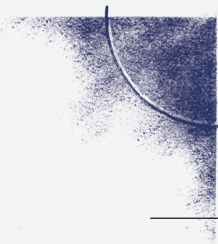


Željka Čorak

## ISKUSTVO AVANGARDE



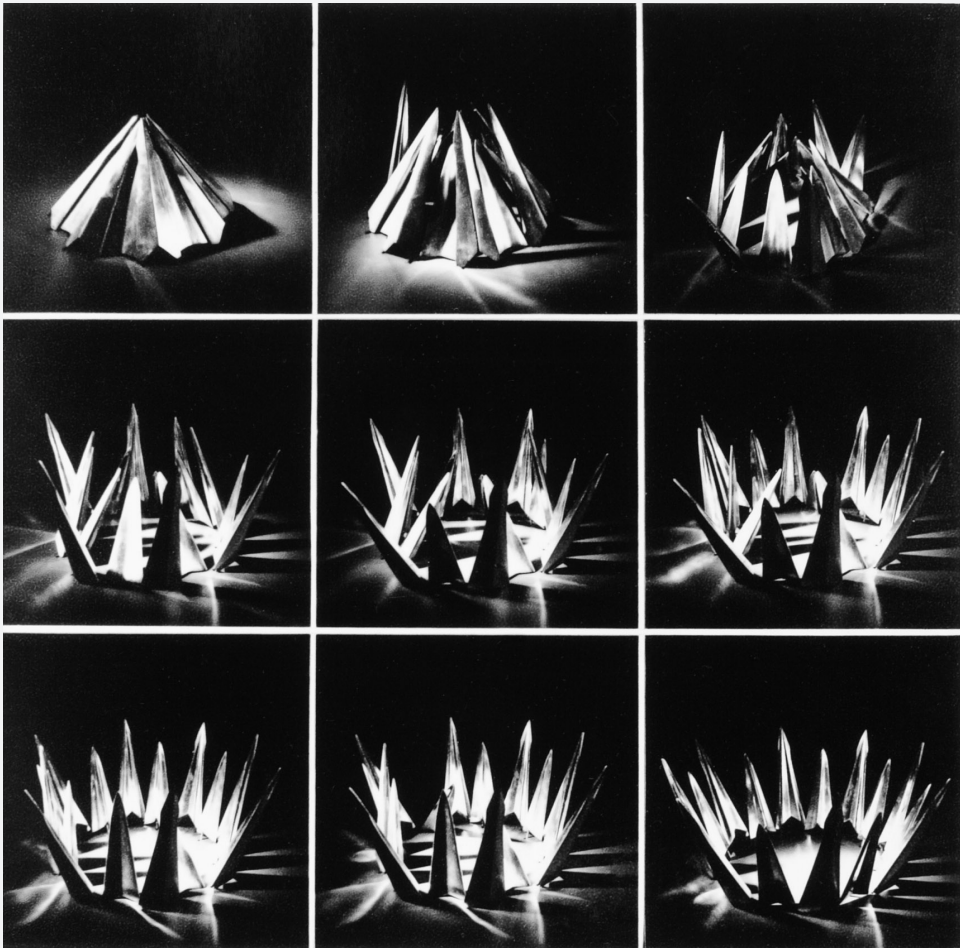
Što je to avangarda? Ima li taj termin neko apsolutno značenje, ponavlja li se iz usporedivih situacija, ili je podložan relativizmu konteksta? Preskačući opsežnu potragu za odgovorom, sužavam pitanje: što je to avangarda u 20. stoljeću? Prepoznaje li se ona po formalnim svojstvima (po svemu što proizlazi iz brisanja tradicionalnih komunikacijskih fondova, odnosno iz usklađenja s proizvodnim imperativima pojednostavljenja - odatle "zločin ornamenta", stihovi Internacionale, "manje je više", itd. - dakle po afirmaciji geometrije, minimalizma, otpisu naracije)? Ili po doslovnom prijenosu, simbolizaciji, mimetizaciji civilizacijsko-tehnološkog dinamizma? Po pokušajima brisanja granica između stvaralačkih žanrova i između umjetnosti i života? Odnosi li se taj pojam na zahtjeve za mijenjanjem svijeta (različiti tipovi socijalnih angažmana), ili na zahtjeve za mijenjanjem svijesti (putevi slobode vrste nadrealizma, kontekstualnih transfera u smjeru sakralizacija ili desakralizacija...)? Svemu se tome mogu dodati i neka drugačija, potencijalno avangardna svojstva (postnarativno evociranje prepoznatljivosti, putovanje kroz mjerila kao evokativna metoda...). Jasnoća definicije sigurno bi se povećavala uz prisutnost svih ili većine navedenih (i drugih navedenih) obilježja u

nekom pojedinom slučaju. Postotak se uglavnom mijenja od razine koncepta do razine ostvarenja. Također, kombinatorika navedenih svojstava zanimljiva je i značajna po ishod. No gotovo u svemu može se primijetiti stanovita doza (samoobrambene) demonstrativnosti, pa i nasilnosti. Posebno u manifestima koji često sami ostaju (ili se naknadno ukazuju kao) bitne konceptualne (transmedijalne) kreacije.

Budući da se cijelom poviješću izmjenjuju arze i teze želje za pamćenjem i želje za zaboravom, u izboru minimalizma, geometrije, apstrakcije, odustajanju od repertoara ugovorenih znakova komunikacije očito prevladava želja za zaboravom. Kad Krleža u glasovitom tekstu *Slučaj arhitekta Iblera* misli da drži ključeve novog, on se zapravo bavi brisanjem starog, u grčevitom naporu ekspresionizma da savije, slomi, opsuje, iskrivi, obezjmeri, učini neprepoznatljivim naslijeđeno, a besmislenim nasljeđivanje. Niti pola stoljeća kasnije nije htio prepoznati i priznati stilski pretinac u kojemu se nalazio i u skladu s kojim je birao svoje riječi i oblikovao svoje rečenice. "Krilati Mercuri", "erkeri poput liftova zapelih između dva kata", "majmuni" i sve čemu se rugao na pročeljima zagrebačkih zdanja nisu bili suvišni

samo zato što su bili neekonomični u proizvodnji - suvišak troška i napora: nego i zato što je "prošlost svu" trebalo "zbrisati za svagda" kao nešto zahtjevno i opterećujuće, nešto razlikovno - ima ih koji znaju što je krilati Merkur i zašto je krilat, s tim u vezi i zašto je postavljen na neko mjesto: ima ih i koji ne znaju. A elitizam nije, barem u teoriji, bio viđen kao nešto progresivno, k tome je uvijek smetao i proizvodnji gama-ljudi. Izgon, dakle, tradicionalnog repertoara mitova i simbola izgon je i komunikacijske baze, kodova prepoznavanja, amalgama stanovitih zajednica i zajedništava. Zajedno s tim repertoarom suvišnih znakova izgnano je i vrijeme usputnog čitanja. Djelomični i postupni doživljaji sve se

više svode na zbirne i istočasne. Erkeri se brišu i zato da slikovitost postane slika. Zapravo se pogled polagano svrće od visine prema dole, visina postaje ravnodušna, povećava se potrebna udaljenost sagledavanja, a kontaktna zona maksimalnog intenziteta zona je izloga, ondje gdje postoji. Koncentracija na zavodjenje, rekli bi suvremeni filozofi. Olabavljene su obveze privatnog prema javnom, odnosno, točnije rečeno, arhitekture prema urbanizmu. Kad Stjepan Planić u Jurjevskoj ulici okreće nusprostorije javnoj prometnici, a stambene prostore stražnjem vrtu, on afirmira logiku zdravog stanovanja, ali zadovoljavajući stanara odustaje od prolaznika. Doduše, tko je ikada bio u Pienzi i u cjeli-

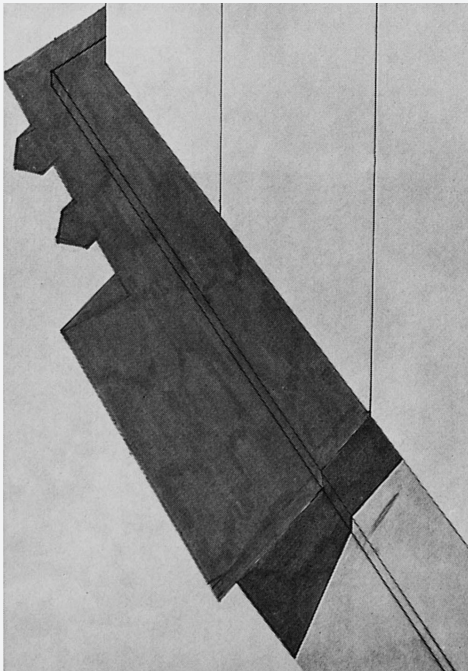


ni vidio njezin stvarni prostor, znat će da je Stjepan Planić samo ponovio gestu Eneje Silvija Piccolominija, pape Pija II., koji je, s humanističkih pozicija i u cvatno humanističko doba, na jednak način svojom palačom postupio prema glavnom trgu svojega grada. No, brisanje narativnih detalja, tradicionalnih šifri, važnosti kategorije usputnog - vremena i prostora - ne dokida onaj dubinski elitizam koji se temelji na skladnoj proporciji - na plohi i u dubini. Nije dovoljno osloboditi se aplikacije da se afirmira struktura. Vrednovanje slike svijeta na temelju proporcije, ritma, plemenitosti građe... zahtijeva visoku kultiviranost - kojoj nisu ostavljene utješne nagrade. I koja razlikuje pojedinačnost djela od teorijskih šablona. Dakako, koja onda znade i da je Villa Savoye jedna od reinkarnacija vile Rotonde - nov oblik paladijanske arhitekture.

Pitanje "što je avangarda?" na području oblikovanja prostora zapravo se razdvaja na arhitekturu i urbanizam. Ponekad se gesta "avan-

gardna" (stvaralačka) u jednom - pokazuje drugačija (razorna) u drugom. Osim ako se razornost ne uzme a priori kao avangardna. Karakterističan je primjer Iblerove kuće Wellisch, Martićeve 13, ikone našega pomiješanog avangardizma i modernizma. Ta lijepo proporcionirana arhitektura, skladnog pročelja, plastički i koloristički zanimljivog, sa svoja dva profilerski izborena dodatna kata razorila je cjelovitu perspektivu ulice. Četvrt stoljeća kasnije Iblerov "drveni neboder" nadmašio je vlastiti presedan postavivši se bezobzirno i prema tom presedanu i prema Burzi Viktora Kovačića, a da se o Martićevoj ulici ne govori. Te su dvije paradigme - funkcionalistička i informelna, obje smatrane avangardnima - doživjele i treću. Bilo bi točnije reći da su proizvele treću. To je zgrada Importanne koja je napokon razorila Iblerov trg.

Ako danas, potaknuti natuknicom "trg", razmislimo što nam je razdoblje avangarde ostavilo u povijesti urbanizma, moramo ustanoviti, barem na tekstu Zagreba gdje se događao najveći dio povijesti naše avangarde, da je avangardna arhitektura legla uglavnom na secesijski urbanizam. To jednako vrijedi za Zvonimirovu ulicu i njezine pritoke, količinom najveći dio teksta vremena, kao i za sublimni potez Novakove. Krivulja Zvonimirove djelo je Milana Lenucija, jednako tako i cijeli urbanizam Šalate, sa svojim ulicama koje osim smjera kretanja od starta prema cilju imaju nerijetko i povratak na start, dakle inherentnu dvosmislenost: a toj dvosmislenosti često pridonosi i spoj dvaju tokova krivulje stepenicama, ili naglašen "sljepi" završetak. Moglo bi se reći da je od urbanizma malo toga ostvareno kad bi i papirnatih vizija bilo više i drugačijih. Primjer u malom mjerilu jest trešnjavačko naselje "Prve hrvatske štedionice" u kojega se arhitektonskom autorstvu češće spominje Zdenko Stržić, a rjeđe, no



prema respektabilnim istraživanjima Sandre Križić Roban uvjerljivo, Franjo Gabrić. Istina je da u središtu toga naselja postoji slobodan javni prostor koji bi se imao nazvati trg. No s njim oskudno komuniciraju okolne ulice, obod ga jedva gleda, a sadržaj mu nije okupljanje nego gotovo higijena: igralište, bazen... Ni taj higijenski socijalni aspekt, uostalom izvanredan, nije se do danas održao gotovo ni u čemu, pokazujući daljnji pad misli o javnom i javne odgovornosti u svakom smislu. Ono što je od avangardne misli u vezi s gradom nastalo jest kvantifikacija koja se može obuhvatiti jedino bumerang-parolom "više je manje": na principu elitnih stambenih objekata nastaju "urbane vile" s premalim međurazmacima, ili manje elitna zdanja kolektivnog stanovanja na aditivnom principu bez ikakve sintezne misli; gigantizirane zgrade banaka gutaju vizure i cvjetna naselja; nedostatak kontaktnih zona arhitekture i urbanizma, obveza arhitekture prema urbanizmu, obilježava velika javna zdanja ("Lisinski", "Palača pravde"...). Prizemni pusti propuh *Unité d'Habitation* nije imao prilike uhvatiti suviše maha u nas, ali i kao stilski spomen jedva se očuvao. Pozitivna paradigma grada, u svim gradacijama od pojedinačnog do kolektivnog prostora, nastala je, istina, u Raši - djelo talijanskog arhitekta Pulitzera Finalija, ali ta urbana "nosivost" proizlazi iz afirmiranja tradicionalne urbane matrice modernim arhitektonskim oblicima. Ona se potrudila naslijediti grad, a ne misliti ga u apstraktnim kasetama.

Ako se kontinuitet avangardne misli (koja među ostalim uključuje odbacivanje suvišnog) prati bez gornje granice, onda Richterov sinturbanizam predstavlja jedan od njezinih vrhunaca. Nema više suvišnog prostora a pogotovu ne vremena. Zajedno sa sažimanjem prostora sažeti su i stanovnici. Fleksibilnost strukture moguć-

nost je da se statične faze preoblikuju u druge statične faze. Demokračičnost pristupa očituje se i u činjenici da je svima podjednako teško izaći iz nastambe zadane od kolijevke pa do groba. Nakon te sinteze otvoren je nov put u pojedinosti.

Ne bi bilo pravedno postavke i baštinu avangarde na ovom polju očitavati samo u šabloniziranom repertoaru. Ako se dinamizam kao postulat civilizacije stroja uistinu negdje ostvario, bilo je to u Richteru paralelnom opusu Andrije Mutnjakovića: precizno rečeno, u projektu za crkvu Sv. Petra u Splitu, za fleksibilnu arhitekturu koja zaista mijenja svoj oblik, svoj odnos unutrašnjosti i vanjštine, svoj omjer svjetlosti i tame, svoj nepredvidiv dojam koji ovisi o interakciji arhitekture i, slobodno recimo, svemira. Jedinstvo konstrukcije, forme, funkcije u ovom slučaju dovodi do posvemašnje aleatoričnosti korištenja (pri čemu je u "korištenje" i "funkciju" ubrojena i psihološka participacija: ne psihohigijena, nego dapače psihounzemiravanje i sudjelovanje u poetskom performansu). Jednako tako, ako je nešto baština avangarde (ili onoga što se u to ubraja) u smislu demokračičnosti, prava građanina-stanovnika i prolaznika, ostvarenja sukreacije autora i korisnika - onda je to Mutnjakovićev projekt za stambeno naselje Senjak u Osijeku, iz istog razdoblja. Pojedine stambene jedinice možda u unutrašnjosti zgrade obuhvaćaju isti prostorni raspored i kvadraturu, ali ne i iste stanovnike. Umjesto da se diktatura monotonije (u smislu dogmatičnog i mehaničkog očitovanja unutrašnjosti na vanjštini) prenese s arhitekture na urbanizam, svaki stanovnik stječe pravo da lice svoga prostora oblikuje na vlastit način, bez ikakvih ograničenja. Kao zid sa željenim otvorima, kao lođu, kao balkon, kao zid bez otvora, kao površinu u raznim materijalima i bojama... kao nepretpostavljivu i je-

dinstvenu sliku koja se čita onako kako su se nekad, s potrebnim kontinuitetom usputnog vremena, čitali krilati Merkuri, majmuni i erkeri. Neobični su putovi kojima se spajaju i razdvajaju postavke i rezultati, postulati i forme, zapamćeno i zaboravljeno.

Tema "demokratizacije umjetnosti", kao jednoga od avangardnih toposa, spomenuta je u prethodnim arhitektonsko-urbanističkim primjerima. Nemoguće je ne sjetiti se povlaštenog motiva "umnoživosti" ("multipli" spadaju u tu avangardnu ponudu). Kako su u suvremenom svijetu završili multipli i njihova idejna baza? Tako da dizajn, koji je zaista izvršna sfera avangardnih težnji, nije dokinuo traženje zlatnog praha autorskog potpisa na materijalnom umnošku, da se putem kroz bespuća povijesne umnoživosti bezvrijedni predmet (kako se svjetlucaju kristali Swarovski!) vratio kao vrijednosni model, da je optativom ukidanja jedinstvenosti "proizvoda", "ostvarenja" (možda umjetnine), dokinuta jedinstvenost potrošača: kloniranjem proizvoda kloniran je konzument.

U problematiku demokratizacije umjetnosti spadala je dezanonimizacija anonimnog. Prvi "Prijedlog" Zagrebačkog salona, 1971. (ne slučajno - a time se obnavlja tema avangarde i politike), u kontinuitetu avangardnih težnji krenuo je u posezanje za gradom, u osvajanje i prisvajanje grada. Uz mnoge autorske pothvate u ovom smislu zanimljivo je spomenuti prvo postavljanje Kožarićeva "Prizemljenog sunca". Kožarićeva zlatna kugla, iznenađujući, začudan, svečan oblik, nije bila samo zagonetna forma, "spomenik" nečitljiv otprve, nego je izazivala svojom neobičnom postavom. Nije ona bila "antispoemenik", nego je izabrala "antilokaciju": "otok" usred prometa i prometnica jednog velikog trga. Kao takva bila je spomenik čudu.

Postavljena sada u pješačku zonu u središtu grada, postala je dekorativni element. Oduzeta joj je svaka dimenzija očuđavanja, a kad konačno ukrasi, kao što je naviješteno, trg s kojega je krenula, ali na doličnom, akademskom, građanskom mjestu - bit će neutralizirana u punoj mjeri.

Na istom Zagrebačkom salonu Braco Dimitrijević povješao je po gradu, po pročeljima zgrada, gigantizirane fotoportrete neznanih ljudi. Bila je to s jedne strane parodija na metode političkih kultova, a s druge osvajanje prava anonimnog na javno, svagdanjeg života na razinu drame, neprimjetnog na pažnju. I ta se avangardna postavka razvijala do dana današnjeg. S jedne strane tu su features, radio i televizijske drame "rezane" iz stvarnosti, rađene na principu ready-madea. S druge strane i tu je proces gigantizacije doveo do apsolutnog gubitka dostojanstva privatnosti. Završilo je s Big Brotherom.

Sjećamo se, iz nešto kasnijih godina, šetnje gologa Toma Gotovca Ilicom, njegova tijela na tramvajskim tračnicama. Avangardnost njegova čina sastojala se u posvajanju i predstavljanju (vlastitoga) ljudskoga tijela kao jedinstvenog, ranjivog, dragocjenog artefakta, čije (biotehnoško) savršenstvo još izaziva građanski poredak. Povećanje doze, uvećanje mjerila, uopće put kvantifikacije (kao i u svemu), dovelo je do one razine body-arta gdje se koreografira ne uvijek bezazlen odnos pojedinačnog i masovnog, simboličnog i stvarnog nasilja. Svakako je u avangardnom duhu zaklan Šopov pijetao. Sudbina dragocjenosti ljudskog tijela očituje se u tuposti na ranjivost i savršenstvo, bila riječ o pornografiji ili o degradaciji javnog zdravlja. Ako je Turinin stadion izveden iz pretpostavki avangarde, današnji je stadion pornografija.

Zanimljivo je primijetiti da se jedno od nastojanja avangarde, ono o brisanju granica među medijima i o asimiliranju tehnologije, pozitivno ispunilo u drugoj stvarnosti: u kazalištu. Nije napokon više riječ o morfologiji scenografije, nego o uporabi iluzionističke i sugestivne svemoći projekcija u oblikovanju scene. Na ovoj točki otvara se pitanje stvarnog i virtualnog u baštini avangarde, ili o perspektivi čuvanja propadljivoga još propadljivijim, ili o snazi jedne geste pred cijelim zaboravom.

Ima li mala Florschützova tvornica u blizini Rudolfovih vojarni mjesta u povijesti naše avangarde? Nema, jer je "formalno zaostala", bez obzira što časti funkciju rada i obvezu arhitekture prema prostornom kontekstu. Spada li opus društvenih domova Aleksandra Freudenreicha u povijest naše avangarde, kao jedno od socijal-

no najzrelijih poglavlja našega graditeljstva? Ne spada, jer nije morfološki radikaln u smislu predložaka svoga vremena. Da li činjenica da Josip Vaništa danas slika lirske vedute govori o prolaznosti ciljeva ili metoda?

Početno pitanje: s kojih je pozicija avangarda vrijednosno određenje? I prestaje li avangarda, kad se pribadačama pričvrsti o zidove, biti nešto drugo osim, kako se to obično na kraju pokaže, stilski (ob)razloživ fenomen? Kaže Nicolas Gomez Davila: "Tko se proglašava avangardnim umjetnikom obično pripada jučerašnjoj avangardi..." - što dakako vrijedi i za kritiku. No taj nas citat dovodi do završnog pitanja: što je avangarda danas? Kakve su njezine relacije s "jučerašnjom avangardom"? I postoji li ona uopće?

