

# grad kao umjetničko djelo

milan prelog

The city is both a physical utility for collective living and a symbol of those collective purposes and unanimities that arise under such favoring circumstance. With language itself, it remains man's greatest work of art.

Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, 1938

## 1

Mumfordova misao da je grad, zajedno s jezikom, najveće umjetničko djelo čovjekovo, odlučno izražava nova shvaćanja ne samo o značenju grada i gradnje u ljudskom stvaralaštvu, nego i umjetnosti uopće. Ali samouvjerenost Mumfordove tvrdnje stvara privid da je njome izražena neka općeprihvaćena misao koju i nije potrebno posebno dokazivati. Ta se misao doduše javlja u slijedu razmišljanja koja otkrivaju grad kao nosioca posebnih, estetskih vrijednosti, ali ni misli njegovih prethodnika ni Mumfordova — pa ni sve češća upotreba pojma »umjetnosti gradogradnje« — nisu proizašle iz dublje razrade nekih postavki teorije umjetnosti, niti su bitnije izmijenile ravnodušan odnos teorije i povijesti umjetnosti prema ovom »umjetničkom djelu«.

Jer ne šute samo prosječni »priručnici« i pregledi povijesti umjetnosti o gradskim cjelinama (iz kojih inače izabiru skupove umjetničkih djela na temelju kojih grade sljedove stilskih razdoblja i zacrtavaju pravce razvoja umjetnosti) — gradova nema ni u onim većim, smionijim sintezama, kao što je »Umjetnost Zapada« H. Focillona. Čak ni mnoge posebne, često majstorske studije o arhitekturi pojedinih razdoblja ili vrijedni pregledi razvoja evropske arhitekture, kao što je ona N. Pevsnera, ne go-

vore o gradskim cjelinama u kojima su nastala i koje tvore arhitektonska ostvarenja. Istu šutnju o gradovima zatječemo u teoretskim tekstovima; u zaboravu grada slažu se i novije estetike posve suprotnih stajališta, kao što su one G. Lukácsa, M. Bensea i T. W. Adorna<sup>1</sup>.

Naravno, otkrivanje i vrednovanje određene građe ne mora se pojaviti samo unutar onih struka koje bi se njome morale baviti u skladu s podjelom znanstvenog rada, niti pravo na nove teoretske spoznaje o umjetnosti pripada samo teoretičarima i povjesničarima umjetnosti. Mumfordova misao o gradu kao umjetničkom djelu proizišla je iz promatranja »grada u povijesti«, u kojem se pitanje njegova umjetničkog oblikovanja javlja tek kao jedno u mnoštvu drugih pitanja što ih je istraživač života i razvoja tako složene ljudske tvorevine kao što je grad nužno morao sebi postaviti. Mumfordova knjiga o gradu, ma koliko bila osebujna s obzirom na poruke koje je on izvlačio iz određene građe, pripada ipak povijesti gradogradnje; posebne znanstvene discipline začete doduše još pretkraj prošlog stoljeća, ali koja je tek u ovom našem stoljeću dala ne samo prve velike priručnike, poput onih H. Lavedana i R. Aeglija, nego i tekstove teoretskog, metodskog značenja, kao što su oni P. Geddesa, J. Gantnera, A. E. Brinkmanna, M. Poëtae i B. Zevija<sup>2</sup>. Izrazito interdisciplinarni zna-

čaj tih istraživanja izdvojio ih je nužno iz okvira posebnih disciplina, pa tako i iz povijesti umjetnosti, ali to još uvijek ne opravdava njenu upornu ravnodušnost prema mnogobrojnim porukama koje proizlaze iz sve veće količine nove građe, i koje, premda govore o novim dimenzijama ljudskoga umjetničkog stvaralaštva, uzalud kucaju na njena vrata.

U isti mah u sve većem broju radova posvećenih gradu, njegovoj prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, izražava se ravnodušnost prema umjetničkom značaju urbanističkog ostvarenja u tradicionalnom smislu tog pojma. Noviju značajnu potvrdu takvog usmjerenja daje knjiga »Slika grada« (1960) američkog arhitekta K. Lyncha. Umjetnost »planiranja« i »oblikovanja« gradova, za koju se zalaže Lynch, temelji se na posve drugim pretpostavkama nego što su one kojima se određuje umjetničko oblikovanje u tradicionalnoj estetici i teoriji umjetnosti<sup>3</sup>.

U posve je određenoj vezi s razvojem povijesti gradogradnje i teorije urbanizma kao posebnih disciplina izdvajanje povijesti arhitekture iz povijesti umjetnosti. Energična tvrdnja A. Loosa da arhitektura i nije umjetnost očigledno nije imala samo retoričko-polemički smisao, niti je to bila osamljena misao jednog borbenog zastupnika Moderne<sup>4</sup>. Godine 1909. Loos je pisao: »Umjetnosti pripada tek mali dio arhitekture: grobnica i spomenik. Sve drugo, sve što služi nekoj svrsi, treba isključiti iz carstva umjetnosti.« Uvjeren da je istinski smisao arhitekture određen prije svega njenom svrhom, njenom upotrebljivošću, a znajući dobro da se u »carstvu umjetnosti«, nad kojim bdije tradicionalna estetika, ne priznaje ni svrha ni »tehnika« gradnje, Loos je vrlo rano došao do zaključka koji će desetljećima kasnije, doduše opreznije, izraziti i neki teoretičari i povjesničari arhitekture. Razvijajući godine 1948. tezu o arhitekturi kao »unutrašnjem« prostoru B. Zevi je umjetničkoj vrijednosti dao tek jedno mjesto među mnogim drugima koja

<sup>1</sup> Vrlo kratko poglavlje pod naslovom »Urbanizam i semiotika« na kraju Benseova teksta »Uvod u informaciono-teoretsku estetiku« (Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, »rdek«, Reinbeck-Hamburg, 1969), premda ima značaj izrazite improvizacije, treba ipak shvatiti kao pokušaj uključivanja urbanizma u određeni estetski sustav, zacrtan nekoliko godina prije (Aestetica, 1965).

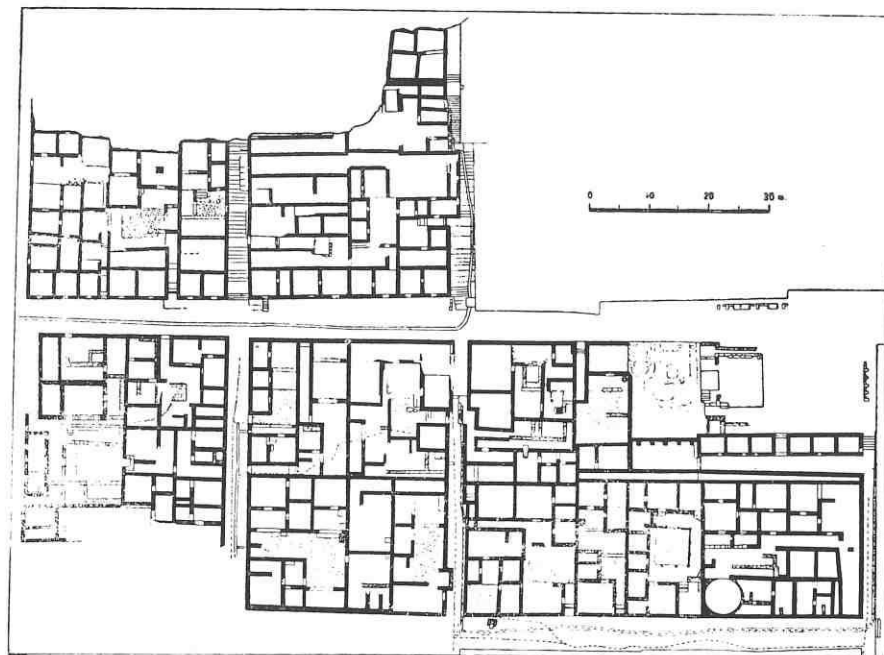
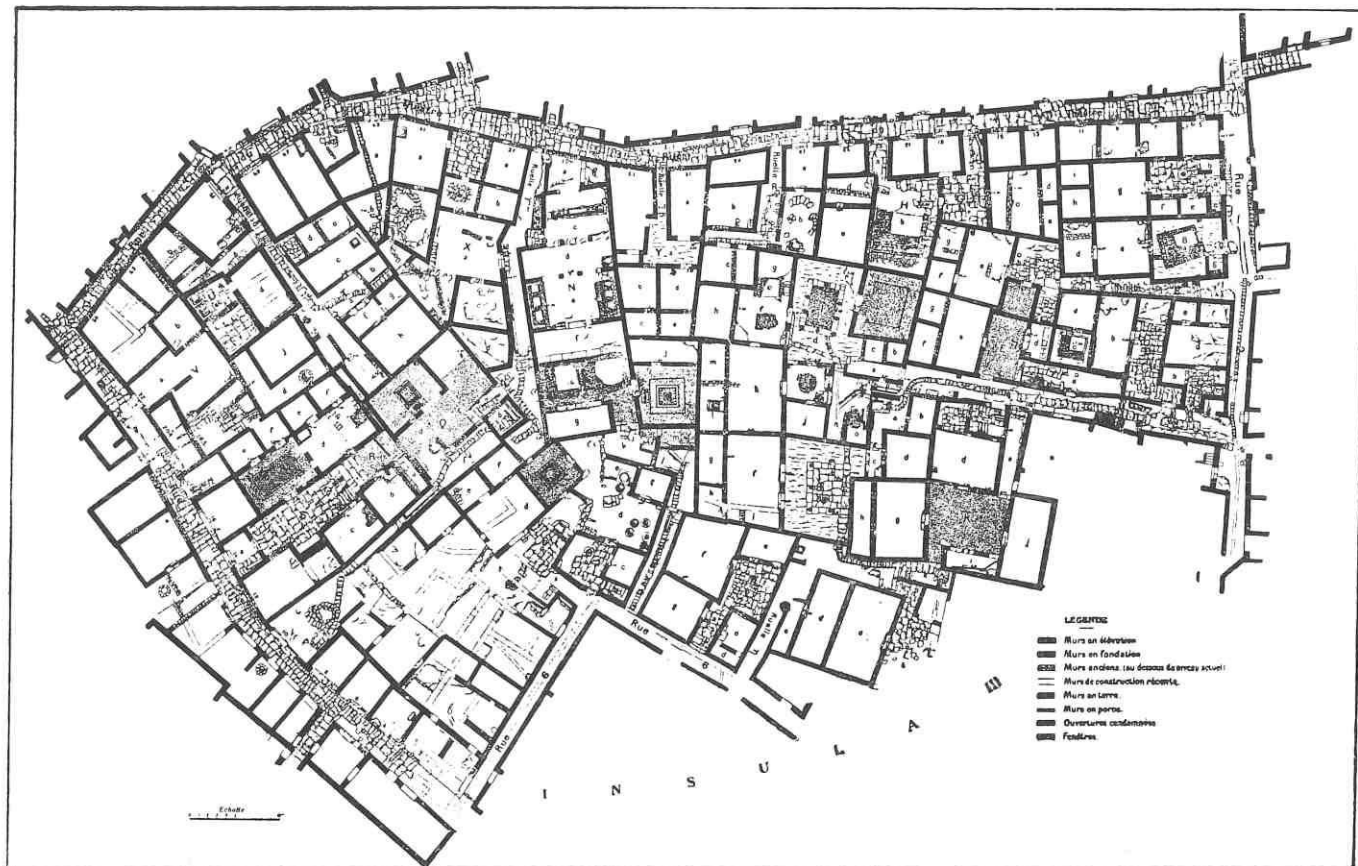
Georg Lukács, Ästhetik, Teil 1 (Die Eigenart des Ästhetischen, dva sveska, izd. Luchterhand). Autorov predgovor pisan potkraj 1962. O Lukácsu tradicionalističkom shvaćanju arhitekture bit će još govora u daljnjem tekstu.

Posmrtno izdanje »Ästhetische Theorie« Th. W. Adorna (Suhrkamp, 1970) posve otkriva njegovu privrženost »klasičnoj estetici« koja se u različitim prijašnjim tekstovima tek povremeno očitovala, ali koja je sigurno bitno odredila poznata gledišta prema »industrijskoj kulturi«. Za Adornov odnos prema arhitekturi karakterističan je tekst »Funktionalismus heute« (predavanje održano godine 1965), objavljen u skupu studija »Ohne Leitbild — Parva Aesthetica« (Suhrkamp, 1968).

<sup>2</sup> Velikim pregledima povijesnog razvoja gradova treba pridodati i pothvat E. A. Gutkinda, International History of City Development (dosad četiri velika sveska u kojima su obrađene pojedine evropske regije, 1964—1969).

<sup>3</sup> Još konzekventnije uključivanje arhitekture i urbanizma u velike opće sustave, u kojima se zapravo više i ne govori o umjetnosti, zbiva se u semiološkim analizama. Usp.: U. Eco, La struttura assente, Milano 1968. (prijevod: Kultura, informacija, komunikacija, Nolit, Beograd 1973); F. Choay, Semiologie et urbanisme i R. Barthes, pod istim naslovom u L'architecture d'aujourd'hui (1971, svesci 153 i 155).

<sup>4</sup> A. Loos, Sämtliche Schriften in zwei Bänden (izdavač F. Glück), Wien—München 1962, 2. sv., str. 314/15.



priene  
plan dijela grada

može imati neka građevina. Govoreći o pretpostavkama povijesti arhitekture godine 1960. L. Benevola se založio za njenu nezavisnost od povijesti umjetnosti, jer »treba osporiti mogućnost da se odvoji 'umjetnost' od ostalih komponenti arhitektonskog iskustva«<sup>5</sup>.

Ali prateći raznovrsne težnje da se arhitektura »izdvoji« iz umjetnosti, od polemičkih istupa nekih pionira moderne arhitekture protiv povijesti umjetnosti uopće pa do izgradnje novih povijesnih i teoretskih sustava, treba se zapitati nisu li težnje za takvim izdvajanjem određene ipak mirenjem s tradicionalnim odnosima povijesti i teorije umjetnosti prema arhitekturi, prema urbanizmu, pa i njihovim shvaćanjima umjetnosti uopće? Ako tradicionalna estetika, teorija i povijest umjetnosti nisu priznavale ili ne priznaju značenje nekih bitnih odrednica arhitektonskog ostvarenja, smatrajući da one nemaju i ne mogu imati estetski značaj, to još ne znači da im treba i dalje prepuštati samo one dijelove arhitektonskih ostvarenja koji pripadaju umjetnosti, nego da je potrebno provesti korjenitu kritiku onih osnovnih shvaćanja umjetnosti i umjetničkog djela koja sprečavaju stvaranje novih odnosa i prema arhitekturi i prema gradogradnji — urbanizmu.

## 2

Pretkraj prošlog stoljeća javljaju se prvi tekstovi u kojima se objavljuju novi odnosi prema gradogradnji i njenim ostvarenjima. Jer, premda se u književnosti XIX stoljeća može naći dosta pisaca koji se zanose i starim gradovima, prvi pokušaji racionalizacije doživljaja povijesnih sredina mogu se ipak povezati uz imena Camilla Sittea i Georga Simmela.

Knjiga bečkog arhitekta C. Sittea »Umjetnička načela gradogradnje« (1889) doživjela je ubrzo široko priznanje, ali isto tako i prerani zaborav. Nasuprot ranoj popularnosti Sitteove knjige, »estetska analiza« Rima njemačkog filozofa i sociologa G. Simmela iz godine 1898. objavljena je tek nakon njegove smrti (1920) i nije izazvala onaj odjek koji je imala njegova studija »Veliki gradovi i duhovni život« (1900) — jedan od prvih znanstvenih tekstova u kojima se o modernom velegradu govori trijezno i bez tradicionalističkih predrasuda. Ali bez obzira na ograničeni odjek Simmelovih eseja, oni su,

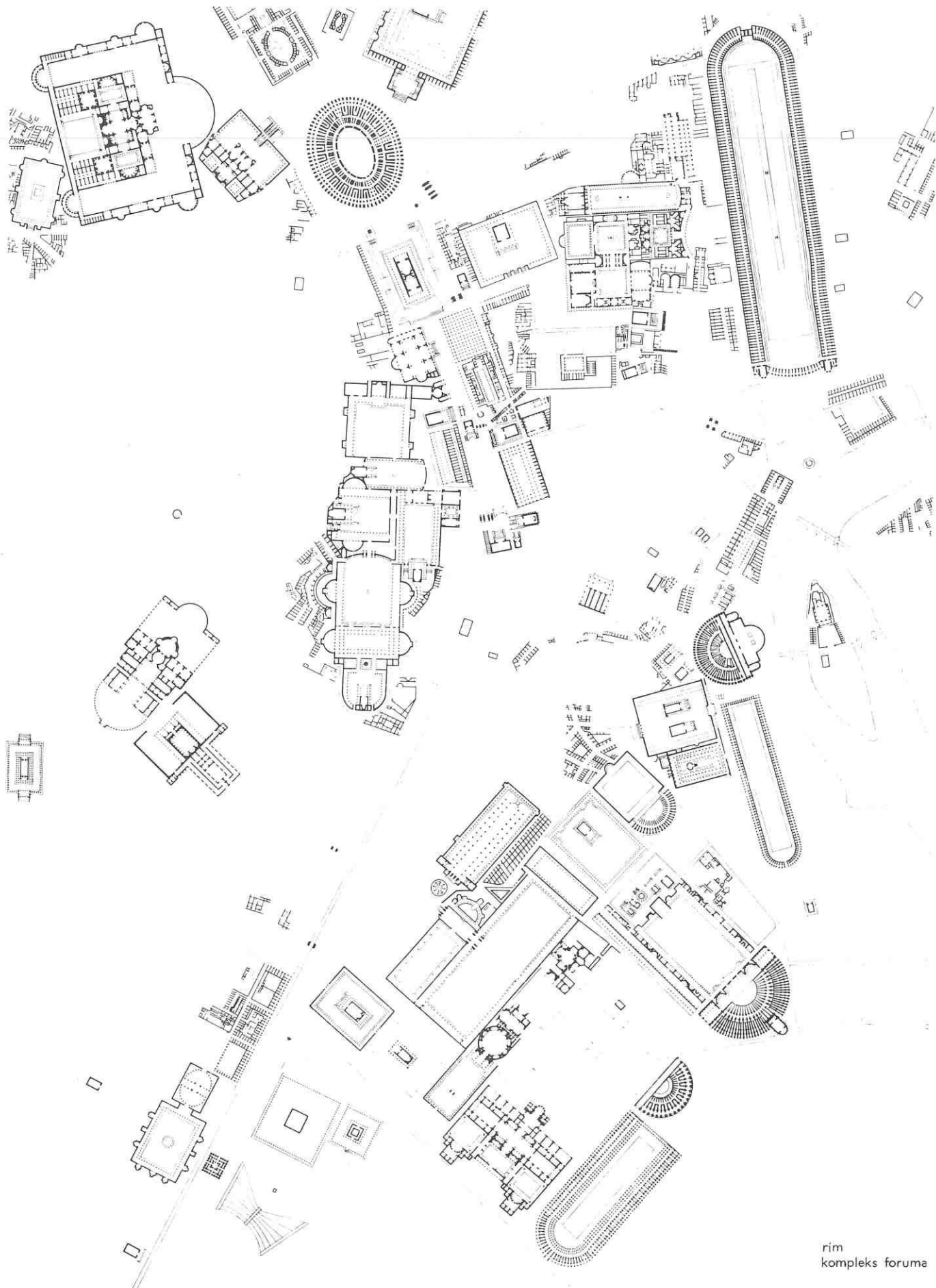
s obzirom na vrijeme nastanka, svjedočanstva značajnog pokušaja da se neodređeni, a ipak vrlo snažni doživljaji stare gradske sredine sređe i obuhvate određenim znanstvenim pojmovima<sup>6</sup>.

Istupivši protiv »zastrašujućeg siromaštva« tadašnje gradogradnje, protiv shvaćanja da je izgradnja gradova samo »tehnički problem«, Sitte je prizvao u pomoć povijest, otkrivajući umjetničke vrijednosti različitih rješenja organizacije gradskog prostora, od antike do baroka. To su prije svega analize starih trgova diljem Evrope, u kojima on otkriva neka načela organizacije prostora. Oblici starih trgova, njihova nepravilnost, ograničena veličina, pa zatim međusobno povezivanje više trgova i napokon postavljanje istaknutih građevina u prostor — sve te vrijednosti ne nastaju slučajno, one su proizišle iz »rafinirano mudrih metoda«. Nastojeći da iza tih rješenja potraži neku metodu, neko načelo i s v j e s n u djelatnost »starih mjastora«, Sitte se, ma i nesvjesno, suprotstavlja tada proširenim mišljenjima da su vrijednosti povijesnih sredina nastajale više-manje slučajno, te da su one više neka »prirodna« nego ljudska tvorevina. Arhitekt po profesiji, Sitte je u tim starim prostorima, u načinu njihove organizacije, osjećao stanovito htijenje starih graditelja-umjetnika, čak im je i zavidio što su u svom vremenu imali mogućnosti svjesno težiti ljepoti — mogućnosti koje je novo vrijeme krajnje smanjilo. Ali otkrivajući te zaboravljene vrijednosti Sitte je pokušao na temelju načela stare gradogradnje izgraditi i neke modele za gradogradnju svog vremena. Iz postavke da je »prije potrebno proučavati djela prošlosti i na mjesto izgubljene umjetničke predaje postaviti teoretsku spoznaju uzroka zbog kojih osnove starih izvrsno djeluju« proizišli su i njegovi prijedlozi »poboljšanja modernog sistema«, izrazito historicističkog karaktera. Zalažući se za primjenu tih izrazito povijesnih, monumentalnih načela organizacije prostora, bar u najistaknutijim, središnjim dijelovima grada, Sitte nije mogao dati ni jedan konkretan odgovor na pitanja koja je nametao nagli rast gradova potkraj prošlog i na početku ovog stoljeća. Upravo zbog toga historicističkog odnosa prema problemima modernoga grada Sitteova je knjiga prije prvoga svjetskog rata zaboravljena, a neke su njegove misli čak vrlo grubo kritizirane.

<sup>6</sup> Navodi Sitteovih stavova prema četvrtom izdanju knjige »Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen«, Wien 1909. Prijevod (ing. D. Fabaković) pod naslovom: Umetničko oblikovanje gradova, Beograd 1967.

G. Simmel, Zur Philosophie der Kunst (Rom, eine ästhetische Analyse, 1898, str. 17—28, Florenz 1906, str. 61—66, Venedig 1907, str. 67—73). Posmrtno izdanje manjih spisa, Potsdam 1922.

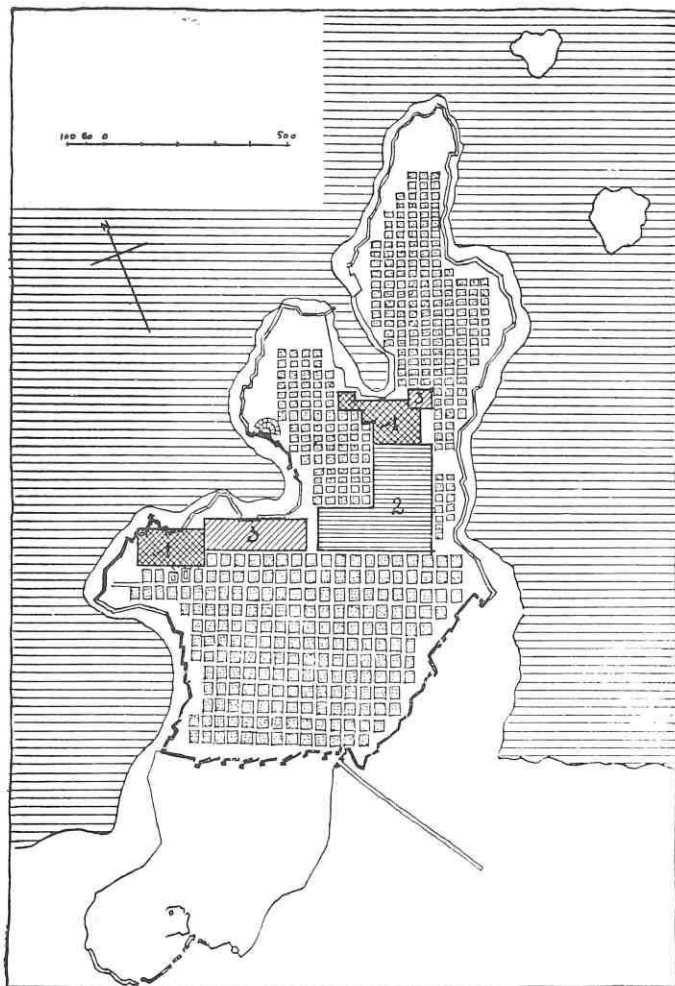




Prateći danas obnovu zanimanja za tu knjigu, trebalo bi dobro lučiti smisao njenih raznovrsnih poruka. Trajnu vrijednost tom tekstu u razgovorima o gradogradnji daju ne samo uspjele analize starih sredina, nego prije svega Sitteova nastojanja da iza određenih rješenja otkrije svjesno htijenje graditelja, te da staru gradogradnju protumači kao umjetničku djelatnost. Jer, ma koliko Sitteova polemika protiv gradogradnje njegova vremena bila opravdana, ne treba zaboraviti da on nije osporavao moderne sustave nego u biti duboko tradicionalističko rješavanje novih urbanih problema, pa je svako pozivanje na Sittea u kritici suvremenog urbanizma ne samo posve promašeno, nego i prikriva istinske vrijednosti njegove knjige.

Simmelov esej »Rim — estetska analiza«, kao i nešto kasniji tekstovi posvećeni Firenzi (1906) i Veneciji (1907) — ti prvi pokušaji racionalizacije doživljaja starih gradskih sredina — otkrivaju kako se oruđem tradicionalne estetike nije mogla izgraditi ni najgrublja okosnica jednog sustava u kojem bi našao svoje mjesto »grad kao umjetničko djelo«. Polazeći od snažnog doživljaja starog Rima kao sklopa ruševina i izgradnje u toku dugog vremenskog razdoblja, od »slike« toga jedinstvenog gradskog tkiva, Simmel je u uvodnim rečenicama svoga prvog eseja jasno uobličio spoznaju da osebujni značaj ljepote staroga grada ne proizlazi iz jednostavnog zbira pojedinih umjetničkih spomenika. Za razliku od mnogih, ranijih i kasnijih, pisaca, govoreći o ljepotama Rima Simmel u čitavom eseju ne spominje ni jednu jedinu građevinu — on želi utvrditi prije svega *l j e p o t u c j e l i n e*. A ta se ljepota ostvaruje kao »oblik elemenata koji su sami po sebi ravnodušni pa i strani ljepoti, a koji stječu estetsku vrijednost tek svojim zajedništvom. Ta spoznaja, kojom je u biti prevladano shvaćanje da ljepota neke stare sredine ovisi o količini istaknutih spomenika i koja prethodi suvremenom vrednovanju starih izgrađenih sredina, imala bi mnogo veće metodsko značenje da daljnja razmišljanja nisu sapeta tradicionalnim shvaćanjima odrednica same »ljepote«.

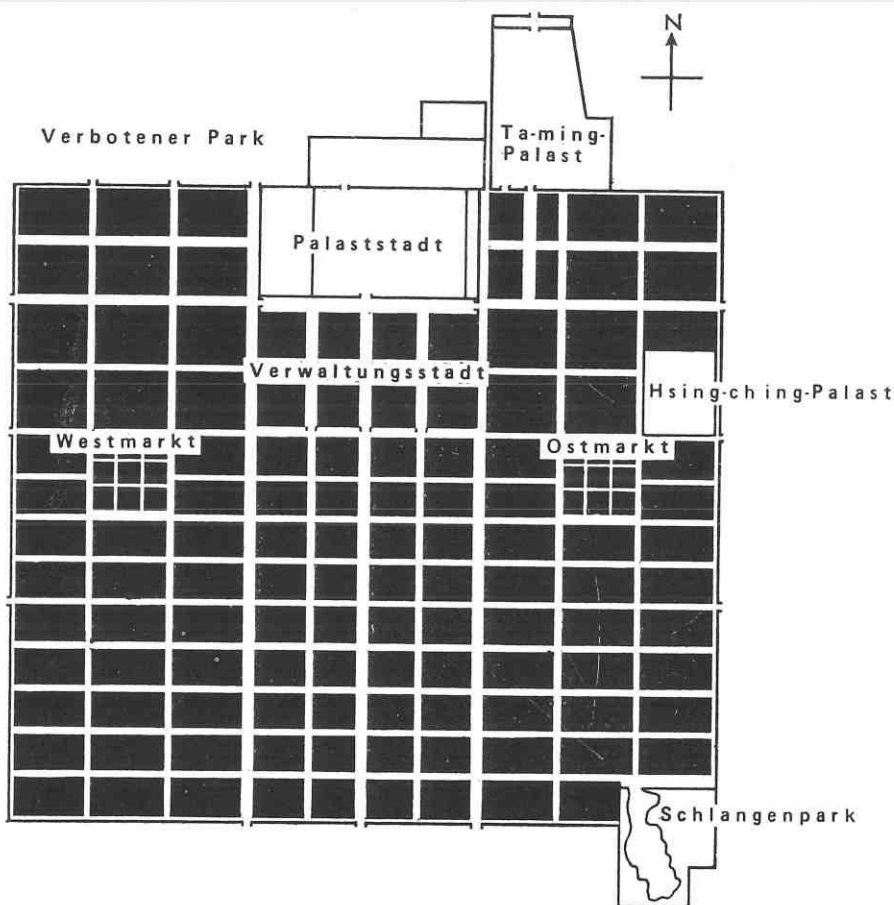
Nastojeći naime odrediti osebujni značaj skupa ljudskih ostvarenja koja sama po sebi i ne moraju biti lijepa, Simmel je u duhu tradicionalne estetike mogao birati samo između dviju mogućnosti da tu novu vrijednost uvrsti u jednu od priznatih ljepota: jednu koju stvara priroda i drugu umjetničku; jednu koja nastaje igrom slučaja i drugu koju stvara usmjereno ljudsko htijenje. Ali kako su stari gradovi sastavljeni od ljudskih ostvarenja koja nastaju zbog »bilo kakvih životnih« a ne umjetničkih potreba, Simmel je njihovu ljepotu morao protumačiti kao »slučajnu«, »prirodnu tvorevinu«: »...u



slici grada Rima ovo sretno, slučajno sraštavanje ljudskih svrhovitih tvorevina u novu neobičnu ljepotu doseže najvišu draž«.

U daljnjoj, »psihološkoj« analizi estetskog djelovanja Rima Simmel polazi sa stajališta da »značenje umjetničkog djela raste onoliko koliko je količina njegovih uvjeta, materijala i drugih problema mnogostrukija, a jedinstvo u koje ih ono skuplja uže, čvršće, jedinstvenije«. A upravo po veličini te napetosti između množine i jedinstvenosti Rim djeluje kao »umjetničko djelo najvišeg reda«. I povijest i krajolik, golemi raspon povijesnog vremena života ovoga grada i brežuljkasto tlo koje određuje neprestanu smjenu visina i nizina, unose »slučajnost, suprotnosti, neprincipijelnost u njegovu izgradnju«.

Čangan, Kina  
plan grada



Prirodni okvir, osebujni krajolik igra bitnu ulogu i u Simmelovoj interpretaciji ljepote Firenze, manje problematskoj, više književnoj nego estetskoj. Ali susrećući se s ljepotom Venecije Simmel je, osjećajući da je taj grad izrastao u sukobu s prirodnom sredinom u kojoj je nastajao, da je sav izrazito ljudska rukotvorina, izvršio nasilni obrat u procjeni odnosa prirode i grada.

Pripremajući svoj sud o Veneciji Simmel je uvodni dio eseja posvetio pitanju istine u umjetničkom djelu, a napose u građevnoj umjetnosti. U problematskom suprotstavljanju »istine« i »laži« venecijanske su palače morale postati prve žrtve kriterija u kojima etičko prevladava nad estetičkim. U Simmelovoj interpretaciji gube te palače dostojanstvo istinskog umjetničkog djela jer su »precizna igra ... velo kojega nabori, slijedeći samo zakone vlastite ljepote, odaju život iza njega samo time što ga prikrivaju«. To prikrivanje života obilježava i čitav grad, jer »ploveći duž Velikog kanala znamo: život, ma kakav bio, sigurno nije mogao biti takav«.

Suprotstavljajući Veneciju Firenzi, njenoj vjernosti iščezlom životu koji se još odražava u njenoj građevnoj strukturi, Simmel kaže da je »Venecija umjetni grad« i time izriče zapravo njenu osudu. Ovdje »gdje sve vedro i svijetlo, lagano i slobodno služi kao fasada mračnom, nasilnom, nesmiljeno svrhovitom životu, njegova je propast ostavila samo bezdušnu pozornicu, samo lažljivu ljepotu maske«<sup>7</sup>.

Kad se pažljivije čita ovaj tekst, teško je oteti se dojmu da je njegov pisac znao osjetiti osebujnu ljepotu Venecije, sav njen čar, ali da tu ljepotu nije mogao priznati sustav koji je on gradio na određenim postavkama, na određenim shvaćanjima smisla umjetnosti uopće, na pojmovima ljepote koji su poput aveti zastrašivali misao što je napuštala utrte putove.

7

Za kritiku Simmelovih interpretacija »venecijanskog urbanizma« vidi: S. Bettini, uvodni tekst kataloga izložbe »Venezia e Bisanzio«, 1974.

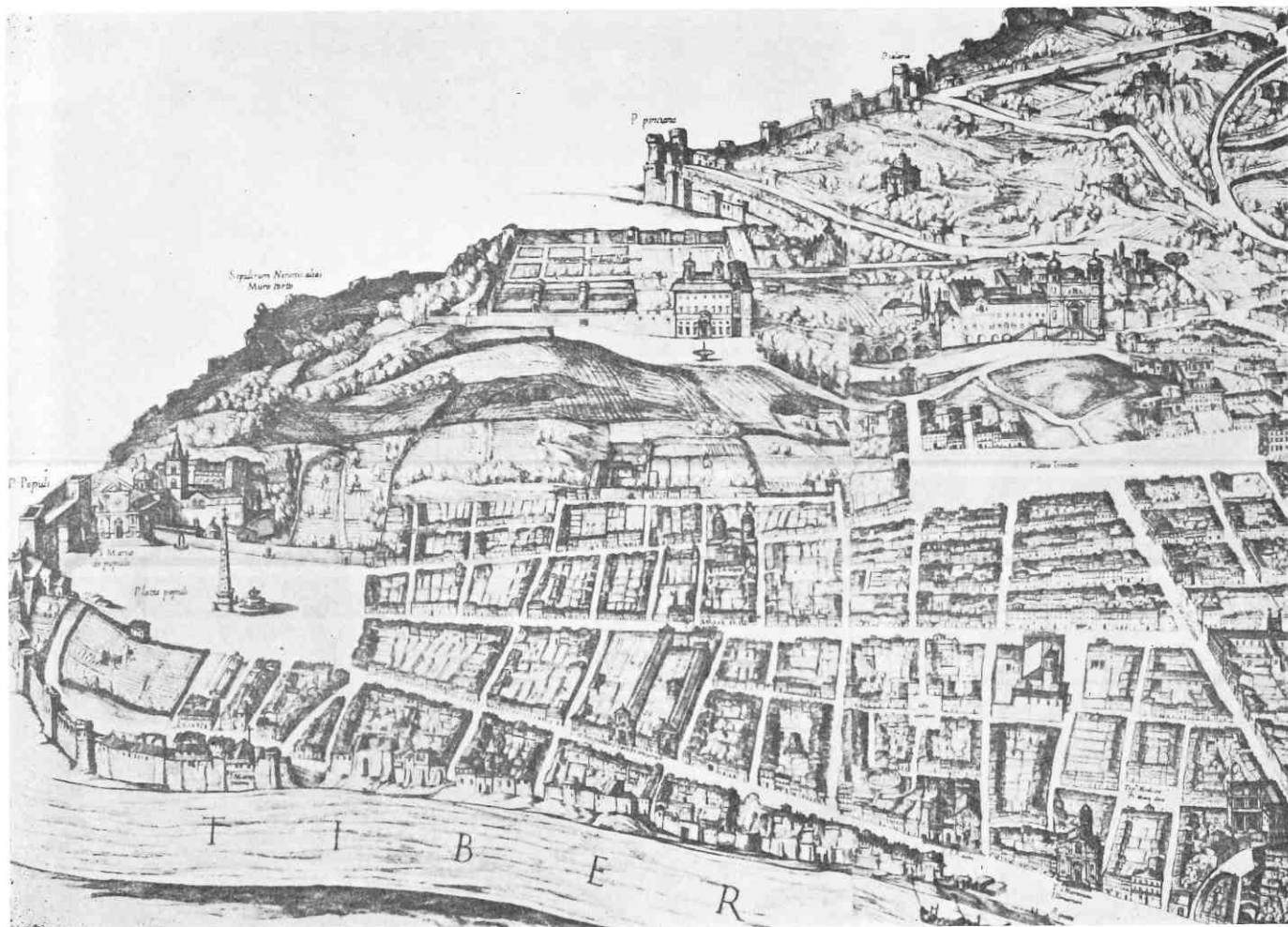


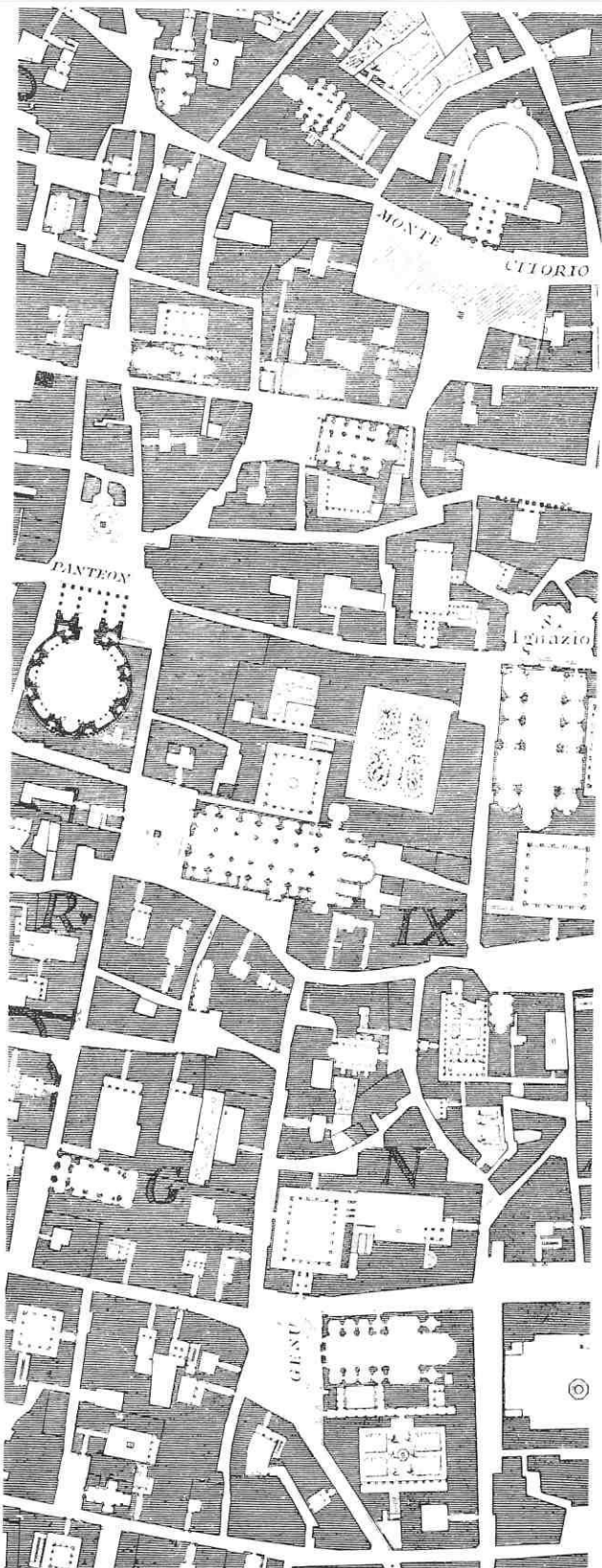
Možda i nije posve slučajno da se grad, koji je čovjek stvorio na najnepogodnijem mjestu za rast grada uopće, u kojem nije gotovo ništa nastalo »slučajno« nego ljudskim radom, nije mogao uklopiti u sustav što ga je Simmel počeo stvarati svojim estetskim analizama starih gradova. Ali bez obzira na krhkost tog sustava, na Simmelovu vjernost tradicionalnoj estetici, pa i na zakašnjelo objavljivanje, ti tekstovi svjedoče da se problem vrednovanja grada kao umjetničkog djela pojavio na početku ovog stoljeća u svijesti jednog filozofa. Osim toga, kritički odnos prema tim pokušajima nužno danas ublažuje spoznaja da ni nakon njega nije bilo filozofa ni estetičara koji bi se pozabavili tim problemom.

Pažljivija analiza Simmelova eseja o Rimu otkriva kako njegova težnja da odredi estetsku vrijednost staroga grada, sapeta pojmovima tradicionalne estetike, završava iznalaženjem »umjetničkog dje-

la« koje nije proizvod ljudske umjetničke djelatnosti nego neka osebujna »prirodna« tvorevina. Nastojeći da otkrije trajne odrednice koje su djelovale na oblikovanje cjeline Simmel je onoj ljudskoj djelatnosti, koja je u toku dugih tisućljeća stvarala njenu materijalnu strukturu, dao posve beznačajnu ulogu. Zapravo, sva rimska arhitektura: veliki »spomenici« i gusto tkivo »običnih« građevina za Simmela su tek »neutralni elementi« koji stječu svoju vrijednost samo kao djelići cjeline.

Pravi smisao kritičkih analiza Simmelovih razmjerno malih i uglavnom zaboravljenih eseja ne iscrpljuje se osporavanjem njegovih teza, nego se ostvaruje istraživanjem osnovnih uzroka »neuspjeha« ovoga ranog pokušaja da se pojam umjetničkog djela istinski poveže uz neki stari grad. Jedan od osnovnih uzroka toga neuspjeha treba tražiti u Simmelovu odnosu prema arhitekturi, koji se očituje u njegovu prešućivanju građevne povijesti Rima, u njegovim »etičkim« osporavanjima venecijanskih





palača, a taj odnos proizišao je iz nekih estetičkih shvaćanja arhitekture, koja je on prihvaćao i slijedio. Svjedočeći o neuspjehu jednog filozofa da grad interpretira kao istinsko umjetničko djelo — a to znači kao proizvod ljudske umjetničke djelatnosti — Simmelovi su eseji još uvijek aktualno upozorenje da je pitanje estetskog vrednovanja ostvarenja gradogradnje nerazdvojno povezano s pitanjem položaja arhitekture u estetici, teoriji i povijesti umjetnosti.

3

Položaj arhitekture u sklopu različitih estetičkih spekulacija i u sustavima lijepih umjetnosti bitno je određen razvojem shvaćanja umjetnosti i njenog položaja u krugu drugih ljudskih djelatnosti. Najvažnije rečeno, taj je položaj postajao sve neodređeniji, sve sporniji, koliko se razvijalo shvaćanje umjetnosti kao djelatnosti oslobođene svih svrhovitosti; pojam autonomne umjetnosti.

Pojavivši se još u XV stoljeću na istaknutom mjestu u krugu drugih umjetničkih grana, arhitektura je u različitim spisima, posvećenim umjetnosti, zadržala taj položaj do XVIII stoljeća. Vitruvijevo trojstvo: FIRMITAS, UTILITAS, VENUSTAS, u kojemu su korisno i lijepo nerazdvojni dijelovi cjeline, pružalo je arhitekturi kao umjetničkoj djelatnosti, koja uopće nije mogla biti autonomna, sve do kraja XVIII stoljeća teoretsku zaštitu.

U samoj arhitektonskoj praksi klasicizam u najširem smislu tog pojma (to je prije svega neprestana upotreba antičkih, odnosno antikizirajućih »redova«) bio je od petnaestog stoljeća zaštitna odjeća s kojom je arhitektura ulazila u svijet umjetnosti. Ta je svečana odjeća priličila samo velikim zadacima: građevinama kojih su i same funkcije bile više ili manje svečane, kod kojih su simboličko-reprezentativni momenti najuže povezani s njihovom svrhom, kao što su bile crkve, dvorovi, palače. Usmjerenost takvim zadacima i trajno održanje osnovnih izražajnih sredstava klasike (pa i u baroknom razdoblju, kad dolazi do napuštanja nekih osnovnih shvaćanja renesansne klasike) nisu doveli u sumnju ne samo vrijednost toga Vitruvijevog jedinstva, nego ni vrijednost svakog pojedinih pojma. U literaturi posvećenoj arhitekturi od šesnaestog do osamnaestog stoljeća a napose u spisima samih arhitekata, svrhovitost građevina normalni je pojam kao i sama konstrukcija: pojmovi »utilitas« i »firmitas« ne izazivaju nikakve sumnje i ne traže neka posebna opravdanja.

Pretkraj XVIII i na početku XIX stoljeća, u razdoblju kad umjetnost ulazi u najuži krug filozofskih spekulacija, tradicionalno »vitruvijansko« određivanje značenja arhitekture nije joj moglo jamčiti siguran položaj u sklopu drugih umjetnosti.

U susretu s arhitekturom dva su osnovna pitanja uznemirivala estetičare tog vremena: njena svrhovitost, a to znači određenost izvanestetskim potrebama, i njena nepodobnost za mimesis, za oponašanje prirode — a s tim u izravnoj vezi i njena nepodobnost da »prikaže duhovno u primjerenom realnosti«, kako je utvrdio Hegel.

Ta teoretska preispitivanja nisu doduše ni u jednom času osporavala pravo arhitekture da zauzme određeno mjesto među drugim umjetnostima, neki su joj teoretičari davali čak i najistaknutije — ali, težeći tome da se objasni kako i čime arhitektura postaje lijepa, kako postaje umjetnost, estetika je bilo izravno, bilo neizravno zaniijekala estetsku ulogu onih odrednica u nastanku arhitektonskih djela koje su bile obuhvaćene vitruvijanskim pojmovima »firmitas« i »utilitas«.

Analiza značenja dvaju osnovnih pitanja koja je po mišljenju teoretičara trebalo riješiti da se arhitektura prizna kao umjetnost: pitanje »mimesisa« i »svrhovitosti«, pokazuje da su gledišta o mimetičkom smislu umjetničke djelatnosti kao i o njejoj nezavisnosti od različitih svrhovitosti bila neosporni, temeljni dijelovi teorije.

Od samih početaka razmišljanja o umjetnosti u talijanskom humanizmu pitanja »mimesisa« i »autonomije« umjetnosti temeljna su načela svih teorija umjetnosti, javljala se ona unutar najjednostavnijih traktata, životopisa ili filozofskih spisa. Zapravo moglo bi se reći da se postavljanjem tih pitanja i rađa teorija umjetnosti, a da se u toku stoljeća razvija odgovarajući neprestano na njih. Trajnu neospornost dobivala su ta načela iz uvjerljivih tumačenja razvoja jednog dijela same umjetničke prakse: iz razvoja slikarstva i kiparstva, kao i iz društvenih potvrda izdvajanja same umjetničke djelatnosti iz svijeta materijalne prakse.

U samoj biti postavka o umjetnosti kao oponašanju prirode i shvaćanje da je ona posebna ljudska djelatnost, usmjerena prema svojim vlastitim ciljevima, najuže su povezani. Povezujući naime različitim tumačenjima oponašanja prirode, različitim interpretacijama značenja mimesisa, umjetnost izravno sa svijetom, teorija ju je zapravo oslobađala od svih posrednih opravdanja njenog smisla i njenih ciljeva i uzdigla iz položaja »sluškinje« na

uzvišeno postolje posebne ljudske sposobnosti spoznaje, tumačenja osjećanja i doživljavanja svijeta<sup>8</sup>. Kako arhitektura nije nikad mogla biti mimetička, ni oponašati prirodu (kao što su mogli slikarstvo i kiparstvo), a isto tako nije mogla biti ni autonomna u odnosu prema raznovrsnim ljudskim potrebama, ona je za teoriju umjetnosti u određenom času nužno postala umjetnost tek posredno, po onim svojim elementima koji su se mogli obuhvatiti primjenom kriterija stečenih iz razvoja drugih grana umjetnosti.

U jednom, razmjerno ranom, zapisu Goethe je — postavljajući pitanje: kako arhitektura može biti umjetnost kad ipak služi nekoj praktičnoj potrebi — izrekao osnovnu sumnju teorije umjetnosti, koja je izrasla na pretpostavci autonomne umjetnosti, prema arhitekturi. On sam je kasnije u svojim tekstovima posvećenim problemima arhitekture negdje oko godine 1795. pokušao odgovoriti na to pitanje postavkom da arhitektura postaje umjetnost prelazeći iz proze u poeziju, dajući značaj proze čistoj potrebi<sup>9</sup>. A to je zapravo postavka koju, mijenjajući terminologiju, ponavlja ne samo estetika prošlog stoljeća, nego i one nastale i u našim danima. Jer kad G. Lukács u svojoj »Estetici« ističe da je središnji problem arhitekture: dijalektika vanjske, neumjetničke i čiste estetske svrhovitosti, te da arhitektura, polazeći od korisnosti i tehnike, postaje umjetnost dodajući im estetsku pojavnost, on godine 1963. izražava isti odnos prema arhitekturi koji su na svoj način ispo- vijedale estetike nastale na početku prošlog stoljeća<sup>10</sup>.

8

V.: Nov prilog kritici »autonomije umjetnosti« kao središnjeg pojma estetike i teorije umjetnosti u radovima M. Müllera, H. Bredecampa, B. Hinza, F. J. Versphla, J. Fredala i U. Apitzcha pod naslovom »Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie«, Frankfurt/M. 1972.

9

V.: Hermann Bauer, *Architektur als Kunst*, u knjizi: *Probleme der Kunstwissenschaft*, Erster Band, Berlin 1963.

10

G. Lukács, n. dj., 2. svezak, str. 411, zatim str. 242, te str. 430, gdje se razvija pojam »doppelte Mimesis«, posve u duhu Goetheovih i Schellingovih shvaćanja.



Promatrajući položaj arhitekture u povijesti umjetnosti prošlog stoljeća, načine kojima su arhitektonska ostvarenja tumačena i prikazivana u bezbrojnim priručnicima, pregledima i monografijama, može se zapaziti trajno djelovanje filozofskih estetika, čak i u onom razdoblju kad se povijesno-umjetnička istraživanja nastoje osloboditi filozofije i usmjeriti čistim činjenicama. Uvijek tu nalazimo misao da jedna u biti neslobodna umjetnost stječe svoju slobodu posredstvom drugih umjetnosti, i u skladu s tom osnovnom postavkom arhitektonsko se djelo u povijesti umjetnosti interpretira istim onim pojmovima kojima se obrađuju kiparstvo ili slikarstvo. Arhitekturi se u povijesti umjetnosti prošlog stoljeća pristupa kao kiparskom volumenu, o njoj se u pravilu govori polazeći od njene vanjštine, od »lica« koje se može interpretirati kao reljef ili kao slika.

Tek negdje pretkraj prošlog i na samom početku ovog stoljeća teorija umjetnosti otkriva pojam prostora kao osnovni pojam analize arhitektonskog stvaralaštva. Određujući arhitekturu kao umjetnost oblikovanja prostora teorija umjetnosti je, otkrivajući posebni cilj i smisao ove grane umjetničkog stvaralaštva, napokon omogućila da se arhitektonsko ostvarenje analizira i interpretira primjenom posebnih pojmova koji nisu bili izvedeni ili posuđeni iz analiza drugih umjetničkih grana: kiparstva i slikarstva. Sada analize više ne polaze od vanjštine građevina nego prije svega od prostora koji one oblikuju.

Ali mogućnosti da se upravo pomoću pojma prostora uspostave veze između svih odrednica nastanka arhitektonskog djela ostale su u biti neiskorištene. Promatrajući sudbinu toga pojma u radovima A. E. Brinkmanna, P. Frankla, D. Freya ili H. Sedlmayra, može se sigurno ustanoviti da su njihove interpretacije i analize veoma proširile domašaje povijesno-umjetničkog pristupa arhitektonskom djelu, ali da nisu prekoračile neke tradicionalne granice u odnosima teorije umjetnosti prema arhitekturi. Upravo ta vezanost uz tradiciju, prije svega uz tradicionalno nijekanje svakog značenja svrhovitosti i drugih izvanestetskih odrednica nastanka arhitektonskog djela, ograničavala je izbor djela kojima su se bavili, a neke od njih dovela i do strastvenog nijekanja umjetničke vrijednosti suvremene arhitekture.<sup>11</sup>

Izostavljanje gradogradnje iz vidokruga teorije i povijesti umjetnosti bilo je jedna od onih propuštenih mogućnosti koje je nudilo otkriće pojma prostora. Bio je to prividno tek jedan mali korak od pojedine građevine prema skupu građevina, od »oblikovanog prostora« jednog objekta do prostora što ga oblikuje više objekata, ali je za taj pokret trebalo prevladati mnoge prepreke koje su sprečavale da se pojam umjetničkog djela proširi i na grad, a svaka od njih izrastala je iz neke od temeljnih zasada koje su stoljećima određivale razvoj teorije i povijesti umjetnosti.

Ali i taj značajni korak u susret novom shvaćanju arhitekture ostao je sapet starim shvaćanjima autonomije umjetnosti. Ostajući uglavnom kod psiholoških interpretacija oblikovanja i doživljavanja prostora, teorija umjetnosti zadržala je arhitekturu u visokim duhovnim predjelima u kojima nema mjesta za potrebe i svrhe, za gotovo sve one činioce koji arhitekturu vežu uz svakodnevni život.

## 4

Proces opće valorizacije gradogradnje i njenih ostvarenja tekao je doduše izvan teorije i povijesti umjetnosti, ali su ipak mnogi teoretičari i povjesničari umjetnosti odigrali važnu ulogu u razvoju teorije i prakse zaštite spomenika, koja je svojim pojmom »spomenika« obuhvatila i stare gradske cjeline.<sup>12</sup>

Ali premda je teorija »zaštite«, razvijajući svoje odnose prema starim gradskim cjelinama, priznala njihovu vrijednost i u slučajevima kad ih ne tvore samo istaknuti arhitektonski objekti-spomenici, prekoračujući tako neke granice pred kojima su zastale teorija i povijest umjetnosti, to još ne znači da su ostvarenjima gradogradnje priznata i svojstva umjetničkog djela. Jer u skupu motivacija koje određuju zaštitu materijalnih ostataka prošlosti umjetnička, estetska, vrijednost ravnopravna je mnogim drugim vrijednostima, a razvoj afirmativnih odnosa prema starim gradovima slijedi mnogo više raznovrsne otpore tokovima urbanizacije

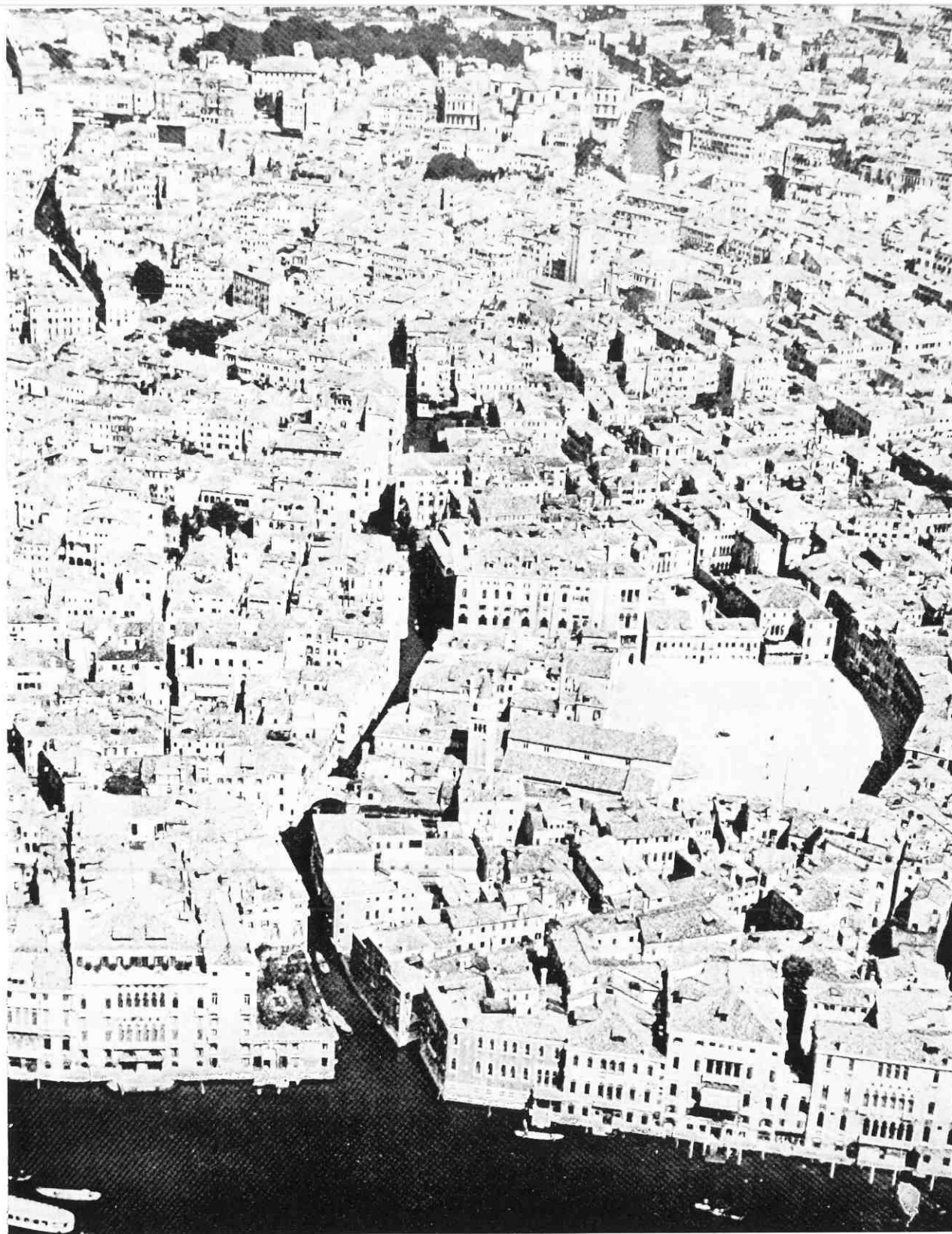
12

Waclav Ostrowski, La valorizzazione dei monumenti e dei centri storici urbani (URBANISTICA 35, ožujak 1962). Uvodni referat na zasjedanju Međunarodne federacije za stanovanje, urbanizam i prostorno planiranje, Santiago de Compostella 1961.

11 H. Sedlmayr, Verlust der Mitte, Berlin 1958.







u prošlom i u ovom stoljeću nego neke trijezne analize umjetničkog značenja gradogradnje. Mnogi suvremani zanosi ljepotom starih gradova nisu baš pouzdani vodiči u izgradnji nekih teoretskih temelja za pristup gradu kao umjetničkom djelu, a povijesne sredine postaju često kulise svih mogućih bjegova iz urbaniziranih sredina, od znanstvenih do turističkih.

U razdoblju neograničenog širenja urbanih tkiva u prostoru došlo je napokon ne samo do revalorizacije urbanističkih zahvata prošlog stoljeća, u kojima se produžuje život »povijesnog grada«, nego i arhitekture, koja je još jučer bila strastveno osuđivana. Jučerašnji grad, koji je u nekim projektima velikana moderne arhitekture bio zbrisan (treba se samo sjetiti Corbusierovih planova nove izgradnje u središtu Pariza), brane danas ne samo stručnjaci zaštite, nego i široko javno mnijenje.

Težnja za zaštitom starih gradova, ili bar njihovih dijelova unutar aglomeracija koje su izrasle u toku posljednjih desetljeća nastala je doduše iz svijesti da s pojavom industrijskog razdoblja završava povijesno, a započinje posve novo razdoblje urbanizacije, ali se ta svijest izražava u mnoštvu oprečnih interpretacija odnosa starog i novog. U stvarnoj suprotnosti sa spoznajom o nepovljivosti jučerašnjih gradskih struktura, koja u biti određuje i opravdava postavke teorije »zaštite«, ponavljaju se pokušaji da se umjetno oživi jučerašnji grad. Od romantičnih zanosa srednjovjekovnim gradovima u prošlom stoljeću, preko polemika Carla Sittea, pa sve do Mumfordove knjige, povijesna ostvarenja gradogradnje služila su ne samo kao uporišta kritike situacija stvorenih novim tokovima urbanizacije, nego i kao uzori za stvaranje određenih urbanističkih modela.<sup>13</sup> Zahvaljujući primjeni nekih shema i zahvata, koji su određivali organizaciju prostora starih gradova, u novim regulacijama gradova u toku druge polovice prošlog i na početku ovog stoljeća umjetno je produžen život »povijesnom gradu«, ponekad u dimenzijama i oblicima koji istodobno niječu i vrijednosti povijesnih rješenja i nove potrebe urbanog života.<sup>14</sup> Isto

tako i novije valorizacije arhitekture i urbanizma prošlog stoljeća obilježava često više duh historizma nego prava povijesna analiza, pa treba pažljivo dijeliti otkrivanje povijesnih vrijednosti od zazivanja duhova kao pomoćnika u nevoljama suvremenog urbanog života.

Analiza najpoznatijih (i najutjecajnijih) tekstova povijesti i teorije urbanizma otkriva često pretpostavku da gradogradnja dvadesetog stoljeća više nije kadra ostvariti neke istinske urbane vrijednosti. U velikoj »Povijesti urbanizma« Pierrea Lavedana poglavlje posvećeno razvoju modernih gradova nosi karakterističan naslov »Bolesni grad«, a nit vodilja Mumfordova djela određena je postavkom da je suvremani megalopolis krajnja faza u životu grada uopće: njegovo umiranje.<sup>15</sup> Takvo suprotstavljanje prošlosti sadašnjosti pokazuje da u povijesti i teoriji urbanizma postoje određeni tradicionalistički kriteriji. Premda se ti kriteriji ponekad oslanjaju više na sociološke nego na estetske analize, oni uspostavljaju sustav idealnih normi koje su potvrđene samo ostvarenjima u prošlosti, pa se tako u biti ne razlikuju od tradicionalističkih definicija umjetničkog djela u estetici, teoriji i povijesti umjetnosti, nastalih na temelju razvoja umjetnosti u određenom dijelu prostora i vremena: Evrope od petnaestog do devetnaestog stoljeća. A upravo te definicije sprečavale su pristup gradu kao umjetničkom djelu.

## 5

Svaki pokušaj odgovora na pitanje: mogu li se naselja (među kojima gradovi zauzimaju poseban, najistaknutiji položaj) promatrati kao umjetnička djela, osuđen je na mukotrpno probijanje guštaram uvriježenih pojmova o umjetnosti, u kojoj je teško pronaći put prema cilju. U zamornim susretima sa žilavim raslinjem teorija i interpretacija, koje je ponekad još osuto prekrasnim živim cvjetovima, kao i mrtvim, ali još uvijek ostrim trnjem predrasuda, rađaju se sumnje i u sam smisao toga probijanja guštaram. Jer napokon, ako su neke vrijednosti koje je ostvarila gradogradnja već priznate i bez obzira na to što ona nije postigla posebno dostojanstvo umjetničke djelatnosti, treba li zaista još tražiti uključivanje njenih proizvoda u onaj poseban svijet što ga tvore općepriznata umjetnička djela?

13

Treba jasno lučiti probleme održanja povijesnih cjelina, kao živih dijelova prošlosti, od različitih pokušaja »historizacije« suvremene urbanističke problematike.

14

To se već zbiva u Hausmannovim zahvatima u Parizu, a ortogonalna shema dovedena je do apsurdna u izgradnji Chicaga (usp. L. Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, I, str. 272. München 1964).

15

Mumfordov pristup gradu u povijesti zahtijevao bi opširniju analizu koja bi morala otkriti uzroke nerazmjera između uvjerljivosti njegove kritike suvremenog grada i neuvjerljivosti praktičkih rješenja za koja se on zalagao. (L. Mumford, *Grad u historiji*, Zagreb 1967; prijevod V. Ivir).

Ovu sumnju potkrepljuju na svoj način i nastojanja mnogih teoretičara i povjesničara gradogradnje koji umjetničkom značaju te djelatnosti uopće ne posvećuju neku posebnu pažnju. Težnje da se pitanja teorije i povijesti gradogradnje rješavaju s osloncem na različite egzaktnije znanosti nego što su estetika ili povijest umjetnosti, te da se skup geografskih, ekonomskih i socioloških analiza poveže u neku novu interdisciplinarnu znanost, razumljive su i opravdane složenošću predmeta istraživanja: samoga grada. Proučavanje života gradova dobilo je prije šezdesetak godina najsnažniji poticaj od Patricka Geddesa, čovjeka koji je svoj znanstveni razvoj započeo kao botaničar, a njegov veliki sljedbenik Lewis Mumford izgradio je svoju studiju o gradovima u povijesti povezujući podatke prikupljene iz svih mogućih znanosti. Marcel Poëte, koji je udomio »urbanizam« kao sveučilišnu disciplinu na pariskoj Sorbonni, odredio ga je doduše kao spoj znanosti i umjetnosti, ali u njegovim izlaganjima prevladava izrazito znanstveni pristup, a umjetnost se spominje vrlo rijetko.<sup>16</sup>

Zaista, ne treba sumnjati u nužnost da se odgovori na mnoga pitanja razvoja i života gradova traže od niza posebnih znanosti. Analize ekonomsko-društvenih procesa, koji određuju cjelokupni život nekog područja u određenom vremenskom razdoblju, daju sigurno najpouzdanije odgovore na pitanje kako su se ondje i tada razvijali gradovi, što je sve poticalo, a što ograničavalo njihov rast. Poznavanje različitih oblika vlasništva nad zemljištem i institucija koje određuju međusobne odnose različitih slojeva gradskog stanovništva može objasniti mnoga pitanja organizacije gradskog prostora. Povijest religija pružit će korisne podatke o sakralnosimboličkom značenju raznih orijentacija u planovima naselja, kao što će politička povijest ponuditi bezbrojna kazivanja o razaranjima gradova.

Ali usprkos svim odgovorima različitih znanosti, ostaju otvorena neka pitanja na koja, prema današnjoj podjeli znanstvenog rada, treba da odgovore znanosti koje se bave umjetnošću. A to su pitanja: kako je izgrađena okolina zadovoljavala one ljudske potrebe koje nazivamo estetskima, kako se u prostoru, kojim izražajnim sredstvima, materijalizira, oblikuje i simbolički predstavlja neka ljudska zajednica, naselje ili grad?

Svaki pokušaj odgovora na ta pitanja sukobljuje se s ponekom od onih osnovnih postavki teorije i povijesti umjetnosti, što su tako odredile njihov nastanak i razvoj, pojmove kojima se one služe i interpretaciju građe, da su stekle privid istina koje više ne treba ni dokazivati ni opravdavati. Jer da se grad zaista odredi kao umjetničko djelo, nije dovoljno priznati umjetnički značaj samo nekih monumentalnih ostvarenja, kao što su ruševine sakralnog dijela Ura, središnji potez Velikog kanala u Veneciji ili Michelangelovo uređenje rimskog Kapitola (Campidoglio). Nemoguće je, naravno, poricati mnogostruku vrijednost pojedinih dijelova gradova s građevinama u kojima se predstavljaju duhovne ili svjetovne vlasti, a još manje onih istaknutih dijelova gradskog prostora u kojima se neposredno ili simbolički ostvaruje gradsko zajedništvo, kao što su trgovi. Ali kad se samo takvim istaknutim dijelovima grada priznaje umjetnički značaj, slijedi se opet stara postavka da postoji određena granica iznad koje počinje umjetnost, a ispod koje je oblikovanje sapeto »nižim« ljudskim potrebama. Kao što je upornim dijeljenjem umjetničkih od neumjetničkih odrednica u nastanku arhitektonskih ostvarenja teorija umjetnosti neprestano razbijala jedinstvo arhitektonskog umjetničkog djela, tako se još prečesto dijeli i siječe živo tkivo gradske cjeline. Ma koliko bile velike razlike između monumentalnih i bezimernih dijelova nekoga gradskog tkiva, svi oni pripadaju istoj cjelini, istoj strukturi.<sup>17</sup>

Ispitivanje međusobnih odnosa različitih dijelova izrađenog tkiva zauzima sigurno središnje mjesto u analizi značaja neke gradske cjeline, ali takva analiza ne smije polaziti od pretpostavke da između bezimernih i monumentalnih dijelova protječe granica između umjetnosti i neumjetnosti, nego, naprotiv, od pretpostavke istodobnog postojanja različitih stupnjeva umjetničkog oblikovanja istih osnovnih zadataka. Prolazeći nekim starim gradom, kao što je Venecija, možemo utvrditi određene razlike između velikih trgova pojedinih »sektijera«; ali priznajući Trgu svetog Marka izuzetnu oblikovnu vrijednost, ne možemo je odreći ni Trgu svetog Pavla (S. Polo), premda građevine koje okružuju njegovu površinu nemaju onaj svečani, reprezentativni, značaj kao one na glavnom trgu. Isto tako izuzetna ljepota aristokratskih gotičkih palača na Velikom kanalu ne poništava umjetničku vri-

17

Izravni odrazi tradicionalističkih shvaćanja gradogradnje javljaju se u teorijama koje »krizu« suvremenog urbanizma tumače nedostatkom »mnoumentalnih« zadataka, te dominacijom »funkcionalističke« arhitekture.

16

M. Poëte, Introduction à l'urbanisme, Paris 1967.



jednost manjih stambenih objekata istog razdoblja, nastalih u pučkim četvrtima.

Ono što povezuje jednu običnu kuću u pučkoj četvrti s palačom u središtu, maleni slobodni prostor u gustom stambenom tkivu s velikim trgovima na kojima se nalaze javne građevine, jest pripadnost istoj zajednici u prostoru. Ta pripadnost izražava se u prostoru povijesnih gradova kao više-manje organizirani sustav susjedstva, počevši od onoga koje tvore kuće u manjim sklopovima, pa do onoga najvećeg, koji tvori čitava izgrađena cjelina. Taj sustav susjedstva može se izgraditi postepeno a može se i predodrediti nekim planom, ali u svakom slučaju osnovni cilj je isti: oblikovanje grada kao određene cjeline.

Izražavajući odnose pojedinačnog i zajedničkog, susjedstvo se u prostoru određuje stvaranjem zajedničkih prostora na različitim razinama, od uličica koje krivudaju između nepravilnih sklopova kuća pa do velikih ulica, koje protječu cijelim gradskim tkivom, od posve malih proširenja ulica sa sitnim svetištem u nekom kutu pa do velikih trgova na kojima se nalaze veliki hramovi grada. Upravo ti zajednički prostori, a prije svega ulice, osnovni su elementi gradskog prostora, i već se od najstarijih vremena pojam grada izjednačuje s određenim sustavom ulica. Iz tog izjednačavanja pojma grada i sustava ulica ponikli su najstariji, i najtrajniji, planovi gradova. To su planovi što organiziraju gradsko tkivo sustavom ulica koje se sijeku pod pravim kutom (»ortogonalni sistem«, »uzorak šahovske daske«).<sup>18</sup>

Iz kritičkog odnosa prema planiranim gradovima, koji se javlja kod mnogih povjesničara i teoretičara urbanizma,<sup>19</sup> razvio se i svojevrsni mitološki po-

jam »organičkog rasta« gradova, kao i cijeli sustav vrednovanja u kojem se nepravilne, kružne ili eliptoidne aglomeracije (a napose one koje se razvijaju u izuzetnim, »slikovitim« geomorfološkim situacijama) a priori cijene mnogo više od shematski organiziranih gradova. U takvom sustavu vrednovanja često se pretjeranim isticanjem značenja prirodnog položaja i spontanosti nastanka niječe uloga ljudi koji su izgradili neko naselje ili grad. Naglašavanjem spontanog, slučajnog nastanka nekih manjih ili većih skupova građevina svojatamo njihovu ljepotu nepravilno za sebe: nisu je stvarali njihovi graditelji, nego ju je zapravo iznašla naša suvremena estetska osjetljivost. Zahvaljujući prevladavanju takvih shvaćanja, otkrića vrijednosti male gradske i seoske arhitekture, kao i građevina nastalih u primitivnim sredinama, nisu ozbiljnije ugrozila tradicionalna vrednovanja arhitekture i gradogradnje.

Analize raznovrsnih gradskih tkiva pokazuju neujerljivost stroge podjele gradova na planirane i spontano izrasle, podjele iz koje se onda i izvode apriorne ocjene njihove vrijednosti. Tako će pažljivija analiza nekog od »organički izraslih« gradova otkriti bitne elemente planerskih zahvata počevši od raspodjele čestica zemljišta za izgradnju pa do čvrste organizacije pojedinih gradskih područja. Ali, prije svega, planiranje će se iskazati stvaranjem zajedničkih javnih prostora: ulica i trgova, u naglašavanju različitih čvrstih granica aglomeracije, najčešće zidova kojima su se gradovi u pravilu zatvarali u cijeloj svojoj povijesti.<sup>20</sup>

18

Taj se sustav obično veže uz ime Hipodama iz Mileta, premda se javlja već u najstarijim poznatim gradovima uopće.

19

Usp.: Piero Pierotti, *Città spontanee e città fondate*, u djelu: *Urbanistica storia e prassi*, Firenze 1972. Ali premda je Pierotti ustao protiv takve podjele gradova, u njegovu odnosu prema »planiranim« gradovima otkrivaju se određene predrasude, vjerojatno pod utjecajima Mumforda koji »planiranje« veže a priori uz »prisilu«.

20

Gradski zidovi i utvrde obično se svrstavaju u posve »utilitarne« i »tehničke« zahvate, iako je više nego sigurno da oni izražavaju i određena »estetska« htijenja. Za srednjovjekovne gradove u Italiji značajno je u tom smislu upozorenje W. Braunfelsa, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toscana*, Berlin 1953.

Vežući pojam planiranja u gradogradnji samo uz gradove ravnih ulica koje se sijeku pod pravim kutom, povijest i teorija urbanizma bitno su ograničili osnovni zadatak djelatnosti koje istražuju. Jer planiranje rasta grada ne javlja se samo pri ostvarivanju nekih zadanih »modela«, nego u svakoj fazi života grada: nalazimo ga u svakom dijelu njegova izgrađenog tkiva.

Planiranje kao izraz racionalizacije zajedničkog života u prostoru javlja se dakle kod svih gradova, pa i kod svih naselja koja nastaju ili se razvijaju kao određene zajednice. Pojava raznovrsnih planerskih zahvata zapravo i obilježuje prerastanje nekog skupa kuća u naselje kao organiziranu zajednicu u prostoru. Ti zahvati počinju u djelićima gradskog prostora koji možemo obilježiti pojmom »neposrednog susjedstva« i neprestano se šire, obuhvaćajući »proširena susjedstva«, kao što su gradske četvrti, da napokon obuhvate i čitavu gradsku cjelinu. Proces planiranja u gradu neposredno ovisi o stupnju društvene povezanosti pojedinih slojeva gradskog stanovništva; izravno je vezan s razvijanjem njihove uzajamne ovisnosti unutar ekonomsko-društvene strukture grada. Planiranje treba dakle shvatiti kao proces materijalizacije društvenih odnosa i veza u određenom prostoru, njime se uspostavlja sustav komunikacija između izgrađenih objekata u doslovnom i prenesenom smislu toga višeznačnog pojma. A tako shvaćeno planiranje izjednačuje se zapravo sa smislom i ciljem gradogradnje; planiranje je jedini osnovni, zajednički, pojam na koji se mogu svesti sva njena ostvarenja, inače toliko različita u vremenu i prostoru.

Odgovor na pitanje: može li se tom planiranju izgradnje priznati značaj umjetničke djelatnosti, a njegovim ostvarenjima značaj umjetničkih djela, treba tražiti izvan onoga začaranog kruga pojmova i sustava vrijednosti što su ga stvorila tradicionalna shvaćanja umjetnosti i njena položaja u skupu drugih ljudskih djelatnosti. Pitanje estetskog značaja gradogradnje može se postaviti i rješavati samo pod pretpostavkom da su težnje za ljepotom sadržane u svim nastojanjima čovjeka da izgradi okvire svoga postojanja u prostoru. To što se te težnje mogu ugušiti, što se mogu zadovoljavati i sredstvima koja ih iznakazuju, ne niječe njihovo postojanje, niti potvrđuje opravdanost tradicionalnih razgraničenja umjetnosti i neumjetnosti ...