

Žarko Domljan

arhitektura na 5. zagrebačkom salonu

Namjera nekog organizacionog i stručnog napora i osvrta na nj ne moraju se podudarati a da obostrano koristan dodir bude uspostavljen. Otuda, svrha ovoga prikaza nije u pokušaju valorizacije toga napora unutar slijeda koji su organizatori odabrali, nego iznalaženje onog, makar i vrlo suženog, zajedničkog tla s kojega je moguć razgovor o onome što jest zajedničko. Definiramo li to zajedničko kao pokušaj kritičke ocjene trenutka naše arhitekture unutar sasvim određenog izbora kojim je ona predstavljena na 5. zagrebačkom salonu, onda je time ujedno rečeno da će biti govora samo o jednome njegovu dijelu i to onome koji izmiče jubilarnom, a to znači retrospektivnom, poretku i tumačenju. Sve što pripada retrospektivi povijesno je i kao takvo pretpostavlja znanstveni i kritički pristup, koji je ovdje iz sasvim razumljivih razloga izostao, pa se ovaj pokušaj retrospektive svodi na izbor izbora, odnosno na niz slučajno u prostoru i svijesti prisutnih ostvarenja kojima su autori *sami sebe predstavili*. Time je unatoč broju izloženih imena i djela izostala realna kritička konfrontacija i mogućnost da se na temelju određene *kvantitete produkcije* markiraju ona djela koja znače doista vrijedan i poticajan doprinos našem poslijeratnom arhitektonskom stvaralaštvu. Tu mogućnost uskratio je sebi organizator već na samom početku prihvativši princip pozivanja autora umjesto selekcije *djela*, ne uvidjevši da je ta iznuđena inverzija kriterija, po kojoj umjetnički moment biva podređen društvenom (ili političkom!), a kritičko-interpretativni reprezentativnom, zapravo bumerang koji pogađa u najosjetljivije mjesto ne samo napor organizatora nego čak i same umjetnike. Mir s kojim primamo ovu inverziju odraz je dublje društvene, psihološke i idejne smutnje kojoj nisu izbjegle ni jače sredine, a koja je rezultirala pojavom »nesamostalnog djela« (bar u likovnim umjetnostima u užem smislu), što će reći djela koje postaje »razumljivo« tek u vezi s drugim srodnim djelima ili pomoću autorova dodatnog objašnjenja. Ako je dakle djelo postalo nezamjenljiv i uvijek prepoznatljiv autorov znak, relevantno za nas tek po značenju i smislu koje mu autor pridaje, ako je ime autora postalo sinonim za djelo kao što je ime tvornice sinonim za proizvod, onda možda zaista nismo daleko od pomisli da umjesto djela biramo autore, ali tada nismo daleko ni od trenutka kada će i samo djelo postati suvišno.

Taj proces gubitka identiteta djela ima u arhitekturi svoje »prirodne« granice. Arhitekt ne može, bez ozbiljne opasnosti po svoje djelo, stvoriti jednoznačan i svugdje primjenljiv arhitektonski jezik, ili to može samo djelomično (povodeći se najčešće nekritično za analognim pojavama u slikarstvu), i što je isključiviji u svom estetskom i oblikovnom pristupu, to je bliži onom opasnom rubu koji vodi

u isprazni arhitektonski estetizam, daleko od života i istinskih potreba. On to ne može već i zbog toga što arhitektura ne nastaje u imaginarnom i samotničkom svijetu atelijera nego u živim i kontroverzним životnim situacijama, pa se identitet autora ne potvrđuje u traganju za likovnom formulom koja će biti definitivni otisak vlastite duševnosti, nego u sposobnosti da se saživi s uvijek zadanim i uvijek novim problemima i da ih uvijek na nov način kreativno transponira. Arhitektura ima tu dobru stranu da je čvrsto prizemljena. Sačuvavši identitet djela kao svoje sadržajno uporište, ona se uspješno opire svakom pokušaju sa strane, bilo da on smjera oblikovnoj unificiranosti ili idejnom dogmatizmu, i danas nosi u sebi više životnog, kreativnog, pa čak i umjetničkog (a manje »mislilačkog«) od onih stvaralačkih disciplina koje se tradicionalno krste umjetničkim.

Povijest umjetnosti, pa prema tome i povijest arhitekture, bitno je *povijest djela*, a ne imena, pa u tome vidimo osnovni razlog što su organizatori, zastupajući svjesno određeni princip, nesvjesno upali u zamku iz koje više nije bilo moguće doseći povijesnu dimenziju. Tako je Salon bez obzira na dobru volju i deklarativne izjave, ostao nužno u granicama kurtoznog i revijalnog predstavljanja gdje svaki autor dobiva svoj mali boks za izlaganje. Činjenica da se u uvodnom tekstu tvrdi kako će Salon imati »karakter retrospektive poslijeratne hrvatske likovne umjetnosti sastavljene po kriteriju izlagača« dokaz je više da nije riječ o slučajnom propustu u organizaciji — jer se »kriterij samih izlagača«, kad bi i postojao, mogao odnositi samo na vlastito djelo — nego o nesporazumu u polazišnim, temeljnim pretpostavkama.

Zaključimo dakle da je Salon, bar što se tiče retrospektive, promašio, pa se, dakle, i vrijedilo baviti samo onim pitanjima koja su tom promašaju kumovala. Za ilustraciju neodrživosti ovoga principa, pogledajmo napokon kakvu je on dao sliku: više ili manje proizvoljan zbroj, koji ne zadovoljava ni *kriterij djela* jer nedostaju neka ključna ostvarenja — kao Richterov paviljon u Bruxellesu (1958), Nikšić-Kučanovo Radničko sveučilište (1961) ili Magaš-Šmidihenov Muzej revolucije u Sarajevu (1963) — a ni *kriterij imena*, jer ni jednim djelom nisu zastupljeni ovi autori: K. Ostrogović, N. Šegvić, B. Rašica, V. Richter, S. Fabris, M. Haberle, D. Ibler, V. Bombardeli, I. Bartolić, R. Mišćević, Z. Bregovac i B. Magaš. Najzad, povijesnu objektivnost izbora dovodi u sumnju jednostavan kronološki pregled djela, jer je posljednjih pet godina »zastupljeno« sa 60 izložaka, dok na ostalih dvadeset otpada svega 18, od čega su četiri izložka istog autora (D. Galić).

Ostavljajući dakle retrospektivu naše poslijeratne arhitekture jednom poznijem i studioznijem naporu, pokušajmo izdvojiti onaj pozitivan doprinos koji potvrđuje smisao opstojanja Salona i upravo potiče na razmišljanje o njegovoj suvislijoj usmjerenosti (uključujući sve ono što se pod tim razumijeva od pravodobnog osiguranja sredstava do priznavanja nužnosti stručno-kritičkog pristupa u definiranju njegova profila). Među eksponatima koji izmiču retrospektivnom aršinu, a njih je iz posljednjih dviju godina čak 42, najjasnije se nekonvencionalnim pristupom i smionim formalnim inovacijama profilira najmlađa generacija arhitektonskih trudbenika. Dok je srednja generacija arhitekata čvrsto ukotvljena u funkcionalističkoj ideji i usmjerena elaboriranim stereometrijskih u sebi definiranih volumena, bilo da su oni dovedeni do racionalne apstrakcije (Kučan) ili da se rastvaraju u forsiranoj ekspresivnosti građevne tvari i oblika (Vodička), uvijek mišljeni kao primaran, tektoničan volumen, koji u sebi sabire ne samo plastičke nego i tvarne osobine građevne mase (nasuprot bezgraničnom nedefiniranom prostoru), najmlađa generacija svjesno zabacuje tu pouku i smjera slobodno aglomeriranim građevnim strukturama koje, u prividno spontanom adiranju, nastaju upravo onako kako zahtijeva neka datost, pejzažno-topografska, urbano-prostorna ili tehnološko-funkcionalna. Primat oblika koji je određen sobom, a ne onim što se u njemu zbiva (onog istog oblika koji je začeo kao funkcionalistički!), ustupio je mjesto slobodno komponiranim sačastim strukturama koje nas žele uvjeriti da nisu drugo do nužni okvir onoga što u sebi nose. Tako se arhitektura i ovaj put demonstrativno vraća onom ishodištu na kojem se uvijek napajala, ona se »funkcionalizira«. Ali istodobno ona u sebi nosi zametak poznate sudbine, jer upravo ta demonstrativna ogoljenost, ta prepoznatljivost svakoga dijela i prividna nebriga za ono što će u konačnici nastati, nije bez domišljenosti, a samim tim i opasnosti da se pretvori u ispraznu stilistiku kao što je to očigledno u projektu za hotel Adriatic II (B. Žnidarec), ili onom za Akademiju znanosti i umjetnosti u Skopju (I. Filipčić i B. Šerbetić). Za objašnjenje ovoga valja upozoriti na jednu načelnu distinkciju. Opasnost nije u skretanju s jednog za svagda utvrđenog puta nego u ponavljanju greške do koje uvijek dolazi kad situacija nije »osviještena« pa se izlaz nalazi u apsolutizaciji jednog motiva. Funkcionalizam i strukturalizam u svojim su unutarnjim pobudama srodni, ali su im pretpostavke bitno različite. Funkcionalizam nije nastao kao estetski princip, nego kao idejni zahtjev, a ipak je doveo do apsolutizacije oblika. Strukturalizam je stvaralačka pobuna protiv krutosti funkcionalističke dogme, ali se opasnost opet krije na istoj liniji: da se jedan apsolutizirani oblik zamijeni drugim.

Ipak, mogućnost koju pruža slobodnije strukturiranje arhitektonskih volumena u smislu iznalaženja maštovitijih oblikovnih rješenja podobnih da odgovore specifičnim zahtjevima urbane ili pejzažne plastike treba ocijeniti kao mogućnost da se prevlada kruta funkcionalistička oblikovnost koja je tako opasno uniformirala pejzaže naših gradova i stvorila generaciju arhitekata neosjetljivih za prostore u kojima grade. U usporedbi s najskromnijim mogućnostima koje su time otvorene, projekt za RTV, na primjer, sa svojom hladnom stereometrijskom, anonimnom odbojnošću, koji se spremamo podići na najfrekventnijem punktu budućeg grada, čini se već danas kao da pripada nekom prošlom vremenu. Koliko vrijednog truda, a kakva ledena i odbojna enigmatičnost na mjestu gdje su rijeka, nebo i atmosfera u neprekidnoj igri i gdje bismo poželjeli arhitekturu koja će u sebi nositi nešto od te maštovitosti i te igre!

Zagovarajući slobodniji (bolje rečeno oslobođeni) pristup u oblikovanju arhitekture svjesni smo granica koje su implicitne svakom stvaralaštvu, a arhitekturi posebno. Organizacija i red ne proturječe stvaralačkoj slobodi, štoviše, stvarati upravo znači: organizirati i dovoditi u određeni (estetski) red, a posebno to vrijedi za arhitekturu koja je oduvijek, možda i s previše odanosti, poštivala zakon reda. Polazeći od toga lako ćemo izdvojiti trojicu mladih autora koji su svojim projektima znali dati mjeru i doseći onu napetost unutrašnjeg sadržaja koja ih diže iznad prosjeka. To su R. Delalle s eksperimentalnom stambenom zajednicom (1969), G. Golijanin s projektom za spomen-dom »Boro i Ramiz« u Prištini (1970) i Ivan Franić s bizarnim projektom za muzej zrakoplovstva u Beogradu (1969). Nije nevažno da su sva tri ova projekta prikazana *fotografijom makete* na neodređenoj pozadini, što olakšava njihovo prihvaćanje. Za arhitekturu je ipak presudno pitanje njenog odnosa prema okolišu, a da je tako, zorno ilustriraju projekti za hotel »Zlatni rt« u Dubrovniku (I. Kolbah, V. Neidhardt, B. Šavora, 1969) i za turistički kompleks Begove ledine kraj Makarske (V. Neidhardt, 1969) u kojima su svježja i inventivna arhitektonska rješenja upropaštena nepomirljivim sukobom s okolišem. Krivnja za mnoge otvorene poraze arhitekture nije na arhitektima nego na odlukama koje prethode projektantskoj intervenciji, pa su na primjer hotel »Neptun« na jednoj strani Lapada i »Zlatni rt« na drugoj ne samo prostorni nego i idejni pandani iako im je morfologija različita.

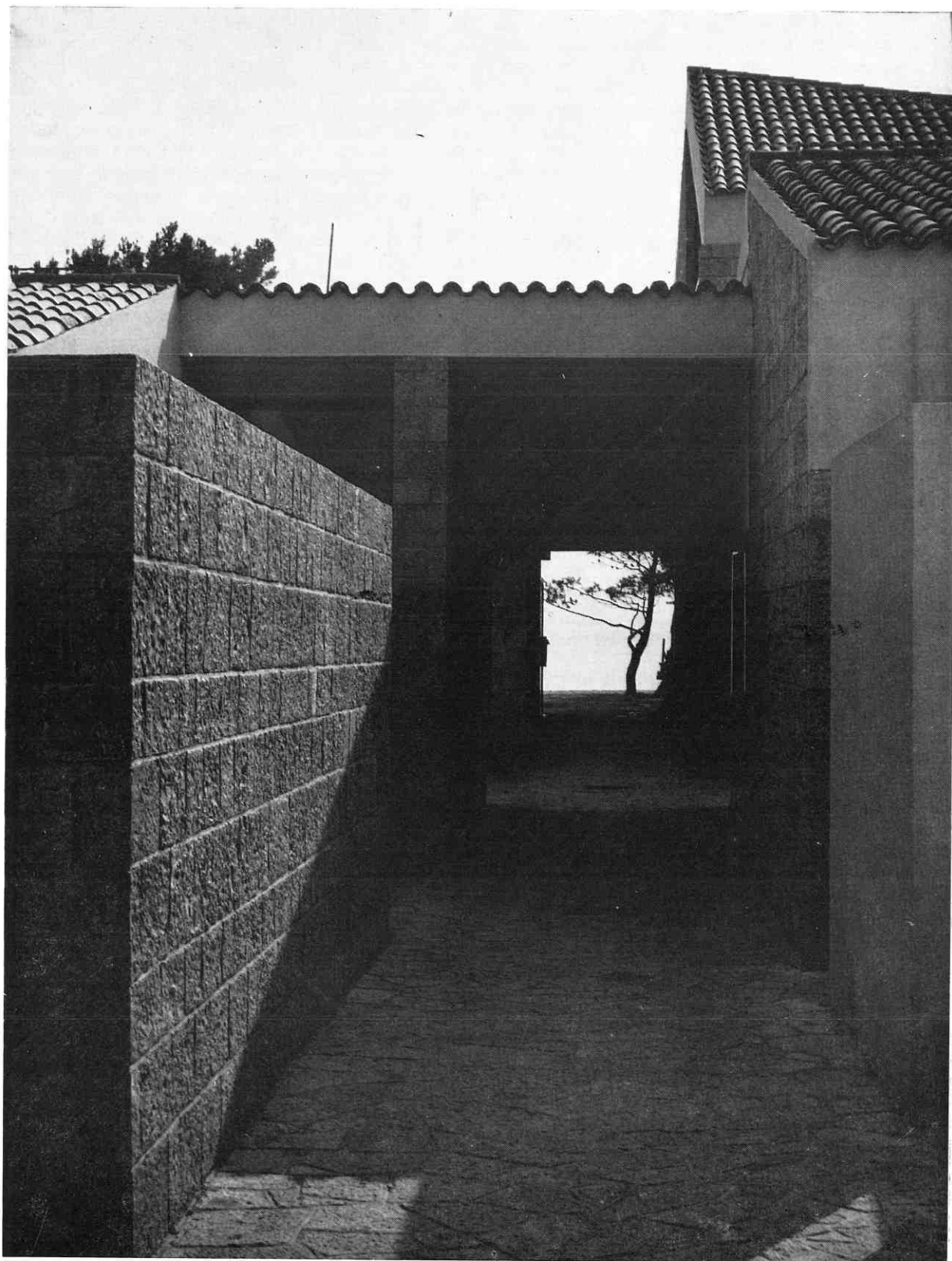
U grupu inovatorskih projekata, koji su raspoznatljiv barjak najmlađe generacije, ide i projekt za spomen-dom »Boro i Ramiz« u Prištini grupe Lj. Lulić, J. Nosso i D. Zlatarić. To je kristalinična

konstrukcija paviljonskog tipa, koja ostavlja dojam prigodnog i privremenog zdanja i teško ju je zamisliti u trajnoj funkciji, a još teže u suglasju s izgrađenom okolinom. Čini se da je autorima bilo više do vanjskog pomalo bizarnog oblika nego do stvarne funkcije i svrsishodnosti unutrašnjih prostora, odviše opterećenih sveprisutnom konstrukcijom. Ipak, unatoč tomu njihovoj se ideji ne može poreći stanovita poetičnost koja izvire iz bezbrižnosti i neobaveznosti, kao što je bezbrižna i neobavezna i sama mladost kojoj je dom namijenjen.

Među izvedenim projektima prikazanim na Salonu izdvojiti ćemo tri koji se, po općim uvjetima projektiranja i u shvaćanju arhitekture, znatno razlikuju, a povezuje ih jasan i diferencirani pristup rješavanju arhitektonskog zadatka: to su Rožičev turistički kompleks u Brelima, Rakićev paviljon Auto-Hrvatske u Zagrebu i Salaj-Seršićeva franjevačka gimnazija u Samoboru.

Turistički kompleks u Brelima (1967) A. Rožića zdanje je za naše prilike neobično i u svakom pogledu izuzetno: po onome što govori o sebi, a i po onome što sobom govori o nama. Susret s ovom arhitekturom ima draž otkrivanja neke stare i jednostavne istine koju smo lakomisleno zaboravili i sad je odjednom prepoznajemo, zatečeni njenom priprostim mudrošću. Ništa Rožić nije izmislio, sve što je napravio otprije je poznato. Kontrapunktirajući veće i manje volumene oštih bridova, artikulirajući maštovito unutrašnje prostore s prodorima koji »hvataju« beskrajne vizure pučine, a posebno brigom za »petu fasadu«, on je dao sjajan primjer kako se tradicionalni graditeljski oblici mogu nadahnuto reinterpretirati na najboljoj razini suvremenog senzibiliteta. To što je učinio Rožić nije kurtoazni gest staroj dami, to je zdrava i u sebi dozrela prostorna misao koja tradira najbolja iskustva tisućljetnog obalnog graditeljstva u starom materijalu i oblicima, ali u posve novom duhu. To zapravo i nije arhitektura u klasičnom smislu riječi, to je specifična prostorno-ambijentalna struktura složena i dovedena u ono stanje »konačnih odnosa« koje nastaje samo dugim taloženjem oblika u vremenu. U traganju za izgubljenom dušom jednog prostora koji se, nemilosrdno napadnut, brani još samo svojim dostojanstvom, Rožić nije počinio grešku mnogih, koji stvaralački alibi traže u raskidu s tradicijom; on je ispravno shvatio da se taj prostor može braniti i obraniti samo snagom vlastitog povijesnog iskustva (i stvaralačkog dakako) koje i nije drugo do neprekidna i žilava borba ovih ljudi i ovoga tla za očuvanje vlastitog identiteta. Osim što je suvremenu hrvatsku arhitekturu zadužio djelom o kojemu odsada treba voditi računa, trajno smo zahvalni Rožiću za ovu pouku.





Duško Rakić svojom prvom samostalnom realizacijom, paviljonom Auto-Hrvatska u Zagrebu (1970) ostao je svjesno u granicama one morfologije koju je u suvremenu arhitekturu unio Mies van der Rohe, a koja je obilježena transparentnošću vanjske plohe i »krhkom« konstrukcijom. Ali ostajanje unutar poznatog koncepta ne odmaže toj arhitekturi, reklo bi se čak da se autor tim izborom svjesno odrekao svake individualne i bučne geste, kakvom većina arhitekata danas upozorava na sebe. Kao što dobar režiser zatajuje sebe u odnosu na predstavu, tako i dobar arhitekt zatajuje sebe u odnosu na život. Samozatajnost je prva vrlina arhitektova, pa ako je kod Rakića prepoznajemo, onda je to prvenstveno suzdržanost i oprez s kojim je on tu građevinu »položio« u onaj nesretan prostor, onaj »ostatak« jedne promašene urbanističke ideje koji nije ni ulica, ni trg, ni park. Kad arhitektu dopadne nezahvalan zadatak da svojim djelom ispravlja tuda ne-djela (u doslovnom i prenesenom smislu), čini se da je onda osnovno dilemu uzdignuti na razinu svijesti koja će omogućiti pravilan izbor. Učinivši to Rakić je mogao individualizirati svoju viziju, a da istodobno sačuva onaj stupanj izražajne neutralnosti koji je tu bio jedino moguć. Ta se individualizacija dakle odvija unutar zadanog, i otuda ovoj arhitekturi ona odmjerenost sigurnost, ona sukladnost dijelova i onda kad oni, svjesno, stoje u polemičkom odnosu. Na čemu je sazdana ta unutarnja napetost Rakićeve arhitekture teško je reći, je li to onaj domišljeni odnos transparentnih, dematerijaliziranih i punih površina, jesu li to oni krhki stupovi koji tek iz kose vizure otkrivaju svoju nosivu punoću, ili onaj masivni horizontalni vijenac pri vrhu koji se, gledan odozdo, pokazuje kao »provizorna« brisolejska membrana gotovo s nekim efektom uzgona, ali da ta arhitektura nosi više od paradoksalne i duhovite igre detalja, da ona ima čvrsto omeđenu unutarnju logiku, da u mucavoj zbunjenosti zagrebačke arhitekture znači zvonku i kristalno jasno izgovorenu riječ i da u sebi sabire neke bitne probleme ovoga trenutka naše arhitekture, to je nepobitna činjenica.

Zgrada franjevačke gimnazije u Samoboru E. Seršića i M. Salaja ima, reklo bi se, dvije razine. Jedna je korektno rješavanje arhitektonskog zadatka u finoj radijalnoj artikulaciji volumena, stvaranju središnje prostorne jezgre, zadržavanju prizemnog mjerila i smišljenoj diferencijaciji funkcija, dok je ona druga, »interpretativna«, unijela stanovit nesklad prvenstveno u slomu vertikalnog ritma fasada i goleme horizontalne krovne plohe (unatoč crvenoj oblozi), a zatim i u sudaru usitnjenog mjerila i nekoga gotovo samostanskog intimiteta cjeline sa sirovim tretmanom betona. Taj je betonski brutalizam opravdan, čini se, tek u onom poletnom crkvenom

krovu koji je doduše viđen, ali je ovdje primijenjen s mjerom i u funkciji diferencijacije objekta crkve od ostalog »utilitarnog« dijela sjemenišnog kompleksa. U općoj dispoziciji građevne mase prema okolišu, u nekoj prisnoj izoliranosti od pejzaža i unutrašnjoj koncentraciji prostora, ova arhitektura obnavlja duh srednjovjekovnih samostanskih zdanja i upravo po tim svojim kvalitetama pogađa neka bitna pitanja suvremene organizacije arhitektonskog prostora. Ovdje treba upozoriti na još dva objekta koji se izdvajaju izrazitom individualnošću. To su Dom zdravlja u Labinu M. Vodičke (1969) i kino-dvorana u Vukovaru M. Salaja i N. Kovačevića (1970). U prvom slučaju riječ je o arhitekturi širokog, efektnog poteza, originalno riješene unutrašnje prostorne organizacije (otvoreni hodnik) i ekspresivne modelacije u »rustičnom« betonu, a u drugom o hladnom bauhausovskom racionalizmu sazdanom na finim odnosima i kontrastiranju materijala. Na žalost, o objema možemo suditi tek na temelju nekoliko fotografskih vizura što je nedovoljno i zbog škrte informacije i zbog opasne sugestibilnosti fotografije.

Među nekoliko urbanističkih rješenja širinom implikacija izdvajaju se ona koja iznose prijedloge za regulaciju središnjih gradskih prostora (Zagreb, Bitola, Vinkovci) i ona za podizanje kompleksnih turističkih naselja na obali (Babin Kuk, Biloševac). Dok je u rješavanju povijesnih urbanih sredina prevladao stav suzdržanosti i poštivanja zatečenih prostornih vrijednosti, pa tako danas nijednom razumnom projektantu ne pada na um da predlaže neke spektakularne zahvate kao što je bilo u modi prije desetak godina (danas čak spremno priznajemo u čemu smo griješili), u pejzažu se još uvijek ponašamo kolonizatorski, držimo ga pustim prostorom koji »sve oprasha«, omalovažavamo ono što bismo morali cijeliti, rušimo ono na čemu bi trebalo graditi. U našoj polupismenoj umišljenosti ne vladamo se kao sretni baštinici jedinstvene ljepote i kulture na kojoj nam svaki narod na svijetu može zavidjeti, nego kao osvajači koji cijene samo ono što sa sobom mogu ponijeti kao — upotrijebimo suvremenu riječ — utržak. Mi o obali više uopće ne razmišljamo ni u povijesnim, ni u kulturnim, ni u prostorno-pejzažnim, pa čak ni u ekonomskim (a kamoli humanim!) kategorijama, nego samo u kategorijama profita. Svemu smo udarili cijenu i sve je na prodaju, ako postoji platac. U času kada cijeli svijet zabrinuto okreće pogled prema prirodi, i kad se opet njeni humani i kulturni aspekti stavljaju u prvi plan, kad je nepromišljena eksploatacija prirodnih bogatstava zaprijetila globalnim poremećajem ravnoteže u prirodi mi nemamo ni toliko poslovnog



sluha da čujemo što se u svijetu događa, da shvatimo kako svaki kilometar nedirnute prirode, i to (jao!) ovakve prirode kao što je naša obala i naši kristalni otoci, baš zato što su takvi (a ne izgrađeni, urbanizirani, komunalizirani itd.), predstavlja pravo bogatstvo. Umjesto da gradimo krajnje promišljeno i oprezno, mi projektiramo mamutska naselja koja zaposjedaju čitave poluotoke i uvale (Babin Kuk), i onda je svejedno je li »komponirano« dobro ili loše, zagrađujemo plaže, zajahujemo rtove (Ubaš-Tunerica kraj Labina), dižemo hotele na istaknutim vidikovcima da bismo nekim anonimnim budućim korisnicima pružili dojam da je »cijeli svijet njihov«, a sve to radi trenutnog turističkog buma koji

će jednom možda isto tako naglo nestati kao što je naglo i došao. Duboko smo uvjereni da će oblik turizma, koji smo nekritički prihvatili gradeći goleme ekskluzivne komplekse, doživjeti krah, a rijeka će se turista, zasićenih gradskim životom (turizam uostalom i nije više klasna nego socijalna pojava), odvratiti od naših obala u potrazi za jeftinijom ponudom i prirodnijom sredinom. Polazeći od takvog shvaćanja ni jedan projekt ne može nam nametnuti temu, pa bio on čak i tako uspio (i tako hvaljen) kao što je to Emilijeva Uvala Scott. Tema je opća, tiče se cijele naše obale i sviju nas, tiče se ovoga trenutka u kojem živimo, a još više naše budućnosti.