela, ormari za knjige, ormari za stolno posuđe i stolić za toaletu.

Današnje umjetno-obrtno pokućstvo je nesolidno. Ono služi dekoraciji, a bismo se zapušta. Dok je obično prednja strana pokućstva puna cirada, unutrašnjost je neizrađena i nepraktična. Pokućstvo, naprotiv, mora biti jeftino i praktično. Onda je i lijepo.

Jednostavna forma pokućstva, jednostavna konstrukcija i proizvodnja u serijama omogućuje jeftinoću. Industrijskim putem proizveden stolac, na primjer, dobar u formi, solidan je. Dobro se na njemu sjedi, lagan je i jeftin.

A šta rade naši stolari? Naši stolari osjećaju potrebu za knjigom o pokućstvu pa istu naručuju u inostranstvu. Ove knjige, naročivane od raznih opskurnih agenata, rdave su. Tako na pr. ona »pa tentirana« gdje su prednji listovi izrezani, listovi se pomiču, ostaje isto pokućstvo (recimo: ormar) samo se mijenja baza, sokel, obrubi, frizovi.*

Forma pojedinog pokućstva mora da se prilagođuje čovjeku; forma mora biti odraz funkcije koju pojedino pokućstvo vrši. Uzmimo opet naš stolac. On mora imati formu koja odgovara čovječjem tijelu u onom stavu što ga tijelo zauzima u stavu sjedenja. Pokućstvo je čovječja potreba a ne služi »ukrasu« sobe. Pokućstvo može biti iz svakog materijala (drveća, stakla, željeza, fibre). Svaki je materijal plemenit. Boja pokućstva, prevlaka zastora i ostalih stambenih

* Ovom prilikom upozoravam da će doskora izaći iz štampe knjiga »Oprema« od prof. ing. arh. Dragutina Fatura. Ta će knjiga, nema sumnje, ispuniti jednu veliku prazninu u našoj skromnoj stručnoj literaturi o arhitekturi unutrašnjeg uređaja. Slično djelo, »Stanovanje«, publicirali su prije koje dvije godine poznati ljubljanski arhitekti Jože Mesar i Ivo Spinčič.

predmeta ne smije da bude jaka i tamna. »Garnitura« je anahronizam. Potrebno je da se stanoviti dijelovi namještaja mogu i kasnije nabaviti, a da pri tome ne pokvarimo cjelovitost stana. Ne stoji da svi stolci i naslonjači moraju biti isti. Oni se razlikuju po funkciji.

Izvjesno pokušstvo ako je jednostavno i praktično, onda je — kako rekosmo — i lijepo. Ali jedan stolac, koji ima naslon za ruke u obliku zmije, a svršava labudovom glavom... ili krevet koji ima na obrubu andeoske glave, — dakle pokušstvo koje služi »dekoraciji« i »maštanju« sasvim je nepraktično. To pokušstvo ne vrši svoju funkciju i ne može biti lijepo.

Zagreb

Arh. Franjo Wilhelm.

JOSEF GANTNER O REVIZIJI HISTORIJE UMJETNOSTI

Savremena arhitekutra, oslobodivši svoj materijal »oblika«, stvorila je nepregledno polje rada, koje zasijeca u velike društvene probleme današnjice. Borba oko oslobođenja materijala vodi se već nekoliko decenija, pod raznim geslima, u raznim smjerovima, ali ipak jednom cilju. Predstavnicu su ove borbe Semper, Loos i Le Corbusier. Prvi u devetnaestom a druga dvojica u dvadesetom vijeku.

Josef Gantner u svojoj knjizi »Revision der Kunstgeschichte«¹ prikazuje nam općenito rad historičara umjetnosti prije i danas. Postavlja važno mjerilo za umjetnička stvaranja, prema kojem ono što stvaramo bez umjetničkih pretenzija ne mora biti bez umjetničkih kvaliteta. Sam Friedrich Nietzsche nam preporučuje da u životu služimo umjetnosti samo toliko koliko nam ona služi u našem životu. Dakle, ne rob nego gospodar umjetnosti. Ukoliko ne nastupaju druge komponente, koje odgovaraju više pulzaciji života, nastupaju dijelovi nauke kao stvaralačke dogme. Pa to je i logično, jer nauka, koliko god bila ograničena ličnošću in generacijama, ipak predstavlja u višem smislu dokumenat stvaralačkog rada, za sva vremena, kao što istinska umjetnost. Po ovom normalnom prelazu nije čudo da naučni rad može biti isto tako stvaralački kao i umjetnički. Ko pozna postanak ovog posljednjeg — veli Gantner — taj zna kako često mora da postupa naučno pravi umjetnik, čiji se rad sastoji iz zajedničkog djelovanja materijalnih, tehničkih, socijalnih i, konačno, estetskih faktora.

U ovoj knjizi Gantner spominje Wölfflina i Schmarsowa podvlačeći njihovo naprezanje da temeljnice umjetničkog shvaćanja zaodjenu u forme suhoga zakona nauke. U tome leži klika reviziji pogleda na historiju umjetnosti, jer znamo vrlo dobro da historičar stoji i pada sa svojom sposobnošću shvaćanja i osjećanja umjetničkih doživljaja.

Veoma je zanimljivo poglavlje gdje Gantner povlači paralelu između Sempera i Le Corbusiera.

List »Annalen«, koji izlazi u Zürichu, donosi 1927 god. predavanje Semperovo i veli između ostaloga: »Izgleda da je proučavanje i upoređivanje spomenika svih vijekova arhitektu potrebno, jer pri-

¹ Izdana u nakladi Antuna Schrolla et Comp., Beč 1952 god.

pada suštini njegove naobrazbe. Semper je strogo stajao na tome gledištu. Jednom svom daku podijelio je zlatnu medalju za natječajnu osnovu zato, jer je bila kopija — Duždeve palače u Veneciji. Ne samo što je zastupao to mišljenje nego je i stvarao u tome duhu. Tvrdave u Engleskoj osnivao je u gotskom stilu, sinagoge u maurskom i romanskom stilu, muzeje prema stilu biblioteke u Veneciji itd. Bio je historicizator a ne arhitekt u savremenom duhu. Paris još 1926 god. proživljava Semperov eklektizam i historicizam, pa tako nije čudo što u to doba pariška općina donosi odluku, u povodu jednog arhitektonskog natječaja za crkvu Jeanne d'Arc, da se dotična crkva izvede u gotici, jer je to doba bilo u Francuskoj slavom ovjencano.

Nalazimo i kod nas u tim godinama ovakove »pogled« na razvoj savremene arhitekture; ti pogledi uvjetuju izgled novih građevina u »narodnom« ili »bizantsko-srpskom« stilu zato jer...

Međutim u Francuskoj se rada obrat, nastaje revolucija u shvaćanju mlade generacije arhitekata, koja će svojim novim idejama povući sa sobom cijeli svijet. Stare »dogme« se ruše a stvaraju nove. Nastaje katarza.

Preteča ove revolucije bez sumnje je Adolf Loos. Oko novih revija Esprit Nouveau, L'Art décoratif d'aujourd'hui, L'Urbanisme, La Peinture moderne, Almanach d'Architecture moderne, okupljaju se predstavnici novih ideja stvaranja pod vodstvom 36-godišnjeg Charles-Edouard Jeannereta nazvanog Le Corbusiera. Dok Semper vjeruje u zadaću savremenog arhitekta, da renesansu donosi novim sredstvima, dotle Le Corbusier pita, zašto ne bismo mogli kuću kupiti isto tako kao kakovu šivaću mašinu, jeftinu, svrsishodnu, trajnu. Tu je početak novog doba, funkcionalnog shvaćanja u savremenoj arhitekturi. Što je kod Sempera »Prolegomena«, to je kod Le Corbusiera »Argument«. I dok se Semper drži starih oblika, iako »moderniziranih«, i dok on u svojoj brošuri izdanoj 1851 god. u Londonu piše proročke riječi: »Neka samo mašina i špekulacija rade pripravlajući dan kada će nauka stvoriti novi oblik...« dotle Le Corbusier pobjedonosno najavljuje: »Une grande époque vient de commencer.«

Zagreb

Arh. Marko Vidaković

ARHITEKTURA KAO SIMBOL

Životne potrebe kao pokretači progressa bile su oduvijek jači argumenti od umjetnosti svoju vijekova. Ono čime se životne potrebe odlikuju bili su simboli karakteristični za svoje doba. Veza arhitekture ne samo sa ovim životnim potrebama već i sa svima simbolima našega vremena toliko je jaka da je arhitektura stvorila samu sebe kao simbol, više nego ma koja druga umjetnost. Stil u arhitekturi zavisi o skupu simbola svoga vremena.

Univ. prof. dr. Josef Frank napisao je knjigu pod naslovom »Architektur als Symbole« u kojoj kritički proučava sva vremena historije umjetnosti, prisposobljava jedno drugome, upozoruje na zajedničku misao u arhitekturi — osloboditi materiju, te na razne intuicije i pokušaje ručne proizvodnje. Upozorava nas na filozofski i historičko-umjetnički način na glavne karakteristike prošlih vremena.

¹ Izdanje Antona Schrolla et comp., Beč 1950 godine.

Klasična umjetnost znači — ljepotu, srednjovjekovna — religiju i mistiku, a 19 vijek — rad. Svijet je pun simbola, jer ih ljudi trebaju: gdje ih nema, stvaraju se. I savremena arhitektura nije ništa drugo nego simbolizacija svoga vremena. Zato je semperizam u naše doba apsurdan. U životu mogu biti rezultati isti, ali simboli razni (n. pr. Ljudevit XVI je poginuo u revoluciji, a Nikola II također).

Historija moderne građevne umjetnosti počinje oko 8 vijeka prije Krista, u doba kada je upoznat prvi dorski stup, s kojim je utemeljen antropomorfnu oblik materije. Vodeći misli ove građevne umjetnosti razvile su se i iscrpile u vrlo kratkom vremenu, a ostale su do danas među sobom jednake i same po sebi pojmive. Pod antikom tradicijom — veli Frank — treba razumjeti nastojanje za organskim oblikovanjem mrtve materije, a ne prostu primjenu stupova, gezmisa i ostalih savremenih ornamentata.

U ovoj knjizi nalazimo mnogo dragocjenih misli o naturalizmu i razvitku umjetnosti. Frank misli da nam je umjetnost iz prvog helenskog doba drugih kultura mnogo dalje od prapočetak umjetnosti kamenog doba, prepune motiva iz života, bez obzira da li su smatrani kao magije ili dječije igračke.

Zanimljiv mu je dio gdje tumači oblike u prirodi. Sve što je priroda dala živoga ima oblik kruga. Krug je, dakle, praoblik. Tek u arhitekturi nalazimo uglove; u to je doba »rođen« četverokut, koga u prirodi nigdje ne nalazimo, sem u kristalografiji, a ti oblici nisu prauzori. Pravokutnik, »diktator« potretka u svijetu, nastao je početkom uporabe drveta, kojega je naravni oblik crta, a presjek — krug. Volja za potrebnim oblikom je primaran manifest, a materijal je bio samo sredstvo. Dvojakost u radu svuda se ispoljavala: rad na oblicima i materijalu, i rad na ukrasima. Ornamenti su oduvijek razbijali oblik.

Klasična kultura doživljava strahovite preokrete nakon pada u ruke barbara; ona se puni ornamentima: očima, krilima, glavama itd., kojima su je osvajači htjeli oživjeti. Nedostajala im je intuicija, pa je takova simbolika postala za njih karakteristična. Ova se simbolika kasnije zamjenjuje likovima ljudi, životinja i biljkama. Nailazimo na vječno neko traženje onoga što je već davno bilo stvoreno, a to je — oblik. Išlo se za tim da se pomoću ornamentata udahne obliku život. Egipatska plastika kao da još dandanes čeka na to udahnuće, koje su svojoj plastici na pr. Grei znali dati. Egipćanima je falio taj duh, a Greima, opet, religijski zanos Egipćana.

Egipćani su, doduše, poznavali tajnu stupova kao nosioca drveta, ali nisu znali ovima dati odgovarajući oblik. U tome se ispoljava potpuna nespoznobnost oblikovanja materije. Pri izradbi stolova i stolica oni su postupali slično: završavali su ih »šapama« životinja... To su posljednji ostaci svoga vremena. Ovaj način ornamentiranja prelazi iz Egipta u Kinu, a odavde dolazi u Evropu koju u kratko vrijeme preplavljuje. Tek engleski stolar Chippendale postavlja sve na pravo mjesto primjenjujući drvo kao simbol ekonomije u našem, savremenom smislu.

Klasična grčka umjetnost dala je uzor lijepog čovjeka. On je centar svega, pa i bogovi dobijaju njegov lik, »bez životinjske glave«, dakle bez stare simbolike božanstva.

Prilagodivanje oblika novim potrebama nalazimo prviput u Italiji. Sve »revolucije« renesansne građevne umjetnosti imale su uvijek svrhu: putem evolucije približiti se što više antici. Tako je to —

kaže Frank — i danas. Vratimo se opet klasicizmu kao naše dinamičko raspoloženje smiri.

Rimska arhitektura nam je veoma bliska; ona je dala tipove teatra, vodovoda, terma i bazilika. To su sve izumi kod kojih je detaljan, konvencionalan duh sporedan. Kod rimske je arhitekture izbila tendencija: stvoriti nešto novo, nezavisno od grčke arhitekture i religije.

Kršćanstvo kao religija, ne priznavajući strane bogove, odbijalo je svaku umjetnost koja mu je stavljala neki preduvjet. Kršćanstvo bijaše ideja ne samo religiozna nego i socijalna; ono je tražilo ispunjenje ciljeva ne na zemlji već na nebu. Otuda je i osvajalo lako teren. U doba Krista razni su socijalni utjecaji pripremali novu religiju. Stupanj ljudskog razvika bijaše ravna crta, zato nalazimo i toliki diletantizam. Umjetnost Srednjeg vijeka je postala iz rukotvorine i materijala; odatle i primitivna simbolika pod utjecajem azijskim, koji se uvijek javlja tamo gdje je nastala kulminacija umjetnosti (kod nas Meštrović).

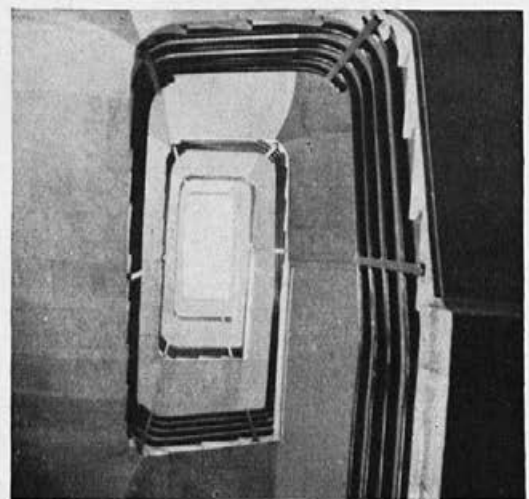
Simbol gotike je besmisleno nastojanje da se »oslobodi« materijal; na taj je način došlo do šiljatih otvora. Sve su to naivni pokušaji, da se primitivnim sredstvima zasijeće u dubinu ideje. Spas od gotike došao je s juga. Stvoren je novi stil — renesansa. Tajna ljepote tog novog stila je — proporcija.

Tako dolazimo do našega doba, do naše tri epohe: vjera u čudo tehnike i obožavanje strojeva; povratak u poslijeratno vrijeme, težnja ka prirodi, koja se očituje u građevinama iz — gline, dakle materijala već davno odbačenog; ponovni skok u razvitku tehnike do maksimuma.

Govoreći o današnjem dobu Frank kaže da najjednostavniji oblik nije uvijek najbolji. Čelik nije samo materijal, on je svjetsko načelo. Današnje doba je doba plakata kojima se svijet pretrpava i koji se dnevno mijenjaju, kako bi stalno podražavali naše živce. Simbolika današnjeg vremena je u tome, da se Krista raspinje na željezo-betonski križ.

Zagreb

Arh. Marko Vidaković



Arh. Josif Najman

Stepenište

Originalna

Terrabona

suha žbuka
za fasade

upotrebljava se
danas najviše u
savremenoj
arhitekturi

JUGOSLAVENSKA
TERRABONA



Proizvodi

Samoborka d. d. - Zagreb

PARKETE

hrastove i bukove

sa i bez polaganja
uz konkurenčne cijene

Narodno d. d. Parketunion

Zagreb

Trg Kralja Tomislava 10
Telefon 85-25

Beograd

Wilsonov trg 1
Telefon 28-029

Brzojavke:

Parketunion, Zagreb-Beograd

Zastupstva:

Dubrovnik: Prvo dalmatinsko trg. društvo

Ljubljana: Zlatko Pirc, Šelenburgova 7/1.

Niš: Naum Čermilo i drug

Nova Gradiska: Fridrik Holčuh i sin

Novi Sad: Našička tvornica tanina i paropila d. d.

Oslijek: Našička tvornica tanina i paropila d. d.

Skoplje: Keramika, Karadordeva 13

Slav. Požega: Trgopromet d. d.

Sombor: Našička tvornica tanina i paropila d. d.

Subotica: Gustav Fister ml., Fra Ješe trg 6

Vel. Bečkerek: Trgovačko d. d.

Vel. Kikinda: V. Reich, drvar, Kralja Aleksandra 87

Vinkovci: Vliko Ornstein

Suho lepljene

znamke



vezane plošče

(šper-plošče)

»Ukod«

PRVA JUGOSLAVENSKA TVORNICA UKOČENOG DRVA D. D.

TVORNICA: **SUŠAK**, Telefon štev. 5

SKLADIŠĆA:

BEOGRAD, Pariska ul. 13
Telefon štev. 27-704

LJUBLJANA, Tyrševa c. 31

Telefon štev. 32-49

ZAGREB, Samostanska ul. 8
Telefon štev. 85-48

Stalna zaloga: okume, jelše, bukev

dimenzije plošč: 220/122, 200/122

Litografija Offsetisk



Z DIREKTNIM
FOTOKEMIČNIM
KOPIRANJEM NUDI LE

**JUGOSLOVANSKA
TISKARNA V LJUBLJANI**