

tim, »Plodovi« Ede Kovačevića stanovito su iznenađenje kao i S. Šohaj. »Morandijevska« ontologija mrtve prirode zadobiva ovdje i poseban kvalitet: predmeti kao da su otisnuti na papiru. Njihov optički privid nestao je u korist neke bitnije pojavnosti. Marino Tartaglia i nadalje ustraje na vrlo dobroj seriji istovetnih crteža (»Sa prozora«, »Figura«). Crtež Josipa Vanište »U šumi« prolazi potpuno mirno; niti pobuđuje, niti izaziva negodovanje. Ali slučaj crteža pod naslovom »1917, 1967« sasvim je poseban. Bez obzira na to kakvim se sve mislima bavili u povodu toga crteža, nameće se zaključak koji bi trebalo da bude više ozbiljan nego sarkastičan: umjesto da dospije na stol redakcije »Vjesnika u srijedu«, crtež se našao (nekom zabunom) na ovoj izložbi.

Napokon, među »apstraktnim« crtežima treba istaći crteže Jemeca, Kulmera, Murtića, Kuduza i Šuteja. »Crtež III« A. Jemeca tvorba je živog bilježenja nerazgovjetnih unutarnjih percepcija. »Lisnata kompozicija« i »Smederuzičasto« F. Kulmera impresivni su crteži bogatih akromatskih tonaliteta. Nije toliko posrijedi akcija koliko dostojanstvena zvučnost aformalnog. Široki pokreti masa slijede neki unutarnji ritam, izazivajući slutnju prigušene dramatičnosti. Za crteže E. Murtića moglo bi se reći da su donekle oslobođeni jakog hartungovskog prizvuka, što ide samo u njihovu korist. A. Kuduz razvija svojim »Kadrovima« dinamičke kompozicije, koje imaju određen kvalitet tek u globalnom promatranju crteža (dakle u prividu). Ali ako se pristupi »čitanju« pojedinih kadrova u slijedu (a to se nužno nameće), »mehanizam« kompozicije postaje potenciran do te mjere da se gubi i posljednja iskra osjećanja vitalnosti crteža. M. Šutej dao je dva po kvaliteti oprečna crteža. Dok »Crtež-A« predstavlja nove odnose elemenata njegove ikonografije i dobar crtež po sebi, »Crtež-B« ostao je mrtva šara njegove inače žive geometrije.

uz ljubljsku izložbu j. plečnika

vladimir gvozdanović



Ni u svijetu ni kod nas nije do danas potpuno riješeno pitanje postanka moderne arhitekture. Jednostrano valoriziranje — konfrontacija grupe arhitekata kao pozitivne i napredne s drugom negativnom i reakcionarnom — samo je iznošenje određenog ličnog stava, a nika-ko ozbiljan pokušaj rješavanja problema geneze ovoga bogatog i kompleksnog polja umjetničke kreacije 20. stoljeća. Da se s jednostranošću može prekinuti, pokazuje nam danas revalorizacija Secesije i pojedinih velikih pojava s preloma stoljeća i kasnije — Gaudija, Horte, Hoffmanna, Van de Veldea — odnosno pojedinih njihovih dosad spornih faza i ostvarenja. U našem momentu, kad pitanje pobjede modernih materijala i metoda i, dosljedno, načina arhitektonskog stvaranja i mišljenja nije više pitanje pobjede stvarno naprednog nad zastalim, kad je ta principijelna borba uspješno dovršena, mnogo je lakše prilaziti pojavama i suditi bez pristranosti i radikalne angažiranosti, koja je možda u određenom trenutku bila i historijski nužna.

Osobito u našoj sredini — koja je ipak dopuštala postanak i razvitak vrlo osebnog modernog slikarstva i skulpture — ostala je arhitektura našeg stoljeća zaista »nepoznata umjetnost«, odnosno, teško da se, osim u relativno uskom krugu, smatrala umjetnošću.

Studiozno izučavanje niza opusa moći će tek dati pravu sliku o postanku i rastu naše arhitekture 20. stoljeća, kao i prezentacija ostvarenja putem publikacija i izložbi. U tom smislu znači Ljubljanska izložba J. Plečnika nesumnjiv doprinos raščišćavanju nekih problema ne samo unutar slovenskog kulturnog kruga već u srednjoevropskim, ako ne i širim okvirima.

Izložbe arhitektonskih ostvarenja samo su podsjetnik ili indikator. Njihova je neizbježna mana što nas ne upoznaju s originalima, već jedino, a to ovisi o senzibilitetu muzeologa-aranžera, približuju opusu i ukazuju na problematiku.

Tako valja shvatiti i Plečnikovu izložbu. Zato možemo zasada govoriti samo o nekim problemima koji se nameću u vezi s Plečnikovim djelom. Kakav je položaj Plečnika pri nastajanju naše moderne arhitekture? Koliko on znači početak novih kretanja, a koliko završnu fazu nečeg starog? Uostalom, to je i ključno pitanje ocjene »Bečkog kruga« s kraja prošlog i početka ovog stoljeća. Za Sloveniju i Hrvatsku — Ljubljanu i Zagreb — Beč je centar. A Beč znači, i za Plečnika i za Viktora Kovačića, u tom momentu — Wagner. U Plečnikovu radu uočljiv je Wagnerov nauk; ipak, kontaminiran s izrazitim secesionističkim težnjama (Kuća u Beckgasse, 1901). Ali u Zacherlovoj kući, 1903—1905, dakle odmah na početku kreativnog puta, dolazi wagnerovsko pročišćenje. Konceptija je kristalno jasna. Između dvije plastički i koloristički naglašene zone — prizemlja i potkrovlja — napeta je blistava ploha oživljena prostudiranim ritmom perforacija i suptilnim grafičkim rasterom s dominantnim vertikalnim elementima. Osobito draž pridaje još ljepota materijala i izvanredna dovršenost detalja. To se osjeća osobito u interijeru — ograde stepeništa prepleću se, kao kod Horte, u maštovitoj grafičkoj igri, atmosferu obogaćuje smišljeno vođenje svjetla u širokom dijapazonu nijansi. Objekt odiše snagom i monumentalnošću, ali bez pompoznosti i nametljivosti. Čak i voluminozan plastički utriran friz, uspomena na autorova putovanja Italijom, na onoj visini izgleda lagan i skladno završava cijelu kompoziciju. Zacherlova kuća spomenik je moderne arhitekture, uz Wagnerove i Loosove radove najbolje bečko ostvarenje s početka stoljeća.

Ali Plečnika je potkraj prvog decenija zapuhnuo još jedan vjetar. Ekspresionizam je bio u zraku. Prisutna je sumorna težina ekspresionističke škole u crkvi S. Duha u Beču (1911—13), iako fasada podsjeća na prisutnost vrlo pročišćene klasi- cističke inspiracije. U interijeru —

samo je kripta u potpunosti Plečnikov rad — susrećemo već poznati nam virtuozi- tet vođenja svjetla i rijetko majstorstvo plastičkog tretiranja u biti vrlo jednostavnih i funkcionalnih detalja.

Rat i prijelaz u Prag prekinuli su ovo plodno bečko razdoblje. Nakon rata, uz Prag postaje Ljubljana glavno središte Plečnikove aktivnosti. I sada se događa nešto neobično. Poput povratka na prve secesionističke uzore, ne u detalju već u općem smislu, na neku secesionističku, recimo, slobodu izbora uz izraziti historicizam. Je li to reakcija velikog poznavao- ca tradicionalnih materijala arhitekture — kamena i drva (»Arhitektura pričinja in konča s kamnom«) — protiv novih materijala, i, dosljedno, novih oblika. Jesu li te forme izazvale strah pred prazninom, monotoni- jom, neizražajnošću u duhu suptilnog tragatelja za »ljepotom«? Je li se zgazio pred »hladnoćom« nove arhitekture (»Fasada bez dekorja je kot človek ki se nigdar ne zasmjeji«)? Stvara podjelu na arhitekturu spomenika, arhitekturu »ljepote«, i drugu, utilitarnu arhitekturu (»Jaz verujem u železobeton: za kaj je dober, to je za utilitarne arhitekture«). Dodajmo ipak: S. Duh bila je prva armiranobeton- ska crkvena zgrada u srednjoj Evropi.

Djela odsada nose biljeg tog histo- ricizma, traženja »novog« adekvatnog dekora, ostvarenja »lijepo- e« fasade. Grčeviti pokušaji kreiranja ornamenta i oblika dotad neostvare- nih i nevidenih. Nesumnjivi talent muči se u velikoj bici. Odrekavši se dragovoljno tekovina novog, želi ostvariti novo unutar granica tradi- cijije! I kao tema rado se javlja tra- dicionalni zadatak — crkva. Čitav niz pokušaja i na bazi longitudinal- nih i centralnih rješenja, negdje kolosalni naponi uloženi bez adekvatnog rezultata (Crkva Srca Isusovog, Prag 1930) ili opet reminiscencije ekspresionizma s nekom vedrijom lokalnom notom (»neo-



romanika« u Bogojini 1923—1927). Teški interijeri poput kripte S. Marije Lurdske u Zagrebu. Nasuprot tome kapriciozna lagana arhitektura u drvu i rustici — S. Mihajlo u Barju posve neortodoksnе prostorne koncepcije. Tradicija, i to lokalna, opaža se jedino u zvoniku, koji izvire iz motiva preslice, iako ga arhitekt transformira stvarajući neku gotovo orijentalnu viziju.

Od profanih zgrada između dva rata prvenstveno valja spomenuti zgradu Vzajemne zavarovalnice u Ljubljani (1928). Motiv fasadnog rastera i ovdje je prisutan, ostvaren međutim snažnijim plastičkim elementima. Osnovna ideja trodjelne horizontalne podjele s vijencem sjeća na kuću Zacherl. Tek je vertikalizam jače naglašen suženjem gornjeg horizontalnog poteza te voluminoznim vertikalnim elementima. Za razliku od kuće Zacherl ovdje je upravo srednja zona plastički obogaćena, dok su ostale dvije plošne.

Posebno su poglavlje Plečnikovi urbanistički zahvati i intervencije u historijski ambijent. U prvom redu veliki pothvat regulacije Hradčana, koji nije izveo do kraja (od 1920. dalje). Dolazi do izražaja arhitektovo poznavanje historije i osjećaj za pozitivne poteze u ambijentu i pejzažu. Ovdje, kao i kod Kovačića, nastaju oblici u biti »novi«, samo evokativno vezani uz neku prošlu epohu. Bude se stara znanja o pogodnim vizurama, poznavanje zakona perspektive, sposobnost vizuelnog povezivanja heterogenih i nedorečenih prostora (III. dvorište Hradčana. Cojzov graben u Ljubljani). Smisao za otkrivanje pravih urbanističkih vrednota — ljubljansko Tromostje, koje po Plečnikovoj regulaciji postaje izraz veza stare i novije Ljubljane — logična spona trga na zapadnoj i ulice na istočnoj obali Ljubljane. Najzad ušće Gradašćice (1934), znalački a najzad krajnje jednostavan zahvat radi korekcije pejzaža.

To su naravno samo neke tačke zanimljivog, bogatog, a zacijelo dijelom i diskutabilnog opusa. I nameće se usporedba sa zagrebačkom situacijom, s Viktorom Kovačićem. Zajednički studij kod Wagnera, zajedničko porijeklo iz austro-ugarske provincije. Plečnik djeluje međutim dugi niz godina u Beču, Kovačić se ubrzo vraća. I ne suočavamo li se sada s paradoksom? Kao da je prekid s direktnim utjecajem središta pomogao Kovačiću da se otkine i od secesije, i djelomično historicizma, te ostvari pionirska djela nečeg zaista novog. Historicizam je, bar u provincijalnim sredinama, čini se, pravilo na početku stoljeća. I Plečnik i Kovačić nastoje ostvariti »nove«, iako historijski evokativne oblike; iza njihovih fasada stoji realno uvažavanje funkcije. Zagrebačka je »Burza« izvanredan spomenik takve arhitekture. Kritizirati je isključivo kao rezultat »preživjelog historicizma« ne pogađa bit problema. Bespredmetno je kalkulirati što bi se desilo da Kovačića nije prekinula smrt, no usporedba Plečnikova i Kovačićevog opusa do smrti ovog posljednjeg ukazuje na različite tendencije. Ima sličnih karakteristika — treba usporediti Plečnikove zahvate u historijske ambijente s Kovačićevim natječajnim radovima za regulaciju Kaptola da se zapazi vrlo blizak stav prema kreiranju »novih« formi, u biti nastavak Gurlittove ideje o ulozi stvaraoca u historijskom ambijentu. Kod obojice, nadalje, postoji moment pročišćenja. Ali, dok je Kovačić pokazao težnju da tim putem nastavi (nakon kuće Frank, kuća Slaveks 1920, te kuća na Trgu žrtava fašizma 3), Plečnik se zatvorio u svoj apstraktni svijet »ljepotek«. Kovačić se nije stigao do kraja saživjeti sa Zagrebom niti je počeo školu u punom smislu riječi. Plečnik je prisutan u Ljubljani kao aktivni stvaralac i pedagog gotovo pola stoljeća. Njegova smrt bila je prava narodna žalost. Stoga se i osjetio pritisak Plečnika na mlade snage slovenske arhitekture. Naslijedili su, možda ne uvi-

jek pozitivnu, »slobodu« kao i niz detalja — grafički raster fasada, plastičke elemente krovova, ideju vijenca, traženje dekora (npr. E. Mihevc, Zgrada Impexa u Ljubljani 1953/55, S. Kristl, Stambeni blok, Velenje 1960/63, E. Medvešček, Hotel Lev 1961/63, E. Koželj, Zgrada Agroprogresa, Ljubljana 1966—1967).

Opusi arhitekata, pravih stvaralaca, s kraja prošlog i početka našeg stoljeća često su kontradiktorni, puni iznenađenja i obrata. Neki su iz secesionističkih voda — kao Hoffmann i Van de Velde — zaplovili put funkcionalizma. Neki, poput Plečnika, nisu. Vjerojatno su i teoretske borbe vođene u toku cijelog 19. stoljeća oko položaja i značenja arhitekture, kao i osobni afiniteti, odlučivali o stavu pojedinih talenata. Plečniku ni Kovačiću ne možemo nikako poreći želju za stvaranjem. Traženjem odgovora na ispućali, epigonski klasicizam 19. stoljeća. U svakom slučaju potreban je oprez pri ocjenjivanju takvih opusa. Nagli obrati često izazivaju pretjerane valorizacije, ali se treba čuvati i krutog evolucionizma. Zanimljive su to pojave naših umjetnika — kipara i slikara 20. stoljeća — koji su, iako ne u prvim redovima pokreta moderne umjetnosti, ostvarili nesumnjivo kvalitetne i posebne varijante modernog izraza. U tom okviru trebat će, čini se, proučavati i neke pojave naše arhitekture do drugoga svjetskog rata, u tom smislu stvarati sudove i o arhitekturi Plečnika i Kovačića.

ordan petlevski

crteži: 1955/1968

**mala galerija
sarajevo
16. 5/6. 6. 1968.**

igor zidić

Ako jedinka u svome razvoju ubrzano ponavlja put razvoja vrste onda mijene Petletvskog u vremenu i mijene vremena u Petlevskome istovremeno zrcale jedan opći zakon i više posebnih načina njegova potvrđenja.

Od početaka formiranja buduća jedinka ide prema sebi samoj: u začetku je velik dio budućih dimenzija nje same iako nje same još uvijek nema. Prerano prekinuta u tom pokretu prisebljavanja ona može iskazati tek malo od sebe buduć: nesazrelu svoju jedinstvo, a što manje sebe — to više vrste. Buduća se jedinka tada predstavlja kao pretpostavka koje će neispunjenost nadoknaditi punoća općih svojstava. Privikavamo se na dinamičku ravnotežu općeg i pojedinačnog: nema jedinke bez vrste ni vrste bez jedinki. A da bi jedinka bila — da bi, prema tome, i vrsta in concreto bila — potrebno je da se razrijedi inventar teorijskog primjerka (jedinke) određene vrste, da se vrsta i opće ustegnu ostavlja-