

Izvorni znanstveni rad
UDK 72(497.5 Dubrovnik)»19»
Primljeno: 16.6.2011.

MODERNITET I TRADICIJA U NOVIJOJ DUBROVAČKOJ ARHITEKTURI

SANDRA USKOKOVIĆ

Arhitektura je najznačajnije svjedočanstvo skrivene "mitologije" društva (Hilde Heynen, Architecture and Modernity, A Critique. Cambridge, MA: MIT Press, 1999: 54).

SAŽETAK: Odnos tradicije i moderniteta jedan je od trajnih biljega vizualnog identiteta Dubrovnikaca kako u starijoj, tako i u novijoj povijesti. Ovaj rad nastoji objasniti prirodu tog odnosa kroz dubrovačku modernu arhitekturu kako bi se utvrdilo je li taj odnos inherentno nespojiv ili predstavlja logični kontinuitet naslijeđene povijesne kulture. U svrhu jasnijeg definiranja i objašnjenja tog odnosa, ovaj rad daje valorizaciju novije dubrovačke arhitekture kroz analizu najznačajnijih djela nastalih u prvoj polovici 20. stoljeća, čime se ujedno i rasvjetljava uloga ove novije, moderne baštine unutar bogatog dubrovačkog povijesno-umjetničkog naslijeđa.

Pitanja percepcije: staro nasuprot novome, tradicija nasuprot modernitetu, konflikt ili kontinuitet?

Etimološki gledano, tri su osnovna značenja riječi *moderan*. Prvo i najstarije značenje implicira *sadašnjost* kao suprotnost ranijem, tj. prošlom, i javlja se još od srednjeg vijeka. Drugo značenje riječi *moderan* je *novo* kao suprotnost starome, te se odnosi na *sadašnjost* kao razdoblje, i koristi se od 17. stoljeća.

Sandra Uskoković, Viši asistent na Odjelu za umjetnost i restauraciju Sveučilišta u Dubrovniku.
Adresa: Sveučilište u Dubrovniku, Ćira Carića 4. E-mail: sandra.uskokovic@gmail.com

Tijekom 19. stoljeća javlja se i treće značenje, kada riječ *moderan* zadobiva značenje nečeg što je trenutno, *prolazno*, i kojemu je i dalje suprotstavljen pojam prošlog, ali ne više kao jasno određenog razdoblja u prošlosti, već kao nečeg što je neodređeno i vječno.¹ Naime, sva tri značenja - *sadašnje*, *ново* i *prolazno* - odnose se na poseban značaj sadašnjosti u konceptu moderniteta.

Analizirajući pak pojam *moderan* kroz povijesnu perspektivu, uočavamo da je već s talijanskom renesansom započela usporedba postignuća “modernih” i “starih”.² U kasnom 17. i 18. stoljeću zagovornici modernog nisu uspostavili ni nagovijestili nikakve posebno nove vrijednosti, jer su se njihove vrijednosti temeljile na rušenju priznatih vrijednosti, a pristup se temeljio na kritici nedostataka”. Na taj je način stvoren obrazac umjetničkog razvoja utemeljen na negiranju uvriježenih modela i ukusa. *Novo* je, naime, kao estetička kategorija postojalo davno prije moderne, i to kao program. Autori francuske tragikomedije u svojim su djelima zadovoljavali potrebu publike za *nouveauté*, te je novo značilo varijaciju unutar uskih, čvrsto zadanih granica jednog žanra, što je sasvim različito od zahtjeva za novim u modernoj umjetnosti.³ Ono što kategoriju novoga u modernizmu razlikuje od prijašnjih, potpuno legitimnih primjena iste kategorije, jest radikalnost prekida s onim što je do tada vrijedilo. Ne negiraju se više umjetnički postupci i stilski principi koji su do tada vrijedili, nego cjelokupna tradicija umjetnosti.⁴ Tako pojam *moderan* u recentno doba prije svega označava konflikt i prekid s tradicijom, te odbacivanje naslijeđa povijesti u borbi za zadobivanjem statusa i značenja nadmoćnosti.

Odnos modernog i starog prepoznamo i u dijalektici destrukcije, neminovnom i sastavnom dijelu povijesti, u kojoj je novo smjenjivalo staro - što je stoljećima bio slučaj u povijesti arhitekture (renesansa je zamijenila srednji vijek, barok renesansna zdanja, itd.). Simbioza promjene i tradicije, naime, oduvijek je bila inherentna povijesti društva i kulture. U krajnjoj liniji, u doba promjena tradicije su izvor sigurnosti. Promjena zapravo kreira tradiciju, i to na dva načina: pretvarajući običaje u tradiciju; dok su se tradicije često iznalazile kako bi promjenu učinile vjerodostojnom.⁵

¹ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity, A Critique*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999: 11.

² Matei Calinescu, *Lica Moderniteta: Avangarda, Dekadencija, Kič*. Zagreb: Stvarnost, 1988: 20-42.

³ Peter Bürger, *Teorija Avangarde*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2007: 80-81.

⁴ P. Bürger, *Teorija Avangarde*: 80-81.

⁵ John Warren, *Context: new buildings in historic settings*. Oxford: Butterworth-Heinemann Press, 1998: 115-130.

U svrhu razumijevanja moderniteta i tradicije u arhitekturi važna je i distinkcija pojmova *moderan* i *povijesni*, koju je postavio Alois Riegl na početku 20. stoljeća. U svom eseju "Moderni kult spomenika: njegov karakter i porijeklo" Alois Riegl iznosi zanimljive postavke o promjenjivim konotacijama riječi *moderan* i *povijesni*. On je smatrao da uvažavanje starosne vrijednosti ovisi o suprotstavljanju iste vrijednosti novim i modernim artefaktima.⁶ Prošlost se vrednovala zbog svoje prošlosti, a ne zato što je pružala modele normativne arhitekture, ili jer je predstavljala "vječne" arhitektonske vrijednosti. *Staro* se prije svega definiralo kroz negativan odnos prema *novom*, umjesto kroz odnos pozitivnih kvaliteta.⁷

Pitanja povijesti i povijesnog razvoja bila su usko vezani uz pojam "krize" u arhitekturi koji potječe još od kraja 18. stoljeća, kada je klasična tradicija počela gubiti svoj ekskluzivni autoritet, te su arhitekti u novonastaloj povijesnoj tjeskobi počeli tražiti alternativne paradigme.⁸ Dva kontradiktorna koncepta povijesti dominirala su 18. stoljećem - prvi je koncept zagovarao da povijest (definirana kao reprezentacija prošlih događaja) osigurava obrasce za imitiranje, što je predstavljalo svojevrsni tradicionalni pogled po kojemu je cilj povijesnih studija učenje o prošlosti. Drugi je koncept vidio povijest (koja označava događaje same po sebi) kao nepovratan proces u kojemu povijesni događaji duguju svoj značaj kontekstu u kojem su se desili, te je jedini način učenja iz povijesti kroz otkrivanje osnovnih ideja na kojima se temelje povijesni događaji. Usporedo s kontekstom mijenjanja značenja povijesti, od sredine 18. stoljeća mijenjale su se i razvijale teorije arhitekture.⁹ Naime, čak se i danas rasprava o arhitekturi - eksplicitno ili implicitno - vodi oko pretpostavki o ulozi povijesti u oblikovanju modernih kulturnih vrijednosti.

Ipak, navedena povijesna, ali i suvremena dvojba između tradicije i moderniteta u arhitekturi ne podrazumijeva isključivo domenu i pitanje fizičkog konteksta, već i kulturološkog, koji se stalno mijenja. Pitanje je, naime, što tradicija i povijest doista znače za kreativnu arhitekturu. Naš je odnos prema povijesti evaluativan i samim postupkom kojim ju vrednujemo, pristupamo kreativnom činu i time ju mijenjamo, jer ona "ne postoji" osim ako je mi sami ne "rekonstruiramo".¹⁰ To samo potvrđuje da je odnos prošlosti i sadašnjosti dinamičan, kao što

⁶ Alan Colquhoun, »Thoughts on Riegl.« *Oppositions* 25 (1982): 79-83.

⁷ A. Colquhoun, »Thoughts on Riegl.«: 79-83.

⁸ Alan Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989: 3-21.

⁹ A. Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition*: 3-21.

¹⁰ J. Warren, *Context: new buildings in historic settings*: 115-130.

i naše zadiranje u prošlost, makar i u teorijskom smislu, mijenja prošlost na isti način kao i naše intervencije u povijesnu arhitekturu, tj. fizičku domenu prošlosti.

Modernizam 20. stoljeća pak bio je prvi smjer u umjetnosti koji je rigidno napustio povijest i prošlost, žestoko joj se suprotstavljajući, naglašavajući pri tome da jedino novi stilovi mogu izraziti nove perspektive 20. stoljeća.¹¹ Predrasude prema prošlosti i povijesti dominirale su arhitektonskom teorijom i praksom pogotovo poslije Drugog svjetskog rata. Tako Manfredo Tafuri 1968. godine u svojoj knjizi *Theories and History of Architecture* citira Mondriana i kaže: “Moderna umjetnost i moderni život oslobađaju čovjeka stega prošlosti, omogućavajući ljudima da uzmaknu od tiranskog utjecaja povijesnih, starih građevina”.¹² Teoriju druge polovice 20. stoljeća općenito obilježava veliko nepovjerenje i skepticizam prema povijesnim stilovima i razdobljima, i čitavoj graditeljskoj baštini, a odbacivanje tj. negiranje prošlosti i povijesti ukazuje na važan nedostatak ovog razdoblja.

Kao glavno određenje modernizma javlja se promjena odnosa između sadašnjosti i prošlosti, umjesto nastavka kontinuiteta tog postojećeg odnosa. Ovaj epistemološki prekid dijelom je bio uzrokovan promjenama u sociologiji, tehnologiji i ekonomiji arhitekture, u kojima “novo” nastaje kao rezultat povijesne kauzalnosti. Modernu arhitekturu je, nadalje, karakterizirao nov odnos između arhitekture kao umjetnosti i arhitekture kao praktičnog osiguranja “krova nad glavom”. Povijesno, ova dva aspekta arhitekture nikada nisu bila odvojena, no s modernizmom je ova stara veza između arhitekture kao skloništa i arhitekture kao transcendentalnog značenja ukinuta, i novo je jedinstvo uspostavljeno unutar teorije funkcionalizma, koja je pak Funkciji pripisala transcendentalno značenje.¹³

No, modernitet i tradicija nisu u temeljnoj kontradikciji, jer istinska modernost stavlja prošlost u odnos prema budućnosti.¹⁴ Moderna arhitektura stoga je arhitektura koja znači boravište (*ethos*) odnosa prošlosti prema budućnosti. Na posljetku, svaka arhitektura bitno je povijesno, tj. moderno mišljenje i stvaranje. Nažalost, veliki dio građe o modernizmu pisan je u formi “teoretskih evanđelja” za novo doba, čija je motivacija bila usmjerena na promidžbu novoga svjetskog pokreta, a ne na objektivno razumijevanje svijeta arhitekture. Ono što kritičari pak do danas nisu uspjeli uspostaviti jest “teorija povijesti” u arhitekturi, s obzirom

¹¹ Peter Gossel, *Architecture in the Twentieth Century*. Koln: Taschen, 2001: 29.

¹² Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*. New York: Harper & Row, 1976: 15.

¹³ A. Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition*: VII-XI.

¹⁴ Antoaneta Pasinović, »O odnosu novog prema starom.« *Arhitektura* 101 (1969): 12-13.

da je njihov stav uglavnom bio vezan za dva aspekta modernizma - povijesni determinizam i povijesnu amneziju.¹⁵ K tome, povijest je dijalektika između prošlosti i sadašnjosti, te je svako novo arhitektonsko djelo također povijesni čin koji će u većoj ili manjoj mjeri prouzročiti da se prethodno postojeće arhitektonsko djelo preispita.¹⁶ Presudno je pitanje što je zapravo povijesno djelo i kako ga definiramo. Teoretičar Muñoz Viñas smatra da je to svaki objekt koji je koristan povjesničarima, tj. objekt koji pomaže u elaboraciji povijesnog značaja, a koje je pak dio povijesnog svjedočanstva.¹⁷

Dodatni je problem što se povijesno-arhitektonsko naslijeđe najčešće sagledava kroz umjetničke "stilske" parametre, umjesto da ga se sagledava prema njegovoj istinskoj povijesnoj evoluciji i kontinuitetu, koji počivaju u samoj tradiciji. Formalističko shvaćanje tradicije kroz pitanja stila, naime, onemogućilo je istraživanje njezinih organskih elemenata i artificijelno je pretvorilo u glavnu prepreku za stvaralački doprinos u novoj i modernoj arhitekturi.¹⁸ Pitanje je da li je rješenje u tradiciji ili izvan nje? Logično ali i simplicističko rješenje u smislu odabira između "tradicionalnog" ili "modernog građenja" onemogućuje istinsko razumijevanje, jer ne postoji "tradicionalna" ili "moderna" arhitektura, postoji samo dobra i loša, živa i mrtva arhitektura.¹⁹

Moć arhitektonskog stila da prenosi određeno značenje ukinuta je početkom 20. stoljeća, te je današnje "oživljavanje" povijesti u arhitekturi zapravo otkrivanje najopćenitijih i najtrivijalnijih konotacija povijesti, oživljavajući na taj način prije svega "puku prošlost" prošlosti. Svijest o vlastitoj povijesti nužan je element svake arhitekture, no svijest koja je postavljena kritički kako bi spriječila površna i pogrešna tumačenja povijesti.²⁰ Naposljetku, privrženost tradiciji ne znači i privrženost akademskom antikvarizmu. Riječ je prije svega o privrženosti preispitivanju, jer tradicija je izvor i provokacija za razmišljanje i kreativnost. Bez određenog stupnja kontinuiteta s tradicijom, bilo kojem radikalnom pokretu u umjetnosti nedostajala bi sposobnost stavljanja u pitanje usvojenih pojmova i razumijevanja.²¹

¹⁵ A. Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition*: 3-21.

¹⁶ Adrian Forty, *Words and Buildings, A vocabulary of modern architecture*. London: Thames and Hudson, 2000: 37.

¹⁷ Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*. London: Butterworth-Heinemann Press, 2005: 27.

¹⁸ Neven Šegvić, »Protiv shematizma u arhitekturi Dalmacije.« *Mogućnosti* 1 (1954): 58-59.

¹⁹ N. Šegvić, »Protiv shematizma u arhitekturi Dalmacije.«: 58-59.

²⁰ A. Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition*: 3-21.

²¹ Nicholas Davey, »Gadamer's Aesthetics.«, u: Edward N. Zalta (ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2008: <http://plato.stanford.edu/entries/gadamer-aesthetics/>.

Kreativna senzibilnost dubrovačkog moderniteta

Ono što područje Dubrovnika čini specifičnim, osim njegove geomorfološke strukture, kontinuirano je naslijeđe povijesti i tradicije. Odnos “modernog” i “tradicionalnog” u novoj arhitekturi Tomislav Premerl je definirao kao *novu tradiciju* unutar koje razumijevanje moderne arhitekture ovisi o povijesnom kontekstu.²² Osnovni problem, odnosno sukob između avangardne arhitekture i arhitekture koja se prilagođava prošlosti i ambijentu, oduvijek je bio aktualniji i uočljiviji u povijesnim urbanim sredinama. Među njima se Dubrovnik izdvaja kao svojevrsan urbani fenomen koji je prije svega sinonim za tradiciju, iako je ona izvorno predstavljala upravo modernitet.

Tradicija je kroz povijest imala dvojaku ulogu na ovim prostorima - od toga da je često bila polazište za razne sentimentalizme i historicizme, pa sve do konstruktivne uloge u suvremenom stvaralaštvu kad je služila kao izvor i nadahnuće u obogaćivanju novog izričaja. Konzervatorska služba, tj. uresno povjerenstvo koje je djelovalo u Dubrovniku u međuratnom razdoblju, odigrala je značajnu formativnu ulogu u očuvanju i daljem širenju tradicionalnih oblika i materijala gradnje, no nažalost takvo je stremljenje nosilo određeni anakronizam i hermetizam u interpretaciji tradicije, koji je pak isključivao nove suvremene izričaje u gradnji i prostornom oblikovanju.

U cilju da se spomenici Dubrovnika i njegova okruženja što bolje očuvaju i zaštite od nesavjesnog nagrđivanja, Ministarstvo prosvjete je dvadesetih godina 20. stoljeća osnovalo *Nadleštvo za umjetnost i spomenike* i imenovalo poznatog slikara Marka Murata konzervatorom.²³ Godine 1928. Općina je osnovala vlastito savjetodavno tijelo - *Uresno povjerenstvo*, koje je imalo zadatak da pregleda sve projekte novogradnje upućene Općini za odobrenje i daje mišljenje koje se prvenstveno odnosilo na estetski segment u nastojanju da te novogradnje budu što “privlačnije”. Međutim, kao što Kosta Strajnić bilježi u svojim kritičkim osvrtima, neovisnost povjerenstva bila je krajnje upitna kao i umjetnički senzibilitet i obrazovanje članova povjerenstva. Nažalost, članovi povjerenstva većinom su bili lokalni arhitekti koji su promicali vlastite projekte te na taj način preko *Uresnog povjerenstva* monopolizirali izgradnju novog Dubrovnika i sprečavali realizaciju novih projekata čija suvremenost nije bila u duhu “starog Dubrovnika”.²⁴

²² Tomislav Premerl, »Vrednovanje i zaštita novije arhitekture.« *Arhitektura* 176-177 (1981): 87-89.

²³ Kosta Strajnić, »Čuvajmo Dubrovnik, Spašavajmo njegov historijski i umjetnički karakter.« *Ljetopis Matice Srpske*, Novi Sad, (1930): 7.

²⁴ K. Strajnić, »Čuvajmo Dubrovnik, Spašavajmo njegov historijski i umjetnički karakter.«: 7.

Kosta Strajnić je oštro okarakterizirao takvu arhitekturu kao umjetnički vandalizam s obilježjima najzapuštenijeg provincijskog mjesta, te je ogorčeno napisao: "Dovoljno je pogledati nove kuće u Lapadu, jednom od najslikovitijih krajeva Dubrovnika, koje sve više slični na neko mjesto u Tirolu".²⁵ Umjetnički kritičar Kosta Strajnić bio je ključna osoba u modernizaciji dubrovačke kulturne sredine. Za Strajnića je moderna arhitektura, kao jedini izraz prikladan prostoru nove nacije, bila logičan završni stupanj organskog razvoja stilova u izuzetnoj povijesti arhitekture Dubrovnika. Uloga Koste Strajnića iznimno je važna u prvim desetljećima 20. stoljeća u Dubrovniku, tj. u vrijeme prodora moderne arhitekture u ove krajeve, jer se zalagao za očuvanje i prenošenje vrijednosti nasljeđa, ali i za nova avangardna strujanja, ukazujući na nužnost obogaćivanja izraza arhitekture 20. stoljeća u Dubrovniku u duhu modernističkih shvaćanja, dok je istovremeno sa jednakim uvjerenjem osuđivao svaku novu izgradnju koja je nosila obilježja mimetičkog i provincijalnog izraza.

Nadalje, prodor moderne arhitekture u Dubrovniku nailazio je na "strogu" uvjetovanost arhitektonskog oblikovanja određenog povijesnim kontekstom. Primjerice, sveopća prisutnost "kulta kamena" kao isključivog i trajno prisutnog građevinskog materijala bez kojega je bila nezamisliva svaka gradnja, imala je odlučujuću ulogu u novom arhitektonskom izrazu Dubrovnika.²⁶ Iako je secesija već prekinula s tradicionalnim građevnim materijalima, vjernost tradicionalnim materijalima kontinuirano je trajala i kroz čitavu prvu polovicu 20. stoljeća. Polemike oko odabira materijala predstavljale su polazište za glavni sukob između avangardnih i tradicionalnih graditelja, iako temeljnu odrednicu arhitekture prvenstveno predstavlja koncepcija prostora i oblikovanja, a ne odabir materijala.²⁷ Ostvarenje kompromisa i pomirenje s tradicionalistima arhitekti moderne su stoga ostvarili aplicirajući kamen kao dekorativni element, pomoću kojega su oživjeli "monotone" modernističke površine na kojima kamen oblikuje razigrane površine slikovitih obilježja.²⁸ Osim navedene problematike odabira materijala u gradnji, dodatni je izazov predstavljala nova, moderna misao o prostoru, kojoj je funkcija i konstrukcija u prvom planu, te njeno uklapanje u specifični kontekst.

²⁵ Ivan Viđen, *Kosta Strajnić: Dubrovnik bez maske i polemika s Vinkom Brajevićem o čuvanju dalmatinske arhitekture*. Zagreb: K-R Centar, 2007: 95.

²⁶ Tomislav Premerl, »Moderna i kontinuitet ladanjske kulture - arhitekture.«, u: *Kultura ladanja - Zbornik Dani Cvita Fiskovića*, 1. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2006: 351-360.

²⁷ Duško Kečkemet, »Moderna arhitektura u Dalmaciji.« *Arhitektura* 156-157 (1976): 65-80.

²⁸ T. Premerl, »Moderna i kontinuitet ladanjske kulture - arhitekture.«: 351-360.

Dubrovačka moderna arhitektura predstavlja lokalni, ali isto tako i nacionalni fenomen koji počiva na prožimajućem odnosu *modernog i tradicionalnog*, ali i lokalnog i međunarodnog. Ozračje Mediterana, kao i tradicija ladanjske arhitekture, oblikuju dubrovačku arhitekturu kao svojevrsan kulturološki koncept u kojemu se može prepoznati specifična kultura gradnje i života. Neizostavni element koji prožima izgradnju tijekom čitavog razdoblja jest odnos, tj. snažna strukturalna veza arhitekture s pejzažom, pa stoga senzibilitet prema kontekstu sve vrijeme ostaje trajnom odrednicom dubrovačke moderne arhitekture, čime se naglašava i potvrđuje *kontekstualna vrijednost* ove arhitekture. I dok se uloga i prisutnost tradicije u dubrovačkoj modernoj arhitekturi s jedne strane može kritički tumačiti kao nedostatak progresivnih i avangardnih tendencija tadašnjeg vremena, drugi način interpretacije ovog fenomena vidi ju kao svjedočanstvo senzibiliteta u kojemu se poštuje *kontekst* (bilo da je povijesni ili topografski). Kontekstualna gradnja, naime, isključuje svako arhitektonsko razmetanje ili privlačenje pažnje na sebe (građevinu), ali zato naglašava vrijednosti prostora i ambijenta. Kreativna “podređenost” okolini i tradiciji, koju susrećemo kod dubrovačke moderne arhitekture, izraz je novog moderniteta, tj. senzibilnog oblikovanja “suvremene dubrovačke Arkadije”. Riječ je o modernitetu izraženom novim dubrovačkim jezikom koji se očituje u proklamiranju novog oblikovanja prostora; u dispoziciji građevnih masa referentnih arhitekturi dubrovačkih ljetnikovaca; te asocijativnoj uporabi povijesnih oblika. Jak utjecaj postojeće kulturne baštine i ukorijenjenost tradicionalne kulture građenja oblikuju specifičnost dubrovačke moderne arhitekture koja je nastala kao izraz suvremenih htijenja, ali i uvažavanja povijesnog prostora.

Primjena svjetlosti, materijala, lakoće i prostornosti, te otvorenih i zatvorenih prostora prepoznaje se u dubrovačkoj modernoj arhitekturi kao arhitektonski princip tradicije Mediterana, dok je bogatstvo likovnog izraza ostvareno kroz razigranost kompozicija i materijala. Arhitektonska vrijednost na taj je način obogaćena prostornom vrijednošću - prisutnom u organskom prožimanju ove arhitekture s prirodom i otvorenim prostorima. Prostor je, naime, integralni dio memorije, a njegovo prepoznavanje i uvažavanje ujedno je i svjedočanstvo memorije modernog života.²⁹

²⁹ Françoise Choay, *The invention of historic monument*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001: 162.

Odnos moderniteta i tradicije na ovom je povijesnom prostoru oduvijek prolazio kroz krize, te je tim više paradoksalno da se kriza moderniteta iskazala upravo kao kriza razumijevanja tradicije. Tradicija je, naime, uvijek rezultat selektivnog procesa i odabir onoga što je nekada bilo “moderno”, pa je stoga modernitet moguće tumačiti kao nadogradnju tradicije.³⁰ Navedeno je u oštroj suprotnosti s percepcijom tradicije kao sentimentalne težnje, koja pak blokira kreativnost jer polazi od nekritične percepcije prošlosti, a koja je kao takva dominirala ovim prostorom tijekom 19. stoljeća. Poznato je da Dubrovnik nikada nije bio zagovornik avangarde ili radikalnih promjena, no ipak kontinuirana starija povijest urbanističkog i arhitektonskog razvoja Dubrovnika svjedoči o presudnoj ulozi naručitelja u poticanju arhitekture koja je donosila novu kvalitetu u prostor. Vlasti nekadašnje Republike i imućni pojedinci, posebice vlastela, obraćali su se za gradnju svojih palača i vila najsposobnijim domaćim i istaknutim stranim arhitektima. Padom Republike kvaliteta arhitektonske djelatnosti Dubrovnika počela je znatno opadati, a francuske i kasnije austrijske vlasti nastojale su očuvati arhitektonski integritet grada i spriječiti narušavanje urbanog karaktera novim gradnjama. Cijeli se grad zapravo smatrao jednim spomenikom i radilo se na tome da se njegova fizionomija što manje mijenja.³¹ Time je donekle razumljivo što se dubrovačka arhitektura novijeg doba ustručavala istaknuti ili nametnuti, no time joj se ipak ne može opravdavati vlastito “nesnalaženje” da producira nove vrijednosti u prostoru.

Ipak, početkom 20. stoljeća individualna izgradnja postaje glavnom nositeljicom dubrovačkog moderniteta, jer se zbog slobodnijeg pristupa zadatku i sigurnije mogućnosti izvedbe lakše mogao iskazati novi duh vremena, te je navedena izgradnja mogla najuspješnije promicati ideje avangarde. Gradnja modernih privatnih vila tako postaje “utočištem” za mlade arhitektae gdje su najlakše uspjeli nametnuti svoje nove ideje i uspostaviti nove arhitektonske i prostorne kvalitete unutar zatečenog prostora. To je ujedno bilo omogućeno zahvaljujući i presudnoj ulozi “osviještenih ali i senzibilnih” naručitelja, koji su uglavnom bili predstavnici više građanske klase i imućniji Dubrovčani, kao primjerice brodovlasnik Božo Banac i doktor Artur Saraca.

³⁰ »Za očuvanje naše stare arhitekture, Objašnjenja g. Strajnića.« *Novo Doba* 19 (1931): 2-5.

³¹ »Za očuvanje naše stare arhitekture, Objašnjenja g. Strajnića.«: 2-5.

Čovjek i priroda kao mjerilo u modernom habitatu Dubrovnika

Dubrovnik se tijekom tridesetih godina 20. stoljeća razvija prema prigradskim područjima po principu "vrtinoga grada", izgradnjom privatnih vila i manjih stambenih zgrada u pejzažu.³² Tipološki gledano, najreprezentativniji primjeri dubrovačke moderne arhitekture prvenstveno se manifestiraju na području individualne stambene izgradnje, gdje su ideje međunarodnog funkcionalizma postigle svoj optimalni doseg. Upravo je kod individualnih građevina, tj. modernih vila ostvaren senzibilitet prema okolini i vrijednostima pejzaža, toliko ukorijenjenima i prisutnima na ovom području. Navedeni senzibilitet očituje se kroz snažnu strukturalnu vezu građevina s pejzažom, koje su često odabirom materijala (kamen, drvo) dodatno vezane za tlo i sredinu u kojoj su ostvareni. Tradicionalni materijal, najčešće kamen, koji čini njihovu strukturu, javlja se stoga kao posrednik u novom modernom oblikovanju. Ova nova dubrovačka arhitektura progovara modernističkim jezikom, dok istovremeno koristi tradicionalni vokabular. Tako najavangardniji primjeri modernih vila u Dubrovniku ne iskazuju tradiciju morfološki, već kroz senzibilitet prema materijalu i kontekstu. U pravilu su nove moderne vile bile građene na biranim mjestima s kojih se pružaju vizure na morski horizont.³³

Mladi napredni arhitekti poput Jože Plečnika, Drage Galića, Nikole Dobrovića i Lavoslava Horvata ostvarili su u Dubrovniku reprezentativne primjere moderne arhitekture s jasnim asocijacijama na povijesnu ladanjsku arhitekturu - upečatljiv lokalni fenomen koji je upotrijebljen kao stvaralački poticaj novoj arhitekturi, ali je ujedno bio i logičan razvoj postojeće autentične kulture.³⁴ Ovi arhitekti, koji pak nisu bili Dubrovčani, pronalazili su u specifičnosti dubrovačke tradicije kreativne impulse te ostvarili vrhunska djela modernog oblikovanja u harmoniji s povijesnim kontekstom. Kuća kao najintimniji tip arhitekture naposljetku se uvijek asocira uz tradiciju, sigurnost, harmoniju i životnu situaciju koja garantira povezanost i smislenost.³⁵

Jedno od najznačajnijih prijeratnih arhitektonskih ostvarenja na području Dubrovnika je vila Jakšić na Lapadu (N. i M. Pucića 4), koju arhitekt Drago Galić projektira 1935. godine (slika 1).³⁶ Njezin skriven i intimistički smještaj

³² Vinko Foretić, »Građevni razvitak novog Dubrovnika.« *Narodna svijest* 14 (1939): 3.

³³ T. Premerl, »Moderna i kontinuitet ladanjske kulture - arhitekture.«: 351-360.

³⁴ T. Premerl, »Moderna i kontinuitet ladanjske kulture - arhitekture.«: 351-360.

³⁵ H. Heynen, *Architecture and Modernity, A Critique*: 18.

³⁶ Željka Čorak, *U funkciji znaka - Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000: 128-131.

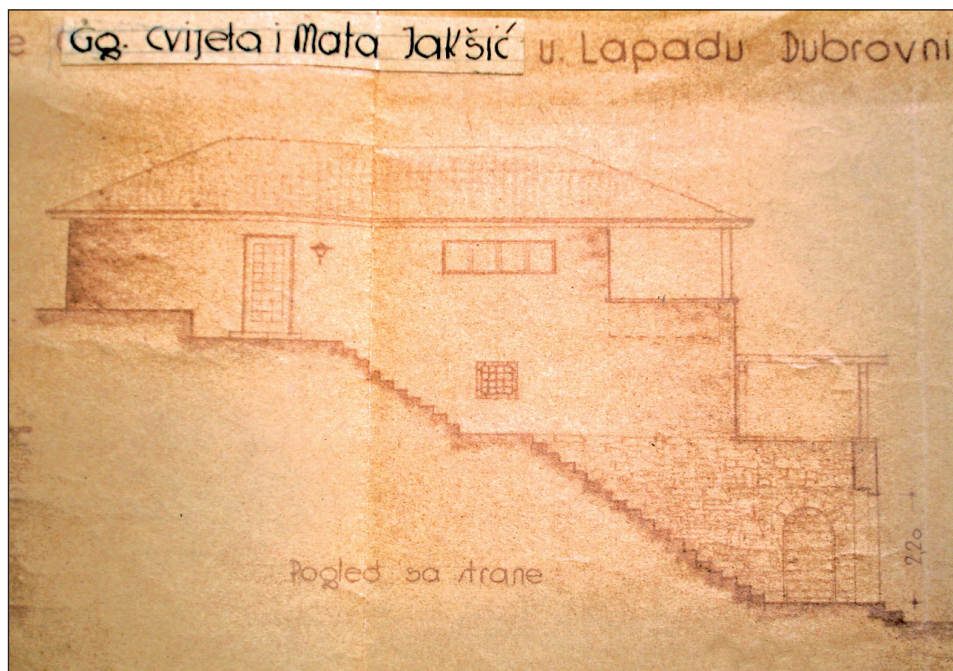


Slika 1. Vila Jakšić, Lapad, 1935. (foto, 2008)

na padini nad Lapadskom uvalom, uz javnu usku šetnicu koja teče strmom kamenitom obalom, a u zaklonu iza starog kamenog ogradnog zida, pridonosi intimnosti arhitektonskog sklopa, što se nadalje razrađuje u njezinu vanjskom oblikovanju, od rastvorenog volumena do detalja otvora.

U arhivskim podacima iz 1936. godine kuća, tj. novogradnja g. kap. Cvijeta Jakšića i Mata Jakšića pok. Antuna je opisana je na sljedeći način: “U prizemlju se nalazi kuhinja s nusprostorijama i jednom spavaćom sobom, dok je na katu spavaća soba, garderoba, kupaonica i djevojačka soba. Unutarnje stepenice su drvene, a vanjske su od domaćeg kamena. S obje strane kuće prolaze privatne ulice iz kojih se može ući na 1. kat. Pred južnom fasadom u razini prizemlja nalazi se terasa, na 1. katu lođa je zatvorena staklom. Dimenzije kuće su 6,3 x 10,5 metara. Na postojećem zidu s ceste predviđa se probijanje jednih vrata te nove male ulice u širini od 1 m” (slika 2).³⁷

³⁷ Kao investitori se navode Jakšić Mato i Jakšić Cvijeto, čija je gradnja kuće odobrena 1936. godine, građevna dozvola br. 12365/36 od 4. studenog 1936, izvođač je bio Baro F. Ivelja, a građevinski inženjer Ugo Vernaca (Vernazza). *Građevni planovi Općine Dubrovnik 1837-1957*, kt. 122 (Državni arhiv Dubrovnik).



Slika 2. Vila Jakšić, Lapad, 1935, presjek
(*Građevni planovi Općine Dubrovnik 1837-1957*, Državni arhiv Dubrovnik)

Galić je kod oblikovanja vile Jakšić konzistentan i suzdržan te pomno pazi na lokaciju objekta, način zidanja, dimenzioniranje volumena i otvora, te na “klasične” konstruktivne elemente i krovne, koji su primjereni logici podneblja. Oblikovanje krovišta, kao i glavnog pročelja, direktna je aluzija na glorijski dubrovačkih ljetnikovaca, a mala terasa s pergolom i ugrađena kamena klupa, sastavni su dijelovi u oživljavanju atmosfere starog dubrovačkog ljetnikovca. Nadalje, ogradni kameni zid prema javnoj šetnici i moru naglašava klasičnu povijesnu situaciju ljetnikovca.

Galić ovdje smišljeno oblikuje prostornu sintezu “vanjskog” i “unutarnjeg” prostora čije su granice fluidne. Zid u punoj afirmaciji poprima sva svoja značenja: od omotača, gdje štiti ono “unutarnje” od “vanjskog”, do nosivog konstruktivnog elementa, te naposljetku do zida kao estetskog elementa koji daje slikovitost pročelju.³⁸ Potez prozorâ, koji kontinuirano teku duž glavnog

³⁸ Velimir Neidhardt, »Drago Galić, 1907-1992.« Zagreb: HAZU, Spomenica preminulim akademikima, 77, 1997: 11-18.

pročelja cijeloga prvog kata, obuhvaćajući i uglove, od neutralnog je rasvjetnog mehanizma transformiran u intimni element zajedno s interijerom vile, u kojem je senzibilitet modernističkog oblikovanja doveden na granicu rustikalnog ugođaja, što daje toplinu cijelome prostoru. Arhitekt dijeli dnevni od intimnog prostora pomoću stropa spuštenu prema rubovima, a samu kuću organizira s mogućnošću dva ulaza, te kompletnom organizacijom života na dvije razine. Glavno pročelje vile Jakšić postaje vodeći likovni element arhitekture u kojem se prepoznaje koncept tradicije, jer je u povijesnom iskustvu arhitektonskih majstora pročelje uvijek činilo "sliku".³⁹

Galićev ljetnikovac zrači modernizmom i čulnim kontaktima s okolnom prirodom, pri čemu je imperativ oblikovanja funkcija.⁴⁰ Arhitekt ovdje naglašava potrebu aktiviranja cjelovitog ljudskog bića kroz raznovrsne osjetilne doživljaje prostora i samog objekta, čime ujedno otkriva i antroposocijalna obilježja arhitekture. Galićevo je djelo plod osebujnoga umjetničkog senzibiliteta i anticipatorske imaginacije, čitljivo u tlocrtnom rješenju unutarnjih prostora i njihova odmjerenog odraza u harmoničnoj cjelini oblikovne kompozicije.⁴¹ Snaga arhitektonskog ostvarenja ovdje počiva u isticanju likovnog izraza arhitekture, posve specifičnog u modernoj arhitekturi, dok se istovremeno uspostavlja i istančana ravnoteža funkcije i oblika. Vila Jakšić je slikovita građevina podređena svom ambijentu, no koja istovremeno pripada i suvremenim funkcionalnim koncepcijama arhitekture, te iskazuje i proklamira mogućnost novog oblikovanja prostora.⁴² Ladanjska kuća Jakšić, kao krajnje suptilno ostvarenje u pejzažu, dokazuje Galićev vrlo istančan i senzibilan odnos prema bogatom povijesno-arhitektonskom naslijeđu Dubrovnika. S vilom Jakšić kronološki je podudarna vila Regenhart, smještena u slikovitom predjelu Sv. Jakova nad morskom obalom, a sagrađena 1935. godine po projektu bečkog arhitekta Kornfelda za Hedwiga Regenharta.⁴³ Građevina čitavom dužinom zatvara trg pred samostanom Sv. Jakova (slika 3). Osnovna koncepcija cjelokupnog volumena rješava se u funkcionalnoj i oblikovnoj vezi s prostorom na način da se izduženi

³⁹ Ljerka Biondić, *Kritička analiza stambene arhitekture u djelu arhitekta Drage Galića - evolucija i tipologija*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Arhitektonski fakultet, doktorska disertacija, 1996: 64-98.

⁴⁰ Neven Šegvić, »Arhitektura u Hrvatskoj 1945-1985.« *Arhitektura* 39 (1986): 121.

⁴¹ V. Neidhardt, »Drago Galić, 1907-1992.«: 11-18.

⁴² Č. zgr. 360/1 i 360/2 k.o. Gruž, adresa: N. i M. Pucića 4. Rješenje o preventivnoj zaštiti: UP/I-612 -08/95-07/110 od 4. travnja 1995, Zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode Dubrovnik.

⁴³ Građevna dozvola broj 8868/35 od 6. prosinca 1935. godine; uporabna dozvola broj 10197/37 od 16. srpnja 1937. godine (*Građevni planovi Općine Dubrovnik 1837-1957*, kt. 125).



Slika 3. Vila Regenhart, Sv. Jakov, 1935, detalj pilona (foto: 2008)

jednokatni tlocrtni oblik, položen na terenu lomi dodavanjem sekundarnih sadržaja iza objekta i iznimno naglašenim južnim krilom, stvarajući razvedenost u tlocrtnoj osnovi. Čvrsta jednostavna geometrijska fasada od bijelog kamena ograđena je masivnim zidom. Na središnjem istaknutom dijelu nalazi se masivni kameni balkon, zatvoren kamenim pločama na četiri jake trozupčaste konzole, koje se nastavljaju u četiri pilona koja idu do prizemlja kuće. Ovi piloni obrubljuju gornje i donje prozore i gotovo su postmodernistički u svom izričaju. Morfologija oblikovanja pilona i stupova (bez baze i kapitela) zasigurno svoje idejno-oblikovno uporište duguje bečkoj tradiciji s početka 20. stoljeća (slika 4).

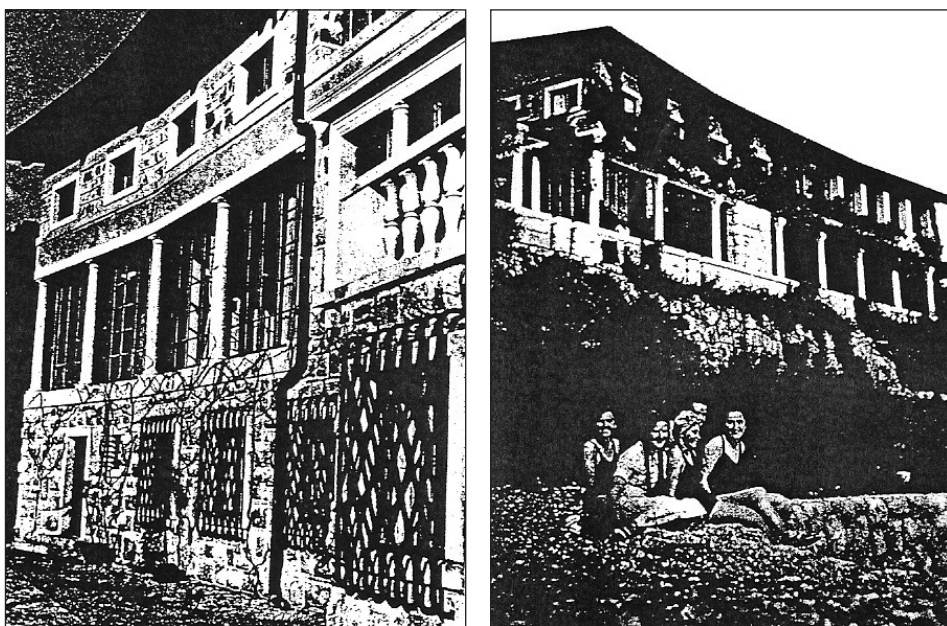


Slika 4. Vila Regenhart, Sv. Jakov, 1935. (foto: 2008)

Velike dimenzije građevine, koje gotovo sugeriraju masivnost jedne tvrđave, ublažavaju se razlomljenošću, tj. razigranošću zidnih površina izbočenjima i udubljenjima, izmjenama punog i praznog, balkonima, stupovima i terasama, kao i odnosom bijelog zida i okolnog drveća. Oblikovanje koje počiva na izrazitoj povezanosti s tradicionalnom arhitekturom slijed je primjene autohtonih osobina i suvremeno shvaćenog oblikovanja u neposrednoj vezi s konstruktivnom shemom građevine. To se posebice odražava u oblikovnom izričaju, gdje se elementi tradicionalne dubrovačke arhitekture afirmiraju kroz izvedbu paviljona-glorijeta, simplificiranih kamenih “zubova” - kruništa, te u otvoru ogradnog zida izvedena u tradiciji nekadašnjih orsana. Morfologija vile Regenhart smjelo anticipira postavke modernizma koje čitamo u suvremenom shvaćanju detalja kao nadopuni autohtonih poznatih rješenja, i to na način purificiranja povijesnih oblika, dok jednostavni i odmjereni volumeni pridonose jasnoći izraza u skladu s okolnim kontekstom, ne negirajući pritom tradiciju.⁴⁴

⁴⁴ Arhivski nacrti iz Rješenja o adaptaciji vile Regenhart - broj 29247 od 23. rujna 1950. godine svjedoče da se izvorni izgled vile Regenhart nije znatno mijenjao (*Građevni planovi Općine Dubrovnik 1837-1957*, kt. 170).

Osim vile Jakšić, još jedno djelo ladanjske arhitekture navedenog razdoblja pripada prirodnom ambijentu lapadske uvale. Vila Verčon (Kardinala Stepinca 31) smještena je u uvali podno jugozapadne padine brežuljka Gnjilište u Lapadu i djelo je slovenskog arhitekta Jože Plečnika.⁴⁵ Nacrt za vilu izrađen je 1933. godine, a sagrađena je 1936. godine za slovenskog stomatologa Ivana Verčona.⁴⁶ U izradi nacrtu Plečniku je pomagao njegov asistent Janez Valentinčič. Prvotna je ideja bila gradnja ladanjske kuće, no naručitelj se u međuvremenu predomislio, te se odlučio za pansionsku namjenu građevine, zbog čega je Plečnik povisio strehu, dodao prozorske otvore na južnom pročelju prema moru, te na stražnjoj strani prizidao okruglo stubište (slika 5).⁴⁷



Slika 5. Vila Verčon, Lapad, 1936, izvorno stanje (preneseno iz: Andrej Hrausky, Janez Koželj i Damjan Prelovšek, *Plečnik v tujini - Vodnik po arhitekturi*. Ljubljana: Dessa, 1998: 32).

⁴⁵ Čest. zgr. 788, čest. zem. 1065/84, 1125/2, k.o. Gruž. Adresa: M i N. Pucića 15, Dubrovnik. Rješenje o preventivnoj zaštiti: UP/I-612-08/03-07/147, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Konzervatorski odjel Dubrovnik.

⁴⁶ Andrej Hrausky, Janez Koželj i Damjan Prelovšek, *Plečnik v tujini - Vodnik po arhitekturi*. Ljubljana: Dessa, 1998: 32.

⁴⁷ A. Hrausky, J. Koželj i D. Prelovšek, *Plečnik v tujini - Vodnik po arhitekturi*: 32.

Tlocrt označava osnovnu dispoziciju podređenu smještaju soba, dakle, stambenoj funkciji građevine, kojima su u prizemlju pridružene gospodarske prostorije. Ispred vile se nalazi vrt s prostranom kamenom terasom i pergolom postavljenom na kamenim stupovima. Longitudinalna kamena građevina blago konkavnog oblika prati oblik zaljeva unutar kojega je smještena, te je glavnim pročeljem orijentirana prema jugu i moru. Kuća se sastoji od visokog prizemlja, reprezentativnog prvog kata s velikom verandom, salonima i balkonom, te drugoga kata na kojemu su spavaće sobe (slika 6).⁴⁸



Slika 6. Vila Verčon, Lapad, 1936, glavno južno pročelje (foto: 2007)

⁴⁸ Nakon Drugog svjetskog rata u blizini vile sagrađen je hotel Neptun, te je vila Verčon preuređena u depandansu, pri čemu su izvedene modifikacije na kući poput podizanja visokog potkrovlja u bijelom kamenu, probijanja novih prozora na fasadi, te je izvorni dvoslivni krov zamijenjen četveroslivnim: A. Hrausky, J. Koželj i D. Prelovšek, *Plečnik v tujini - Vodnik po arhitekturi*: 32.

Plečniku se, naime, u Dubrovniku ostvarila jedinstvena prilika da projektira i gradi mediteranske vile po Wagnerovskim principima. U artikulaciji kamenih pročelja prevladava Plečnikov stil, vidljiv u karakterističnom visokoreljefnom kamenom vezu koji seže do visine drugoga kata, u artikulaciji otvora, izbačenom polukružnom začelnom stubištu, vitkim dorskim kamenim stupovima kata, kao i u kruškolikim stupićima kamene ograde balkona, te masivnim romboidnim željeznim zaštitnim rešetkama prozora visokog prizemlja (slika 7). Plečnikov poetski stil, uz obnovljenu uporabu tradicionalnih arhitektonskih oblika i principa, sjedinjuje povijesno i moderno, te prostor s poviješću. Specifičnost kod Plečnika jest njegov integrativni pristup koji omogućava uklapanje raznih elemenata u organsku cjelinu, što je rijetko koji arhitekt postigao u 20. stoljeću.⁴⁹



Slika 7. Vila Verčon, Lapad, 1936, detalji obrade i kružno stubište (foto: 2008)

⁴⁹ Rudolf Klein, »Plečnik, moderna i postmoderna.« *Čovjek i prostor 2* (1990): 21-23.

Plečnikov je manirizam neklasičan unatoč klasičnim posudbama, jer dopušta slobodnu i neortodoksnu upotrebu klasičnih arhitektonskih elemenata, te zagovara iracionalnost, tj. svojevrsnu igru umjetničke nadahnutosti. Njegov manirizam očituje se u razigranom rasporedu prozorskih otvora na stražnjem pročelju, njihovu izostajanju na bočnom pročelju, kao i u volumenu kružnog stubišta koje svojom vertikalom prekida monotoniju horizontale glavnog volumena kuće (vidi sliku 7). Plečnikov *genius loci* vidljiv je u senzibilitetu za malo, regionalno, lokalno, pri čemu postiže humaniziranje prostora i otvara mogućnost višeslojnih socijalnih poruka.⁵⁰

Aplikacija povijesnih oblika na temeljni prostorni volumen odražava Plečnikov modernizam, koji je u duhu tradicije, ali i odgovor funkcionalnim zahtjevima i modernom poimanju umjetnosti. Tijekom svog boravka u Dubrovniku Plečnik izjavljuje: "Projektant mora biti u tančine upoznat s duhom dubrovačke arhitekture i računati da će izrada biti u dobrom domaćem kamenu. Arhitektonske forme moraju biti prilagođene cjelini okoline i s njom činiti savršeno jedinstvo".⁵¹ Kod vile Verčon Plečnik je u tome i uspio, jer se afirmirao kao kontekstualist koji novu arhitekturu disciplinira prema načelima lokalne umjetničke predaje.

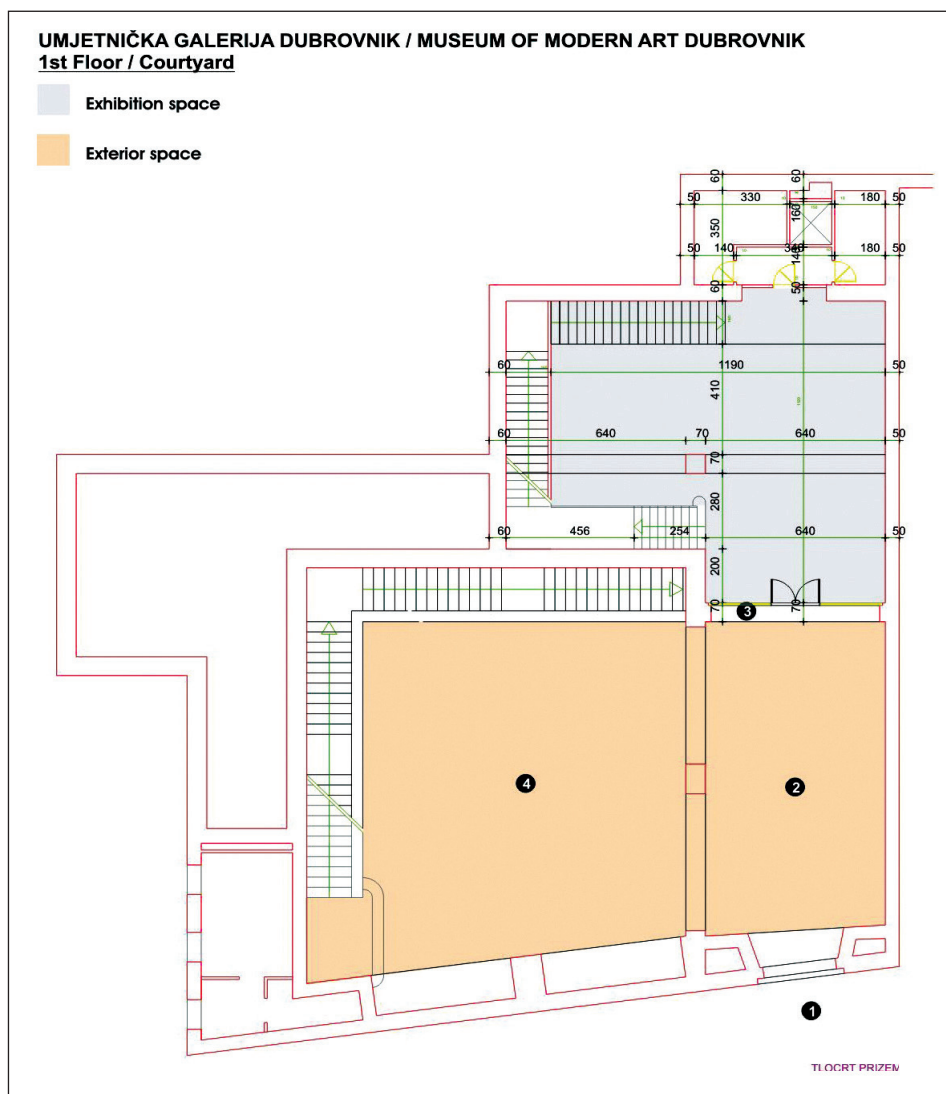
Iako područje Ploča nije tijekom povijesti karakterizirala ladanjska izgradnja, to se područje od kraja 19. stoljeća urbanizira izgradnjom vila, te ubrzo poprima rezidencijalni karakter.⁵² Impozantna i reprezentativna vila na Pločama, koja je pripadala dubrovačkom brodovlasniku Božu Bancu, današnja je Umjetnička galerija (Put F. Supila 23) sagrađena 1938. godine prema projektu Lavoslava Horvata i njegova suradnika Harolda Bilinića (slika 8).⁵³ Ovdje je arhitekt Lavoslav Horvat pokazao izniman osjećaj za prostor u koji postavlja objekt, uzimajući pritom u obzir ukupna tehnička i estetska pitanja izvedbe, pri čemu je njegov osobni arhitektonski rukopis ostao čitljiv.

⁵⁰ »Tema o Plečniku.« *Sinteza* 65-68 (1984): 9-76.

⁵¹ I. Viđen, *Kosta Strajnić: Dubrovnik bez maske i polemika s Vinkom Brajevićem o čuvanju dalmatinske arhitekture*: 96.

⁵² Ema Fiorenini Škerlj, *Izgradnja područja Ploče u Dubrovniku od kraja 1. svjetskog rata do danas*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, magistarski rad, 1979: 18.

⁵³ Građevna dozvola br. 9151/37 od 28. veljače 1938, dok je 6. siječnja 1939. godine izdata uporabna dozvola Ur. broj: 7769/39 (*Građevni planovi Općine Dubrovnik 1837-1957*, kt. 131).



Slika 8. Vila Banac, Ploče, 1938, tlocrt (Fotodokumentacija Umjetničke galerije Dubrovnik)

Smještena uz morsku obalu, čitava je zgrada ograđena unutar visokog čvrstog zida koji naglašava zatvorenost, monumentalnost i statičnost zgrade. Glavno južno pročelje vile Banac ravna je površina, vijencima i prozorskim otvorima podijeljena u tri horizontalna pojasa (slika 9). Horizontalnom raščlanjenju zgrade kontrastiraju ritmično postavljene polukružne arkade prvoga kata, te prozori na drugom i trećem katu.



Slika 9. Vila Banac, Ploče, 1938, glavno južno pročelje i pogled na terasu (foto: 2008)

Vilu u potpunosti doživljavamo ulaskom u unutrašnje dvorište, iza uličnog visokog zida, iza kojega se nastavljaju moderni minimalistički prostori, povremeno prekinuti klasičnim elementima po želji naručitelja, poput stupova s kapitelima, arkature i arhivolta, naznačenih vijenaca i prozorskih okvira, te okulusa u atriju (slika 10 i 11).⁵⁴ Iz dvorišta se dugim stubištem na lijevoj strani blagim usponom dolazi do terase prvoga kata, čiji je zid rastvoren arkadama koje se sastoje od polukružnih lukova i stupova s kapitelima, bogato ukrašenima stiliziranim biljnim ornamentima i ljudskim likovima. Majstorstvo Horvatova suradnika - arhitekta Harolda Bilinića vidljivo je u oblikovanju ovih detalja te pomnom zidanju i obradi kamena (klesanaca i rustike).



Slika 10. Vila Banac, Ploče, 1938, atrij i motiv okulusa (foto: 2007)

⁵⁴ T. Premerl, »Moderna i kontinuitet ladanjske kulture - arhitekture.«: 351-360.



Slika 11. Vila Banac, Ploče, 1938, unutrašnje dvorište i arkade (foto: 2007)

Vila Banac je prožeta neorenesansno-gotičkom mješavinom stilova unutar koje dolazi do zanimljive simbioze klasicističkih reminiscencija i novih oblika arhitekture.⁵⁵ Vidljive reminiscencije na povijesnu rezidencijalnu arhitekturu dubrovačkog područja reflektiraju Horvatovo prihvaćanje graditeljskog naslijeđa kao poticaja za autentičan izričaj ostvaren kroz smirene i dostojanstvene oblike. Unutar klasičnog koncepta rezidencijalne palače ostvaren je doživljajno bogat prostor odmjerenim volumenima, proporcioniranim otvorima, galerijom s arkaturom te prostranom terasom (slika 12).⁵⁶ Tradicionalni i moderni elementi prožimaju se na simboličkoj razini, pri čemu se tradicija morfološki evocira kroz povijesni vokabular, a modernizam naglašava kroz stereometrijske, čiste volumene. Krajnje istančan senzibilitet arhitekta Lavoslava Horvata u



Slika 12. Vila Banac, Ploče, 1938, detalj kolonade na terasi (foto: 2008)

⁵⁵ Čest. zgr. 719, č. zem 1670/1678 k.o. Dubrovnik, Put F. Supila 23; Rješenje o registraciji br. 798. Provedbeno urbanistički plan Pile-Ploče-Sv. Jakov, Kontaktne zone, Inventarizacija i valorizacija graditeljskog naslijeđa, Zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode Dubrovnik, Dubrovnik, 1987.

⁵⁶ E. Fiorenini Škerlj, *Izgradnja područja Ploče u Dubrovniku od kraja 1.svjetskog rata do danas*: 17-20.

odnosu na ambijent u kojem stvara, pridonosi da je kod vile Banac, osim arhitektonske, ostvarena i dodatna kontekstulna vrijednost.

Osim užeg gradskog područja, moderna ladanjska izgradnja javlja se i na izvangradskom području, te je i u tom smislu vidljiva analogija s povijesnom ladanjskom arhitekturom. Vila Vesna na otoku Lopudu, izgrađena 1939. godine po projektu arhitekta Nikole Dobrovića, značajno je avangardno ostvarenje prijeratne arhitekture Dubrovnika.⁵⁷ Ovaj ladanjski objekt smješten je na jugozapadnom dijelu naselja, u Sutioni, na maloj uzvisini odakle se pruža pogled na cijelu lopudsku uvalu (slika 13 i 14).⁵⁸ Pripadajući vrt uz vilu kaskadno se penje uz kosi teren i lateralno uz kuću (ljetnikovac-brod), stvarajući pritom ugodne zakriljene kutove s garniturama za sjedenje i biljnim akcentima. Začelna terasa natkrivena pergolom, kamena stubišta, kao i šetnice izražene na nov, moderan način, predstavljaju direktan odgovor na temu ladanja.

Kompozicijski gledano, osnovna koncepcija prostora vile, kao rezultat traženja najfunkcionalnije forme, temelji se na uskoj povezanosti s otvorenim prostorom i jednostavnom organizacijom sadržaja simetrično uz uzdužnu os objekta, razvijajući ih uz glavnu vertikalnu komunikaciju, otvorenu od prizemlja do krova. Dobrović ovdje kao model preuzima arhitekturu broda, te analogno tome organizira prostorije u kući: terase oblikuje kao palube, stupove oblaže drvenim letvicama, podove pretvara u brodske podove, a stepenice postavlja simetrično. Jednostavni geometrijski oblici postavljeni su u međusobne odnose (igra punog i praznog), oblikujući pročelja vile u strogoj simetriji. Dominantni je materijal armirani beton (kojim su oblikovani konstrukcija i pune zidne plohe) i staklo na otvorima u obliku karakterističnih staklenih prizmi, te drvo kojim su obloženi stupovi, kao i ugrađeni ormari, okviri i krila otvora.⁵⁹

Podrum je nastao kao ekstenzija postamenta, koja povezuje bazu kuće s podzidovima u vrtu, dok je volumen na vrhu oblikovan tako da samo ograda krovne terase i zid s betonskom klupom definiraju njegov gabarit. Dobrović kod vile Vesna gradi kompoziciju kroz modularni sustav kocke i matematički red, pomoću kojih stvara harmoničnu cjelinu (slika 15).⁶⁰ U metaforičkom kodu kuće-broda,

⁵⁷ Čest. zgr. 496, čest. zem. 1422, k.o. Lopud. Adresa: 20 222 Lopud, Sutiona: Rješenje o preventivnoj zaštiti UP/I-612-08/04-07/132 do 24. lipnja 2007, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Konzervatorski odjel Dubrovnik.

⁵⁸ Kao investitor se navodi Ivo Barić (*Gradjevni planovi Općine Dubrovnik 1837-1957*, kt. 129).

⁵⁹ Marija P. Milinković, *Kritička praksa arhitekta Nikole Dobrovića - dubrovački period 1934-43*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, magistarski rad, 2007: 68.

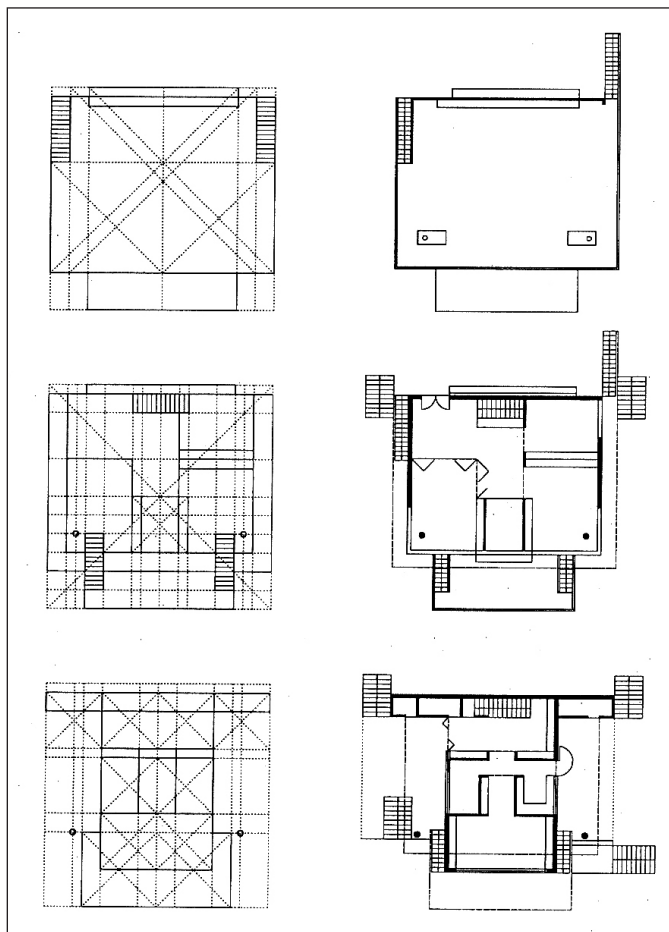
⁶⁰ M. P. Milinković, *Kritička praksa arhitekta Nikole Dobrovića - dubrovački period 1934-43*: 65-93.



Slika 13. Vila Vesna, Lopud, 1939, glavno pročelje (foto: 2008)

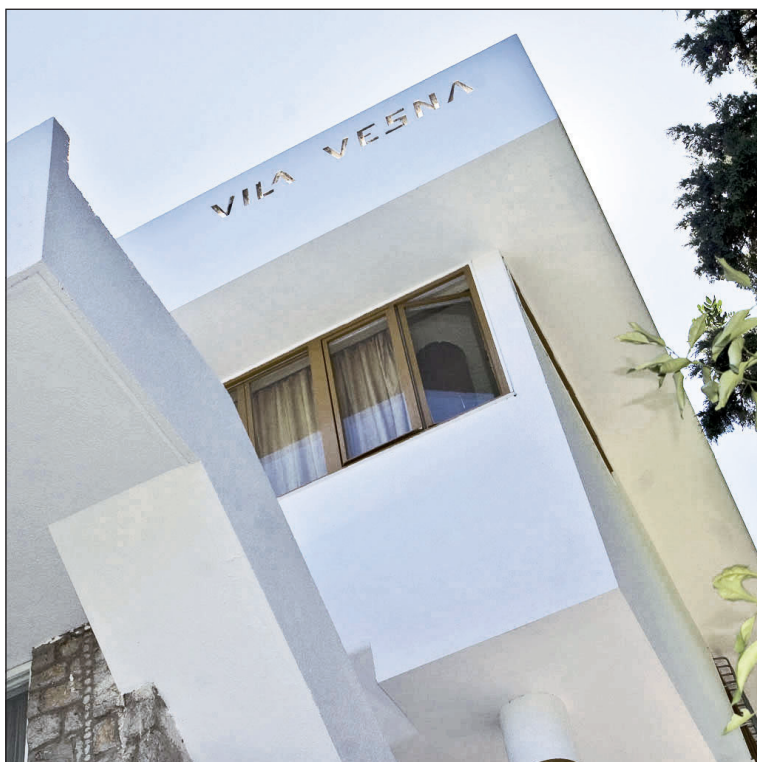


Slika 14. Vila Vesna, Lopud, 1939, izvorni izgled (preneseno iz: Marija P. Milinković, *Kritička praksa arhitekta Nikole Dobrovića - dubrovački period 1934-43*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, magistarski rad, 2007: 88)



Slika 15. Vila Vesna, Lopud, 1939, tlocrt i dijagrami modula (foto: 2008)

baza kuće uža je od tijela kuće, tako da tijelo nije stabilno oslonjeno na postament, već se slobodno širi nad osloncem u obliku obrnute piramide (slika 16). Na glavnom pročelju Dobrović napušta opčinjenost armiranim betonom i priklanja se nekonstruktivnom dekorativnom karakteru kamene obloge u obliku okomitih traka oblutaka (slika 17). Dobrović se pritom igra s teksturom kamena, kojom ostvaruje efekte svjetla i sjene, a kamen postavlja u slobodnom vezu (jugozapadno pročelje vile) ili kombiniranom vezu (sjeveroistočno pročelje vile). U Dobrovićevoj arhitekturi prožima se organski i funkcionalno, matematičko i apstraktno, prirodno i artifičijelno, a čitavom kompozicijom dominira glavno načelo habitusa primjerena suvremenom načinu života i ljudskim potrebama.



Slika 16. Vila Vesna, Lopud, 1939, lebdeći volumen (foto: 2008)

Još jedno Dobrovićevo ostvarenje nastalo na izvangradskom području je vila Svid u Zatonu, izgrađena 1940. godine za doktora Artura Saracu, koja je nešto smirenijih oblika i volumena u odnosu na ostale Dobrovićeve vile, te je kontekstualno najbliža tradiciji gradnje u Dubrovniku.⁶¹ Kontekstualnost se očituje u veličini prozora (koji su smanjeni zbog sunca), na koje Dobrović postavlja žaluzine mediteransko plave boje, pridonoseći slikovitosti zidnog platna kuće (slika 18). U projektu za vilu Svid, Dobrović se direktno i nedvosmisleno referira na koncept dubrovačkog suburbanog baroknog ljetnikovca, pa stoga na glavnom pročelju orijentiranu prema moru ističe rizalit s orsanom (slika 19).⁶²

⁶¹ Marina Oreb-Mojaš, »Graditeljska ostvarenja Nikole Dobrovića na Dubrovačkom području.« *Arhitektura i urbanizam* 93 (1984): 65.

⁶² Naknadna odluka o izgradnji terase s punim parapetnim zidom u funkciji ograde znatno je promijenila dimenzije i proporcije kuće: Dubravko Bačić, »Nikola Dobrović: Četiri Adonisova mjeseca.« *Oris* 31 (2005): 142-151.



Slika 17. Vila Vesna, Lopud, 1939, motiv oblutaka (foto: 2008)



Slika 18. Vila Svid, Zaton, 1940, mediteranske žaluzine (foto: 2008)



Slika 19. Vila Svid, Zaton, 1940, istureni rizalit u tradiciji orsana (foto: 2008)

Jednostavni volumen kuće Dobrović oživljava pomoću teksture kamene obloge s linearnim spojnicama i kvadratnim rasterom pravilnih kvadera od prirodnog kamena (slika 20). Kontinuirana mreža fuga preuzima figuraciju i potiskuje kamene elemente u pozadinu, čime postiže zanimljivu instrumentaciju zidnih površina. Kao kontrast, grubo obrađenom građevinskom materijalu ističe se apstraktna linearna struktura spojnice, a ugradnjom kvadratičnih staklenih prizmi Dobrović oblikuje arabeske, postižući orkestraciju zidne plohe. U svojim tekstovima Dobrović naglašava optička i likovna svojstva ovakvog motiva rastera na zidnoj plohi. Na vili Svid kameni kvader postaje osnovni modul, te funkcionira kao instrument kompozicijske koordinacije koji precizno određuje dimenzije svih elemenata na pročeljima: prozora, vrata, terase, ograde, dimnjaka, rizalita (vidi sliku 18).⁶³ Iako vila Svid daje dojam monolita, ona spaja tradiciju i modernitet i istovremeno senzibilno odgovara na povijesni i ambijentalni kontekst (slika 21).

⁶³ M. P. Milinković, *Kritička praksa arhitekta Nikole Dobrovića - dubrovački period 1934-43*: 70-86.



Slika 20. Vila Svid, Zaton, 1940, izvorno i izvedeno stanje
 (preneseno iz: Marija P. Milinković, *Kritička praksa arhitekta Nikole Dobrovića -
 dubrovački period 1934-43*. Beograd: Univerzitet u Beogradu,
 Arhitektonski fakultet, magistarski rad, 2007: 89)



Slika 21. Vila Svid, Zaton, 1940, monolit volumena i motiv kvadra (foto: 2008)

Specifikum dubrovačkog prostora kao kontinuitet tradicije

Pitanje odnosa tradicije, ambijenta i nove arhitekture na dubrovačkom području čak i danas predstavlja neriješen i problematičan odnos. Ostvarivanje kontinuiteta prostorne i arhitektonske tradicije nije u oponašanju postojećeg, već u interpretaciji tradicije kao pokretača kreativnog stvaralaštva. Značaj navedenih djela moderne arhitekture u Dubrovniku prepoznaje se u interpretaciji povijesnog i prirodnog ambijenta kroz suvremeni arhitektonski jezik. Ona su nastajala istovremeno kad i arhitektura izvjesnog scenskog sentimentalizma, formalizma i imitacije, što je predstavljalo drugu moguću krajnost izgradnje u postojećem povijesnom ambijentu, a koju je podržavala, pa čak i poticala mjerodavna konzervatorska služba.⁶⁴

⁶⁴ N. Šegvić, »Protiv shematizma u arhitekturi Dalmacije.«: 58-59.

Sagledavajući modernu arhitekturu u Dubrovniku, nužno se prisjetiti da arhitekti u krajnjoj liniji grade ono što društvo od njih zahtijeva. To pak ne znači da je društvo isključivo odgovorno za “lošu” arhitekturu, jer je odgovornost arhitekta da iznađe kreativni senzibilitet kako bi potrebe društva stavio u službu umjetnosti, što nam navedena djela dubrovačke moderne arhitekture i svjedoče. Analizirajući modernu arhitekturu u Dubrovniku, ne smijemo je suditi isključivo na temelju oblikovnih idioma u kojima je realizirana, već analogno njenu doprinosu u formiranju modernog lokalnog izraza kao oblika stvaralaštva. Važno pitanje u arhitekturi nije, naime, stil, tj. oblikovanje, nego kvaliteta građevine, jer stil je pitanje ukusa.⁶⁵ Vrhunska ostvarenja moderne arhitekture u Dubrovniku svjedočanstvo su priznavanja i prihvaćanja temeljnih vrijednosti prostora, kao specifikuma dubrovačkog prostora, koji je kroz povijest pokazao da ne trpi ekstreme i eksperimentiranje kojemu kontinuitet nije cilj. Naposljetku, osnovna svrha arhitekture i jest osiguranje doživljaja harmonije.

Pri valoriziranju dubrovačke moderne arhitekture nužno se prisjetiti da umjetničko djelo nije predmet, već je živi organizam koji se kroz razumijevanje ponovno uspostavlja.⁶⁶ Naše razumijevanje umjetničkog djela zapravo je i način njegova očuvanja, jer iz načina razumijevanja djela proizlazi i njegova valorizacija. Povijesna vrijednost dubrovačke moderne arhitekture odraz je političkih i društvenih promjena, jer moderna arhitektura nije određen stil, već prije svega kulturološka pojava koja je prodrla u sve regije svijeta, bogata u pluralnosti različitih izričaja. Moderna arhitektura Dubrovnika još nije postala povijesno pamćenje, svojina cjelovitog duhovnog i kulturološkog obzorja. K tome, naš je odnos prema vlastitom okruženju prije svega estetičan i bitna je karakteristika ljudske egzistencije. Stoga nije iznenađujuće da su javna i kognitivna vrijednost, koje se očituju u društvenom prihvaćanju i priznavanju ove arhitekture, danas nepriznate vrijednosti. Dubrovačka moderna arhitektura još uvijek je neprepoznat kulturološki i umjetnički fenomen, koja je, s obzirom na vremensku distancu od njena nastanka, ipak u međuvremenu postala vrlo jasno povijesno naslijeđe i svjedočanstvo prošlosti koje zaslužuje vrednovanje i prihvaćanje unutar bogatog dubrovačkog povijesno-umjetničkog naslijeđa. Pritom je indikativno prisjetiti se riječi Victora Hugoa, koji je 1825. godine napisao: “Dvije su stvari vezane uz neku građevinu: njezino korištenje i njezina ljepota. Njezino korištenje pripada vlasniku, a njezina ljepota pripada svima.”⁶⁷

⁶⁵ Thomas Jester, *The conservation of twentieth century historic buildings*. York: Institute of Advanced Architectural Studies, The University of York, 1996: 111-114.

⁶⁶ Predrag Finč, *Priroda umjetnosti*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2006: 101-120.

⁶⁷ F. Choay, *The invention of historic monument*: 162.

MODERNITY AND TRADITION IN EARLY TWENTIETH CENTURY ARCHITECTURE OF DUBROVNIK

SANDRA USKOKOVIĆ

Summary

The relationship between tradition and modernity is one of the permanent attributes of visual identity in the ancient and modern history of Dubrovnik. This article is an attempt to highlight the real nature of this relationship on the basis of analysis and valorisation of some of the most important modern architectural works in Dubrovnik from the first half of the twentieth century.

The Mediterranean and historic context of the city's artistic legacy and the traditional architecture of its country villas have contributed to the design of modern architecture in Dubrovnik, this new modernity being proclaimed in new, modern spatial dispositions that are related to historic architecture, along with the associative application of historical motifs. Individual residential architecture in the form of *modern villas* are the most representative examples of modern architecture in Dubrovnik, and certainly the only type which best conveys the ideas of International Style. These modern buildings evidence sensible design with respect to the historic and landscape environment that is achieved and enhanced with the use of traditional, historic building materials (stone, wood) and open spaces.

Most villas are the work of young architects (Joža Plečnik, Drago Galić, Lavo-slav Horvat and Harold Bilinić, Nikola Dobrović) who, leaning on the traditional architecture of the country villas, introduced new ideas and architectural qualities into these residential spaces. Investors should be sought among the well-off members of the upper middle-class, thanks to whom some of the most representative examples of modern individual residential architecture in Dubrovnik have been built: villas Verčon and Jakšić in Lapad, villa Banac at the Ploče suburb, villa Vesna on the Island of Lopud, villa Svid in Zaton, etc. Thus the continuity of spatial and architectural tradition is not in the imitation of tradition but in its interpretation as the promoter of creative thinking and design best epitomised by these *modern villas*.