

umjetničko
oblikovanje
gradova
ili
problem
»gradskog
pejzaža«

* Komentar uz prijevod knjige Camilla Sittéa: »Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen«.

Možda čak ni termini sadržani u naslovu nisu posve »čisti«, a i prijevod ove osamdeset godina stare knjige nije možda bio neophodno potreban. Ali ako je do njega ipak došlo, neka značajna istina mora da je u toj knjizi prisutna, ili čak nekoliko njih. Što se sve nije dogodilo u urbanizmu i u arhitekturi od 1889. godine! Izmijenio se i način života i njegov ritam, pa naravno i »morfološko« osjećanje ljepote. U samoj arhitekturi nekoliko revolucija, a nebrojeno mnogo njih u likovnoj umjetnosti. Pa ipak, kao da ova mala knjiga podiže zavoj sa rane koja još nije zarašla — neka mi bude dopuštena ova patetična figura u predmetu posve profanom i svakidašnjem i neka mi ne zamjere odviše oni koji, vezani za crtači stol, pa možda i odviše zauzeti njime, ne gledaju razvoj u njegovu historijskom toku. Jer i arhitektura i urbanizam (to jest, njen smisao i red u prostoru) naša su radost, svakidašnja i nesvakidašnja, i bol i tjeskoba ujedno, tako da nam ovo dramatično osjećanje fenomena sva pitanja iz tih oblasti (doživljaj neke obične ulice ili novog grada, i kakvog urbanističkog mikroproblema, ili patos novog arhitektonskog doživljaja) uzdiže do našeg ličnog problema: »biti ili ne biti«, živjeti ovako ili onako... ali ispod svih tih svakidašnjih iznenađenja, i osjećaja nelagode ili lagode (ponekad) postoji ova stalna trauma našeg doba: da ne možemo sagraditi grad. To je već osjetio Camillo Sitté na kraju prošlog stoljeća, a prijevod njegove knjige sada nas podsjeća na to, i na pitanje: je li se položaj od njegova doba nešto izmijenio? Njegova rješenja (s onim njegovim anahronističkim, ali ne beznačajnim zadovoljstvom nekim bečkim trgovima i vizurama) — što mogu značiti za nas, danas, poslije Gropiusova bostonskog centra ili Corbusierova Chandigara?

Ako situacija ne kontinuirano s istim životnim i stilskim ordinatama, čini se da kontinuirano problem koji smo posve neprecizno nazvali problemom »gradskog pejzaža«, a zapravo je to problem: u koliko je urbanizam umjetnost i kada on to postaje? U našem »praktičnom svijetu«, u novim naseljima Zagreba, Beograda, Sarajeva, Splita, u dormitorijima u koje smo (silom i nuždom nekom?) pretvorili naše suvremene »mikrorajone«, u novom centru Lapada i u turističkim naseljima — uvijek nanovo susrećemo to pitanje: je li to lijepo i je li to moglo ljepše biti, je li sukladno nekom redu i kojemu, i nekoj zamisli, ili je to samo iznuđeno nekom konvencijom i siromaštvom (ne-slobodno, dakle), prepisano i precrtano? A kako su sve stvari danas na našem otvorenom dlanu (s komunikacijama kojima nas je ovo doba obdarilo), naša žeđ za stvarnim rješenjem i za kakvom-takvom potpunom raste sve više, pa kako da nas ne ogorči nemoć stvaralačke imaginacije na ovom našem tlu? Ogorčila je bila i Camilla Sittéa. Citirao je Aristotela tražeći da grad mora čovjeku

pružiti ne samo sigurnost nego i sreću. Obračun u svom duhu gradovima prošlosti, to jest onome što smo dotada iz njihove strukture deducirali kao lijepo i kao umjetničko, on se u svom historijskom času (na kraju stoljeća, u času ubrzane urbanizacije) našao pred fenomenom koji u to vrijeme i nije mogao biti drugačiji: pred potpunom abdikacijom od urbanizma kao umjetnosti. Do izložbe Tonyja Garniera »La Cité industrielle«, 1903, trebalo je još da prođe 14 godina.

»Moderni sistemi! — pa da! Prići svemu strogo sistematski, ni za dlaku ne odstupiti od utvrđenog kalupa sve dok Genije nije do smrti izmožden, a svaka životna radost ugušena u sistemu. To je znak našeg vremena... Sa umetničkog gledišta nas se ništa ne tiče celo to društvo u čijim žilama nema više ni jedne kapi umetničke krvi. Njihov je cilj da uredi uličnu mrežu. Namera je od samog početka čisto tehnička. Mreža ulica služi samo za saobraćaj i nikada nije u službi umjetnosti, jer uličnu mrežu ne možemo osjetiti našim čulima ni obuhvatiti pogledom, izuzev na planu.«¹

Treba povesti računa o nečemu: to je pisano god. 1889. Uostalom, drugačije se u to vrijeme i nisu gradila »proširenja« gradova, koja je ubrzana urbanizacija tražila. Camillo Sitté je u tom času bio zaprepašten: »umjetničku stranu urbanizma« nije nigdje vidio, i počeo je borbu za nju, i to je njegova historijska zasluga i pozicija koju mu moderna teorija dugo nije priznala. To jest, svojedobno, na početku stoljeća odjek je njegove knjige bio velik, ali treba'o je čekati do Leonarda Benevola da bi se nešto od toga ponovo moglo sagledati. U nas, danas, ovaj slučajni i zakašnjeni prijevod ulazi u problem na način koji je također zakasnio i zastario, ali jezgra njegovih osjećanja i misli čini mi se da je živa. Poslije osamdeset godina! — Kakvo to svjetlo baca na našu današnju situaciju? Ona bez sumnje (čak ni u našim skućenim domaćim razmjerima) nije identična onoj s kraja prošlog stoljeća; i promet i veličina grada, raspored i oblik bloka drugačiji su, ali nije moguće da nas ne obuhvati cio splet asocijacija kad u Sittéovoj knjizi pročitamo rečenice kao što su ove:

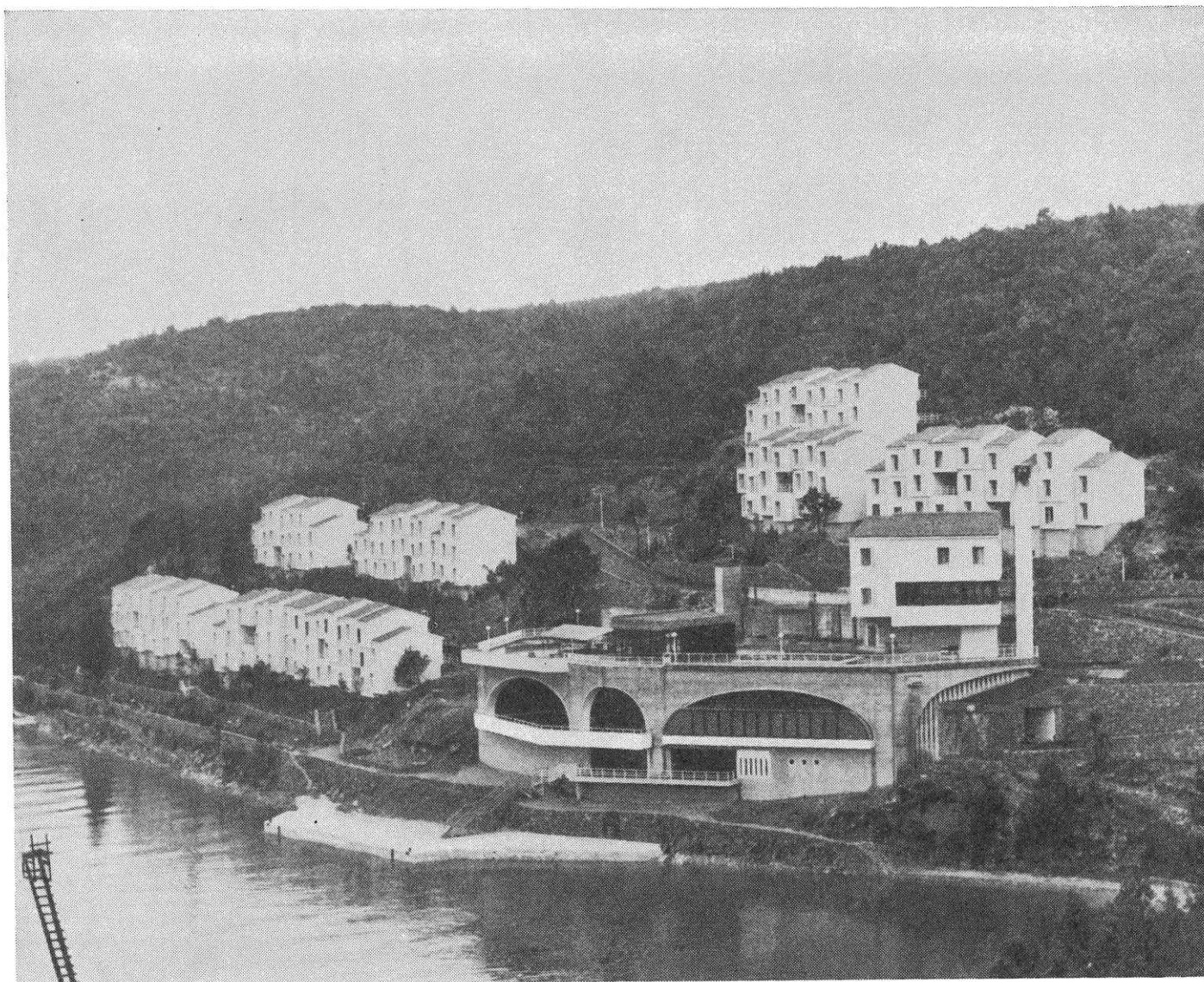
»Prave linije i pravi uglovi ostavljaju nas hladnima, to su rešenja bez osećanja. Ali to ipak nije odlučujuće, jer se i barokni arhitekti služe pravim linijama i pravim uglovima, a postižu snažne, čiste umetničke efekte. Prava ulica je sama po sebi mučna... Ona nije u skladu s našim prirodnim osećanjima, ne prilagođuje se terenu i ostaje jednolična u efektu. Duhovno zamooren, čovek jedva čeka da stigne do kraja« (str. 82).

1

Kamilo Zite, Umetničko oblikovanje gradova. Preveo Đ. Tabaković. Izd. »Građevinska knjiga« Beograd 1967. — Vidi i recenziju A. Pasinović, »Telegram«, br.

arh. emili: turističko naselje u uvali scott.
primjer »grupne forme« zasnovane na regionalnoj tradiciji pučke
arhitekture, s restoranom koji svojim motivom luka odudara od
ostvarenog ritma i ambijenta. izvanredan primjer rješavanja proble-
ma turističkog naselja u pejzažu i u »urbanističkoj atmosferi« pri-
morja.

71



Naravno, takva pobuna nije u tom času ništa novo: već od Haussmannovih vremena mnoga su reagiranja kretala u tom pravcu. C. Sitté je tek proveo sistematizaciju ocjene i otpora i, još nešto, on je sagledao neke bitne granice svoje borbe i svoje kritike. Čini se da ga je duboko povrijedilo kad je kod R. Baumeistera,² u tom času mjerodavnog i aktualnog teoretičara urbanizma, pročitao: »Činioci i momenti koji doprinose da se postignu zadovoljavajući arhitektonski utisci teško da mogu biti opisani po opštim pravilima« (str. 81).

Tom stajalištu, koje proizlazi iz stvarne urbanističke situacije Baumeisterova doba (to su šezdesete i sedamdesete godine 19. st.), Sitté suprotstavlja svoje historijske studije. Evropski gradovi »eksplozirali« su u tim desetljećima između slumova i strahovitih novih najamnih kućerina, sve su utopije već odavno propale, a urbanističko zakonodavstvo počivalo je (do 1890. otprilike) na starim i odavno preživjelim propisima. Neku estetsku perspektivu Baumeister nije ni mogao sagledati. Camillo Sitté gledao je u prošlost i bio je prestravljen razlikom: »Detaljna studija onoga što su pod raznim uslovima, svesni istaknutog cilja, učinili samo barokni majstori na tom području, bila bi dovoljna da se ispune tomovi.« — Izuzetno je, naime, u baroku bilo to što nije bio posrijedi organski rast, in natura, nego crtaća daska. Riječ je, dakle, bila o problemu (koji je i danas fatalno značajan za naš suvremeni urbanizam): može li urbanističko umjetničko djelo nastati odjednom, stvaralačkom imaginacijom pojedinca? Ima li, drugim riječima, izlaza iz »siromaštva i sivila«, kako je to Sitté govorio, »modernog sistema«? Jer dok se »o izgradnji grada kao umjetničkog dela više niko ne brine«, piše on dalje na tu temu, »u modernim historijama umjetnosti, iako obuhvataju i najsitnije, sasvim nevažne detalje, o urbanizmu nema ni najskromnijeg pomena... Razumljivo je onda da smo u izgradnji gradova izgubili nit umjetničke tradicije« (str. 81). Nasuprot toj nemoći, istražujući, možda i bez jasne svijesti o problemu, jesu li njeni izvori u metodi (momentanog i simultanog projektiranja), ili možda u morfologiji tada suvremene arhitekture, Camillo Sitté je nastavljao tok svoje misli: »Barok ima nečeg svojevrsnog u upoređenju sa svim ranijim epohama, a to iz razloga što dela toga doba nisu nastajala postepeno, nego su, skoro na savremen način, zamišljena na tabli za crtanje i ostvorena odje-

dnom. Iz toga se vidi da nije samo taj način projektovanja kriv za siromašna rešenja uređenja naših gradova i trgova« (str. 76).

Ta historijska usporedba dovela je Sittéa do spoznaje koja je bez sumnje bila veoma plodonosna, ali koju je on (upravo zbog oslonca na arhitekturu i urbanizam baroka) shvatio veoma parcijalno, i to ne samo u teoriji nego i u svojoj praksi; to je spoznaja o fenomenu i problemu gradskog pejzaža. On je taj problem na jednom mjestu implicite i formulirao ovako: »Za umetnost važno je samo ono što se može videti i pogledati, a to je pojedina ulica i pojedini trg« (str. 57).

Ta Sittéova istina, koja je ujedno i njegova neistina, počiva na historijskoj situaciji koju smo već naglasili, a koja ga je dovela do osnovne pogreške: »Suštinska suprotnost između slikovitog i praktičnog ne može se poreći. Ona postoji i postojaće uvek kao nešto dato u prirodi same stvari« (str. 103).

— A dovoljno je bilo da se sjeti neke stare ulice u Sieni ili u Utrechtu i da zamisli ono što je i sama prošlost nebrojeno puta pokazala: promjenu karaktera slikovitosti. Njemu su, međutim, pred očima bile neslavne i suvremene regulacije koje su poslije Haussmannova primjera u Parizu zavladaile Evropom; u Lionu (Place du Pont, Cours Napoleon), u Augsburgu (Maximilianstrasse), u Berlinu (Unter den Linden) itd., zatim uništeni centri Firence i mnogih drugih gradova. Bio je bolno svjestan pustošenja koja su ti bezobzirni prodori prouzročili, ali ono što je cijenio u njima bila je, naravno, još uvijek prošlost, jer ničeg drugog, u vezi s umjetnošću, nije ni bilo na horizontu. (»To su oblici savremenog urbanizma koji još imaju umjetničke efekte, uglavnom u duhu baroka« — str. 94.)

Tu fatalnu situaciju u kojoj se Camillo Sitté našao na kraju svog stoljeća — situaciju pobjedonosnog kapitalizma i njegove jednako tako »pobjedonosne« urbanizacije — treba imati na umu dok ocjenjujemo istine i neistine ovog teoretičara i praktičara. On nam je iz svog vremena ipak ostavio taj dokument naporâ svoje misli kojima je pokušao savladati nerazumljive tokove što su preplavljivali u tom času i njega i gradove oko njega.

2

Bili su to tokovi silovitog rasta (koji još uvijek traje), i čudno je zapravo kako su historijske znanosti, a historijsko-umjetničke pogotovo, kasno zapazile i počele pratiti ovu zapanjujuću pojavu: industrijskog grada što raste nezadrživo i nekontrolirano, i to takvom brzinom da je svako organsko taloženje isključeno. A da je taj rast bio i polaganiji, teško da bi to

nešto značilo. Na jednom mjestu Camillo Sitté dobro primjećuje da ni organskog rasta ni ikakve »slikovitosti« ne može biti u sredini bez tradicije. Bilo je to vrijeme kad se stvaralačka tradicija upravo prekinula, u oblasti duha i u empiriji, jer ono što je Sitté kasnije doživljavao na bečkom Ringu, nije bila ni stvaralačka tradicija ni realnost stoljeća. Nisu to na kraju bili ni Haussmannovi proborci kroz staru jezgru Pariza, premda su bili posljedica te realnosti. Prava realnost novog fenomena bili su »jerry-buildings« Londona u vrijeme Adama Smitha i poslije njega, grada koji je potkraj 18. stoljeća već imao milijun stanovnika, s predgrađima izraslim bez ikakvih propisa, s užasima ranog kapitalizma, pola stoljeća prije pojave Engelsova »Položaja radničke klase u Engleskoj« 1846. godine, i pola stoljeća poslije te godine. Ali bez obzira na London i na Englesku, vrijeme pred polovicom 19. stoljeća je vrijeme nastanka industrijskog grada. U nepreglednim nizovima jerry-buildingsa u Engleskoj i sličnih kasarna za stanovanje po cijelom kontinentu gdje su također u toku 19. stoljeća nicala industrijska žarišta, o umjetničkom momentu urbanizma nije moglo biti ni govora.

Nije ga bilo ni u zakonodavnim aktima Druge Republike u Francuskoj (1848—1851), ni u onim engleskim od 1866. (Artisans' and Labourers' Dwelling Act) do 1890. (Housing of Worker Class Act).³ Dickensonov Coketown od crvene opeke, ugljene prašine i dima, nicao je stravičan po svim stranama i nije bilo lako naslutiti neku novu vrijednost u toj džungli što je rasla. Heinrich Heine bio je prestravljen za svoga londonskog putovanja 1828, pa ipak je zapisao: »Bio sam navikao na velike palače, a vidio sam samo siromašne kuće. Ali upravo njihova jednoličnost i nepregledno mnoštvo ostavljali su tako grandiozan utisak.«

Haussmannova regulacija Pariza možda je prvo planirano i u baroknom duhu »redigirano« izdanje tog utiska modernog velegrada. Impresionisti će ga uskoro i opjevati na svojim platnima. Camillo Sitté bio je čak relativno i zadovoljan: »Od svih novijih uređenja i proširenja gradova, ona u Parizu su se najmanje udaljila od velikih baroknih uzora« (str. 107).

3

L. Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts* (njemačko izdanje, 1964); »Pošto bi bio pronađen donekle stabilan i upotrebljiv tip kuće, mislilo se da je moguće bez štete nazivati ad infinitum cijelo mnoštvo takvih kuća« (str. 85). »Na kraju su čisto kvantitativne norme prvih zakona ipak nešto pridonijele da se poprave najteže higijenske prilike, ali su ulice radničkih četvrti učinile u najvećoj mjeri još jednoličnijima i deprimantnima, i krive su za uniformnost mnogih četvrti nastalih bez imalo mašte u toku druge polovice 19. st.« (str. 94).

Sitté možda nije poput Heinea i impresionista zapažao značenje i vrijednost novoga životnog ritma koji je tu nastajao, ali je racionalno tačno svladavao problem historijske nužnosti.⁴ Priznajući sve to još uvek se može postaviti pitanje da li se te prednosti mogu postići jedino po ceni napuštanja svih lepota u gradskim naseljima« (str. 103).

U vrijeme kad je Camillo Sitté pisao svoju knjigu, bile su već odavno mrtve i sve utopije (New Larnark i Orbiston u Engleskoj s početka 19. st., i New Harmoni u USA 1825. Roberta Owena; Icaria Etiena Cabeta, također u USA, propala je konačno 1895); za nas su one zanimljive utoliko što je u njihovu urbanističkom značenju bio uključen samo socijalni momenat. Rješavao se tu samo osnovni problem društvenog postojanja, i to utopijski, na planu misli, zapravo. Mnogo su značajniji pojava i pokušaji izgradnje Garden Cityja u Engleskoj, za koje vjerojatno Sitté nije ni znao. Port Sunlight M. Levera blizu Liverpoola (građen je u gotičkom stilu!) datira iz 1887. godine, a Bournville tvorničara G. Cadburyja je iz 1895. godine. Do »teoretske razrade« došlo je tek 1898. s knjigom E. Howarda (»Tomorrow, a peaceful Path to Reform«), a zatim i do pokušaja praktične primjene: Letchworth 1902. i Welwyn 1919. Bez obzira na to što su se oni uskoro pretvorili u satelitske gradove te izmijenili i svoju društvenu (gubitak poljoprivrede) i urbanističku strukturu (tj. autonomiju cjeline zasnovanu na unutrašnjoj demokratskoj hijerarhiji dijelova), njihovo je teoretsko, »deklarativno«, pa i praktičko značenje bilo golemo. Za naš problem oni zbog Howardova eklektičkog odnosa prema arhitekturi nisu mogli dati neposredne umjetničke vrijednosti, ali im moderna historija umjetnosti ipak priznaje da je iz njihova simultanog projektiranja, ili bar nekih njihovih četvrti, nastao problem Townscapea, pojam gradskog pejzaža uopće.

Pa ipak, vidjeli smo, Camillo Sitté je već u svoje doba (a to znači najkasnije osamdesetih godina 19. stoljeća) bio svjestan tog problema. Vrijedno je navesti jedno bitno mjesto iz njegove knjige.

»A zar se mogu naročito izmisliti i na planu predstaviti i konstruirati sve one slučajnosti koje su nastale tokom vekova? Pa zar bi nam pričinila pravu iskrenu radost ta lažna naivnost i izveštačena prirodnost? Sigurno ne. Kulturnom stupnju u kome se više ne gradi

4

K. Zite, sp. dj., str. 103: »Bili bismo potpuno zaslepljeni kad ne bismo priznali sve one izvanredne tekovine modernog urbanizma na polju higijene u poređenju sa starim gradovima. Tu su naši savremeni inženjeri, često prekoravani zbog umetničkih grešaka, činili upravo čuda i stekli neprolazne zasluge za čovečanstvo.« — Tu Sitté, naravno, nije u izravnom odnosu s fenomenom i problemom Coketowna, nego sa svojim »blokovima« i »rastriranim« parcelama protiv kojih vojuje, s »proširenjima« bez »slikovitosti« i bez »snažnih efekata«.

skoro napamet, nego se sve brižljivo projektuje na tabli za crtanje, uskraćene su detinje radosti. Ali se sve to ne da izmeniti i tako će dobar deo tih pitoreskkih lepota biti izgubljen za slike novih gradskih naselja. Ni moderni život ni moderna tehnika više ne dozvoljavaju verno podražavanje starih rešenja. Saznanje je bolno ali ipak nećemo utonuti u besplodna maštanja. Divna remek-dela starih neimara moraju ostati živa na drugi način, a ne besmislenim kopiranjem» (str. 104).

Primoran sam citirati taj loši prijevod, često jedva razumljiv; ta ipak Sittéove se misli tu već plastično oblikuju. Petnaest godina prije Garnierove pariske izložbe (»La Cité industrielle«, 1904), a to znači prije svake indikacije nekoga zaista modernog urbanizma, on nije imao mogućnosti za neku zreliju viziju suvremenog svijeta. Dok se u samom stvaranju ne jave ključne obrate i novih rješenja, u ovim kritičnim razdobljima misao se nužno obraća poznatom. Sittéovo shvaćanje pitoreskosti »razriješilo« se ipak u oduševljenju za arhitekturu bečkog Ringa, a urbanistička je rješenja teoretski tražio u poglavlju, kojega sam naslov pokazuje proturječnost situacije: »Poboljšan moderni sistem«. Riječ je bila o nacrtima Gottfrieda Sempera u Dresdenu i u Beču. »Sve što ima prizvuk baroka spada ovamo« (str. 106).

Posve je vjerojatno da Sitté te nacрте nije smatrao »besmislenim kopiranjem« ni »vernim podražavanjem starih rešenja«. On nije mogao ni naslutiti ideju »Željezničke stanice« Industrijskog grada koju će Garnier zamisliti petnaest godina poslije toga, a pitanje je bilo »Stambena četvrt« te Garnierove vizije uopće razriješila (u Sittéovu duhovnom svijetu) onu njegovu nesavladivu »suštinsku suprotnost između slikovitog i praktičnog«.

Što je zapravo slikovito za njega? To je »groteskni nered spoljnih i unutrašnjih motiva« u Amalfiju (str. 102). »Kada bismo hteli da postignemo efekte starih majstora, trebalo bi da stavimo na našu paletu i njihove boje, u planu bi na veštački način valjalo stvoriti svakojake krivine, ulične uglove razne nepravilnosti, dakle usiljene neusiljenosti, namerne nenamernosti« (str. 106). — I Sitté se toga odlučno odriče. Koja je posljedica toga? Ona je u tome što on svoju »slikovitost« (ograničenu na monumentalno) koncentrira na trgove, na poneku široku aveniju ili prostore pred vijećnicama i crkvama. Slikovito je za njega Semperovo kompletiranje Zwingera u Dresdenu i Burgplatza u Beču. A ostalo?

»Široke mase stambenih zgrada služe za rad i tu bi grad trebalo da je odeven u radno odelo. A malobrojni trgovi i ulice treba da se pojave u svečanom ruhu,

na ponos i radost stanovnika, da probude osećaje prema zavičaju...« (str. 88).

3

Time je i tretiranje problema gradskog pejzaža bitno ograničeno. Ako je potrebno Sittéovo shvaćanje prosuđivati sa nama danas aktuelnijih stajališta i potreba, može se ukratko reći da je ono dekorativno u posve historijskom smislu i (upravo zato) reducirano na gradski centar i na neko, za naše pojmove posve neadekvatno, osjećanje »reprezentacije«.

Ipak, L. Benevolo u svojoj relativno pozitivnoj ocjeni Sittéove teorije nanosi mu nepravdu već time što ga ne objašnjava historijskim okvirima i urbanističkom situacijom njegova vremena, nego ga osobno čini i odgovornim za stvari koje zapravo »pripadaju« tom vremenu.⁵ Priznaje mu ipak dvije bitne zasluge: prvo, buđenje zanimanja za cjelovitu sliku grada, dakle za očuvanje čitavih kompleksa, a ne samo pojedinih zgrada (što je u biti konzervatorski problem); a zatim, što je — premda u problem ulazi izvana — povezao teoriju i praksu »projektiranja grada« i ostrim uspoředbama prisilio arhitekta da misle na cjelinu, rekao bih radije na umjetnički dojam cjeline. Eksponiranu suprotnost teorije i prakse u daljnjem je toku, smatra Benevolo, logično prevladala praksa sama. Nije, međutim, teško pokazati da je time i ova teorija (a vidjeli smo već mnoge njene pozitivne misli) nužno uključena u tu praksu; štaviše, nebrojeni nam primjeri našega vlastitog vremena pokazuju da je velik nedostatak u tome što mnoge Sittéove misli nisu bile dovoljno uključene, ili uključene uopće nisu. S obzirom na društvene i materijalne motivacije suvremenog urbanizma i arhitekture one to nisu ni mogle biti, a u okvirima, u materijalnim i stvaralačkim razmjerima i odnosima našega »domaćeg« urbanizma sve dobiva za nas još mnogo dublje značenje. Navodim samo ovu misao:

»Ne! Nećemo se oprostiti zla ako je jednostavno prebacimo na leđa slučajnosti sve probleme umetnosti. Zahtevi umetnosti se bezuslovno moraju formulirati pozitivno« (str. 118).

Mi znamo da treba biti oprezan u tom »pozitivnom formuliranju«, ali očito je da su problemi slučajnosti (a to je zapravo problem organskog rasta) i simultanog projektiranja Camillu Sittéu jasni: »Velika je zabluda ako se misli da bi slučajnost i danas, sama od sebe, mogla da stvori nešto lepo, kao u staro vreme. Ni je bila slučajnost ni čud pojedinca,

5

L. Benevolo, sp. dj., str. 411.

ako su nekada i bez plana, bez konkurencije, bez vidljivih znakova nekog napora i u stalnom daljem razvoju, nastali lepi trgovi i čitavi delovi grada. Jer ovaj razvoj nije bio slučajan, pojedini naručioc i nisu radili po svom ćefu, nego su se svi zajedno povinovali umetničkoj tradiciji svog vremena» (str. 116).

To što Sitté naziva tradicijom zapravo je jedinstvo stila ili bar morfološka koherentnost koja označuje i najskromniju ulicu, recimo Korčule ili Trogira. Ono što Sitté naziva slikovitošću slučajnosti su postupnog organskog rasta unutar te stilske i morfološke koherentnosti, pa i »između stilova«. Te se slučajnosti, naravno, ne mogu projektirati. Pojam »slikovitosti« mijenja se zbog toga u našem svijetu i u urbanističkom razmatranju, i ulazi u složeni fenomen stvaralačkog akta, u pitanja materijala, boje, svjetla, strukturiranja masa u prvom redu, i u samu »tehniku« onoga što smo nazvali simultanim projektiranjem.

A tu se taj fenomen sudara s problemom »crtaće table« i shematike suvremene morfologije, i s iznude-nim utilitarizmom ubrzane proizvodnje, ali od svih tih teških sudara može nas (možda, u nekim povoljnim okolnostima) spasiti snaga stvaralačke ličnosti. Šturost i jednoličnost urbanističkih (urbanističko-arhitektonskih) rezultata u našim gradovima, u Zagrebu, Beogradu, Splitu i u turističkim naseljima uz obalu do koje nam je toliko stalo, čini se da u krajnjoj liniji i dolazi od te skučenosti imaginacije, svejedno da li iznutra ili izvana uvjetovane, pojediniog stvaraoca nagnutog nad crtaću dasku. I taj je problem u začudnom stupnju jasan Camillu Sittéu.

»Putem građevinskih službi ne može se doći do dobrih regulacionih planova. To je isto tako ispravno kao što se ne može administrativnim putem projektovati monumentalna crkva... Umetnička dela ne može da stvori skup ljudi pod okriljem nekog odbora ili kancelarijskim radom. To može samo pojedinac. I projekt jednog grada je umetničko delo, a ne prosto stvar jedne uprave. U tome je suština problema« (str. 115).

U tome je, po svoj prilici, suština problema i Novog Zagreba i svih ostalih »novih« gradova, predgrađa ili dormitorija, i ne bi bilo na odmet kad bi naše urbanističke službe pročitale ono što Sitté piše o »službenoj tabli« za crtanje. Ne znam koliko bi im to pomoglo u njihovoj uvjetovanosti i određenosti. Još uvijek odviše čvrsti (institucionalizirani) oblici našeg društva i njihova stihijska »tržišna negacija« s druge strane nisu ni moralno ni materijalno omogućili

oslobođenje lične imaginacije, stvaralačke mašte arhitekta, suverene u svakom pojedinom problemu, u svakoj ulici i zgradi, i koja bi »slikovitost« vezala za bitne kategorije arhitekture i urbanizma.

Otpalo bi tada njeno ograničenje na »centar« i na reprezentativna žarišta, na monumentalnu dekorativnost Camilla Sittéa. Dvije temeljne grupe problema trebalo bi na kraju izdvojiti, ne samo zato što se ne nalaze u vidokrugu toga teoretičara, nego i zato što su bitno akutni i aktuelni za planiranje naselja u našem vremenu i našem kraju. Možda bi nam upravo razvoj tih pitanja mogao pomoći u težnji da nam moderna arhitektura »uđe« u sliku i u ljepotu pejzaža i da postane »prirodni« nastavak starih naselja na obali, pa i u unutrašnjim regijama. Arhitektura, koja postaje »nova priroda«, možda je više urbanistički problem nego arhitektonski; ali problem urbanizma shvaćenog u nekom višem antropološkom smislu, u kome bi veze s prirodom i sa psihološkim vrijednostima suvereno dominirale nad prometnim vezama i nad urbanom, društvenom funkcijom. Vjerojatno, samo naša opća društvena i kulturna nezrelost uvjetuje da su ti jednostavni i »primarni zadaci« urbanističkog planiranja ne samo još uvijek dominantni, nego gotovo i jedino »relevantni«.

Prva grupa problema veže se upravo za estetski totalitet planiranja; ne samo za »srce grada« i njegova kolektivna žarišta, nego za cjelinu plana i za svaku njegovu pojedinost. Unutar nje prebiva čovjek i odvija se njegov intimni i svakodnevni život, i ona mora biti (ne u »radnom odijelu«, kako je to rezignirano još mislio Camillo Sitté, nego) na razini njegova života, a to znači na najvišoj mogućoj razini. Dodirnuvši taj problem nekoliko puta⁶ (a on u modernoj teoriji i empiriji dozrijeva već dugo), danas sam sve uvjereniji da bi za neke naše specifične regije bila neophodno potrebna konkretna teoretska razrada koja bi došla od nekog stvaraoca; jer za empirijsku razradu teško da će biti prilike.

Problem gradskog pejzaža, međutim, ovisi upravo o tom estetskom totalitetu, koji će se prostirati do najmanje pojedinosti, do najjednostavnije ulice, do malog trga, dvorišta. Čini mi se da antropološki shvaćeni urbanizam počiva upravo na toj cjelovitosti gradske vizije; na njoj počiva i svako moderno shvaćanje arhitekture, stvaralačko, antikonformističko i antiserijsko.

Cjelovitost ambijenta? — Pitanje je: kako s antiserijskim težnjama postići tu cjelovitost i, recimo, koherentnost »pejzaža« jedne ulice, četvrti ili naselja? Ne znam dovodi li poznata opća koherentnost suvremene

6

G. Gamulin, Instrument socijalizma, »Naše teme«, br. 11, 1964; Prostori u regijama, »Život umjetnosti«, br. 1, 1966.

arhitekture tu mogućnost uopće u pitanje, ali teško da treba u tome vidjeti mogućnost jedinstvenog ambijentalnog rješavanja. Rješenje je u kreativnom pronalaženju »kolektivne forme«. Neki su je teoretičari nazvali i grupnom formom, u vezi s problemom modernog velegrada. S obzirom na naše male ambijente i specifični krajolik primorja ta bi »kolektivna forma« morala imati ne samo specifičnu ambijentalnu vrijednost makroregije nego i posebnu intimnost naših mikroregija, drugačiju u Istri, Hrvatskom primorju, u dubrovačkom kraju, u Boki Kotorskoj. Kreativnost individualne imaginacije našla bi tu nepresušne izvore nadahnuća, a ona ih je već tu i tamo i naslutila u ovom našem primorskom pojasu.

Iznad folklor, ali u dodiru s historijskim osjećanjem podneblja, takva bi »kolektivna forma« bila sposobna za nebrojene aliteracije i varijacije, drugim riječima za »iznenadenja«, uvijek nova i drugačija iza svakog ugla. Ulice i naselja izrasla bi kao posebne strukture, uvijek drugačije strukturirane i ritmizirane, i male bi, dakle, »slikovitost« zasnovanu na oslobođenoj maštovitosti, koja ne bi mogla imati mnogo veze sa strukturama »sača« koje smo vidjeli, na primjer, u Dubrovniku (u Gružu) ili tu i tamo ispod Biokova; omogućila bi, međutim, u svakom slučaju »jedinstvo raznolikosti«. Unutar tog jedinstva imaginacija urbanista (i arhitekta) imala bi neograničene mogućnosti da oblike života poveže s oblicima umjetnosti, da se oslobodi sheme solitera i ostalih velegradskih forma iznuđenih materijalnim i tehnološkim uvjetima, i da svoje strukture prepusti mnogo većoj slobodi izmišljanja i konstruiranja. Ali trebalo bi za to shvatiti i zahtjeve pejzaža i ljudskog života u njemu, i do kraja otkriti što znači humaniziranje svih tih odnosa u prirodi i u umjetnosti, i između njih. Čini se da je civilizacija unutar koje živimo stigla do razvojne tačke na kojoj je odnos slobode i nužnosti postao kao nikad dosada labilan, ali zato otvoren i dobru i zlu. Što je zlo? U ovom slučaju to su sve negativne uvjetovanosti koje treba svladati u materijalnim i duhovnim slojevima postojanja. Stvaralački čin je najneposredniji i najefikasniji doprinos tom svladavanju. Socijalna i teoretska oslobađanja trebalo bi tek da ga omoguće.

A druga grupa problema proizlazi iz te prve, i usko je s njom povezana tako da se teško i može odvojeno razmatrati. Svugdje gdje smo govorili o urbanističkom aktu i djelovanju bili smo prinuđeni, makar samo u zagradama, spomenuti i arhitekturu. Zašto? Zato što su, sa stajališta umjetnosti (urbanog pejzaža), to neodjeljive aktivnosti.

Naravno, u tehničkoj proceduri to su različiti »kutovi gledanja« i faze procesa samog, ali umjetnički je imperativ jedinstven. Već dulje vrijeme ta spoznaja niče za štetnja ili istraživanja po novim četvrtima: uzalud nam je i najbolje urbanističko planiranje, ako nije

na juže povezano (u mikro pa i makro razmjerima) s arhitektonskim projektiranjem. Urbani pejzaž nastaje u toj neposrednoj vezi, pa čak i u jedinstvenom aktu. Ako te veze nema, nema ni njega, odnosno imamo one sheme i »otiske« koji su zapravo pejzaž naše gradske betonske pustinje.

Samo, za razliku od Camilla Sittéa, koji je nešto slično bio naslutio bar za svoje »trgove« (str. 124), to načelo u modernom urbanizmu vrijedi (trebalo bi da vrijedi) za sve dijelove naselja, za svaku pojedinu ulicu. Prelazi li to ulogu i mogućnost urbanističkog planiranja? Pa u tome i jest ograničenost oficijelnog, kancelarijskog rada, u tom razbijanju jedinstvenog procesa koje je, osobito u planiranju rajona i različitih mikrosituacija, i pogubno i suvišno. Pejzaž jedne ulice ili skvera ovisi, naravno, u prvom redu o arhitekturi, ali i nju i njenu lokaciju treba urbanistički doživjeti. U čemu je ljepota nekoga starog grada, Gubbija, na primjer? Bez sumnje, u organskom rasteru plana i morfologiji, u toku i spletu ulica, ali i u arhitekturi njihovih frontova. Što bi taj grad za nas značio da se na dominantnom urbanističkom mjestu ne diže Palazzo dei Consoli velikog arhitekta Mattea Gattapona, i to upravo ovakav Palazzo dei Consoli; i da njemu nasuprot ne stoji Palazzo Pretorio, na putu do njih Bargello, a iznad svega, na brijegu, katedrala. Kad bi ona bila ljepša i velebnija, i »pejzaž« bi bio mnogo impresivniji. Nije li za Braziliju od sudbonosnog značenja što, izvan monumentalnog trga, arhitektura ubrzo prelazi na jednolične nizove solitera? Najveća »urbanistička opasnost« modernih gradova i jest upravo u toj redukciji interesa na njihovo središte, a kako su idejne i društvene funkcije tog središta danas drugačije i veoma skućene, posve drugačije strukture trebalo bi da izrastu na temelju novih funkcija. Za urbani pejzaž Korčule bitna je, pored radijalnog plana, katedrala sa zvonikom upravo na onom mjestu; danas, koji bi je »objekt« mogao zamijeniti?

Pa ipak, upravo zato to »proširenje interesa« na svaku ulicu i na cjelinu grada moralo bi imati i svoje izvanredne prednosti, i neograničene mogućnosti diversifikacije u ritmu i u morfologiji, i strukturiranja prema unutrašnjim stvaralačkim porivima, a ne samo prema funkcijama i »sadržajima«. Smisao naše opće suvremene »antropologije« u svoj njenoj složenosti morao bi se ostvariti u takvom stvaralačkom urbanizmu, i to unatoč »crtačoj daski« i svim opasnostima simultanog projektiranja. Možda sve te opasnosti ne pripadaju isključivo sferi umjetnosti niti dolaze iz nje, ali da bismo ih mogli izbjeći bez najvećeg napora umjetničkog stvaralačkog čina čini se, poslije nebrojenih iskustava, isključeno.

Otuda i značenje pojma »urbanog pejzaža« i urbanizma kao umjetnosti, ali otuda i siva jednoličnost naših novih mikrorajona i naselja, otužan prosjek turističke urbanizacije na obali i mnoge povrede starih gradova, pa i krajolika u kojem su izrasli.