

TVORNICA ZNAKOVA I SIMBOLA - KATEDRALA U KÖLNU NAKON 1842. GODINE

DR. HANS-GEORG LIPPERT

Naslov moga izlaganja je igra riječima, barem u njemačkome. U njoj se rabi današnja njemačka riječ *Fabrik* i njezin korijen, srednjovjekovna latinska riječ *fabbrica*, koju poznajete iz mnogih dokumenata 13. ili 14. st.¹

Moderna riječ označava pogon u kojemu se proizvode velike količine nečega primjenom industrijskih metoda izrade. I srednjovjekovni pojam podrazumijeva velik pogon, točnije, onakav kakav je nužan za gradnju velike crkve. U svakom slučaju, značenjsko težište pojma *fabbrica* odnosi se na financijsko i organizacijsko područje, ponajprije na pribavljanje novca i raspolaganje njime, zajedno s ljudima koji su u to uključeni. Proizvodilo se, dakle, i gradilo, obrtnički, tj. u tradicionalnim organizacijskim oblicima, uz vrlo nizak stupanj mehanizacije. No, kako god bilo, mnogi postupci koji su pri tome razvijeni mogu se, osobito kad je posrijedi gradnja gotičkih crkava, opisati kao predstupnjevi industrijske proizvodnje. Riječ je, primjerice, o serijskoj proizvodnji jednakih građevnih elemenata ili o pripremi potrebne kamene građe tijekom zime, što je pak pretpostavljalo racionalizaciju planiranja i postojanje detaljnoga kompletnog nacrtu građevine. Crkvene građevine visokoga i kasnog srednjeg vijeka s današnjeg stajališta nesumnjivo imaju određene zajedničke crte s

modernim tvorničkim proizvodom, no u cjelini (a to je također evidentno) one su rezultat zajedničkoga rada ljudi koji pod pojmom industrije ne bi mogli zamisliti baš ništa, ljudi čije je društvo bilo uređeno na posve drugačiji način od našega, čiju su sliku svijeta određivale premise posve različite od onih koje danas vrijede.

Pojmovi *Fabrik* (hrvatski tvornica, op. prev.) i *fabbrica* međusobno su, dakle, zasigurno povezani, pa je stoga zanimljiv podatak da su, primjerice, crkvena financijska sredstva za katedralu u Kölnu još do prije nekoliko desetljeća vođena pod nazivom *Domfabrik*, ili da se građevinsko održavanje milanske katedrale i danas službeno zove *veneranda fabbrica del Duomo di Milano* (dakle, štovana katedralna tvornica). Osim toga, pojmovni odnos između tvornice i *fabbricae* vrlo je ambivalentan. Zahvaljujući tome, naknadno je bilo moguće (a i danas je moguće) dvostruko simboličko ili ideološko poimanje velikih crkava srednjega vijeka: kao putokaza prema budućnosti, kao preteča i utiratelja puta prema modernomu, ali i kao simbola okrenutosti unatrag, kao relikata zlatnoga doba čiji su žitelji još bili sposobni za istinsko zajedništvo i moralnu veličinu. Oba načina interpretacije sežu duboko u 19. st. (u biti, sve do vremena iz kojega potječu i najraniji tragovi industrijalizacije), a od profesionalne se zaštite spomenika u njezinu nastojanju oko održavanja građevina već gotovo dvjesto godina uvijek iznova očekuje da zauzme stav prema nekome od tih dviju fronta. Premošćivanje toga ideološkog jaza u smislu trijezne i objektivne brige za povijesni dokument i spomenik nije joj uvijek uspijevalo - budimo poštenu; ona to uvijek nije ni htjela.

Umjetnici (prije svega književnici i slikari) bili su jedini, koji su sve do u 20. st. mogli ignorirati taj antagonizam u poimanjima,

stvoren modernizacijom društva, jer je samo u svijetu umjetnosti bilo moguće održavati viziju neokrnjene kulturne cjelovitosti ondje gdje je prekid s tradicijom u 19. st. stvorio drugačije odnose koji se u stvarnosti već odavno nisu mogli zaobilaziti. Međutim, i u području umjetnosti uvijek se osjećala lomnost tih vizija i njihova udaljenost od suvremenosti, pa ih je trebalo na odgovarajući način zaštititi: optužujući jadikovkom kao u knjizi Augustea Rodina (dakle, jednoga kipara) s naslovom Francuske katedrale, koncentriranjem na kratki, subjektivno doživljen časak, kao na poznatom nizu slika katedrale u Rouenu Claudea Moneta, manirističkom stilizacijom kao u pjesmi Rainera Marije Rilkea *Werkleute sind wir*, u kojoj se govori o "visokom srednjem brodu" i njegovu podizanju, o "teškim" skelama, o slugama, naučnicima i majstorima, o "ozbiljnom" putniku koji "poput bljeska" dolazi na radilište i "dršćući" pokazuje kamenorescima novu tehniku. A posljednji redak pretvoren je u uzvik. "Velik si, o, Bože!"

Iz takvog se teksta nesumnjivo mnogo doznaje o romantičnoj čežnji za idealiziranim srednjim vijekom, o poštovanju genija i kultu hijerarhije, o odbacivanju intelekta i divinizaciji intuicije, no o (povijesnoj i suvremenoj) realnosti katedralnoga radilišta ne saznajemo ništa. Rilkeova je pjesma pandan slikovnim vizijama gotičkih katedrala, kakve se pojavljuju već u prijelaznom razdoblju s početka 19. st. (primjerice, dvije slike arhitekta Karla Friedricha Schinkela) i kakve su ponovno doživjele procvat u godinama neposredno prije i nakon Prvoga svjetskog rata.

Takve slike i pjesme poput Rilkeove stvorile su uvriježeni kliše, koji je usto i vrlo žilav. Onaj tko kao arhitekt ili obrtnik radi na nekoj od velikih katedrala još se i danas često suočava s poimanjem kako je održavanje velike

povijesne crkvene građevine nešto upravo prisposodno tome: kao što svod, kontrafori i stupci moraju djelovati jedinstveno da bi nosili građevinu, tako i graditeljska radionica mora biti slika istinskoga zajedništva, još i više: ona je znak skrivenoga "duha" koji nadilazi intelektualnu i organizacijsku zbilju, stalan pokazatelj da sama razumnost u svijetu nije dostatna, posljednji primjer za inače posve izgubljenu sposobnost transcendiranja svijeta rada.

Prema mojemu iskustvu, tako razmišlja zapadnjakuće velik broj ljudi. U Kölnu se to uvijek moglo provjeriti bez mnogo muke: bilo je dovoljno tu i tamo provesti posjetioce kroz katedralu ili jednostavno poslušati što vodiči govore skupinama turista o katedrali i koja se pitanja pri tome postavljaju. Rezultat ima i statističku težinu, jer katedralu u Kölnu posjećuje mnogo ljudi: posljednje ih je vrijeme prosječno 3-4 milijuna u godini, tj. tijekom glavne sezone i do 20 000 u danu odnosno do 2 000 istodobno (posebno predavanje valjalo bi posvetiti konzervatorskim problemima koji se pri tome pojavljuju). Većina posjetilaca najprije je, dakako, impresionirana veličinom građevine, pa im je stoga drago kad se taj prvi dojam potkrijepi s nekoliko brojčanih podataka: 6 600 m² građevne površine, unutrašnji je prostor katedrale drugi po visini među svim gotičkim crkvama u svijetu (nešto je viša samo nedovršena katedrala u Beauvaisu), ima gotovo 10 000 m² vitraja iz sedam stoljeća, 12 000 m² krovne površine i stalni građevni pogon u kojemu radi oko 90 suradnika. Nakon tih podataka obično slijedi pitanje u tonu konstatacije: nije li kölnska katedrala zadacima, organizacijom i zahtijevanim mentalitetom ipak posebno radno mjesto, posve različito od uobičajenih radnih mjesta. Pritom sigurno nisu presudni profit i brzina, već vjera i idealizam. Potom je

poželjno i nekoliko citata iz Rilkea. Moramo biti poštteni i priznati da takvo mišljenje uvelike podržavaju dva čimbenika: jedan su novinski izvještaji koji, unatoč svim naporima, uvijek iznova zapadaju u tradirane šablone, pomažući tako neprestanom širenju klišeja u javnosti (govori se ili o dimenzijama građevine ili o, navodno, starinskom načinu rada). Druga je činjenica da održavanje gotičke katedrale u usporedbi s današnjom gospodarskom industrijskom praksom uistinu podrazumijeva neuobičajen način vremenskog definiranja zadatka: bilo da se pri obradi kamena (katedrala u Kölnu građena je isključivo od klesanaca), posebice kad je riječ o kiparskim radovima, računa s vremenom od 10 do 12 mjeseci po klesancu, bilo da se (posebice pri opsežnijim zahvatima) zahtijeva veća trajnost, koja se ne određuje uobičajenim rokovima nego se teži što duljoj trajnosti cjelokupne građevine. Primjerice, pri ponovnom pokrivanju krovova ili zamjeni kamenova biraju se konstrukcijske metode koje će, prema iskustvu, bez problema izdržati više stoljeća.

Obje činjenice - obavještavanje tiska i zaista ponešto drugačiji odnos prema vremenu, stvaraju dojam da je katedrala sa svojom graditeljskom radionicom jamac posebnoga kontinuiteta, mjesto dugotrajne stabilnosti usred okružja u hektičkoj mijeni, svijet koji je još u redu i koji u smirujućem smislu stoji izvan sadašnjosti. Ona time zadovoljava očitu potrebu za simbolom postojanosti. Tome se pridružuje i treći čimbenik: vrlo malo ljudi detaljno poznaje konkretne radne postupke. Istina, radionice za katedralnu gradnju smještene su usred grada, tik kraj katedrale, no zbog opravdanih razloga nije ih moguće posjećivati. Pri tome jednako važnu ulogu ima problem sigurnosti na stalno aktivnom radištu koliko i opravdano zanimanje za sura-

dnike, koji dobro znaju kako izgleda navala posjetilaca, i kako ih se katkad tretira kao objekte promatranja. Ionako je smještajna situacija u Kölnu slična onoj u zoološkom vrtu - prostor s radionicama niži je od okolnog terena, pa ga je odozgo moguće promatrati kao kakvu životinjsku nastambu. Radionice i spremišta smješteni su oko tog dvorišta, i to napola u podzemlju; prilaz tere-tnim vozilima omogućen je kroz tunel. Tko prođe tim tunelom, vjerojatno će početi odmah razmišljati o povezanosti s obrtničkom tradicijom. Naime, neće se susresti s onim scenarijem što ga je još tridesetih godina u svojoj knjizi o obradi kamena prikazao graditelj katedrale u Ulmu, Friedrich, a koji se i danas prenosi u tisku. Naime, vidjet će strojno izrezane kamene kvadre koji su već u kamenolomu pripremljeni prema konačnim mjerama. Ondje gdje je potrebna samo obnova zida, oni se ugrađuju onakvi kakvi su isporučeni. Pri odgovarajućem načinu prijevoza gotovo i ne postoji opasnost da na njima nastanu oštećenja, a s gospodarskog stajališta danas ionako ne bi imalo smisla upošljavati visokokvalificirane kamenoresce za ručnu izradu kamenih kvadara (iako za nuždu moraju ovladati i tim poslom). Ni nizovi jednakih komada ne izrađuju se više na mjestu gradnje kao u srednjem vijeku, već se naručuju od drugih privatnih poduzeća. Za razliku od radionica u Ulmu ili Regensburgu, radionica u Kölnu ne doraduje površinu kamena na obrtnički način kako bi je "prilagodila povijesti". Moderni tragovi obrade, primjerice polukružni utori što ih ostavlja list kružne pile, vide se pri bočnom osvjetljenju, po čemu se prepoznaje industrijski, mehanizirani način proizvodnje.

Na sličan su način obrađeni i kamenovi koji su izabrani kao dekorativni ili su izdvojeni za kiparsku obradu. Obrtnički dio obrade slijedi

tek nakon što je strojno pripremljen grubi oblik. No i pri tome se malokad radi dljetom i čekićem i uglavnom se upotrebljavaju električni i pneumatički uređaji. Način rada time se znatno promijenio: umjesto precizno usmjerenih udaraca, ustalio se postupak skidanja slojeva kamene površine u više susljednih faza. Ako se pri tome radi s pješčenjakom (koji se posljednjih godina opet sve češće upotrebljava), nastaje, između ostaloga, kvarcna prašina štetna za zdravlje, koja se mora uklanjati zahtjevnim sustavom za usisavanje. Radi zadovoljavanja radnomedicinskih uvjeta, 1990. godine uloženo je više od milijun maraka u odgovarajuću tehniku, što industrijski način kamenarskoga rada čini još upitnijim. Čak je i ugradnja kamenova morala dati svoj obol suvremenom dobu. Na prvi pogled postupak ugradnje djeluje još vrlo srednjovjekovno, i pritom se doista primjenjuju tehničke naprave koje ni u 13. ili 14. st. nisu bile bitno drugačije (koloture, tzv. vuk kao sprava za dizanje, sljubnice zalivene olovom). Međutim, vijci kojima se danas međusobno povezuju pojedini komadi izrađeni su od visokokvalitetnog čelika, a ne više od bronce. Priprema rada, tj. planiranje "reznih uzoraka" kamenova, kao i izrada crteža velikoga formata i šablona za kamenotehničare u međuvremenu je potpuno prebačena na CAD.

Tu nit mogli bismo i dalje raspletati. Sjetimo se, primjerice, 11 restauratora stakla u katedralnoj radionici, čiji rad na dulji rok ima smisla samo ako se vrijedni vitraji, koji u kölnskoj katedrali dijelom potječu iz 13. i 14. st., bolje zaštite od djelovanja atmosferilija nego dosad. I staklo, kao što vidite, propada zbog djelovanja kiselina, a na njemu se stvara naslaga koja se uglavnom sastoji od gipsa. Danas je uobičajeni postupak da se nakon pomnog čišćenja stakla iznad njega stavi va-

njski zaštitni sloj koji zadržava kišu. Ako se taj zaštitni sloj sastoji od pleksiglasa, riječ je o paradoksnj činjenici: proizvod dobiven od ugljena i nafte upotrebljava se za zaštitu povijesnih vrijednosti od učinaka koji, između ostaloga, nastaju izgaranjem ugljena i nafte. No to je samo jedan od mnogih apsurdna u svakodnevnoj restauratorskoj praksi.

Pleksiglas je u spomenutom primjeru upotrebljen zbog manje težine; na taj način bilo je moguće upotrebljavati pričvrstnice koje se nisu morale vijcima spajati u prozorska oplošja, pa su se stoga mogle ukloniti bez ikakvih tragova (što se, kako sam u međuvremenu doznao, doista i dogodilo jer se umjetni materijal nije pokazao prikladnim). Iza toga se pak krije shvaćanje da su tehničke instalacije, bez obzira na to kakve su, uvijek kraće trajnosti od građevine kojoj služe. Riječ je o privremenim zahvatima, povezanim sa stavom određenoga vremena, zahvatima koji, međutim, uz nepromišljenu izvedbu mogu ostaviti trajna oštećenja supstancije koja su se mogla izbjeći. Zahvaljujući njima, kao i zamjeni kamenja ili novim pokrovima, odgovorni postaju svjesni da je gotička katedrala i njezino održavanje nešto procesualno, što nema kraja. Dapače, to održavanje ne napreduje od jednog međustanja do drugoga, već se očituje u neprestanoj i slojevitoj mijeni i preoblikovanju. Isto vrijedi i za električne instalacije, za odvod kišnice s krovova ili za gradnju skela kao osobito čest postupak u svakodnevnom graditeljskom zbivanju. Graditelji skela ubrajaju se među najvažnije suradnike katedralne radionice, jer se bez njih ne može realizirati gotovo nijedan restauratorski zahvat. Stoga su upravo oni najsuzdržaniji kad je riječ o zahvatima u graditeljsku supstaciju. Sve skele u kölnskoj katedrali, pa i najveće, uglavnom su ovješene, ukliještene ili učvrš-

ćene na kakav drugi način koji ne ostavlja tragove u tijelu građevine. Metoda učvršćivanja svaki se put iznova razvija, pri čemu u normalnim uvjetima glavnu riječ imaju sami suradnici, a ako je potrebno, pridružuje im se i specijalist statičar - međutim, samo se zaista iznimno buše rupe u građevini.

Ta svijest o građevini kao procesu i o prolaznome karakteru svih radova jedna je od klasičnih paradigmi modernoga društva. Na katedrali u Kölnu ona se, zapravo, očitovala prilično kasno - tek kao posljedica ratnih iskustava 1914. - 1918. godine. Do tada su svi vodeći arhitekti koji su radili na katedrali apsolutno vjerovali u konačnost svoga djelovanja. Nikakvo čudo: nije li se ne samo politička, već i zaštitarska zadaća nakon 1819. sastojala, najprije prikriveno, a potom i službeno, u nastojanjima da se nedovršena katedrala konačno dovrši, da se stavi grandiozna i slavodobitna zaključna točka na projekt koji je, uostalom, ostao nedovršen još od srednjega vijeka. Tek je naknadno utvrđeno da su utjecaji okoliša, koji su u takvoj filigranskoj arhitekturi osobito snažni, učinili nemogućim stvarno dovršenje radova, te da je zahvaljujući njima gotička katedrala (za razliku, recimo, od romaničke crkve ili antičkoga hrama) ostala trajnim zadatakom ili, moglo bi se također reći, trajnim predmetom posebne brige.

Gledajući unatrag, zanimljivo je da se priprema za taj oblik brige neprimjetno i nematerijalno, zapravo na organizacijskom području, nagovještavala već u 19. st., i to tako temeljito da i danas uživamo u plodovima tog razvoja. Katedrala u Kölnu već je odavno samostalna pravna osoba, tijelo javnoga prava s pridruženim građevnim poduzećem i vlastitim radnopravnim propisima. Svime pak upravlja katedralni kaptol. Nadbiskup Kölna, najugledniji korisnik katedrale, u

svjetovnim pitanjima nema nikakvo pravo odlučivanja, katedrala ne podliježe biskupskoj upravi, a samo jedna šestina godišnjeg prihoda potječe iz crkvenih izvora. Drugu šestinu čine izravna javna sredstva pokrajine, grada i savezne vlade. Sve ostalo, dakle dvije trećine budžeta, financiraju se iz prihoda jedne potporne zaklade, koja postoji već duže od 150 godina, a trenutačno ima oko 10 000 članova. Ta zaklada najveći dio svojih prihoda dobiva od ugovorno uređenog sudjelovanja u dobiti državne lutrije, tako da je zapravo ipak riječ o neizravnoj državnoj potpori.

U pitanjima vezanim za spomeničku zaštitu kölnske katedrale presudno je mišljenje povjerenstva, koje se sastaje jedanput u godini, te prema prijedlogu uprave katedralne radionice odlučuje o proračunu i budućim radovima. Na sjednice tog povjerenstva uvijek se poziva pokrajinski konzervator, gradski konzervator i zastupnik lokalne uprave. Sve su nadzorne razine, dakle, uvijek unaprijed obaviještene o mjerama održavanja katedrale; time je građevni pogon učinkovitiji, a izostaje dugotrajno traženje pojedinačnih dozvola. Takva praksa ima dugu tradiciju: slično povjerenstvo za gradnju katedrale postojalo je već sredinom 19. st., samo se njegov sastav, u skladu s političkim razvojem, tijekom vremena mijenjao, zadnji put nakon Drugoga svjetskog rata. Do tada je katedralna graditeljska radionica, kao i uprava katedralne gradnje, bila u djelokrugu državnoga graditeljskog ureda, neposredno podređena pokrajinskoj vladi. Glavni arhitekt (Dombaumeister) bio je u rangu višeg državnog savjetnika za arhitekturu. Naime, Köln je prema odlukama Bečkoga kongresa 1815. pripao Pruskoj, a tijekom vala sekularizacije država je 1803. preuzela teret gradnje velikih crkava (ta uredba, primjerice, u Bavarskoj i

danas vrijedi za katedralne radionice u Bambergu, Regensburgu i Passau; one su državne radionice). Od toga časa zbivanja vezana za katedralu u Kölnu bila su nerazdvojno povezana s razvojem pruske države i njezine upravne vlasti. To se vidjelo već u prvim službenim ocjenama restauracije pruskoga građevnog ravnatelja Karla Friedricha Schinkela, koji je 1816. spoznao da je racionalno održavanje nedovršene katedrale u zatečenom stanju nemoguće te da je zaštita katedrale istoznačna s njezinom daljnjom gradnjom i dovršenjem. Schinkel je dovršenje katedrale zamišljao na štedljiv i formalno suzdržan način (npr. bez kontrafora); na političkoj razini taj se pokušaj, međutim, brzo pretvorio u predodžbu o kölnskoj katedrali kao nacionalnom spomeniku i o njezinu monumentalnom dovršenju "prema izvornom planu", kako se otada govorilo.

Od mnogih čimbenika koji su pri tome imali presudnu ulogu spomenut ćemo dva.

1. Uvjerenje da je srednjovjekovni projekt katedrale poznat i da ga je moguće dosljedno realizirati temeljilo se na otkriću jednoga izgubljenog crteža građevine koji je, zahvaljujući gotovo kriminalističkim metodama potrage, pronađen između 1814. i 1816. godine. Riječ je o detaljnom originalnom nacrtu zapadnoga pročelja katedrale, koji je nastao oko 1290, i uistinu je jedan od najljepših i najvrednijih arhitektonskih crteža koji su iz tog razdoblja uopće sačuvani. Činjenica da zapadno pročelje nipošto ne čini cijelu katedralu, te da će stoga za dovršenje građevine biti potrebno mnogo projektantskoga posla, u toj je prvoj euforiji često zanemarivana. No njezina je važnost postala očitom kad je daljnja gradnja već započela.

2. Karakter i mašta pruskoga nasljednog princa i kasnijeg kralja Friedricha Wilhelma IV, koji je, primjerice, zaslužan i za pro-

širenje kompleksa dvoraca s parkovima u Potsdamu, te za gradnju burga Stolzenfels na Rajni, imali su također odlučujući utjecaj. Kralj je iskazivao iznimno jak osjećaj za socijalne i gospodarske zahtjeve vremena, no istodobno je imao razvijenu patrijarhalnu svijest o svom poslanju i bio obuzet romantičarskom čežnjom. Kršćanski njemački srednji vijek činio mu se, barem privremeno, idealnim svijetom i dobrodošlim ideološkim uporištem protiv svega revolucionarnoga što je prijetilo iz Francuske. Kölnskoj se katedrali neizmjereno divio, te ju je, kao i mnogi njegovi suvremenici smatrao konkretnom nacionalnom utopijom. Prema riječima rektora kölnskog sveučilišta i kolekcionara Ferdinanda Wallrafa katedrala je "...kao nenadmašni /primjer/ najčišće ... i najuzvišenije njemačke arhitekture u stilu i ukusu" predodređena da postane "najdostojniji monument ponovnog rođenja Njemačke".

Bio je to visoko postavljen zahtjev koji se kasnije, dakako, nije mogao održati, ali je imao konkretne posljedice. Naime, ako neka građevina ne služi samo kao spomenik prošlosti već i kao simbol nacije koja se rađa, na njoj se moraju očitovati i suvremenost i naznake bućnosti, jednako kao i povijest. To se u potpunosti podudaralo s kraljevim aktualnim političkim ambicijama. On je uporno promicao gospodarsku modernizaciju Pruske, te je, unatoč svom temeljnom autoritarnom stavu, zahtijevao neformalnu potporu predstavnika industrije i trgovine. I za to je trebao simbole. Stoga su već s prvim građevnim radovima počele i diskusije o uporabi modernih građevnih materijala na katedrali. Nipošto nije slučajno da je nakon djelomice strastveno vođene rasprave zaključeno kako se srednjovjekovne drvene krovne konstrukcije kojima je bio nužan popravak ne trebaju obnavljati ni dopunjavati na povijesno auten-

tičan način već ih valja zamijeniti željeznom konstrukcijom. Ona je uglavnom i postavljena od 1859. do 1860. godine: valjano željezo spojeno zakovicama i ojačano lijevanim željezom - u to doba krajnje moderna konstrukcija. Takvoj je odluci sigurno pridonijelo mišljenje uvriježeno među tadašnjim arhitektima da između filigranske gotičke arhitekture i konstrukcijskih mogućnosti novoga građevnog materijala postoji unutarnja srodnost. Osim toga, sigurno se osjećao i utjecaj drugih onodobnih primjera upotrebe željeza na građevinama (koje se izvana zapravo uopće nije ni primjećivalo) koje su bile u rangu nacionalnih spomenika. Među takve se, primjerice, ubraja krovnište Walhalle kod Regensburga ili novo željezno krovnište katedrale u Chartresu, postavljeno 1836. Međutim, kölnska koncepcija ne obuhvaća samo krovništa, nego i toranj nad križištem s osam potporanja od lijevanog željeza, visok 65 m (30 godine prije Eiffelova tornja), najviši željezni toranj uopće. Znakovito je da vođenje gradnje na terenu nije preuzeo tadašnji glavni arhitekt Ernst Freidrich Zwirner, nego mladi inženjer iz Magdeburga Richard Voigtel, koji je prije toga radio na gradnji velikih pruskih željezničkih mostova preko Visle kod Dirschaua i Marienburga. Pet godina kasnije postao je Zwirnerov nasljednik na mjestu glavnog arhitekta katedrale. U isto vrijeme projektirao je Viollet-le-Duc, jednako tako velik toranj nad križištem za katedralu Notre-Dame u Parizu, ali na posve zanatski način - kao drvenu konstrukciju obloženu olovom, koja je, usput rečeno, bila dvostruko teža od tornja u Kölnu. Njegov željezni kostur opremljen je bujnom ornamentikom od lijevanog cinka koja djeluje kao da je od kamena - klasičan primjer nastojanja da se novome materijalu, koji je tek industrijalizacijom postao dostupan u većim

količinama, pronađe područje primjene. Osobitu znakovitost kompleks je dobio urbanističkom odlukom da se glavni kolodvor u Kölnu (kao visokomoderna katedrala tehnike) smjesti tik uz staru katedralu, a da se prijeko potreban željeznički most preko Rajne usmjeri točno prema osi katedralnoga kora (prvi most sagrađen je 1855. do 1859. a danas je tu još i Hohenzollernbrücke), unatoč prometnim i tehničkim problemima što ih (sve do danas) implicira takvo rješenje. Bilo je to dodatno urbanističko isticanje katedrale, a osim toga građevina mosta kao da je time postavljena na istu razinu važnosti kao i katedrala, štoviše i iznad nje. Premda Wilhelm IV. kao pruski kralj to nikada nije izričito rekao, cilj takve mjere bio je jasan: katedrala, most i kolodvor dovode se u odnos međusobne uvjetovanosti, tradicija se postavlja kao pretpostavka napretka, a pruska kraljevska kuća omogućuje takav razvoj kao jamac obiju vrijednosti. Tako je katedrala u Kölnu smišljeno postala spomenikom sposobnosti i postignuća mlade pruske industrije; posve svjesno, ona prezentira tadašnju razinu tehnike. Vlakovi koji kreću prema jugu obilazili su katedralu u svojevrsnom sightseeing potezu, a duž željezničke linije uređeni su i drugi slični kompleksi: primjerice kolodvori u Brühlu i Bonnu, s neposrednim pogledom na baroknu ljetnu rezidenciju odnosno na ljetni dvorac kölnskih biskupa. U primjeru Brühla željeznička trasa prolazi kroz park dvorca uređen upravo za tu svrhu, presijecajući aleje što vode prema susjednome lovačkom dvorcu Falkenlustu. Valja ipak dodati da Friedrich Wilhelm IV. u to doba ipak nije mogao zamisliti vlakove koji voze u razmacima od 10 minuta brzinom od 160 km/h.

Važno je da ljudi sve te postupke nisu smatrali podilaženjem starini, već su na taj način jednostavno povijest prilagođavali suvre-

menosti. To se događalo i drugdje; takav je primjer Marienburga (Malbork) u današnjoj Poljskoj, gdje je željeznička pruga prolazila ispod samoga burga, a moderni je most preko rijeke Nogat, kao i most preko Rajne u Kölnu, opremljen tornjevima i statuama kraljeva koji djeluju srednjovjekovno. Smatralo se da je misija suvremenoga doba oživljavanje veličanstvenoga srednjeg vijeka (sjetite se "dovršenja prema izvornom planu") te, ako je moguće, i njegovo nadmašivanje. Katedrala u Kölnu trebala je postati utjelovljenjem perfektne, moglo bi se reći ultimativne katedrale. Posezanje za povijesnim oblicima pružilo je pri tome mogućnost zaodijevanja novih ciljeva i sadržaja prisnom ili barem prividno prisnom, odjećom tako da budu manje zazorni. Taj se postupak samo uvjetno može povezati s maskeradom (prigovor koji se kasnije često ponavljao), a s nostalgijom nema nikakve veze. Nostalgicari, tj. zastupnici kulturnoga i romantičnog preobraženja srednjega vijeka kao slike oprečne odbojnoj suvremenosti, dijelom su se, dakako, osjećali uključanima, a njihovi su interesi unekoliko bili i zadovoljeni. Međutim, u cijelosti oni nisu preuzeli glavnu riječ niti se stječe dojam da su bili vodeće osobe pri dovršenju katedrale. Tek nakon 1900. oni su postupno prevladali, a između dvaju svjetskih ratova osobito su utjecali na javnu diskusiju o kölnskoj katedrali. Da je bilo po njihovoj volji, jedinstvo tradicije i napretka što ga je promicala pruska kraljevska kuća, a u kojemu su oni vidjeli izostanak poštovanja i profanaciju katedrale, bilo bi što je moguće brže opozvano. Kölnska bi katedrala u tom slučaju opet imala drvena krovništa, a kolodvor bi odavno bio premješten na drugo mjesto, daleko od katedrale. To se gotovo i dogodilo: između 1930. i 1960. bilo je više pokušaja u tom smjeru, a samo su enormni predračunski troškovi svaki put

spriječili realizaciju namjere - srećom, mogli bismo danas kazati. Za današnja shvaćanja željezna su krovništa i toranj nad križištem kölnske katedrale prvorazredan tehnički spomenik, koji se zbog svojega značenja za razvoj inženjerske gradnje u Njemačkoj također pažljivo održava kao i vitraji srednjega vijeka. Štoviše, činjenica da je katedrala u Kölnu prije nekoliko godina stavljena na UNESCO-ov popis svjetske kulturne baštine rezultat je prije svega okolnosti da katedrala, kolodvor i most čine jedinstvenu cjelinu 19. st., ansambla paradigmatičke važnosti za duhovno raspoloženje te epohe. Na popis je, dakle, stavljena cjelina, a ne samo katedrala - što se po pravilu ne spominje.

Taj je postupak istodobno potvrda da su u naporima oko održavanja kölnske katedrale u dugoročnom smislu, mimo svake nostalgije, prednost uvijek imale "tehničke prednosti", kojima u 19. st. svoj postanak barem djelomice zahvaljuje i zaštita spomenika. Riječ je prije svega o sistematizaciji (i u zanatstvu), teoretizaciji (i u zanatstvu), te o neizrečenoj obvezi iskorištavanja svih tehničkih mogućnosti to je ujedno temeljni stav francuske zaštite spomenika u 19. st.; Eugène- Emanuel Viollet-le-Duc u jednom ga je karakterističnom osvrtu proglasio odgovornim i za nastanak gotike u srednjem vijeku.

Pod sistematizacijom se razumijeva postupak kojim se već oko 1840. počela, primjerice, stvarati botanički klasificirana zbirka odljevaka motiva lišća, koja je klesarima trebala omogućiti naturalistički vjeran rad. Taj je postupak neraskidivo povezan s napuštanjem romantičarskog načela osjećajnog oponašanja, a ide u prilog arheološki egzaktnoj, puristički točno definiranoj gotici. U arhitekti se to opaža u primjeni crtačke tehnike: od in-

dividualnoga, umjetnički oblikovanog lista prema razmjerno tvrđoj, neosobnoj tehnici prikazivanja, s crtežima koji su se mogli strojno reproducirati od trenutka kad je ta mogućnost pronađena. U organizaciji rada taj se postupak očituje u sve finijem klasificiranju i hijerarhizaciji radnih procesa (postojalo je do pet kategorija kamenorezaca i jednako toliko naučnika), kao i sve većem razdvajanju planiranja i izvedbe. Godine 1842. pojavio se čak i ozbiljan prijedlog da se katedralna graditeljska radionica kao građevna četa uvrsti u prusku vojsku, čime bi se pretvorila u utjelovljenje "stroja s ljudskim dijelovima", kako je to sto godina kasnije nazvao Lewis Mumford.

Usporedno s tim i sve je veće oslanjanje i na znanost. Ono počinje u 19. st. s teoretskom nastavom o povijesti gradnje i povijesti umjetnosti za kamenoresce, te s već spomenutom arheološki egzaktnom pripremnom obradom gotičke plastičke građe. Potom se nastavlja u mnoštvu pokušaja ispitivanja materijala, a najkasnije od 1900. obuhvaća i istraživanje utjecaja okoliša, odnosno razvoj zaštitnih sredstava za kamen.

Razlog bijaše jednostavan: pri obnavljanju srednjovjekovnoga potpornog sustava na koru, što je tada postalo nužnim, tradicionalne metode nisu više bile djelotvorne u borbi protiv novih, "modernih" atmosferskih oštećenja prouzročenih onečišćenjem. Stoga je započelo sustavno isprobavanje različitih vrsta kamena, što je dokumentirano kako na samoj zgradi, tako i crtački, fotografski te u pisanim dokumentima. To je prva zaštitarska dokumentacija kölnske katedrale prema današnjem poimanju toga pojma. Ona očituje dvije činjenice: već u prusko kraljevsko doba došlo se do spoznaje da se na taj način sve može potpuno i zauvijek fiksirati, učiniti provjerljivim i pouzdano dokumentiranim; već

su tada ljudi mogli stvoriti takvo obilje informacija da se u njemu čovjek danas može izgubiti ne stekavši ni trunku znanja.

Tome nije mogla izbjeći čak ni osoba poput Bernharda Hertela, glavnog arhitekta kölnske katedrale od 1903. do 1927, koliko god se on inače osjećao privrženim "duhu starih majstora". U njemu je možda najbolje utjelovljeno polazište naših razmišljanja o ambivalentnosti pojmova Fabrik i fabbrica, kao i povijesni paradoks koji iz nje proizlazi. Zbog toga mu valja posvetiti nekoliko riječi.

Hertel je svoju djelatnost u Kölnu započeo u času kad je katedrala već 20 godina službeno smatrana dovršenom. Za razliku od njegovih prethodnika na mjestu glavnog arhitekta, Hertel više nije imao problem daljnje gradnje. On je prvi "pravi" zaštitar katedrale u Kölnu. Zanimljivo je da je on ujedno i prvi koji se nije samo de facto, već i simbolički uključio u tradiciju srednjovjekovnih graditelja: za svoje službene prostorije dizajnirao je pseudosrednjovjekovni namještaj s odgovarajućim natpisima (na jednom je ormaru, primjerice, pisalo: Nur im Geist der Alten / sollst Du den Bau erhalten - Održavaj građevinu samo u duhu starine), a na nekom se spomeniku palim borcima dao portretirati na način srednjovjekovnog zakladnika. Oblikovao je i svoj majstorski znak koji se morao uklesati u svaki kamen ugrađen za njegova ravnateljstva. Već tri tjedna nakon preuzimanja dužnosti izdao je o tome i službeni nalog u kojemu je doslovno govorio o "kamenovima što ih je on ugradio" - kao da je cijeli pogon gradilišta i restauratorske radionice isključivo njegovo djelo. Ni jedan od njegovih prethodnika, koji su imali zadaću dovršenja katedrale, ne bi došao na takvu ideju.

Što je, dakle, preostalo od početno spomenute predodžbe o kölnskoj katedrali kao

znamenu povijesnoga kontinuiteta, kao pribežištu i tvrđavi u kojoj su pred modernističkim prekidom tradicije našla utočište i spasila se do suvremenoga doba duhovna načela u nju ucijepljena. Nakon detaljnije analize čini se da moramo zaključiti kako je katedrala u svom današnjem obliku zapravo egzaktna suprotnost toj postavci. Naime, ona je izravan rezultat duhovnih odricanja u posljednjih dvjesto godina i vrlo joj se često, i to s pravom, pridaje glavno značenje u procesu društvenog preobražaja (sjetite se željeznoga krovišta). Stoga se na njoj povijesni kontinuitet nije očitovao pukim zadržavanjem, već prihvaćanjem i preoblikovanjem tradicije. Autentičnost te građevine temelji se na njezinoj nerazdvojnoj isprepletenosti s nastankom modernoga društva, tako da svatko - htijući to ili ne - ostaje više zadivljen njezinim putem u sadašnjost nego njezinom prošlošću. Prema tome, katedrala nije "pogrešno shvaćena", kako još uvijek stoji u jednom popularnom vodiču, ako se o njoj kaže da je svjedočanstvo industrije i tehnike, odnosno politička građevina. Tako mogu misliti samo oni koji bi katedralu rado vidjeli kao bezvremensku idealističnu pojavu, kao religijski i estetski simbol neumrljan svakidašnjicom, kao "čistu" crkvu ili "čisto" umjetničko djelo. Međutim, samo ako ne izađemo iz povijesti (jer je upravo o tome riječ u spomenutom stavu), katedrala će kao tehničko i političko svjedočanstvo sačuvati velik dio svoga značenja u sadašnjosti.

Ako u tome postoji nesporazum, tada on, prema mome mišljenju, leži negdje drugdje, vjerojatno u pojačanom zazivanju navodnoga duha zanatstva i ozračja srednjovjekovne katedralne radionice (Bauhütte). No taj je duh vrlo plah. Oni koji ga glasno zazivaju i citiraju neće ga naći. U tome ne pomažu ni propagandistički priređene književne potjernice

(mislim na bezbroj publikacija koje idealiziraju srednjovjekovne katedralne radionice, uključujući i manifest Bauhausa), ni autoritarne odredbe - poput one iz 1930, kad se pojavila ideja da Köln postane središnja Reichsdombauhütte, organizirana po uzoru na drevne domaće radionice. To ne znači da ne postoji nešto poput duha zanatstva u smislu isticanja individualne vještine, u virtuožno riješenom pojedinačnom slučaju. On se i te kako zamjećuje, primjerice na portretima majstora vitraja s jednoga od restauriranih prozora. No, on živi u skrovitosti, na mjestima gdje pruski orao, koji od 1880. dostojanstveno nadzire prostor krovišta, još nikada nije zavirio.

Preveo Milan Pelc

1 Naslov izvornika: Die Zeichen- und Symbolfabrik. Der Kölner Dom seit 1842 (op. prev.).

**THE FACTORY OF SIGNS AND SYMBOLS
THE COLOGNE CATHEDRAL
AFTER 1842**

It has been expected from professional conservationists of cultural monuments over the past two hundred years to take an attitude towards the Cologne Cathedral as a sign for the future and a symbol of looking back. The Cologne Cathedral, which has 3-4 million visitors every year, has for a long time been a separate legal entity with its associated construction firm and its own regulations.

The greatest part of the funds for its upkeep comes from one foundation, and all questions linked with the conservation of the cathedral are solved by the commission.

The awareness of the building as a process and of the transient nature of all work done on it is one of the classic paradigms of modern society. The completion or addition to the unfinished cathedral that was proclaimed by Karl Friedrich Schinkel at the beginning of the 19th century was the most efficient way of protecting the cathedral, but it was also the political wish of Wilhelm IV. The completion utilised contemporary technical solution since it was realised that a monument of the past is at the same time the symbol of a nation that was being born, so that it needed to reflect both the present time and intimations of the future, as well as of history. The construction of surrounding buildings, the railway station and the bridge in the 19th century, was also derived from the idea of an integral entity of the 19th century, and this has been recognised by placing the entire complex on UNESCO's list of the World's Cultural Heritage. In contrast to widespread opinion, the Cologne Cathedral is a testament to industry and technology, in other words it is a political building.