25

franco borsi

ekspresionizam i arhitektura

Temi koja mi je povjerena, „Ekspresionizam i arhitektura", svojstvena je jedna temeljna teškoća: ona je, da tako kažemo, podložna dvama suprotnim pravcima kretanja u kritici i novijoj historiografiji, pravcu dilatacije i pravcu kontrakcije.

S jedne strane postoji težnja da se proširi, kategorijalizira ekspresionizam; od rimskih kuća, od Petre do modernog svijeta ondje gdje ima stanovite živosti koja se protivi klasici, gdje nalazimo zov materije ili izrazitu maštovitost u arhitekturi, kaže se da je to ekspresionizam, što je barem isto toliko opasno koliko i generaliziranja u vezi s barokom. S druge strane postoji težnja da se suzi, specificira i limitira to područje kad je riječ o vremenu i načinu na koji su ekspresionisti bili ekspresionisti. Isključujući sad jednog zato što je bio samo slikar, sad neke druge zato što su bili tek usputni pristaše ekspresionizma, dolazi se do zaključka da je postojao tek jedan ili dvojica ekspresionista, i to za kratko vrijeme.

Stoga problem povijesne dimenzije pokreta valja jasno razlučiti od tih dvaju pravaca dilatacije i kontrakcije. Što se tiče radne hipoteze koju ovdje predlažemo, možemo je definirati kao „umjerenu kontrakciju": vratiti ekspresionizmu dimenziju koja se odnosi isključivo na pokret onakav kakav je nastao u Njemačkoj dvadesetih godina. No, i u tom slučaju treba voditi računa o tome da je postojao *protoekspresionizam,* to jest da su na samim počecima moderne arhitekture Behrens i Poelzig, prije prvoga svjetskog rata, u stanovitoj industrijskoj arhitekturi prikazali vrijednosti koje se mogu nazvati ekspresionističkim. Istina je također da je postojao i *neoekspresionizam,* u kojemu je najznačajnija ličnost svakako Scharoun, a djelomice ima i ishoda koji nisu samo njemački, na primjer Sidneyevo djelo, ili u Italiji dakako Michelucci, koji očito čine neku vrstu nastavka, a ne povratka na staro. Bio je to nastavak zato što je do nekih Scharounovih iskustava došlo neposredno nakon drugoga svjetskog rata, u „Njemačkoj nulte godine", kad su naime ponovo postojali oni uvjeti katastrofe i poraza koji su obilježili ambijent prvog ekspresionizma. Ne može se, dakle, govoriti o povratku na staro, već o analogiji i nastavku jednog iskustva.

Nakon što smo izložili okvir i naznačili točku gledišta na samu pojavu, moramo skicirati i klimu u kojoj je ekspresionizam nastao.

Riječ je o klimi poraza Njemačke nakon prvoga svjetskog rata. S tim u vezi postoji brojna literatura. Poznato je da je u kolovozu 1918, kad su engleski tenkovi poduzeli zajedničku akciju (kad je tenk prvi put primijenjen u skladu s tehnikom kojom će se Nijemci kasnije služiti u drugom ratu) i probili front na Sommi, kad je završena posljednja Ludendorffova ofenziva, njemačka Vrhovna komanda, koja je inače diktirala ratom, teorijski shvatila da je rat – a bio je to zastrašujući rat u kojemu su uništeni i ljudi i sredstva – izgubljen. Od tog je časa počelo prebacivanje odgovornosti, traženje političkog alibija za vojni poraz, iz čega je nastala vlada najprije princa Maxa Badenskog, a zatim, nakon ostavke Ludendorffa i abdikacije „vrhovnog ratnog gospodara" Wilhelma II, došlo do primirja i proglašenja republike koja je nazvana

Predavanje održano 17. veljače 1974.

Weimarskom. I upravo u tom momentu, u studenom (trećeg studenog upućena je glasovita „nota" princa Maxa Badenskog koji je tražio primirje na temelju 14 Wilsonovih točaka), ocrtava se revolucionarna pretpostavka koja nije bila ostvarena. S tim u vezi postoji brojna literatura, te se na tome neću zadržavati.

Na pozadini te neuspjele revolucije, tog iskušenja što su ga predstavljali *radnički i vojnički savjeti,* te revolucionarne pretpostavke koja je vidjela sakaćenje vojske i mornarice, koja je bila svjedokom velikog broja pučeva zdesna i slijeva, nastalo je ono raspoloženje iz kojeg je naposljetku rezultirao i Hitler i nacizam: to jest da čast četiri milijuna vojnika koji su ostali s onu stranu Rajne nije bila izgubljena, nego ju je iznevjerila politička klasa.

U tom trenutku nastaju i prva udruženja arhitekata ekspresionista. Arhitekti o kojima je riječ bili su svi više ili manje ratni povratnici. U tom trenutku nastaje „Radnički savjet za umjetnost", nastaje Novembergruppe i Arbeitsrat für Kunst, nastaje dakle pokret koji je ostavio prolazne znake o svom postojanju putem izložbi, putem kataloga, putem škrtih publikacija koje su danas veoma rijetke zato što su, naravno, nestale pod nacistima. Ističe se pretpostavka umjetničkog rada, arhitektova angažmana izvan građanskog tržišta, izvan tradicionalnih škola. A u tom trenutku dolazi i do odbacivanja povijesti, odakle ni Bauhaus, kao što je poznato, programatski nije izišao netaknut.

Ako je takva bila klima, treba se zapitati kakvi su bili ljudi. Valja reći da smo možda bili malo zaslijepljeni prekomjernom poznatošću fenomena Bauhaus (naravno ne po onom što je bio njegov doprinos umjetničkom istraživanju) koji je u ambijentu Njemačke dvadesetih godina izvršio zapravo mnogo manji utjecaj nego što mu je pripisan kritičkim odjecima za koje može zahvaliti svojim ljudima.

Neke su knjige – uključujući tu i knjigu Barbare Miller Lane, koja je u Italiji prevedena zaslugom prijatelja Quintija – opterećene istom tom impostacijom. Što se tiče Laneove, ona je radeći u Sjedinjenim Državama bila pod utjecajem starog Gropiusa i njegova arhiva.

Poznato je da je Gropius bio veoma nadaren za otkrivanje talenata i za organizaciju, no u tom trenutku on nije bio pravo središte pokreta. Naprotiv, prelazeći iz Weimara u Dessau, u Bauhaus, koji je u biti bio škola s nekoliko desetaka polaznika, našao se izvan centra, izvan središta *Ringa* (prstena) što se u tom času nalazio u Berlinu. Poraženi je Berlin nadmašivao pobjednički Pariz po interesu, inicijativama i prisutnosti mozgova i kaleidoskopu ideja.

Ključni je čovjek u tom času Bruno Taut, a s njim i čitava grupa ljudi koji namjerno rade na jednom utopijskom planu. „Danas nema nikakvog posla – piše Taut – nema cigala, nema cementa, nema posla za arhitekta, došao je dakle trenutak da se ozbiljno radi. Došao je stoga čas u kojem nećemo biti profesionalno instrumentalizirani, nego ćemo stvarati kulturu." To je zamjerka koja je pogrešno upućivana ekspresionizmu: da ne proizvodi arhitekturu. Ali, on proizvodi „arhitektonsku kulturu" velikim dijelom nadmoćnu proizvodnji na profesionalnoj osnovici koja predstavlja drugi moment ekspresionizma, ili programiranje novih četvrti, novih gradova u drugoj fazi Weimarske Republike, kad je prevladana inflacija i kad su stanovitim oblikom urbanističkog zakonodavstva i američkim kreditima stavljena na raspolaganje velika sredstva za izgradnju stanova za široke ili srednje slojeve.

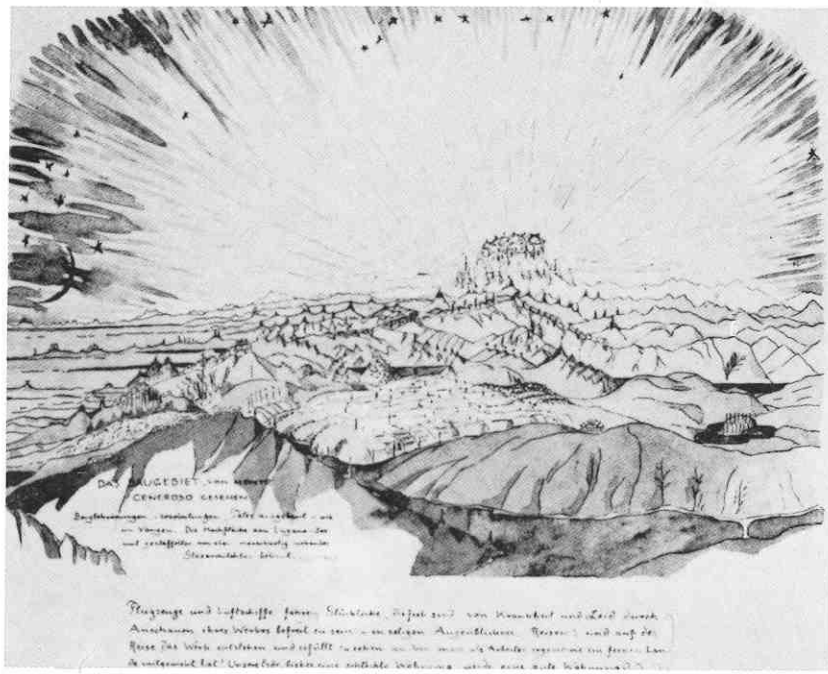
Ta je urbanistička djelatnost, koja je zatim u zbilji dovela do racionalističke arhitekture i u sasvim drukčijoj formulaciji izgubila – a u tome je bit – stanovite valere, iskre, stanovitu duhovnost, stanoviti utopijski naboj (koji u zbilji i nije bio utopijski; bilo je to u biti formalno istraživanje a ne društvena ili strukturalna utopija), izgubila taj naboj koji je karakterističan upravo za godine profesionalne nedjelatnosti.

Ilustrirat ću to slikama malo proizvoljno izabranim u funkciji te teze koja se – oprostite na pretencioznosti – čini ispravnija barem na temelju nekih svjedočanstava što sam ih prikupio prije nekoliko godina kad sam imao priliku da kontaktiram s posljednjim predstavnicima tog svijeta. Bio je to Max Taut, brat Bruna Tauta, Židov koji je ostao u Berlinu za cijelo vrijeme rata skriven u jednoj od onih kućica za široke slojeve što ih je njegov brat napravio u naselju Heikamp, ništa ne radeći, bez iskaznice za prehranu. Zatim Finsterlin, koji je umro tek prošle godine (1973), bavarski slikar koji je jedan od protagonista informela; pa Scharoun i, kao protuteža, sam Speer, koji je nakon zatočeništva poslije Nürnberškog procesa počeo pisati memoare. Njegovi su sudovi bili oprečni, na strani onih koji su odbacili ekspresionizam kao degeneričnu umjetnost, ali koji su je i asimilirali. Jer, ne treba zaboraviti – premda usporedba može biti neugodna – ne treba zaboraviti da je stanoviti ekspresionizam naslijedio i doktor Goebbels, te da su ga naslijedile i demonstracije i scenografije iz Nürnberga čiji je nosilac bio upravo Albert Speer. Ta su svjedočanstva poslužila za to da pripišu bitnu vrijednost pokretu onako kako se on oblikovao dvadesetih godina i upravo na razini formalnog istraživanja, utopijske pretpostavke.

Stoga nije važno što ćemo vidjeti mali broj arhitektura, što ćemo vidjeti više crteža nego arhitektura. Ti crteži posjeduju vrijednosti, nade, a sadrže i prijedloge koji su se u krajnjoj liniji djelomično ostvarili u arhitekturi razdoblja poslije drugoga svjetskog rata, i to ne u Njemačkoj, gdje je prevladavao tipičan konzumističko-racionalistički izbor, nego su cvjetali na raznim stranama svijeta. To je sudbina „Okovanog Prometeja", kako se u *Gläserne Kette* nazivao Finsterlin. Riječ je o jednoj od grupa koje su cvjetale u Njemačkoj dvadesetih godina, nekoj vrsti utopijske korespondencije što su je izmjenjivali umjetnici koji su sebi odabrali pseudonime izuzetnog značenja: Bruno Taut nazivao se *Glas* (kristalom), podsjećajući na teme Scherbaartove „Glasarchitektur", koji je kao pisac bio u neku ruku začetnik toga duha arhitektonske obnove putem stereometrijske vizije kristala; Gropius se nazivao *Mass* (mjerom), dok je Max Taut, čovjek objektivnosti, sebi nadjenuo ime „Anonimni", izabrao je dakle da bude „Bezimeni". „Prometej" je bio sam Finsterlin, ličnost

Bruno Taut
Alpska arhitektura, 1919.

27



okovana istraživanjem, ali u krajnjoj liniji nemoćna da ga ostvari.

Jedna od prvih Tautovih serija crteža odnosi se na neku vrstu kazališne predstave ili crtanog filma, „Weltbaumeister" (Graditelj svemira). Stara gotička katedrala trese se u potresu, i evo, potres pomiče katedralu koja se počinje rušiti, a zajedno s njom i cjelokupan historiografski mit; neka vrsta komete udara o zemlju, tako da je ona pod utjecajem niza vulkanskih pojava, a odatle se rađa nova arhitektura. Rađa se nova arhitektura u pomalo idiličnom krajoliku, u nekoj vrsti grada-vrta. Za Tauta je karakteristična ta relativna grafička naivnost, kojoj odgovara relativni nedostatak profesionalnog lukavstva u projektiranju.

U drugoj publikaciji iz tog vremena, *Auflösung der Städte* (Raspad gradova), on zamišlja stari grad koji biva uništen sa svojim obilježjima grada-kasarne i svojim ulicama-hodnicima, da bi zamislio grad koji organski raste na području čija mreža glavnih ulica, kanala, itd., kao što se može vidjeti, predstavlja nešto biljno. Grupe naselja čine neku vrstu cvjetova sa središtem i velikim zelenim površinama. Postoji tu nasljeđe grada engleskog vrta, a istodobno postoji pretpostavka raspada grada koja je jedna od najkarakterističnijih tema Frankfurtske škole i dan-danas. Na jednom od tih akvarela može se vidjeti tema cvijeća i naturalizma što smo je istakli.

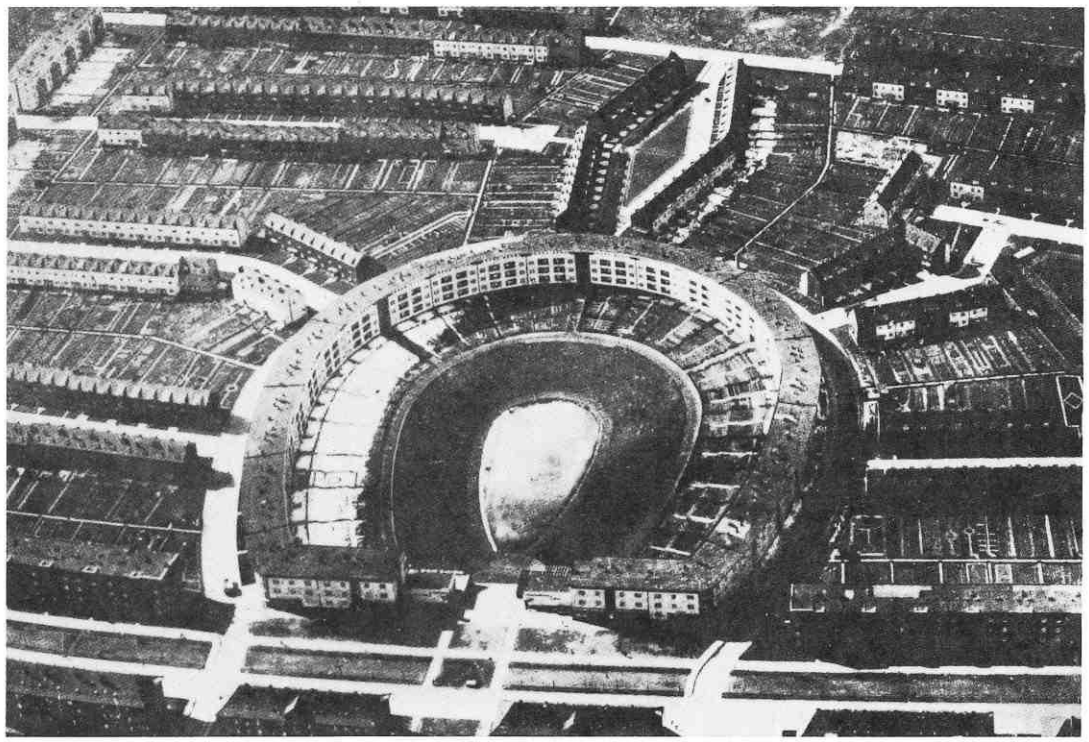
Narodna kuća zamišljena je tu kao središte grada: središte u kojem se nalazi neka vrsta željezne konstrukcije s amfiteatrom za priredbe, a tu je i veliki silos gdje je smješteno žito cijele zajednice, što je emblematično zato što odražava ondašnje gladne godine. Tu je i mogućnost pristupa vodenim putem, nekom vrstom avionske piste i kopnom. Grafija zapravo može podsjetiti na Leonarda i njegove urbanističke crteže, već i zbog obilježja integriranosti u neku vrstu vizuelne figuracije natpisa koji su donekle nalik ideogramima, zbog čega se uklapaju u crtež. Alpska arhitektura jedna je od prvih Tautovih publikacija i odnosi se na ideju da se gradi u Alpama, da se izmijeni prirodna zbilja stvaranjem terasa i građenjem u samoj planini. To je, naime, ideja koja svoj gigantizam povezuje i s mogućnošću prisvajanja površine na kojoj se može uživati sunce i čist zrak, a to je neka vrsta uranjanja u netaknutu, ahistorijsku prirodu. Kad zatim Taut prelazi na urbanistički prijedlog u pravom smislu riječi, u *Stadtkrone,* zamišlja takvu strukturu grada koja zapravo ponovo predlaže radiocentričke sheme svojstvene renesansi s dodatkom zelenih „klinova", zelenom krunom koja izolira grad od okolice i gdje se nalazi stambeno središte. S tim u vezi bilo bi možda korisno pročitati, i zato da bi se osjetio ugođaj Tautove proze, poneku stranicu iz *Stadtkrone,* koja je nedavno prevedena na talijanski. Njegov je problem, zapravo, traženje „središta" grada. „Zgrade općinske uprave mogu se dizati i dominirati u središtu grada poput nekadašnje Gradske palače; no ipak je u ona vremena Gradska palača imala relativnu ulogu, budući da je to bila isključivo reprezentativna građevina.

To poimanje države jasnije je predočeno uključivanjem državnih zgrada u okvir grada, budući da je arhitekt koji sve to mora predočiti prvi koji ne želi živjeti uzalud, koji želi znati za što živi.

Kakvog, dakle, ima smisla sagraditi s ljupkošću ovu kućicu ili onu palaču ako ne poznajemo glavni element koji pridaje

Bruno Taut i Martin Wagner
Naselje Berllin-Britz, 1925–27.

28



značenje svim sekundarnim elementima. Iz nepoznavanja tog elementa proizišlo je neizbježno shvaćanje ograničenosti uloge arhitekture na praktični aspekt. Krivnja za to nije na arhitektima: ako ne znaju za svoj cilj, ako ne teže boljem svojim nadanjima i dušom, njihovo postojanje nema nikakve vrijednosti."

Povratkom shvaćanju središta grada koje je namijenjeno javnim građevinama, Taut u biti podsjeća na Cataneov traktat, koji je bio jedna od teoretizacija radiocentričnog grada renesanse.

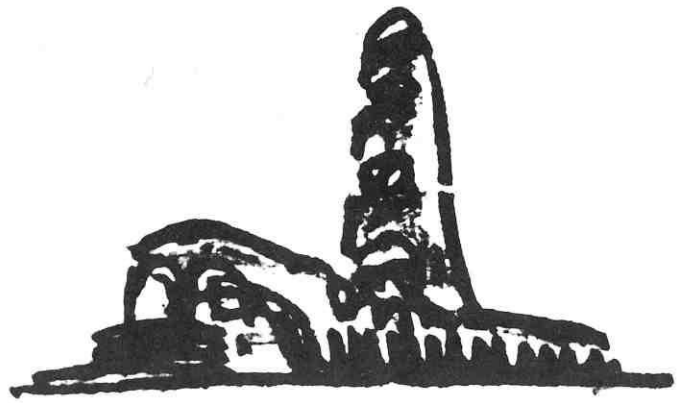
Valja ukazati i na svojevrsnu aksonometriju, gdje se može vidjeti da tom naboju obnove ne odgovara u zbilji formalni naboj i autentična formalna ležernost. Taut ostaje zarobljen u neku vrstu velike monumentalističke kompozicije, koja ide od renesanse do poimanjâ urbanistike svojstvenih francuskom *grand siècleu* (velikom stoljeću), a zapravo se povezuje čak s Akademijom.

Upravo je to jedna od Tautovih karakteristika: njegovoj kulturnoj snazi odgovara relativna sposobnost ostvarivanja, i to nadasve formalnog. Upravo je u Berlinu Taut izgradio veliki broj *Siedlungen* (naselja). Najvažnije je Berlin Britz, gdje on, kao što se može vidjeti, smještanjem kuća u nizove, slijedeći plan vretena, nastoji izgraditi ljudski ambijent, središnju temu. To znači da nikad nema racionalističke anonimnosti. Može se uočiti veliki prsten, „Ring", koji se razvija oko jezerca, usred zelene zone.

Sve su kuće u nizu obojene jarkim bojama (na žalost, boje su se s vremenom sprale). Jedna od njegovih najdražih tema ponovo je predlaganje boje u urbanistici. Ponovo se predlaže tradicija *Fassadenmalereia* (bojenja pročelja) kao intenzivna moderna figurativnost. Dakle, premda serijske strukture nastambi predlažu iste tematike kao i arhitektonski racionalizam, nalazimo se još uvijek u idealnoj slici renesansnog grada, grada sa središtem: u ovom je slučaju središte priroda, ili, bolje rečeno, dio prirode romantičnog tipa, dok „Ring" kuća slijedi rigoroznu racionalnu geometriju. Njegov brat Max Taut posjeduje mnogo slabiji naboj s intelektualnog stanovišta: on nije urednik časopisa, nije središte „Ringa" arhitekata, ali je zato u njega mnogo intenzivnije figurativno iskustvo. Kao što se može vidjeti na njegovim crtežima, njemu nije svojstvena gotovo naivna, gotovo infantilna Tautova grafija: to je crtež koji se čini izuzetno blizak Micheluccijevoj Crkvi na Autostradi. Tema „negeometrijske geometrije" tih trokutastih površina koje oblikuju pokrov „Narodne kuće" izuzetno je aktualna, u njoj je sadržan već cjelokupni Scharoun. U realizaciji će i Max Taut biti prisiljen na termine apsolutne strogosti. On je protagonist *Sachlichkeita,* arhitektonske „predmetnosti". No, u tim djelima nalazimo valere koji kasnije neće biti sadržani u posve formalnom, posve označenom i posve grafičkom racionalizmu. Na primjer, lođe se raščlanjuju u zatvorene i otvorene lođe, pri čemu se vodi računa o životu i klimi u Berlinu. To obilježavanje prospekta i dosljednost materijala nisu žrtve Miesovog formalizma, koji će možda biti to rigorozniji, ali i površniji. Kod Maxa Tauta postoji trajno briga o životu i ta predmetna primjena materijala. Od braće Taut, Bruno će biti taj koji će pobjeći iz Njemačke već tridesetih godina, da bi zatim prešao u Rusiju, gdje će doživjeti razočaranja i završiti

Erich Mendelsohn
Einsteinov toranj, 1920–21.

Erich Mendelsohn
Crtež, 1920.



Erich Mendelsohn
Robna kuća Schocken u Chemnitzu, 1927–28.

u Turskoj. Max će, međutim, uvijek ostati u Berlinu, u maloj kući naselja Heikamp. On se sjećao Hitlera kao veoma kratkog razdoblja u svom životu: zapravo, rekao je, „trajao je samo dvanaest godina".

Braća Luckhardt na prijelazu su između „ekspresionizma" i „esprit nouveaua". U „Spomeniku radu" može se vidjeti monumentalistička slika a također i pretpostavka primjene mase ljudi kao bitnog elementa arhitektonske geografije. Speer će naslijediti taj tip iskustva u mračnom nacističkom ritualu u Nürnbergu.

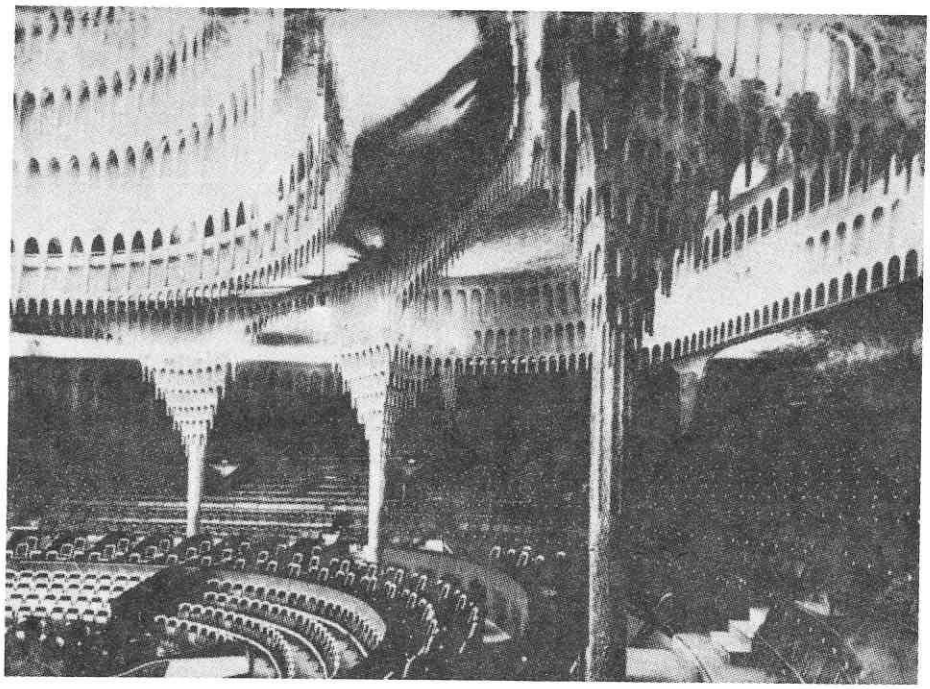
Reklamni spomenici u Berlinu bili su jedan od ciljeva arhitekture što su ih predlagali ekspresionisti, to jest uključivanje reklame u arhitekturu. I ondje se može vidjeti primjena trokuta, u jeziku koji će odjeknuti u svim iskustvima pokreta. I oni će, kad budu kasnije prešli na arhitekturu, osjetiti u većem stupnju *esprit nouveau,* kubističko obilježje, što se može vidjeti u grupi okupljenih zgrada.

Prvi spomenik Weimarske Republike bio je započet odmah nakon primirja, a bio je to Einsteinov toranj u Potsdamu, opservatorij namijenjen spektrografskim analizama sunčevog svjetla da bi se istražila i potvrdila teorija relativiteta. On je djelo Mendelsohna, čime on prvi put u tom trenutku u arhitekturi čije su namjene krajnje funkcionalne – u biti, to je tek jedan veliki bunar s uredima – istražuje taj plastični jezik, taj neobarokni kontinuitet koji će zajedno s drugom formulom izlomljenih trokuta biti jedan od figurativnih ključeva ekspresionizma. Valja uočiti realizaciju, kako se može vidjeti i na fotografijama, snimljenim odmah poslije rata (toranj je ostao netaknut unatoč Berlinskoj bitki), a cijelo je to plastično kretanje ostvareno u biti siromašnim i jednostavnim sredstvima, to jest modeliranjem žbuke i cigala, jer toranj nije od pravog armiranog betona. Za sljedbenike strukturalne i formalne jednostavnosti možemo kazati da je riječ o velikom plagijatu, jer je toranj realiziran umjetnim modeliranjem materije. No, uvjeti su 1919. godine bili takvi da betona nije bilo ni za Einsteina.

Ličnost Mendelsohna jedna je od ključnih figura ekspresionizma, a zaslugom Bruna Zevija bila je i jedna od najpoznatijih u Italiji. Iz serija njegovih brojnih crteža još iz ratnog razdoblja vidi se njegovo istraživanje te mogućnosti sinteze. Mendelsohn je posjedovao veliki naboj i veliku profesionalnu sposobnost. On je i prvi uspio realizirati, jedini među ljudima Ringa, koji su svi bili solidarni s njim protiv Ludwiga Hoffmanna, tadašnjeg Stadtbaurata (savjetnika za izgradnju grada), glavnog inženjera u Berlinu koji nije izdavao dozvole za gradnju; bio je on uljudni eklektičar i nije razumijevao moderni jezik.

U glasovitoj robnoj kući Schocken u Chemnitzu Mendelsoh-

Hans Poelzig
Veliki teatar u Berlinu, 1918–19.



nova sposobnost sinteze dolazi do krajnjeg pojednostavnjenja fasade s naizmjenično postavljenim snopovima i reklamnim isticanjem vrijednosti arhitekture koja se na poseban način odražava i noću.

Kao što vidite, dnevna i noćna arhitektura u neku su ruku negativ jedna drugoj. Mendelsohn ima i tu veliku sposobnost da zaigra na izgled osvijetljene građevine, da shvati reklamni fenomen arhitekture na trgovinskoj osnovici. U njega je ekspresionizam proizvod velike sposobnosti sinteze. Kod kina Universum (kasnije nazvanog Capitol) može se uočiti velika sinteza volumena, koja je rezultat iskustva industrijske arhitekture. Tu smo već na granici racionalizma, no postoji još uvijek velika plastična djelotvornost.

Jedino Gropiusovo djelo koje se može smatrati ekspresionističkim (a on se odvaja od grupe da bi osnovao Bauhaus) jest „spomenik palima Weimara" koji ponovo predlaže jezik trokutâ, izlomljenih linija, drag Maxu Tautu, i koji predstavlja neku vrstu obavijajuće skulpture u prostoru. To je veoma interesantno ostvarenje, premda se, kad je riječ o Gropiusu, ponavljam, ne može govoriti o istinskom sudjelovanju u ekspresionizmu, nego o dodiru, od čega će se on kasnije odvojiti.

Crtež za natječaj nebodera kraj stanice u Friedrichstrasse u Berlinu jedan je od rijetkih ekspresionističkih momenata Miesa van der Rohea. Riječ je o zastakljenoj zgradi, čija je cjelovita struktura očigledna, a gdje se ekspresionistički valeri koncentriraju u zvjezdanoj izlomljenosti tlocrta, za koju je proučio i varijantu zasnovanu na krivinama.

Tu je i značajna figura jednog pristalice ekspresionizma: Hansa Poelziga. U svojim djelima što prethode svjetskom ratu Poelzig, koji je bio profesor znanosti o konstrukcijama, naime tehnike konstrukcija u Berlinu, posegnuo je za stanovitim eklektičko-historicističkim vrijednostima Heimatstyla, da bi ih razvio u diskursu posvećenom u prvom redu konstrukcijskim vrijednostima.

Na robnoj kući u Breslau može se vidjeti kako je Mendelsohnovo učenje, problem prostornih kontinuiteta, utjecalo i na njega. Kao ličnost, on je vezan za solidnu tipološku impostaciju, kao što je slučaj kod kazališta Grosspielhaus iz 1919.
Tri su građevine iz 1919. godine: Einsteinov toranj, kolodvor u Stuttgartu što ga je izradio Bonatz, a koji je neka vrsta prototipa nacističke arhitekture, i zgrada u Berlinu, veliki teatar za mase, proizišao iz posve normalne tipologije, klasicističke, gdje je cjelokupan ekspresionistički efekt sadržan u stropu, nekoj vrsti kupole sa stalaktitima od drveta i gipsa koji su se rasvjetljivali. Ti su stalaktiti smetali nacistima, pa su ih odrezali, čime su razotkrili bitno klasičnu matricu zgrade.

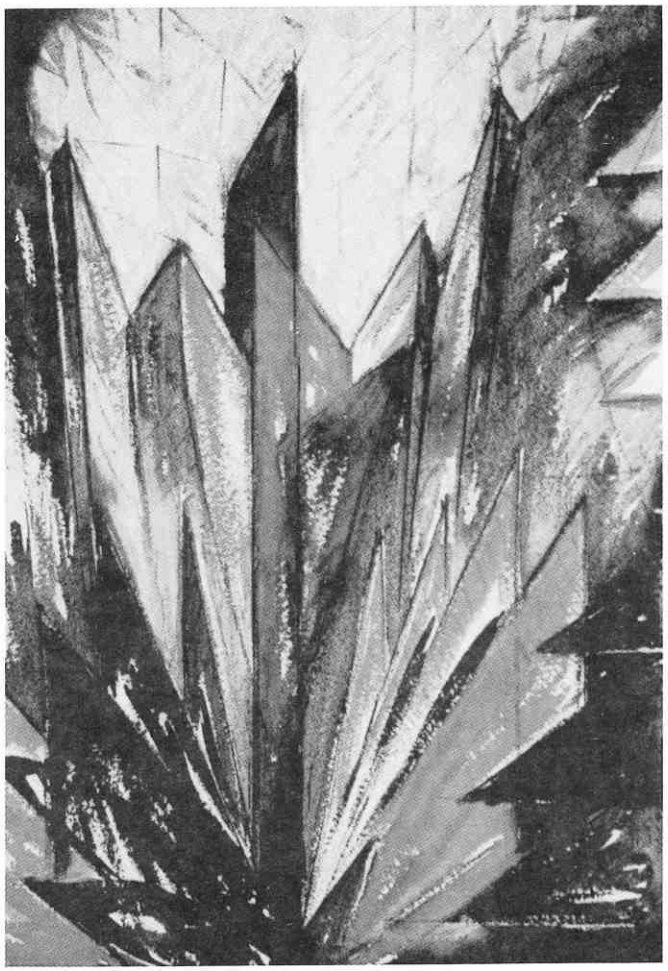
I Poelzig sudjeluje u iskustvu zgrada za mase, kao što je bila *Onkel Tom Hűtte*, koja već svojim imenom aludira na američko financiranje: „Čiča Tomina koliba". Sa sebi svojstvenom spretnošću on nastoji unijeti elemente Heimatstyla, to jest ne više eklektički historicizam, nego posezanje za vrijednostima pučke arhitekture. Tu se može uočiti prstenasti okov od cigala koji uokviruje dva dvorišna zida gdje se nalaze dimnjaci, dok se na fasadama, s tradicionalnim drvenim strukturama, osvjetljuje moderno označivanje otvorâ.

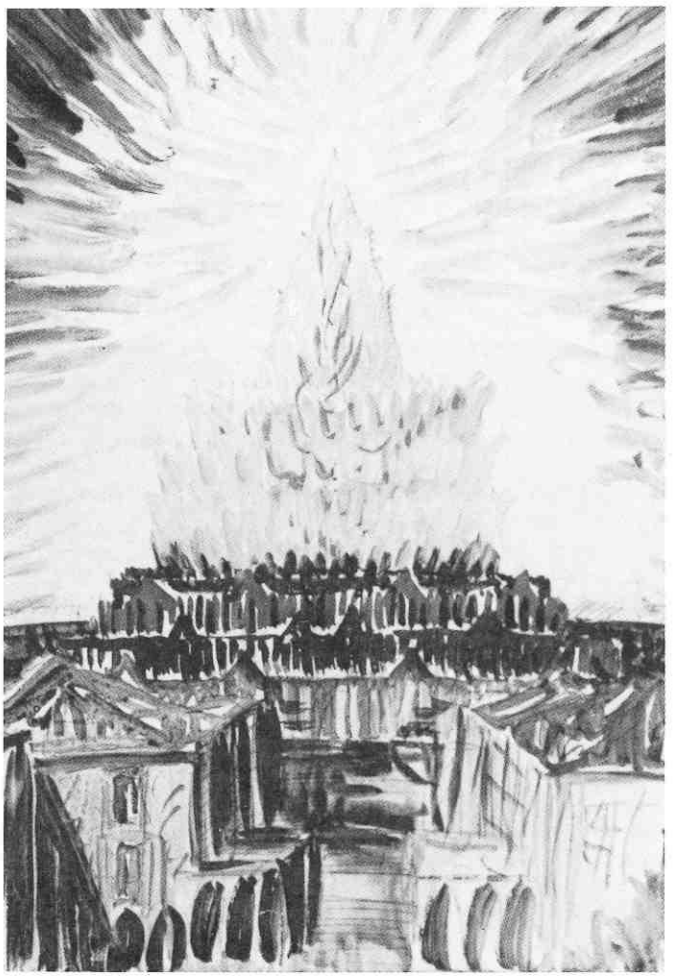
Mendelsohn je za Poelziga govorio da je „inflacija". Optuživao ga je zbog nedostatka kontrole u njegovoj barokizirajućoj fazi. To je velika spirala što predstavlja promenadu

Hans Scharoun
Akvarel, 1919.

Hans Scharoun
Akvarel, 1919.

31





na pokrovu zgrade koji je sav prohodan, Schauspielhaus u Salzburgu, neostvaren projekt. Tu on sa supstancijalnom spretnošću spaja dvije komponente: komponentu barokne tradicije, à la Pőppelmann, to jest barokni gigantizam, i strogu postojanost osnovne geometrijske teme, to jest mendelsohnovsku komponentu. Konstrukcijska spretnost i scenografski smisao spajaju se u arhitekturi koja kontemplira samu sebe. Uostalom, skica za scenografiju „Golema" svjedoči o iskustvima te vrste.

Poelzig počinje s protoekspresionizmom, a zatim, na temelju tih prethodnica zbog kojih na njega svi gledaju kao na učitelja, sudjeluje u svim grupama pokreta, da bi završio naposljetku sa svojevrsnom paranacističkom retorikom.

Drukčiji su bili počeci Hansa, „Ivice", najmlađeg u grupi Ringa, to jest Scharouna. Njegovi su crteži – govorio je Luckhardt – crteži nekoga tko ne zna detaljizirati.

Kad Scharoun bude napravio ciklus crteža nazvanih „Crteži otpora", u očekivanju posljednje berlinske bitke, ponovo će predložiti teme plastične zgrade koja je sva prohodna. Prohodnost organskih prostora, što je bila prava lekcija ekspresionizma, sad se vraća i nasljeđuje i Poelzigovo učenje. To je veliki teatar na razini pokrova, teatar koji se može doživjeti u cjelini. To će iskustvo biti sadržano, naravno sa znatnim uvjetovanostima i mnogo manje spretno, kod realizacije Filharmonije. Čudesni crtež „hrama okajavanja", koji datira iz travnja 1945, istih dana kad su se sklanjali na sigurno instrumenti Filharmonijskog orkestra i ruski tenkovi ulazili u Berlin, za danâ Hitlerova bunkera, predstavlja i posljednju stranicu autentičnog ekspresionizma.

To su bila iskustva onih koji su realizirali arhitekturu, pa bi se sad vrijedilo zaustaviti na nekim iskustvima koja su ostala isključivo kao figurativni prijedlozi.

Hablik sudjeluje u grupi *Gläserne Kette* crtežima utopijskog grada, gdje se, kao što se može vidjeti, registrira stanovita komponenta arhitekture Maja. Isti Hablik otkriva poliedre gotičkog porijekla, crta nebodere kao vrškove tornjeva. Goticizam se može posvjedočiti i likom podvajanja slike. Slika postavljena na dijagonale što predstavlja dvaput dani kvadrat – to je ključna figura i primjer prvoga njemačkog arhitektonskog traktata čiji je autor Roriczer, traktata o načinu na koji se izrađuju vrškovi tornjeva, iz 1486. Oduševljen tim raketama na više razina, što su zapravo gotički vršci tornjeva,

Hablik primjenjuje tu geometrijsku pretpostavku na nebederu sa zastakljenim bridovima.

Tu je i neka vrsta *Skylaba* ante litteram, „nastamba koja kruži u orbiti godinu dana", arhitektura budućnosti, svemirskog tipa, prva „arhitektura fantastike".

Goesch, koji je bio steriliziran i ubijen u nacističkom logoru, u nizu gotovo bajkovitih crteža nastoji u neformalnom ključu obnoviti komponente njemačkog baroka. To je osobito zanimljivo i u biti pripada tradicionalnoj morfologiji.

Krayl radi zajedno s Brunom Tautom za vrijeme brandenburškog iskustva. I tu se mogu uočiti zanimljivi eklektičko-historicistički ostaci, barok i dizajn muzičkog instrumenta u apstraktnoj arhitekturi, crtež veoma visoke vrijednosti.

No, najzanimljivija je figura u tom smislu Hermann Finsterlin, Bavarac, koji je teoretizirao povijesnu arhitekturu putem igre konstrukcija za djecu. Tradicionalna je arhitektura u svojim različitim oblicima, klasičnim, istočnim, srednjovjekovnim, renesansnim, uvijek stereometrijska igra danih volumena, dječja igra.

Nešto drukčije, novo, nalazi se u prirodi, u inspiraciji takozvanih „Ledenjaka, mlina duha", to jest u prostoru informela. Sve je forma: zračenja, mirisi, zvukovi i misteriozni dodiri duša. Forma je tek ustrojstvo fluidnih sila koje su relativno prebrze, neprestane, to je zatvoren organski skup u kretanju koji se razvija na relativno zatvoren način i u četvorodimenzionalnim prostorima. Njegova je čudna materijalna manifestacija posljedica ritma i mnogostrukosti po sebi, te borbenih igara s predmetima u prostoru koje su s tim u vezi, s pritiskom svjetlosti i olujama najistančanijih duhova, varijacija gustoće s alternantnom razmjenom preoblikujućih ili prodornih prožimanja, koje se raspoređuju prema afinitetu. Taj će put uvijek nailaziti na zaustavljanja, vezivne točke, jer su naleti snage, ma koliko raznorodni, uvijek u ravnoteži. To su arhitektonski trenuci u zbivanjima svijeta. U carstvu beskrajno malog i beskrajno velikog postoji u svakom djeliću vremena beskonačan broj takvih konstrukcija. Ili, „zaista je nezamislivo kako se umjetnost podizanja zgrada održala u toku milenija konstantnom i siromašnom novim idejama. Ona je bila tek puki cilj, počevši od piramida. A cilj osiromašuje svaki optimum, to je slijepa ulica, nešto sterilno; ali što se drugo moglo derivirati iz poluoktaedra piramida, ili stožastih osnovica antičkih istočnjačkih konstrukcija. Tek je heksaedru dopušten razvoj u tri dimenzije, što ima za posljedicu jedinstven spoj, spoj sa stranim elementom poput kugle: džamiju. U svakoj građevini što ju je napravio čovjek on je mnogo zaostao za prirodom, umjesto da je nastavio da je razvija. Izuzetno je ono što je uspio učiniti kolektivistički duh insekata, puževa, riba, ptica, i tako dalje, sa svojim biotehničkim oblicima razvoja na najvišem stupnju". Adolf Behne, koji je bio mozak ekspresionističke grupe i koji je napisao i knjigu što u ono doba nije našla izdavača i zbog toga što ju je bacila u zasjenak Gropiusova knjiga, shvatio je Finsterlinovu važnost. On je kasnije živio osamljen i zaboravljen od svih u Stuttgartu. Nacisti ga, istini za volju, nisu progonili, ali su ga prisilili na neaktivnost. Ignorirao ga je čak i Gropius, kad su se već kao starci mogli susresti u povodu izložbe Bauhausa. Ali, Gropius koji ga je i otkrio, i koji ga je bio pozvao da sudjeluje na „Izložbi nepoznatih arhitekata" 1919, otišao je u Stuttgart na izložbu Bauhausa i zaboravio na Finsterlina. „Formalni prototip posljednjega velikog genijalnog otkrića zemaljskog duha, oblik organskog života, nalazi se između kristala i amorfa. I moja arhitektura niče na tom srednjem putu. U novoj kući nećemo se osjećati samo kao stanovnici bajne kristalne žlijezde, nego kao stalni gosti organizma, a krećući se od jednog do drugog organa živjet ćemo u recipročnoj simbiozi s golemom i fosiliziranom majčinom utrobom."

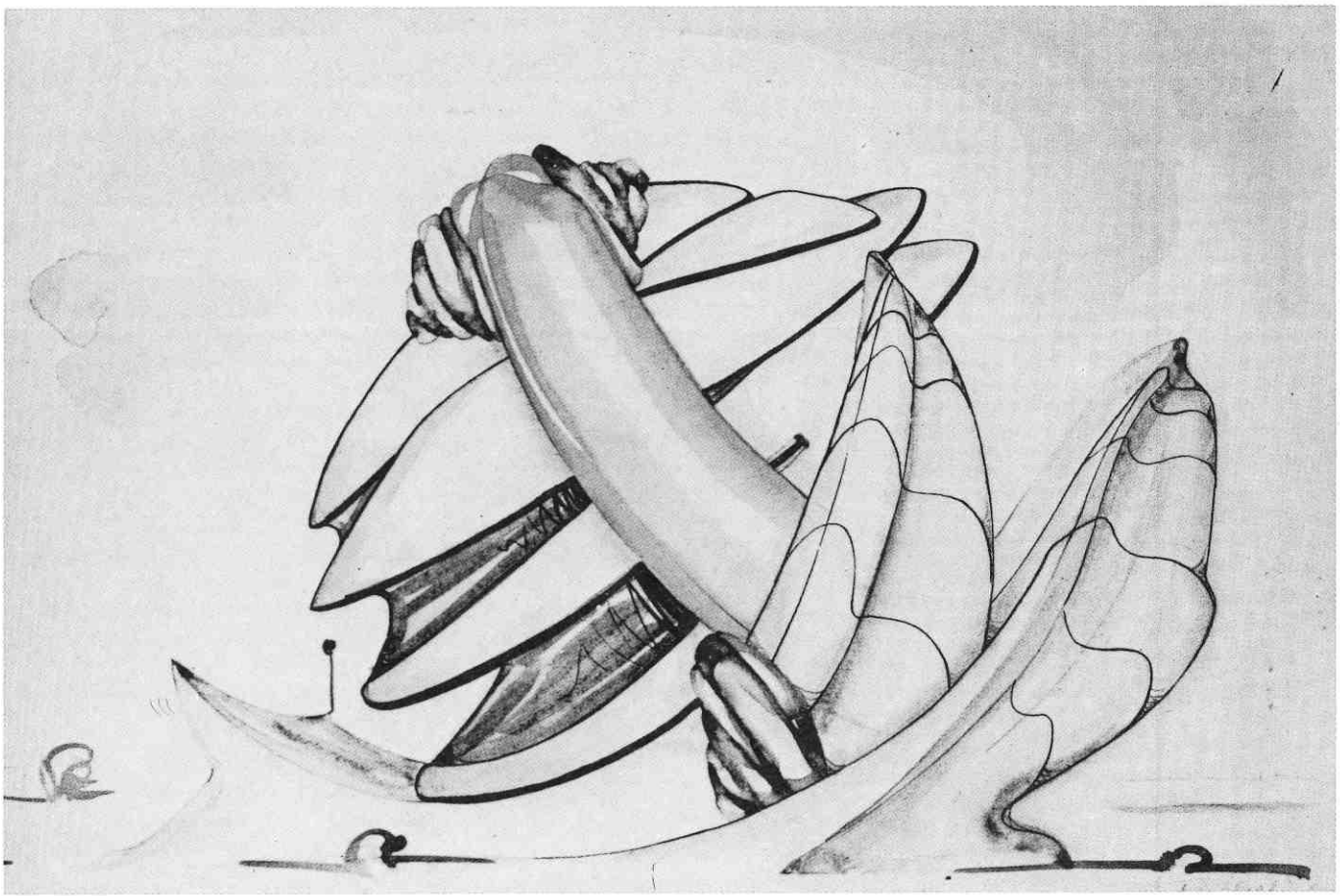
Behne je shvatio i nešto drugo, a to je da su zapravo Finsterlin i Van der Velde bili bliski. Ako je Van der Veldeu smetala prava crta, „u prirodi nema nijedne prave crte", Finsterlina je smetala kocka. „Kao romantičar, Van der Velde – piše Behne – ne pripada poput Finsterlina grupi onih koji ostaju vezani za prošlost, jer je on kao racionalist deklarativno čovjek našeg vremena." Ta kritička intuicija da je Finsterlin zapravo nasljednik *Art nouveaua,* da je nasljednik naturalističkog kontinuiteta Van der Veldea, bila je zapostavljena.

Međutim, može se vidjeti kako su reference na Sidneyevo djelo prilično jasne. Eto zbog čega se Finsterlin u starosti, kad je i dalje radio, neprekidno nadovezivao na teme tih crteža iz dvadesetih godina. On zapravo nije osjećao da je arhitekt, nego da se realizira putem drugih. Na opasku da Finsterlin nije realizirao nijednu kuću, on bi odgovorio: „Moja arhitektura, to su drugi koji je ostvaruju. To je vulkanska vatra koja izbija tu i tamo u svijetu, s onu stranu svih granica." Ponekad se i on spuštao do dekorativnije, blago barokne forme; drugi put je istraživao plastički kontinuitet, kao u tim obojenim modelima. U svakom slučaju, Finsterlinova je hipoteza nešto što predstavlja temelj „informela u arhitekturi" i što je naišlo i na neka ostvarenja.

Zaključujemo sad panoramu koja nije potpuna, i koja je možda tendenciozna, ali za koju želimo da dade kritički doprinos u ovom pravcu: arhitekturu ekspresionizma valja tražiti u *Gesamtkunstwerke,* u jedinstvu umjetnosti, u hipotetičkom formalnom istraživanju više nego u konkretnim ostvarenjima. Sklerotizirajući u funkcionalnom obliku strepnju, strah, dramatičnost ekspresionizma, racionalizam se sveo na ponovljive i potrošne oblike, pa je u krajnjoj liniji zatrovao i njegov životni duh.

Stoga arhitekturu ekspresionizma valja tražiti ondje gdje nema ostvarene arhitekture. U tome je njezina istinska aktualnost. Ona se temelji na povratku mladih današnjice na slične pozicije: to jest veliki razdor između profesionalne zbilje koja je tako brutalno uvjetovana i onoga što je težnja za arhitektonskom kulturom koja bi bila po mjeri čovjeka i čiji bi politički angažman bio nov.

Prevela s talijanskog: Sanja Roić

Hermann Finsterlin
San u staklu, oko 1920.

33