

Karin Šerman

Sveučilište u Zagrebu
Arhitektonski fakultet
HR - 10000 Zagreb, Kačićeva 26

Izvorni znanstveni članak • Original Scientific Paper
UDK • UDC 72.01:72.035(430)"18/19"(G. Semper)

Znanstvena klasifikacija • Scientific Classification
Područje: Tehničke znanosti • Section: Technical Sciences
Polje: Arhitektura i urbanizam • Field: Architecture and Urban Planning
Grana • Branch: 2.01.04 - Razvoj arh. i urb. • Architect. and Urban Development

Rukopis primljen • Manuscript Received: 03. 10. 2001.
Članak prihvaćen • Article Accepted: 13.02. 2002.

O problemu istine u arhitekturi: Gottfried Semper i pokušaj ustroja istinskog arhitektonskog sustava

On the Concept of Truth in Architecture: Gottfried Semper and the Creation of a Functional System of Architecture

Ključne riječi • Key words

arhitektonski jezik	architectural language
G. Semper	G. Semper
L. Wittgenstein	L. Wittgenstein
modelska teorija jezika	model theory of language
simbolički sustav	symbolic system

Sažetak • Abstract

Polovicom XIX. stoljeća, njemački arhitekt i teoretičar Gottfried Semper uspostavlja kompleksnu arhitektonsku teoriju, svojevrsnu preciznu "znanost o arhitekturi", kako bi omogućio nastajanje potpuno "istinitih" i autentičnih umjetničkih djela. Članak ispituje složene operacije, kao i neminovne probleme pri uspostavi takve široke sistemsko-simboličke konstrukcije. Analizu Semperova arhitektonskog sustava provodi s pomoću osnovnih teorijskih implikacija modelske teorije jezika austrijskog filozofa s početka XX. stoljeća, Ludwiga Wittgensteina, sugerirajući u isti mah i svojevrsnu kompatibilnost dviju naslovljenih teorija.

Around the mid-nineteenth century, the German architect and theorist Gottfried Semper created a uniquely complex architectural theory, a sort of precise "science of architecture", with the aim of enabling the production of truly authentic works of art. This essay investigates complex operations, as well as inevitable problems, involved in creation of such a broad symbolic system. As a main conceptual tool of analysis, the paper uses basic theoretical implications of Ludwig Wittgenstein's model theory of language, suggesting at once a certain compatibility between the two respective theories.

1. Uvod / Introduction

Pitanja istine u arhitekturi, istinitog izričaja u specifičnom arhitektonskom mediju, kao i posljedica odmicanja od istine u domeni te zahtjevne prostorne discipline - jesu pitanja koja nastavljaju, premda s modificiranom pojavnošću, informirati i uvjetovati promišljanja složenog arhitektonskog medija. Sukladno njima, u diskusiju ulaze i pitanja inherentnih potencijala i svojstava te temeljnih zadataka i poslanja toga jedinstvenog trodimenzionalnog aparata. Uz tezu da arhitektura, kao jedna od temeljnih društveno-kulturnih produkcija, ravnopravno sudjeluje u konstruiranju one sveopće društvene konvencije, uobičajeno nazivane aktualnom stvarnošću, pitanja njene ultimativne istine dobivaju još dublja značenja i implikacije. Arhitektura, naime, upravo *jest* jedna od mnogih suparticipirajućih kulturno-društvenih konvencija koje samu zbilju kao kompleksan dinamički totalitet tvore i izgrađuju, te o njenu ustroju u konačnici ovisi i samo funkcioniranje, kao i sam opstanak te osjetljive vitalne kategorije. Za uzvrat pak, bivajući i sama aktivno upletena u mrežu teško postignutog vitalnog ekvilibrija, arhitektura postaje legitimni put spoznavanja i razumijevanja tog istog složenog totaliteta. Arhitektura postaje aparat po kojem legitimno spoznajemo, mislimo i interpretiramo svijet, zadužena u isti mah kako odgovornom reprezentacijsko-epistemološkom tako i presudnom etičko-poetičkom funkcijom. Pitanja istine u arhitekturi, u kontekstu njena tako prepoznatog zadatka i uloge, tada poprimaju neočekivano teške i obvezujuće dimenzije.

S dodatnim opterećenjem spoznatih značenja, u fokus se vraća dilema enigmatičnih arhitektonskih istina. Što bi istina u arhitekturi zapravo trebala biti? Različita povijesna razdoblja na različite su načine oslovljavala to središnje principijelno pitanje. Posebno tangirana nalazila su se tu povijesna raskrižja obilježena sveopćim duhovno-kulturnim previranjima. Vrijeme oko polovice XIX. stoljeća, sa svojim općedruštvenim turbulencijama te osjećajem teškoće nalaženja istinita umjetničkog izraza, izdvojilo se u tom smislu kao posebno indikativno. Kao protuteža globalnoj neizvjesnosti vremena tražila su se maksimalno izvjesna i pouzdana rješenja. Znameniti njemački arhitekt i teoretičar Gottfried Semper (1803 - 1879) odgovara na akutna iščekivanja svoje destabilizirane epohe, u okviru svojega polja, jedinstvenom ambicioznom pokušajem: pokušajem ustrojavanja arhitekture kao svojevrstne precizne znanosti, kao egzaktnog i funkcionirajućeg simboličkog sustava - sustava koji bi, jednom kada je finalno postavljen i precizno definiran, davao potpuno točne, autentične i istinite stilske i umjetničke rezultate.

U oslovljavanju osjetljiva problema istine u arhitekturi, ovaj esej ispituje Semperove postupke pri uspostavi takve sveobuhvatne teorije, te registrira i analizira neminovne probleme pri tumačenju arhitekture kao egzaktno systemske konstrukcije. Prvi dio članka posvećen je stoga detaljnom prezentiranju Semperova specifičnoga znanstvenog pothvata, pri čemu se oslanja na u tome smislu provedena istraživanja istaknutih analitičara Semperova djela - H. F. Mallgravea, W. Herrmanna, J. Rykwerta, Á. Moravánszskog, M. Hvattuma i drugih.¹ Drugi dio članka iznosi kritičku analizu predstavljenog arhitektonskog sustava, rabeći kao pouzdan konceptualni alat osnovne teorijske implikacije logičko-lingvističkog modela austrijskog filozofa Ludwiga Wittgensteina (1889 - 1951). Upravo je Wittgenstein, naime, proveo jednu od najrigoroznijih analiza simboličkog sustava s epistemološkim pretenzijama, razvijajući je na

1 Izvori korišteni za prezentiranje znanstvenog pothvata njemačkog arhitekta i teoretičara Gottfrieda Sempera u ovom radu jesu: ponajprije analiza Harryja Francis Mallgravea (1989), objavljena kao uvod u recentni engleski prijevod i preisak Semperovih djela, *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*; potom knjiga Wolfganga Herrmanna (1984), *Gottfried Semper: In Search of Architecture*; studija Josepha Rykwerta (1982), *Semper and the Conception of Style*, potom brojni radovi Ákosa Moravánszskog, kao i mnogi drugi koji će u tekstu biti sukcesivno navodeni. Za ovu analizu od velike je važnosti bilo istraživanje Marija Hvattuma, predstavljeno u radu *Gottfried Semper: towards a comparative science of architecture* (1995), u kojem autor ispituje Semperovo nastojanje da uspostavi preciznu i inkluzivnu "znanost o arhitekturi" - pothvat potaknut i rukovođen komparativnim znanstvenim analizama prakticiranim tijekom XIX. stoljeća.

najrelevantnijem i općenitom modelu - onome svakodnevnog jezika. Njegova kritika jezika bit će stoga promatranome arhitektonskom sustavu u potpunosti indicirana. Wittgensteinovi će uvidi tako - ponajprije oni iz prve, "kritičke faze" o nužnoj principijelnoj razlici između "sfere činjenica" i "sfere vrijednosti" (sfere logike i sfere etike), kao i kasnija istraživanja o konkretnoj uporabi i genezi jezika - dodatno problematizirati impresivan Semperov sustav, potvrđujući ga, međutim - s nužnim doradama i kvalifikacijama - kao više nego relevantan teorijski model u domeni arhitektonskog jezika.

Razlozi za sučeljavanje upravo Semperove arhitektonske teorije i Wittgensteinove jezične filozofije jesu višestruki. Oba analitičko-konstruktivna napore težila su, u svojim odnosnim područjima i svojim posebnim povijesnim trenucima, preispitivanju vlastitoga medija kao funkcionirajućega simboličkog sustava. Zamijećenu homolognost u cilju pratit će i svojevrsna homolognost samih promatranih aparata. Simbolički sustav arhitekture, naime, mogli bismo prikladno nazvati i specifičnim arhitektonskim jezikom, te tako odmah sugerirati određenu strukturalnu sukladnost arhitektonskog i lingvističkog aparata. Drugim riječima, ono što vrijedi za jezik univerzalno trebalo bi - uz stanovite nužne prilagodbe i modifikacije - vrijediti i za arhitektonski jezik partikularno. Sugeriranu analogiju između lingvistike i sustava arhitekture potvrdit će - indikativno je - i sam Semper. Naime, nakon što se u svojim naporima konstruiranja egzaktnog arhitektonskog sustava prilično dugo rukovodio uzorima u prirodnim znanostima - poglavito biologijom i komparativnom anatomijom - u svojem kapitalnom djelu, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, Semper kao najprimjereniju analogiju vlastitih sistemskih istraživanja ističe upravo komparativnu lingvistiku. Semper se pritom kao uzorima okreće lingvističkim istraživanjima vlastitoga doba, ponajprije onima njemačkih filologa i lingvista Franza Boppa i Wilhelma von Humboldta.² Ne čini se, međutim, metodološki krivim - u nastojanju ispitivanja dosega, kao i eventualnih problema Semperova sveobuhvatnog sistemskog konstrukta - tu, od samog Sempera naglašenu strukturalnu sukladnost protegnuti i do kasnijeg, Wittgensteinova jezičnog modela kao vrhunca dotadašnjih logičko-lingvističkih istraživanja.

Još je jedan razlog odabira upravo Wittgensteinova jezičnog sustava kao u ovome slučaju nadasve instruktivnog mjerila. Pritom se od etape razvoja i nastajanja Semperove teorije okrećemo fazi njezina odjeka, i to u konkretnom kulturno-povijesnom kontekstu, kao i njezinu značenju za razvoj specifične linije moderne arhitektonske teorije. Semperova teorijska misao, naime, duboko je obilježila cjelokupnu kulturnu i arhitektonsku scenu druge polovice XIX. i prvih godina XX. stoljeća. Štoviše, ona je postala svojevrsno opće mjesto tadašnje europske umjetničke teorije, pogotovo one njemačkoga govornog područja - svojevrsna središnja teorija u odnosu na koju su se suvremeni opusi sukcesivno postavljali i na koju su neminovno reagirali. Posebno dotaknuta Semperovim djelom našla se, međutim, tadašnja bečka arhitektonska misao i praksa. U Beču je, naime, Semper prisutan ne samo svojom utjecajnom teorijom već i upečatljivim arhitektonskim opusom - nizom monumentalnih zgrada zamišljenih kao dijelovima impresivnog, no nikad u cijelosti izvedenoga carskoga foruma.³ Djelujući u Beču od 1871. do 1874. godine, Semper u tome gradu ostavlja - na brojnim razinama kulturnog života - trajan i neizbrisiv trag. Na prijelazu stoljeća njegova se

2 Okret od prirodnih znanosti prema komparativnoj lingvistici, kao primjerenijoj analogiji vlastitih strukturalnih nastojanja, Semper najavljuje u uvodu svoga djela *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (1860-1863). (Mallgrave, 1989: 32) Velik utjecaj na njega u tom su smislu izvršili suvremeni filolozi i lingvisti: Franz Bopp svojim djelom *Comparative Grammar of the Sanskrit, Zend, Greek, Latin, Lithuanian, Gothic, German, and Slavic Languages* (1833), te Wilhelm von Humboldt svojim djelom *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (1836). Više o značenju lingvistike za razvoj suvremene teorije vidi: Foucault, 1970.

3 Na temelju carskoga poziva, Semper 1869. godine predlaže projekt proširenja Hofburga. U sklopu svoga grandioznog, no neostvarenoga Kaiserforuma, Semper izvodi monumentalne gradnje novoga krila Hofburga (1869-1873), zgrade Kunsthistorisches u Naturhistorisches Museen (1871-1891), te Burgtheater (1874-1888); sve u suradnji s austrijskim kolegom Karlom von Hasenauerom.

4 Semperov utjecaj na formiranje arhitektonskih stajališta Otta Wagnera široko je poznat i ispitan, a od strane samog Wagnera višestruko opevan i potvrđivan. Dapače, Semperova teorija eksplicitno će prožimati Wagnerove teorijske radove. Semperovo je učenje, osim njegove sveopće pozitivne srednjoeuropske recepcije, u bečke arhitektonske krugove ulazilo direktno i preko dvije ključne pedagoške figure: Heinricha von Ferstela na bečkoj Tehničkoj visokoj školi i Eduarda van der Nülla na bečkoj Akademiji primijenjenih umjetnosti. Upravo je pod van der Nüllom Wagner tada i studirao (1860-1863), te radio na njegovu projektu zgrade bečke Opere. Crvstu ukorijenjenosti i dugi život Semperovih ideja u austro-ugarskoj prijestolnici osiguravale su i mnoge tadašnje detaljne studije o teoriji njemačkog arhitekta, ponajprije one Josepha Bayera a implicitno i teorijski radovi Heinricha von Ferstela, duboko prožeti Semperovim principima. (O utjecaju van der Nüllu na formiranje mladog Wagnera vidi: O. A. Graf, *Der Pfeil der Zukunft: Umriss eines Desideratums*, u: Gustav Peichl, ur., *Die Kunst des Otto Wagner*, Akademie der bildende Künste, 1984, Beč. O značenju Heinricha von Ferstela i Josepha Bayera za implementaciju Semperova teorijskog sustava vidi: J. Duncan Berry, *From Historicism to Architectural Realism: On Some of Wagner's Sources*, u: Mallgrave, 1993: 243-278.) Utjecaj Sempera na Adolfa Loosa također je dobro poznat i istraživan. Loos od 1890. do 1893. studira na dresdenskoj Visokoj tehničkoj školi, pod posrednim, dakle, ali ipak snažnim, semperovskim pedagoškim ozračjem. (Semper na dresdenskoj školi predaje od 1834. do 1848. godine.) Više od izvanjskih pokazatelja, međutim, o Semperovu snažnom utjecaju na Loosova arhitektonska stajališta svjedoče njegova brojna teorijska djela i njihovo pronicljivo nastavljanje kompleksne učiteljeve teorije. (Više o tome vidi: Mallgrave, 1989: 41-44.)

teorijska baština plodonosno nastavlja, posebice kroz opuse dviju istaknutih bečkih arhitektonskih ličnosti, slavni pobornika moderne arhitekture - Otta Wagnera i Adolfa Loosa.⁴ U isto pak vrijeme, početkom XX. stoljeća, i u istom misaonom krugu - krugu arhitekta Loosa, krugu takozvanih "filozofa jezika" - djeluje tada i filozof Wittgenstein.⁵ U Beču na početku novoga stoljeća tako dolazi, poglavito u osobi Adolfa Loosa, do stvarnoga dodira i sutoka ovih dviju vremenski i tematski razdvojenih, no međusobno uvjerljivo kompatibilnih teorija - one Semperove i one stasajuće Wittgensteinove.⁶ Dosad tek hipotetski sučeljena, ta se dva odvojena sustava u tom trenutku povijesti - posredno, doduše, preko treće osobe - doista i preklapaju, te međusobno informiraju i modificiraju, oformljujući u svome plodonosnom međudjelovanju i jedan od specifičnih putova razvoja moderna arhitektonskog naziranja. Tim je "stvarnim susretom" dviju zasebnih teorija istodobno opravdana i ovdje postavljena središnja analitička paralela te objašnjena njena naoko očita vremenska i tematska konfuzija.

Predložena paralela Semper-Wittgenstein nama je važna zbog još jednog razloga. Ideja u modernoj arhitekturi u Hrvatsku, naime, dolazi primarno preko Beča i bečkih visokih škola, i to ponajprije preko spomenutih dominantnih bečkih figura - Wagnera i Loosa. U onoj mjeri, dakle, u kojoj je Semperova teorijska baština prisutna u opusima i razmišljanjima tih dvaju arhitektonskih velikana, bit će ona - preko generacije njihovih učenika - prisutna i u hrvatskim arhitektonskim prostorima. Onoliko pak koliko je složeni semperovski sustav posredovan agencijom Adolfa Loosa, bit će on ujedno informiran i Wittgensteinovom jezičnom filozofijom. Uopće, onoliko koliko su temelji Wittgensteinove misli bili prisutni u bečkoj duhovno-kulturnoj klimi na prijelazu stoljeća, te plodonosno modificirali onu naslijeđenu, a lingvističkoj strukturi i samu sklonu Semperovu teoriju, bit će taj dragocjeni spoj relevantan i za promišljanje mlade hrvatske moderne arhitektonske scene.

Naznačavanjem relevantnosti naslovljene teorijske sprege za razvoj hrvatske arhitektonske situacije postavljene su moguće koordinate za sljedeće istraživanje. U ovome radu, međutim, kao njegovoj neophodnoj prethodnici, bavit ćemo se prezentiranjem ishodišne Semperove sistemske teorije i njene (hipotetske) kritike osnovnim uvidima kasnije Wittgensteinove jezične filozofije.

2. Gottfried Semper: arhitektura kao sustav i formula za stil / Gottfried Semper: architecture as system and the formula for style

Djelujući u samom vrtlogu nedoumica oko stila koje su snažno obilježile XIX. stoljeće, posred osjetne nemoći vremena da "spontano" artikulira vlastit autentični stil, Gottfried Semper usredotočuje svoju analitičku i stvaralačku pozornost na središnje goruće pitanje - pitanje istinitog stila. Razapet, naime, suvremenim tenzijama između nostalgije i progresivizma, romantizma i pozitivizma, Semper vidi svoju životnu zadaću u iznalaženju "temeljnog principa invencije koji bi s logičkom sigurnošću mogao voditi do istinite forme".⁷

U postavljanju osnovnih parametara svog ambicioznog znanstvenog projekta Semper izdvaja, s jedne strane, imperativ *održavanja tradicije* kao nužne ontološke baze društva, a, s druge strane, potrebu *formiranja novog stila* kao autentičnog izraza aktualnog trenutka.

Ponuđeni suvremeni odgovori na to složeno dvostruko pitanje bili su, po Semperu, nezadovoljavajući: ni historicisti, od Sempera kritizirani zbog svojega "proizvoljnog i neprirodnog načina"; ni pretenzionisti "izumitelji stilova" (poznatiji kao *Stilerfinder*), po Semperu odbacivani zbog nemogućih pokušaja "nametanja starih, stranih ili pak samovoljno izmišljenih stilova", nisu uspjeli u tome cilju.⁸ Ni jedna od suvremenih stilskih tendencija, smatrao je Semper, nije uspjela "na umjetnički način integrirati aktualne društvene potrebe i prilike kao faktor u deriviranju istinitog stila arhitekture, kako je to bilo postizano u prošlosti".⁹ Za ostvarenje Semperova ideala - uspostavljanja djelotvornoga postupka koji bi rezultirao neupitnim, istinitim stilom, odnosno potpuno autentičnim arhitektonskim izrazom - bilo je, prema tome, potrebno napustiti sve hirovite eklekticizme i artifičijelne akademizme, te revidirati same *izvore i evoluciju* arhitekture, u naporu otkrivanja *ispravne metode* koja rukovodi njenu istinsku produkciju. Upravo je to bila središnja Semperova želja i cilj - uspostaviti dovoljno inkluzivnu i egzaktnu teoriju koja bi "predstavljala temelj precizne nauke o stilu, neku vrstu metode istinite invencije, koja bi nas tada mogla voditi k iznalaženju prirodnijeg načina stvaranja".¹⁰

Semper je, drugim riječima, nastojao uspostaviti arhitekturu kao određeni funkcionirajući *sustav*. Beskrajno složen i slojevit sustav, naravno, no svejedno pouzdan logički sustav koji bi - jednom kad je njegova logika ispravno otkrivena, a njegova metoda egzaktno derivirana - davao posve neupitne i točne stilske rezultate. Do same pak ideje o arhitekturi kao logičkom sustavu Semper dolazi pri promatranju u onom trenutku vrlo popularne i naglo procvale znanosti o životu - biologije.¹¹ Važno je, međutim, pritom ustanoviti što je, po Semperovu shvaćanju, zapravo konstituiralo takav pravi, istinski, funkcionirajući sustav. Za biologiju kao znanost Semper tako primjećuje da se iz nekadašnje puke kolekcije mrtvih opisa i podataka sada pretvorila u suvislu sintetizirajuću proceduru po kojoj je moguće "ponovno uspostaviti aktualne veze i spone između stvari i po kojoj je moguće ono što je prije bilo tek izvanjski i manje ili više arbitrarni sustav koordinacije i izvanjskoga reda, sada transformirati u pravi, živi organski sustav".¹² Upravo će ovaj ključni pomak od "analitičkoga" prema istinski funkcionirajućem i "sintetizirajućem" Semper tada pokušati primijeniti i na svoju novu znanost - "znanost o arhitekturi".¹³

Promatranjem arhitekture, odnosno umjetnosti općenito, kao svojevrsne znanosti - rukovođene jedinstvenom (bez obzira koliko u sebi kompliciranom) logikom - Semper zapravo sugerira da predani analitičar umjetnosti može promatranjem i proučavanjem već postojećih umjetničkih artefakata (aktualnih umjetničkih "rezultata") rekonstruirati i razumjeti i sam proces "nastajanja umjetnosti, i da si može zadati sljedeći zadatak: istražiti inherentni red koji postaje vidljiv u umjetničkim fenomenima kroz proces njihova nastajanja, te iz njih derivirati u njima samima upisane regulirajuće zakone - osnovne principe empirijske teorije umjetnosti".¹⁴ Drugim riječima, iz predanoga promatranja umjetničke tradicije može se uvidjeti, razumjeti te rekonstruirati i procedura nastajanja umjetnosti, to jest derivirati izvori i principi te logika razvoja autentičnih umjetničkih proizvoda. Jednom pak kad su ti ključni elementi logički rukovođenog procesa ispravno odgonetnuti, po njima se dalje može voditi i proces generiranja novih, u tom slučaju pouzdano istinitih i autentičnih umjetničkih izraza.

Semper, dakle, u svojoj teoriji pretpostavlja potpunu kompatibil-

5 Krugu takozvanih "filozofa jezika" u Beču početkom XX. stoljeća pripadaju, osim arhitekta Loosa i filozofa Wittgensteina, književnik i kritičar kulture Karl Kraus, kompozitor i teoretičar glazbe Arnold Schönberg te slikar Oskar Kokoschka.

6 O presudnim međusobnim utjecajima Loosa i Wittgensteina, kao i drugih "filozofa jezika", nije moguće detaljnije govoriti u okviru ovoga rada. Dostaje ovdje napomenuti da Wittgensteinova problematika i naziranja u velikoj mjeri proizlaze iz već zaživjelih i postavljenih problema, definiranih u djelima ovih rigoroznih teoretičara i umjetnika. O toj više nego intrigantnoj temi stoga upućujem na istraživanje A. Janika i S. Toulmina, 1973.

7 Semper, 1880.

8 Semper, 1853.

9 Semper, 1859b. Inače, sveobuhvatnu kritiku tadašnje europske krize u umjetnosti, proizročene industrijskom revolucijom, Semper iznosi u eseju *Science, Industry and Art* (1852a), napisanom kao reakcija na londonsku svjetsku izložbu održanu u Kristalnoj palači 1851. godine, te kasnije, u prvom dijelu predgovora svoga kapitalnog djela *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* (1860-1863: 182-198). Kritizirani stilistički eklekticizmi iziskivali su - smatrao je Semper - potragu za principima koji bi izveli umjetnost iz njene trenutačne konfuzije, odnosno postavljanje jedne sveopće i obvezujuće teorije umjetnosti. (Mallgrave, 1989: 26-28.)

10 Semper, 1853.

11 O vezi teorije arhitekture i novih otkrića u znanosti biologije, odnosno općenito o tada popularnim širokim komparativnim analizama, zastupljenim podjednako i u prirodnim i u društvenim znanostima, vidi Hvattum, 1995. i Mallgrave, 1989.

12 Semper, 1853.

13 Hvattum, 1995: 68-69.

14 Semper, 1878-1879.

nost (sumjerljivost) svih u ovu inkluzivnu igru involviranih elemenata, kao i kontinuitet određenih temeljnih faktora - ključnih "izvora" i "elemenata" - postojano prisutnih kroz čitavu povijesnu mijenu. Upravo će te presudne "konstante arhitekture" Semper nastojati u svojoj evolucijskoj teoriji ispravno izolirati te ustanoviti zakone njihove interakcije i transformacije u kompleksnoj igri nastajanja arhitektonske forme. Semperova konačna ambicija bila je uspostaviti svojevrsnu funkcionirajuću "formulu za stil" u kojoj bi svi elementi koji bi je sačinjavali, baš kao i produkti koji bi iz nje proizlazili, bili prezentirani u čistom, jasnom, sumjerljivoj i nadasve operativnom obliku.¹⁵

3. J. N. L. Durand i rani pokušaji uspostavljanja djelotvornog arhitektonskog sustava / J. N. L. Durand and the early efforts of constructing a functional system of architecture

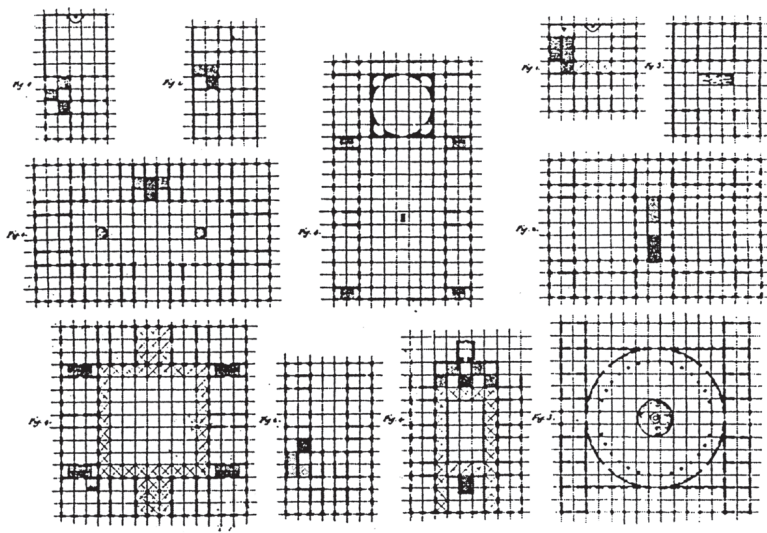
Sličnih pokušaja integralnog sistematiziranja arhitekture kao kompleksne prostorne discipline bilo je, naravno, i prije. I sam Semper isticao je francuskog arhitekta i teoretičara Jean-Nicholas-Louisa Duranda kao svoga, po tom pitanju, neospornog prethodnika.¹⁶ Među njihovim je impresivnim "sustavima", međutim, postojala određena temeljna razlika. U svome djelu *Recueil et parallele des édifices de tout genres, anciens et modernes* iz 1800. godine, Durand donosi opsežnu kompilaciju arhitektonskih djela svih tipova, epoha i kultura, "klasificiranih prema njihovoj vrsti, organiziranih prema stupnju sličnosti i svedenih na isto mjerilo".¹⁷ Sami kriteriji, međutim, prema kojima su sabrani primjeri organizirani i klasificirani, a potom i sustavno vrednovani, bili su zadani *manifestno izvana* - prema Durandovim vlastitim odredbama i formiranim stručnim stajalištima. Sukladno zahtjevima ekspeditivnoga napoleonskog vremena, standardi za vrednovanje prezentiranih djela bili su korisnost, stabilnost i ekonomičnost, a kriteriji taksonomske organizacije bile su njihove osnovne funkcijsko-formalne karakteristike.

Prema Durandu, naime, arhitektonsko se djelo moglo promatrati kao "ništa drugo doli rezultat sklapanja njegovih dijelova", gdje su

15 Hvattum, 1995: 69.

16 Kako sam Semper zapisuje: "Francuz Durand došao je najbliže tome cilju." (Semper, 1852a.)

17 Durand, 1800. (Vidi Vidler, 1977.)



SL. 1. Durand, građevni tipovi. Dijagram iz *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique, Paris, 1802-1805*.

Izvor • Source
Hvattum, 1995: 71.

FG. 1. Durand, building types. A diagram from *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique, Paris, 1802-1805*

ti "dijelovi" predstavljali osnovne arhitektonske elemente reducirane na svoju esencijalnu geometrijsku formu.¹⁸ Arhitektonsko projektiranje sastojalo bi se tada od rekombiniranja tih osnovnih elemenata, rukovođenoga tipologijom prethodno uspostavljenih građevnih tipova. Građevni tipovi pak bili bi definirani prema funkciji objekta i usklađeni s njemu odgovarajućom formom, odnosno željenim formalnim karakterom (sl. 1). Osnovni bi cilj arhitekture tada bio egzaktno ispuniti funkcionalne i formalne ("ekspresivne") zahtjeve ustanovljene za određeni građevni tip, vodeći pritom pažnju o što je moguće većoj ekonomičnosti.¹⁹

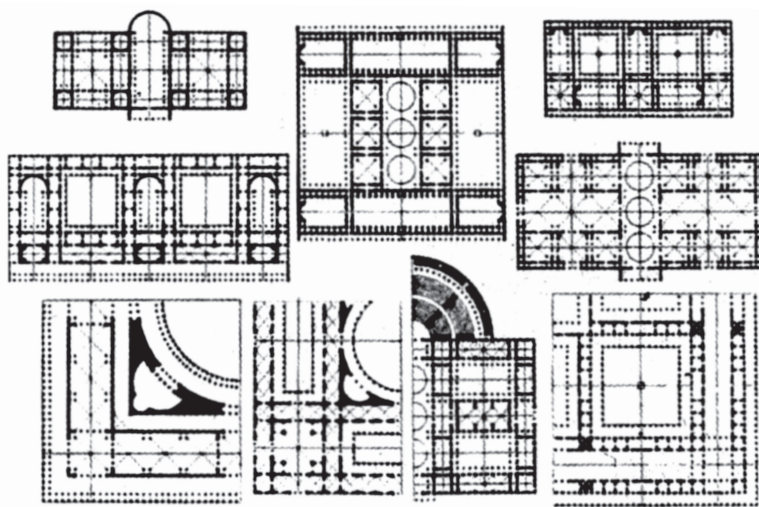
Ono što je Durand svojim precizno razrađenim "sustavom" tako zapravo stvorio jesu svojevrstne iscrpne "tablice arhitekture", organizirane prema osnovnim tipovima objekata i vrednovane prema stupnju fuzije funkcije i ekonomije. Takve su tablice tada bile spremno ponuđene za promptno korištenje i efikasno površinsko kombiniranje (sl. 2). "Arhitektonsko projektiranje u Durandovoj teoriji", primijetiti će u tom smislu Durandov analitičar, "reducirano je na formalnu igru kombiniranja, lišenu bilo kakvih transcendentnih intencija. [...] Arhitektura se pretvorila u jezik čije je eventualno značenje ovisilo isključivo o sintaksi, a semantičke relacije ostajale su izvan bilo kojeg opipljivog razloga. Ta *ars combinatoria*, za razliku od uobičajenih tradicionalnih postupaka, bila je, u svojoj biti, zapravo izvan stvarnosti, slijedeći pravila određena matematičkom logikom, a ne logikom svakodnevnog života."²⁰

Navedenom ocjenom najavljeno je više problema toga takozvanog "sustava". Jedan od njih zasigurno leži upravo u ovdje spomenutim pravilima: pravila, naime, koja su rukovala plošnu durandovsku igru nisu proizlazila iz same igre, iz samoga sustava, već su bila određivana manifestno "izvana" - prema Durandovim vlastitim kriterijima i nazorima, te su tako zapravo poprimala karakter nekog izvanjskog, nametnutog *meta-jezika*. Za pokretanje i održavanje toga sustava, naime, bio je potreban svojevrstan "nadređeni" arbitar i sudac. Pa iako su ta pravila u Durandovu slučaju zasigurno bila daleko od toga da budu neprimjerena i nekritički odabrana - Durand je, naravno, s razlogom inzistirao upravo na njima - ona su svejedno,

18 Durand, 1802-1805. (Vidi Hvattum, 1995: 69-70; Villari, 1990; Vidler, 1977.)

19 Vidi analizu Peréz-Goméz, 1983.

20 Ibidem.



SL. 2. Durand, moguće kombinacije i permutacije oblika tlocrta, iz *Précis...*

Izvor • Source Frampton, 1992: 21.

FG. 2. Durand, possible combinations and permutations of plan forms, from *Précis...*

u samom načinu uspostavljanja, bila pridodana izvana, te su po tome, u konačnici, arbitrarna i kao istinski sustav nevažeca.

Durandova je opsežna formalna konstrukcija bila dakle, u biti, tek elaborirana i detaljno sistematizirana taksonomija i klasifikacija, s redovima i klasama uspostavljenim manifestno izvana. Upravo je taj "beživotni shematizam" ono što Semper tada kritizira u Durandovu, inače duboko poticajnom nastojanju²¹: "On se gubi u tabelarnim formulama, slaže elemente u redove i uspostavlja neku vrstu korelacije među njima mehaničkim putem, umjesto da pokaže organske zakone po kojima su elementi stvarno povezani i koji zaista vrijede među njima."²² Ono, dakle, što će Semper sâm pokušati poduzeti jest upravo težak korak od takvoga "beživotnog", artificijelnog i statičkog tabelarnog prikaza do organskog, dinamičkog i istinski funkcionirajućeg sustava. Sustava u onom pravom, kantovskom smislu - u smislu organizirane cjeline koje dijelovi besprijeckorno zajednički funkcioniraju prema određenoj, duboko internaliziranoj, u sustav upisanoj i izvana nevidljivoj, logici i svrsi.

4. Tranzicija Durand-Semper i njena biološka paralela Linné-Cuvier / Transition Durand-Semper and its biological analogue Linné-Cuvier

Neposredan uzor Semperu u njegovu ambicioznom pothvatu nije dolazio iz matične sfere arhitekture već iz nove i revolucionarne znanosti o životu - biologije. Ono pak što je bilo novo u tom već postojećem nauku o životu bilo je upravo njegovo ustrojavanje u smislu samodostatnog, iznutra pokrenutog sustava - njegovo uspostavljanje kao istinske znanosti, za razliku od dotadašnje predane deskripcije i nepristranog izvanjskog opisa. Kao uzor Semperovu prelasku od durandovskoga statičkog tipološkog "popisa" na "umreženi" i aktualno funkcionirajući arhitektonski model mogao se stoga uzeti presudan pomak francuskoga zoologa i paleontologa iz XIX. stoljeća Georgesa Cuviera, u odnosu na njegova prethodnika, glasovitoga švedskog biologa iz XVIII. stoljeća Carla Linnéa.²³

Svojim je istraživanjima i analitičkim procedurama Carl Linné uspostavio iscrpnu taksonomiju životinja i biljaka s podjelama na rodove i vrste, ponajprije precizne tablice biljnoga svijeta organizirane u redove, razrede, porodice, rodove i vrste (*Systema Naturae*, 1775). Ono na čemu je Linné temeljio svoju detaljnu klasifikaciju bio je *izvanjski izgled i sličnost* odabranih dijelova: reproduktivnih organa - njihov oblik, položaj, proporcija i broj. To ujedno znači da su kriteriji za uspostavljanje Linnéova "sustava" bili postavljeni manifestno izvana - od strane samoga Linnéa - što odmah za sobom neminovno povlači i pitanje relevantnosti i opravdanosti upravo tog odabira. Postavlja se, naime, pitanje: koliko su odabrani kriteriji bili zaista presudni za funkcioniranje i održanje biljaka kao živih bića, a koliko su oni bili odraz određenog artificijelnog - bilo estetičkog ili matematičkog, bilo logičkog ili simboličkog - u svakom slučaju, izvanjskog i prema tome arbitrarnog odabira? Pa čak da su Linnéovi kriteriji uistinu i bili višestruko opravdani i ni izdaleka puko samovoljni - to su oni zacijelo zaista i bili - opet se tu nameće pitanje njihove ultimativne presudnosti za istinsko funkcioniranje promatranoga životnog sustava.

Za razliku od toga, francuski zoolog Cuvier svoj sustav neće temeljiti na fizičkom izgledu i izvanjskoj sličnosti organa, već na njihovoj

21 Semper, 1852b i 1853.

22 Semper, 1853.

23 Teza o kompleksnoj biološko-arhitektonskoj paraleli Cuvier-Linné i Semper-Durand detaljno je elaborirana u navedenom Hvatamovu radu, kao i brojnim drugim Semperu posvećenim analizama (Mallgrave, 1989; Rykwert, 1982). Moja je namjera da arhitektonsku teoriju koja iz te komparacije legitimno proizlazi dovedem u vezu s nadalje relevantnom, razvijenom lingvističkom teorijom.

aktualnoj *unutarnjoj interakciji* i konkretnoj *funkcijskoj performanci*.²⁴ Kriterij za uspostavu i ustroj sustava tako je konačno postala - umjesto dosadašnje statičke *forme* - aktualna i dinamička *funkcija*. Pa ako je dosadašnja tipologija bila osnovana na tipu kao formalnoj odrednici, u ovom novom sustavu tip je morao biti baziran na određenoj dinamičkoj funkcionalnoj *relaciji*.²⁵ Komparacijom, naime, funkcionalnih performanci organa životinja te analizom njihovih međudodnosa i međudjelovanja, Cuvier uvida da je anatomska struktura svakoga pojedinog organa povezana, u strukturalnom i funkcionalnom smislu, istodobno *i sa svim drugim organima* promatranoga životinjskog organizma. Upravo iz toga minuciozno podešenog i savršeno uigranog prostorno-dinamičkog sustava proizlazi *život* kao svojevrsan kompleksni ekvilibrij i dragocjena, no krajnje osjetljiva, rezultirajuća konstanta. Sam tip pak, kao relevantna klasifikatorna kategorija - zaključuje stoga Cuvier - mora proizići upravo iz toga karakterističnog *optimalnog međudjelovanja*, iz aktualnoga *dinamičkog odnosa*, a ne iz pasivnog i izoliranog izgleda. Tip, dakle, s Cuvierom postaje "izraz definitivnih i ključnih konstantnih relacija u strukturi živih bića, koje su fiksirane i nepromjenljive i na kojima mora biti temeljeno svako znanje o njima".²⁶ Pa ako je sveukupan životinjski organizam u tom sustavu određen prema multiplim odnosima i interakcijama njegovih organa, tada tipovi predstavljaju karakteristične (fiksne) uzorke upravo tih međudjelovanja, te počinju biti promatrani ne više kao funkcionalno-formalni već funkcionalno-strukturalni fenomeni (sl. 3).²⁷

U ovom novom sustavu, dakle, zasad imamo izdvojene pojedine organe - sve međusobno višestruko funkcionalno-strukturalno povezane te uklopljene u savršeno uigranu i funkcionirajuću cjelinu. Pitanje je još: čime je ta kompleksna igra ultimativno rukovodena? Što definira tu cjelinu? Koja je to ultimativna logika koja sve te višestruke veze i međudjelovanja konačno usklađuje i opravdava, te integralno vodi i regulira? Cuvier u tom smislu sugerira: živo biće može se promatrati kao funkcionalno savršeno integriran organizam "u kojem je svaki njegov dio funkcionalni i strukturalno prilagođen sveukupnom ultimativnom cilju: opstanku".²⁸ Sada su, čini se, s opstankom kao konačnim ciljem, svi elementi toga pravog, živog sustava bili poznati i definirani: kako *pojedini faktori* (pojedini životinjski organi), tako i njihovi aktualni *međudodnosi*, te konačno i sam *smisao* te sveobuhvatne, generalne jednadžbe. Što potiče Cuviera da izjavi: "*Sposobni smo stoga [...] ustanoviti određene zakone koji pouzdano rukovode te registrirane relacije, i koji se tada mogu upotrebljavati upravo kao i zakoni u generalnim (matematičkim) znanostima.*"²⁹ Dosadašnji sporadičan i nepotpun nauk o životu, drugim riječima, s Cuvierom postaje prava, precizna, pouzdana i operativna *znanost*. Sustav je konačno zadan "sam u sebi", potpuno "iznutra", bez ikakva nadređenog arbitra i suca, čime je izbjegnuta onaj problematični element *metakriterija i metafizika*, odnosno sklisko pitanje izvanjskoga kvalitativnog prosuđivanja. Mjerilo procjene uspješnosti (kvalitete) sustava sada postaje vrlo egzaktno i gotovo banalno jednostavno: pitanje je samo je li smisao sveukupne jednadžbe ostvaren ili nije - je li život postignut ili nije, je li opstanak omogućen ili nije? Standardi vrednovanja sustava time su prebačeni s vidljive i lako pristupačne površine nazad u sustav sam, i to s mogućnošću vrlo konkretnog testiranja i stvarnog, istinskog provjeravanja.



SL. 3. Muzej komparativne anatomije u Parizu, utemeljen od Georgesa Cuviera, 1830.

Izvor • Source Vidler, 1977: 15.

FG. 3. Museum of comparative anatomy in Paris, founded by Georges Cuvier, 1830

24 Hvattum, 1995: 72-73.

25 Vidi ibidem i Rykwert, 1982: 122-130.

26 Cassirer, 1950.

27 Foucault, 1970; Rykwert, 1982.

28 Coleman, 1964.

29 Cuvier, 1817; Coleman, 1964.

Dvije su ključne implikacije koje iz toga slijede. Prvo, sustav je s Cuvierom konačno zadan - ne u smislu izolirane definicije pojedinih njegovih faktora, već u smislu kompleksnog odnosa svih elemenata sa svim preostalim elementima u sklopu promatranoga sustava. Životinjski organi međusobno su upleteni u složenu prostornu, dinamičko-strukturalnu mrežu, a ne puko adirani kao u sebi završeni, po nekom izvanjskom (estetskom) kriteriju dorečeni i dotjerani, te potom kolažirani u plošnu i statičku formalnu cjelinu. Drugim riječima, organi više nisu bili definirani sami po sebi, već upravo po svome međusobnom dinamičkom odnosu i vezi. Zajedno pak tvorili su onaj dragocjeni i vitalni, no markantno labilni ekvilibrij. To, međutim, istodobno znači: i najmanjom promjenom samo jednog u tu igru involviranog elementa, nužno su se morali mijenjati i svi preostali s njime tijesno povezani elementi, odnosno i cijeli "umreženi" i gusto isprepleteni sustav sam. I to ne bilo kako mijenjati, dakako, već upravo sukladno toj već dogođenoj promjeni, sve u smislu postojanog održavanja ultimativne mjerodavne konstante - održanja života kao imperativnog istinskog rezultata. Nikakve arbitrarnosti u tom složenom mehanizmu nije moglo biti; u protivnom, dolazilo bi do kobnih nesporazuma i urušavanja čitavoga vitalnog sustava - do neostvarivanja mogućnosti opstanka odnosno do gubitka života.

Promjene su se, međutim, nesumnjivo postojano događale, i to - možemo sugerirati - u dva osnovna smisla i smjera. Prvi bi bio onaj evolucijski - progresivno usmjeren proces transformiranja jednom uspostavljenog organskog sustava. Organi se, naime, postojano nasljeđuju, točnije rečeno - egzaktno ponavljaju, ali pritom i sukcesivno mijenjaju i usavršavaju, sve u smislu kontinuiranoga poboljšanja sveobuhvatnoga finalnog rezultata. Jer, konačni sudac u ovom "dijakronijskom", evolucijskom luku transformacija upravo je rezultirajući *život sam*: svaka promjena koja ga unapređuje i omogućava, prihvaća se i ugrađuje u sustav; svaka promjena koja ga slabi i onesposobljava, odbacuje se. Već sama, nimalo nostalgična, "prirodna selekcija" dovoljno je uvjerljiv dokaz uzaludnosti pojedinih pokušaja. Ono, međutim, na što u ovoj dijakronijskoj mijeni ne smijemo nikako zaboraviti jest onaj istodobni "harmonijski" pomak koji nužno prati svaku promjenu u dominantnoj horizontalnoj "melodiji": ono, dakle, *sukladno usklađivanje* svih međusobno povezanih faktora (sukladno mijenjanje svih međusobno isprepletenih organa) prema (životom) opravdanoj i u sustav već ugrađenoj pojedinačnoj, jediničnoj transformaciji.

Drugi pak smjer i ritam promjena - tijesno, naravno, superponiran na ovaj dijakronijski - bili bi oni sinkronijski, "transverzalni" pomaci. Naime, u generalnu cuvierovsku jednadžbu - osim glavnih faktora, njihovih međusobnih relacija i kormilarečega postojanog rezultata - uključeni su i određeni ključni determinirajući *koeficijenti*. Mahom izvanjski i trenutačni, raznovrsni *konkretni životni uvjeti i zahtjevi* u bitnom još dodatno modificiraju ovu, u sebi već složenu i u jednom smjeru već pokrenutu jednadžbu. Već uspostavljen i uvijek već naslijeđen organski sustav mora se, naime - usavršen kakav u sebi možda već i jest - još *dodatno prilagođavati* konkretnim izvanjskim potrebama i specifičnim epohalnim prilikama - nečemu, otprilike, što bi Loos i Wittgenstein u svojim razmišljanjima nazvali pregnantnim terminom *Lebensformen* ili "forme života". Pritom ponovno moramo naglasiti: promjene izazvane tim izvanjskim koeficijentima moraju biti potpuno odgovarajuće upravo tim pokre-

ćućim koeficijentima, odnosno determinirajućim “formama života”. Ni u ovom smjeru, dakle - u pravom sustavu - nema mjesta za proizvoljnost i nespitanu kreativnu inventivnost. Pa, naravno, i dalje: tako izazvanom promjenom jednoga segmenta cjeline ponovno su potaknute i pokrenute istodobno *i sve druge* suparticipirajuće komponente. Jer, održanje finalne konstante - opstajanje samoga života - naprosto mora biti. Nepotrebno je pritom naglasiti da u ovakvom, strogom i istinski funkcionirajućem sustavu nema prave promjene bez opravdane stvarne potrebe: jednom kompleksno uravnoteženi sustav mijenja se samo *ukoliko* (i samo *onoliko koliko*) je to zaista neminovno potrebno. To istodobno znači: ako impetus promjene izostane, uspostavljeni sustav u svom optimalno postignutom obliku postojano ekvilibrira i miruje. Ukoliko pak do promjene dođe, korigirati se i promijeniti *neminovno mora* i tom promjenom dođirnut, te njome sukladno rukovođen - cjelokupni sustav.

Upravo je ovaj dvojaki, zamršeni ali sve prije nego proizvoljni, evolucijsko-transformacijski proces bio jedna od implikacija Cuvierova istinskoga znanstvenog sustava. Druga njegova ključna i revolucionarna posljedica bila je pak ona reprezentacijske, simboličke naravi. S Cuvierom je, naime, prvi put sam razlog, pokretačka logika i smisao čitavog sustava, bio *uvučen duboko u sustav sam*, a ne više vidljiv manifestno, simbolički i metaforički, na vanjskoj i pristupačnoj površini.³⁰ Prvi je put bilo važno kako će sustav zaista funkcionirati i adekvatnim rezultatom (životom) uistinu i uroditi, a ne tek sređeno i sustavno izgledati. Cuvierov sustav pokazao je, što više, značajnu indiferentnost prema bilo kojim izvanjskim i lako uočljivim (proizvoljnim, te stoga potpuno irelevantnim) *estetskim kriterijima* - izgledu, rasporedu, sličnosti i redu. Linnéovi izvanjski *metakriteriji*, drugim riječima, uvukli su se ovdje duboko u sam sustav. Na taj način - ponovimo to još jednom - nije bilo bitno kako stvar izgleda, već kako ona istinski (uspješno, aktualno, životvorno) funkcionira. Prvi put nije govorila ekspresivna simbolička *površina*, već kompliciran i iznutra ustrojen višedimenzionalni *model sam*. Ili, kako bi to Foucault rekao:

“Od Cuviera nadalje, upravo život u svom neprimjetnom i čisto funkcionalnom aspektu pruža temelje mogućnosti aktualne izvanjske klasifikacije. Klasifikacija živih bića više ne leži u iscrpnim prostranstvima reda; mogućnost klasifikacije sada izlazi iz dubine života, iz onih elemenata koji su samom pogledu najskriveniji.”³¹

Pa, ako je ovdje *život* - kao jedino kvalitativno mjerilo i istinski kriterij čitavog sustava - bio ugrađen u funkcijsku shemu modela, tada možemo sugerirati da je ovdje i *stvarnost* bila, u neku ruku, uvrštena u na izgled puko apstraktnu matematičku formulu. Stvarnost je, s Cuvierom, prvi put bila uključena u sustav, život prisutan “u samim kostima” kompleksnog apstraktnog sustava.³² Te ključne razlike bili su svjesni, čini se, i Cuvier ali i njegov prethodnik Linné. Linné, naime, za svoj sustav konstatira da je to bio tek iskreni pokušaj konstruiranja “najboljeg mogućeg artificijelnog sustava”³³: sustava koji, iako očito arbitaran, više nije bio hirovit i posve neutemeljen, već osnovan na pažljivo selektiranim i kompariranim organima i njihovim dijelovima. Međutim, Linné - i sam uviđa - nije nikada pokušao stvarnost “uvrstiti u sustav”, izjednačiti je u jednadžbu kao presudnu i sumjerljivu komponentu, nego je tek *reprezentirati* (predočiti) u najjasnijem i najpreglednijem mogućem obliku. Za razliku od toga, Cuvierov sustav bio je sustav s ambicijom da i sam “bude prirodan”: ne da simbolički i metaforički *reprezentira* prirodu, već da prirodu samim sobom istinski *utjelovljuje i prezentira*, da koristi

30 Hvattum, 1995: 73.

31 Foucault, 1970.

32 Hvattum, 1995: 73.

33 Vidi ibidem i Coleman, 1964; Cassirer, 1950; Foucault, 1970.

otkriveni "princip života" kao indeks vlastitog ustroja.³⁴ Dok je Linnéov sustav, dakle, još konstruiran kao analogna i simbolička *reprezentacija svijeta*, Cuvierov model pokušao je postati njegovo samo *utjelovljenje i model*; dok Linné prirodu i stvarnost još uvijek metaforički i plošno opisuje, Cuvier odgonetnutu bît prirode u samom sebi prostorno izgrađuje, te tako nastoji "iznutra" - indirektno - modelirati, prikazati i objasniti svijet.

Po Cuvieru je na taj način konstruiran, u domeni života i prirode, iznutra funkcionirajući sustav u najčišćem kantovskom smislu i pogledu. Cuvierova modelska teorija pokušala je ustanoviti posve neupitnu i preciznu znanost života i biologije. No, da u ovom trenutku ne raspravljamo o neminovnim problemima takvoga pokušaja - pokušaja potpunog izjednačavanja matematičkog modela i prirode, odnosno pitanja potpune sumjerljivosti znanosti i života uopće - provizorno ćemo, za potrebe naše daljnje diskusije, prihvatiti njegove osnovne motive i uvide. Jer, inspiriran upravo tim sveobuhvatnim pothvatom u domeni znanosti i biologije, upustit će se Semper u sukladno ambiciozan korak u domeni umjetnosti i arhitekture.³⁵

5. Elementi i zakonitosti zamišljenog arhitektonskog sustava: arhitektura kao znanost ili *Praktische Aesthetik* / Elements and principles of a hypothetical architectural system: architecture as science or *Praktische Aesthetik*

Zadatak je, dakle, u Semperovoj vlastitoj domeni, bio nadrasti Durandovu beživotnu metasustavnu klasifikaciju i ustrojiti pravi, živi, "organski" sustav; drugim riječima - uspostaviti uporabivu i funkcionirajuću "znanost o arhitekturi". Pa, ako se prethodna Durandova taksonomija osnivala na tipu kao izvansjskoj, formalno-funkcijskoj karakteristici, Semperov iznutra pokrenuti sustav trebao se - rukovođen Cuvierovim primjerom - graditi na tipu kao funkcijsko-strukturalnoj kategoriji. Upravo je, naime, *funkcija funkcije*, a ne *funkcija izgleda i sličnosti*, bilo ono što je Cuvierovu sustavu davalo dimenziju istine i jamčilo autentičnu dinamiku promjene. Da autoritet toga metodološkog uzora tada protegnemo i dalje: ono od čega se Cuvierov sustav (model, jednadžba) u biti sastojao jesu *glavni faktori jednadžbe* (pojedini životinjski organi), njihovi međusobni *odnosi i veze* (fiziologija tih umreženih organa), specifični vanjski uvjeti odnosno determinirajući *koeficijenti promjena* te, konačno, *rukovodeći princip* odnosno *logika* toga cjelokupnog sustava (koja se, u Cuvierovu slučaju, očitala kao samo održanje života odnosno jasni imperativ opstanka). Jedino s tim temeljnim komponentama mogao se tada uspostaviti istinski sustav i prava evolutivna, transformacijska teorija ili, kako bi to Semper za svoju domenu rekao, funkcionirajuća "formula za stil" odnosno istinska "arhitektonska genealogija".³⁶ Pitanje je sada: koji su elementi arhitekture mogli preuzeti te teorijski već poznate i raspodijeljene, ključne i nužne uloge?

Počnimo s "glavnim faktorima". Glavne faktore takve hipotetske jednadžbe, u Durandovu statičkom "sustavu" (aritmetičke jednadžbe, u tom slučaju), predstavljali bi elementarni formalni predlošci - najjednostavniji, na sheme svedeni geometrijski oblici - koji bi se tada vezivali za određene apriorno odabrane funkcije, te od kojih

34 Hvattum, 1995: 73.

35 Kao očiti dokaz toga specifičnog međudisciplinarnog utjecaja možemo uzeti - kako napominje Mallgrave - Cinjenicu da je Semper prilikom pisanja svoje *Komparativne teorije stila* držao na stolu tada iznimno utjecajnu Cuvierovu knjigu *Leçons d'anatomie comparée*. Vidi Mallgrave, 1989. O vlastitim pokušajima u tome smislu Semper zapisuje: "Kada sam sagledao te silne varijacije prirode u njihovoj temeljnoj jednostavnosti, često sam u sebi pomislio ne bi li bilo moguće reducirati i samo čovjekovo stvaralaštvo, a pogotovo sama arhitektonska djela, na određene normalne i elementarne forme, koje bi nam tada, kroz komparativnu metodu njihova sagledavanja, analognu onaj Cuvierovoj u sferi prirodne povijesti, omogućile da otkrijemo one elementarne forme i principe od kojih su svi oni milijuni pojava u umjetnosti samo mnoge različite modifikacije. Moglo bi se pokazati značajnim potražiti te osnovne forme arhitekture i slijediti ih od njihovih najjednostavnijih do najsloženijih izraza, pa čak i do stanja njihovog pogrešnog formiranja." (Semper, sinopsis za londonsko predavanje iz studenoga 1853., vidi Mallgrave, 1989: 32.)

36 Hvattum, 1995: 73.

bi se kombinirao i kolažirao taj plošni arbitrarni sustav. Sa Semperom pak u igru sada ulazi dimenzija vremena i ideja o stanovitom evolutivnom, "iznutra" logički rukovodеноm procesu "nastajanja umjetničkoga djela" te, shodno tome, u matematičkom smislu, kao njegova modelska inačica, određena algebarska formula. Stil će, naime, Semper definirati kao "podudarnost između umjetničkoga djela i povijesti [proces] njegova nastajanja sa svim uvjetima i preduvjetima toga nastajanja".³⁷ Za razumijevanje svakog evolutivnog procesa - pa time i ovako zamišljenog procesa nastajanja umjetničkoga djela - prvo moramo dokučiti *izvore* (osnovne početne jezgre odnosno inicijalne elemente) toga logičkog kretanja, kojima će poslije - kao njihova dinamička odrednica - biti dodana i *logika kretanja*, kao i *koeficijenti* (parametri i uvjeti) njihove povijesne transformacije. Te "izvore" odnosno "jezgre arhitekture" Semper će tada vidjeti u obliku određenih iskonskih "motiva" (*Urmotiven, Urformen*) koji će biti temelj geneze svake autentične arhitektonske forme.

No Semperove "praforme" - važno je to odmah istaknuti - nisu bile tek neke formalne, izvanjske karakteristike; iskonski "umjetnički motivi" u Semperovu sustavu nisu bili tek pradavni, geometrijski elementarni uzorci i sheme. "Umjetnički motivi" u ovom su kompleksnom sustavu značili mnogo više. Premda je Semper te ishodišne izvore arhitekture u svojim djelima katkad nazivao i "tipovima" i "elementima", pa čak i "idejama" i "simbolima"³⁸ - ono što je pod tim doista bilo mišljeno odmicat će se bitno od svih dotadašnjih, durandovsko-laugierovskih izvanjskih odrednica i formalno-funkcijskih razumijevanja pojma tipa. Kao što tip u linnéovskoj i cuvierovskoj varijanti sustava nije predstavljao istoznačne klasifikatorne kategorije, tako i tip u durandovskom i semperovskom sustavu neće imati ista značenja i implikacije. U Semperovu sustavu, naime, ti su "arhetipski motivi", uz svoju osnovnu fizičko-pragmatičnu i formalno-estetsku ulogu, bili nosioci i kompleksnoga *reprezentacijsko-epistemološkog* te presudnoga *mistično-poetičkog značenja*, pa su tako afirmirali arhitekturu kao temeljnu i odsudnu društveno-kulturnu kategoriju i disciplinu.

Za ilustraciju te ključne distinkcije promotrit ćemo u ono doba čest model "prvobitne kolibe" kao nukleusa geneze arhitektonske forme. Poput Sempera, i njegov poznati prethodnik, francuski mislilac Abbé Laugier, uzima prvobitnu kolibu kao plastičnu ilustraciju vlastite arhitektonske teorije (sl. 4).³⁹ No bitna je razlika među njihovim kolibama kao modelima. Arhitektonske teorije XVIII. stoljeća - one Laugiera i Quatremère de Quincyja - uzimajući prvobitnu kolibu kao model nukleusa arhitektonskog razvoja, išle su na tragu ispitivanja njenih osnovnih elemenata kao *formalnih izvora*. Semper, naprotiv, sa svojom "karijskom kolibom" (*Karaibische Hütte*) - kao ilustracijom ishodišnih elemenata arhitekture - promovira drugačiju kategoriju izvora: onu u smislu *elementarnoga motiva* (sl. 5). Kako Semper ističe, njegova je prvobitna koliba (*Urhütte*) služila kao određeni "*mistično-poetički, kao i umjetnički motiv, a ne materijalni predložak i shema hrama...*"⁴⁰ Motiv nije ovdje, znači, bio promatran kao elementarni formalni predložak, već kao složeni funkcijsko-simbolički fenomen, pa bi se tako sa Semperom dotadašnja ideja *prvobitne forme* kao osnovne jezgre arhitektonske evolucije mogla zamijeniti s idejom *prvobitne funkcije*, i to promatrane u smislu njena odnosa s totalitetom funkcijsko-simboličke sheme određenog arhitektonskog djela.⁴¹



Sl. 4. Laugier, prvobitna koliba, iz *Essai sur l'architecture*, Pariz, 1753.

Izvor • Source Vidler, 1977: 8.

FG. 4. Laugier, the primitive hut, from *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753

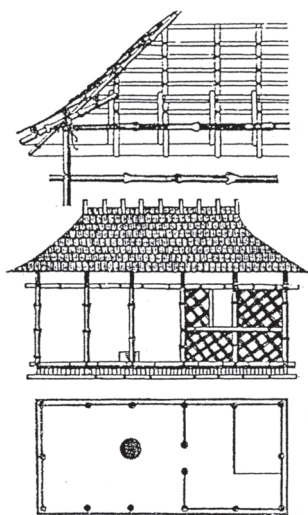
37 Semper, 1979.

38 Hvattum, 1995: 70 i 74.

39 Vidi Abbé Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1753.

40 Semper, 1878-1879.

41 Hvattum, 1995: 75; Rykwert, 1982: 122-130.



Sl. 5. Semper, karipska koliba, iz *Der Stil...*, 1860-1863.

Izvor • Source
Hvaitum, 1995: 71.

FG. 5. Semper, the Carib hut, from *Der Stil...*, 1860-1863

Osnovni “elementi” i “izvori” arhitekture - pa tako i temeljni nosioci kompleksne evolutive arhitektonske tipologije (to jest, glavni faktori semperovske algebarske jednadžbe) - tada će biti: ognjište, platforma (baza), konstruktivni kostur i krov, te nenosive lateralne ovojnice.⁴² Svaki od ta četiri osnovna elementa - svojevrsnih nukleusa integralnog arhitektonskog razvoja - nosit će u sebi složenu klicu rasta cjelokupnog arhitektonskog organizma - kako u smislu njihovih izvornih pragmatičnih funkcija, tako i u smislu duboko im usađenoga simboličkog značenja; te kako u smislu njima specifičnih izvornih materijala (*Urstoff*) i tehnika, tako i u smislu njihova prostornoga karaktera i adekvatnih im načina doživljavanja. Ognjište će tako, u simboličkom smislu, biti temeljni preduvjet društva i njegov središnji simbolički element; u smislu izvornoga materijala bit će vezano za keramiku, a u smislu tehnološke procedure vezat će se za procese modeliranja. Platforma ili baza imat će za funkciju uzdizanje ognjišta, kao središnjega socijalnog elementa, od vlažnoga i neravnoga tla, a bit će vezana za opeku i tehnologiju zidanja, te shodno tome promovirati princip *stereotomije* kao generalnoga dojma i logike. Konstruktivni kostur i krov imat će pak kao svoj osnovni pragmatični zadatak nošenje i zaštitu, u smislu materijala i tehnologije bit će vezani za drvo i tesarstvo, a u svojoj će biti vjerno predočavati strukturalni princip *tektonike*. Vertikalne lateralne ovojnice, odnosno nenosive ispune uspostavljenoga tektonskog okvira, bit će tada nosioci složene i specifične reprezentacijsko-simboličke funkcije, a bivajući izvorno načinjene od životinjskih koža i platna, bit će vezane za tekstilne tehnologije - pletenje i tkanje.

Ti će se temeljni izvorni elementi - sa svojim cjelokupnim spektrom odrednica i svojstava - tijekom povijesti sukcesivno razvijati i mijenjati, i to kako u smislu vlastitoga unutarnjeg autonomnog razvoja, tako i u smislu konstantne prilagodbe različitim vanjskim utjecajima i konkretnim zahtjevima vremena. Mijenjat će se, dakle, njihove forme, materijali i materijalima primjerene tehnologije. No, u ovom ili onom obliku, u ovom ili onom materijalu i tehnologiji, te će “konstante arhitekture” uvijek postojano preživljavati i prenositi svoje izvorno - temeljno i ljudskom rodu očito prijeko potrebno - jednom uspostavljeno simboličko-poetičko značenje.

Kao primjer Semperove “transformacijske morfologije”, odnosno kontinuirana povijesnog razvoja i postupne mijene takvog paradigmatkog umjetničkog motiva, promotrimo središnji element ognjišta. “Najraniji i najviši simbol civilizacije, *moralni* element arhitekture” motiv ognjišta utjelovljivao je Semperovo shvaćanje arhitekture kao reprezentacijskog i simboličkog medija.⁴³ Izvorno je on, naravno, nastao iz jasne fizičko-pragmatične svrhe, no također i iz snažne društveno-kulturne potrebe, te se njegova praktična funkcija s vremenom potpuno stopila s reprezentacijsko-simboličkim zadatkom:

“Oko ognjišta se okupljala prvobitna zajednica, oko njega stvarani prvi savezi, oko njega su prvi sirovi religiozni koncepti bivali pretakani u koncepte najranijeg kulta. Kroz sve faze društva ognjište je predstavljalo onaj sveti centar oko kojeg je cjelina poprimala svoj oblik i red.”⁴⁴

Društvena cjelina, drugim riječima, formirala se i strukturirala oko simboličkoga značenja što je postojano emaniralo iz toga središnjeg arhitektonskog motiva. Shodno pak karakteru toga značenja, kao i karakteru prostorne cjeline koju taj motiv samim sobom definira - primarno, dakle, interijera - način doživljavanja toga specifičnog arhitektonskog entiteta bio je upravo onaj neposredni, direktni,

42 Semper, 1851.

43 Semper, 1851: 102.

44 Ibidem.

gotovo tjelesni i prisni: doživljavanje osjetima, osjećajima, dodirrom i nutrinom, doživljavanje konkretnim i neposrednim fizičkim iskustvom.

U kasnijim fazama razvoja, izvorna je pragmatična funkcija toga iskonskog elementa (izvor topline, priprema hrane) polagano nestajala i prerastala potpuno u svoj simbolički pol. Ognjište se tako pretvorilo u oltar, u središnju *mensu* ili stol, koji je, međutim, i dalje bio posvećeno središte sveukupne zajednice i gdje su se prvotne utilitarne funkcije zadržale u obliku simboličkih običaja i rituala. Sveukupna se društvena cjelina (baš kao i sve njene denominacije i subgrupacije) i dalje strukturirala oko toga postojano nasljeđivanoga središnjeg značenja i u tom je smislu derivat tog arhaičnog motiva i nadalje bio nasušni preduvjet civilizacije i cjelokupne društvene zajednice. Opstanak generalne društvene konvencije ovisio je, drugim riječima, o opstanku jednom ustanovljene arhitektonske teme i konstrukcije. U tom su smislu ti osnovni "elementi arhitekture" - bez obzira na promijenjen oblik, materijal, tehnologiju, pa konačno i samu pragmatičnu svrhu - postojano zadržavali svoja temeljna simbolička značenja i tako omogućavali preživljavanje i onih društvenih konvencija kojih su nosioci izvorno i bili, odnosno kao autentični izraz kojih su se jednom davno inicijalno uspostavili i formirali.

Temeljna odlika tih presudnih umjetničkih motiva bila je, dakle, njihova relativna stabilnost i postojanost tijekom vremena, njihova relativna neovisnost o inicijalnom materijalu i obliku, te konstantno preuzimanje, revidiranje i prerađivanje jednom davno ustanovljenih značenja. Na taj relativni i uvijek zivi način predstavljali su oni postojane "konstante arhitekture" - perzistirajuće glavne čimbenike specifične arhitektonske evolucije. Svaka nova epoha nasljeđivala bi i preuzimala te ishodišne motive, pa ih prilagođivala vlastitim umjetničkim i tehnološkim sposobnostima, kao i kulturološkim potrebama i prilikama. I dok su forme, materijali i specifični načini izvedbe elementarnih motiva tada bili evidentno promjenljivi - uvjetovani konkretnim mogućnostima vremena i specifičnim prilikama konteksta - sami motivi postojano bi preživljavali kao temeljni izrazi urođenih i duboko samodefinirajućih ljudskih ideala i potreba.

Iz ovako zamišljenog sustava slijedilo je da se proces nastajanja arhitektonskog djela može promatrati kao proces kontinuiranog međudjelovanja, kombiniranja i modificiranja tih relativno stabilnih temeljnih motiva, a to Sempera dalje navodi na pokušaj ustanovljivanja pouzdane i operativne teorije geneze umjetnosti i arhitekture. Naime, temeljni motivi, baš kao i svi koeficijenti koji ih sukcesivno modificiraju, mogli bi se predstaviti - predlaže Semper - kao neki kvazimatematički faktori svojevrstne matematičke jednadžbe koja bi modelski precizno utjelovljivala, pa time i dalje pouzdano rukovodila, i sam proces istinske produkcije umjetnosti.⁴⁵ U naporu definiranja takve autentične "metode invencije" Semper pokušava...

"...identificirati različite vrijednosti te funkcije, koja se sastoji od mnogih varijabli i koeficijenata [...], primarno s namjerom otkrivanja unutarnje nužnosti koja rukovodi svijet umjetničke forme, baš kao i onaj prirode".⁴⁶

Upravo će se tu, naravno - u pitanju "unutarnje nužnosti" umjetničkog procesa, baš kao i u poistovjećivanju umjetnosti s kauzalno ustrojenim svijetom prirode i znanosti - kriti ujedno i moguće zamke Semperova zavidnoga pothvata. Očite znanstvene ambicije svoje praktične i primjenljive "teorije stila" Semper najbolje otkriva tvrd-

45 Hvattum, 1995: 70-71.

46 Semper, 1878-1879.

njom da se umjetničko djelo može promatrati kao “jednoobrazni rezultat funkcije više različitih vrijednosti koje se udružuju u određene kombinacije i tako tvore varijable određene generalne jednadžbe”.⁴⁷

6. Semperova formula za stil: pouzdana metoda nastanka istinitog umjetničkog djela / Semper's formula for style: the reliable method for production of authentic works of art

A generalna jednadžba glasila bi: $U=C(x,y,z\dots)$.⁴⁸ U bi bio sam “rezultat” - sam artefakt, umjetničko djelo odnosno, točnije, njegov *stil* koji objedinjuje sve individualne proizvode određene epohe u koherentan i prepoznatljiv kulturni fenomen. Prema Semperovoj definiciji, naime, stil je ono što daje “naglasak i umjetnički izraz samoj osnovnoj ideji i svim onim unutarnjim i izvanjskim koeficijentima koji modeliraju utjelovljenje te inicijalne ideje u konkretno umjetničko djelo”.⁴⁹ C bi, prema tome, bila ta osnovna ideja ili motiv: osnovna funkcija promatranog artefakta (utilitarna, ali također i ona simbolička) koja bi nadalje bivala modificirana raznorodnim unutarnjim i izvanjskim determinirajućim koeficijentima - $x,y,z\dots$ Primarna ideja (C) i oni unutarnji koeficijenti pokretali bi i definirali autonoman, unutarnji razvoj arhitekture, dok bi neizbježni izvanjski koeficijenti taj izolirani, autonomni razvoj još i dodatno korigirali te dovodili u vezu sa širim kulturološkim kontekstom i životnim okvirom. A koeficijenti su bili više nego raznovrsni i brojni, okvirno grupirani u tri osnovne kategorije: one materijalne i tehnološke prirode (x) - materijali, tehnike i proizvodne procedure; zatim ključne povijesne i kulturološke determinante (y) - lokalne i etnološke prilike, klimatološke, religijske i političke odrednice; te potom i one presudne osobne, subjektivne sklonosti i uvjerenja samog umjetnika i patrona (z).⁵⁰

Semperova formula za stil nastojala je, dakle, uzeti u obzir sve moguće suparticipirajuće čimbenike i koeficijente te definirati njihov istinski međuodnos i vezu kako bi se uspostavio živi i dinamički, u samom sebi funkcionirajući, istiniti i pouzdani sustav. Smjer i ritam promjena Semperova “živoga” sustava po mnogo je čemu tada bio analogan svom uzoru - Cuvierovu sustavu. Kao što je Cuvierovski sustav bio pokrenut u dva smisla i smjera (onom “dijakronijskom” - evolucijskom te onom “sinkronijskom” - trenutačnom i “transverzalnog”), tako i semperovski model registrira dva različita, no tijesno preklapljena kretanja i smjera razvoja. U jednom se smjeru primjećuje relativna *autonomija arhitekture* i njen duboko interni, zatvoreni, iznutra rukovođeni evolutivni put. Taj put, naravno, u sebi već podrazumijeva svojevrsno “kretanje naprijed”, to jest - kontinuirano usavršavanje i progresivno razvijanje temeljnih, jednom artikuliranih i otad postojano nasljeđivanih ideja i motiva. I premda Semper time zapravo zagovara određenu autonomiju arhitektonske forme, on istodobno inzistira da integralni proces nastajanja arhitektonskog djela mora uzeti u obzir i sve one druge, trenutačne i uvijek iznova nove, *izvanjske odrednice i utjecaje*. Na autonomni put razvoja, drugim riječima, nužno se superponira i set mnogobrojnih specifičnih izvanjskih koeficijenata - aktualnih životnih potreba i zahtjeva.

47 Semper, 1859a.

48 Ibidem.

49 Semper, 1852a.

50 Semper, 1859a.

Svaka pak promjena u bilo kojem od tih, u jednadžbu ravnopravno uvrštenih, koeficijenata mora nužno izazvati promjenu u rezultirajućem artefaktu, to jest - u konačnom mjerljivoj "rezultatu". I to ne bilo kakvu promjenu, već upravo onu posve sukladnu inicijalnoj promjeni u koeficijentu. Izvorni ("roditeljski") artefakt, U, tijekom svoga relativnog i dvostruko kompleksnog procesa nasljeđivanja tako urađa novom generacijom artefakata - $U_1, U_2, U_3, U_4 \dots$ - koji su, premda srodni, istodobno međusobno u nekom segmentu i različiti: svi su, naime, modificirani različitim, u jednadžbu podjednako uvrštenim parametrima. Taj se evolutivni prokreacijski proces nastavlja geometrijskom progresijom. Tako dolazi do naglašene proliferacije formi od kojih, međutim, ni jedna - ako slijedi egzaktno uspostavljenu "matematičku" formulu - ne može biti neopravdana, kao niti puko izmišljena, neutemeljena ili artistički samovoljna. Sve promjene, naime, moraju se precizno uskladiti i bez ostatka uklopiti u postavljenu formulski okvir. Ukoliko, kojim slučajem, ne dođe do promjene relevantnih determinirajućih koeficijenata, opravdano će izostati i promjena urođujućeg artefakta. Ako pak do promjene koeficijenata dođe, ona se mora neminovno, i sebi potpuno primjereno, odraziti i na izgledu rezultirajućeg umjetničkog djela. Ili, kako bi Semper to rekao:

U onom trenutku kad se bilo koji od ovih koeficijenata promijeni, sam rezultat, U, mora također postati drugačiji, i u svom sveukupnom izgledu pokazati posebni karakter koji ga razlikuje od drugih, manje ili više srodnih i povezanih rezultata. Tamo gdje to nije slučaj, gdje rezultat ne odražava modifikacije koje tijesno odgo-varaju promijenjenim koeficijentima koji konstituiraju jednadžbu, artefakt će biti lažan i nedostatan u kvaliteti.⁵¹

Semperova formula za stil tako zapravo postaje svojevrsno "mjerilo istine", mjerilo autentičnosti određenoga stila - mjerilo stupnja usklađenosti umjetničkoga djela i njemu pripadajućega kulturnog konteksta. Formula postaje pouzdano "znanstveno sredstvo" kojim se može uspješno ustanoviti stupanj "istinitosti" arhitektonskoga djela: njegove pripadnosti kako ispravno odgonetnutoj *tradiciji* tako i ispravno prepoznatom *aktualnom trenutku*. Oboružan takvom "znanstveno utemeljenom metodom", Semper konačno može "objektivno dokazati" neistinitost i neprimjerenost suvremenih eklektizama, i to zbog toga što u svome djelu nisu dopustili da se očita promjena izvanjskih koeficijenata (aktualnih "formi života") adekvatno odrazi u promjeni finalnog umjetničkog rezultata.⁵² Formula za stil i ideja o umjetničkom djelu kao mjerljivoj i provjerljivoj rezultatu, Semperu tako zapravo daje konačni instrument za interpretaciju i valorizaciju povijesnih stilova općenito.⁵³ Ispravno (re-)konstruirana jednadžba ostaje, naime, u svome kosturu za sva povijesna razdoblja uvijek ista; ono što se u njoj mijenja jesu tek vrijednosti povijesno uvjetovanih parametara, odnosno uvijek živih i promjenljivih koeficijenata. Arhitektonski stilovi različitih povijesnih epoha, prema Semperu, tako postaju međusobno sumjerljivi te time i međusobno komparabilni fenomeni, gdje se njihova odnosna uspješnost, istinitost, kvaliteta i ljepota mjere ne nekim *izvanjskim, apsolutnim estetskim kriterijem* (koji bi tada neminovno lučio razdoblja "visoke umjetnosti" od etapa njene "stagnacije" i "dekadencije"), već upravo mnogo primjerenijim *unutarnjim, relativnim mjerilima* - stupnjem usklađenosti određenoga stila s vlastitim povijesnim trenutkom i prilikama odnosno, preciznije, stupnjem njegove pripadnosti u isti mah kako uvijek već zaživjeloj tradiciji, tako i aktualnim, specifičnim "formama života".

51 Ibidem.

52 Hvattum, 1995: 71.

53 Ibidem.

7. Dometi i problemi Semperova sustava / Insights and problems of Semper's science of architecture

Semper je tako, u sferi umjetnosti i arhitekture, uspostavio neobično složen i inkluzivan sustav - sustav sa svim ambicijama da bude ustrojen potpuno "iznutra", kantovski objektivno i stvarno, sa stvarnošću i životom duboko internaliziranim i uvrštenim u sam sistem. Bio je to, dakle, nužno razvojni, blago progresistički model - jednodimenzionalno pokrenuti proces koji se polagano usavršava tijekom vremena, u potpunom skladu s vlastitim unutarnjim rastom, kao i konstantno mijenjajućim izvanjskim čimbenicima. Kao takav, bio je to proces koji se ne može zaustaviti, zaokrenuti ili pak vratiti unatrag, već tek postojano i polagano napredovati u svome logički vođenom dinamizmu i tijeku. Premda je obilovao brojnim "determinističkim" koeficijentima, on nije bio pritom i puko deterministički model, kako zbog svoje naglašene kompleksnosti, tako i zbog velikog broja uključenih komponenata - svih odreda različitih i u sebi gotovo nespojivih, pa ipak svih međusobno umreženih u jedinstveni prostorno-dinamički sistemski totalitet.

Ako je, dakle, sustav bio postavljen manifestno "iznutra", eliminirao je time automatski, kao relevantna i presudna, i sva pitanja sličnosti i izvanjskog izgleda. Štoviše, Semperov je sustav - s rukovodećom logikom povučenom duboko u sustav i ustrojen prema funkcijsko-strukturalnom (to jest pragmatično-reprezentacijsko-simboličkom), a ne više plošnom funkcijsko-formalnom kriteriju - demonstrirao *markantnu indiferentnost* prema tome kako će njegovi rezultati konačno izgledati i čemu će oni, kao nekom izvanjskom uzoru, evidentno nalikovati. Eliminacijom svakoga nadređenog, metasustavnog (ponajčešće estetskog) kriterija, ono što je ovdje govorilo o uspješnosti rezultata bio je stupanj njegove uklopljenosti u složen, dvostruki, "konzervativno-inovativni" proces: u kojoj je mjeri rezultat slijedio odgonetnutu i u sustav ispravno ugrađenu logiku. Ništa se u tome sustavu nije vidjelo eksplicitno prikazano na površini, ništa nije bilo "izvanjski" objašnjeno i direktno, ekspresivno opisano. Istinu u Semperovu sustavu skrivao je tek šutljiv, no istini maksimalno blizak, prostorno-dinamički model sam.

No, taj ambiciozno zamišljeni model imao je, naravno, i mnogo problema. Točnije rečeno, on zapravo i nije mogao funkcionirati kao samodostatan i sam po sebi djelotvoran sustav. Bez obzira na to koliko je točno Semper odgonetnuo i vjerno rekonstruirao rukovodeći princip formule, te bez obzira koliko je precizno prepoznao i u nju uvrstio sve relevantne parametre - sam stil nije iz te neobične jednadžbe mogao nikako "naprosto", "prirodno", "samostalno" proizaći. U otkrivanju razloga simptomatičnog zatajivanja Semperova sustava primijetit ćemo sljedeće: ako i prihvatimo mogućnost da su "glavni faktori" semperovske algebarske jednadžbe bili valjano postavljeni i dostatno definirani, pitamo se: što se dogodilo s ostalim ključnim komponentama koje su trebale tvoriti takav samostalni i "iznutra pokrenuti", funkcionirajući sustav?

Iz komparacije s Cuvierovim primjerom, ustanovit ćemo, naime, da u ovom, arhitektonskom slučaju *odnosi i veze* koje bi trebale vrijediti među pravilno izdvojenim glavnim faktorima - dakle, "funkcijske operacije" odnosno složena sistemski "fiziologija" - nisu bile ni približno dostatno postavljene i adekvatno razložene. Doista, nejasnoće i nedostatnosti Semperove jednadžbe - kao prave, funkcio-

nirajuće matematičke formule - bile su više nego očite.⁵⁴ Osim propusta u definiranju *mehanizma* koji bi vrijedio među pravilno istaknutim glavnim komponentama, nameće se ovdje - upravo s tim u vezi - i pitanje *globalne logike* citavog sustava. Što je rukovodilo složeni semperovski proces kao njegov krajnji cilj i smisao? Što je, u konačnici, opravdavallo njegove komplicirane operacije? Što je u Semperovu sustavu bilo ono što je u njegovu cuvierovskom uzoru bio sam *opstanak* - mjerodavno održanje života? Drugim riječima, s kojim bi se krajnjim, evidentnim postignućem mogao mjeriti i neupitno ocjenjivati Semperov neeksplicitan, izvana ne direktno vidljiv, iznutra regulirani sustav?

Tu bismo mogli hipotetski postaviti: ako je u cuvierovskom sustavu prirode cilj procesa bilo održanje fizičkog života, tada bi u njegovu semperovskom, društveno-umjetničkom pandanu, cilj mogao biti održanje sveobuhvatnog *kulturno-duhovnog života*. No, ako smo već i kod Cuviera s oklijevanjem prihvatili potpuno poistovjećivanje matematičke formule i konkretnog života, tada će izjednačavanje egzaktne znanosti i neuhvatljivoga "duhovnog opstanka" izazvati doista nepremostive zapreke. Sukladno pak s problemom principijelne kompatibilnosti upotrijebljene *metode mišljenja i predmeta istraživanja*, sljedeći problem koji se ovdje javlja jest pitanje sumjernosti svih onih raznorodnih, a u Semperovu jednadžbu svih ravnopravno uvrštenih, "determinirajućih" koeficijenata - kao što su, na primjer, materijali i tehnološke procedure s jedne strane, te subjektivna predilekcija autora s druge; ili pak klima i uvjeti lokacije s jedne, te religijska stajališta i uvjerenja s druge strane.

No, da bismo mogli preciznije procijeniti izuzetne zasluge, kao i očite zamke tog impresivnog sistemskog konstrukta, moramo se u vlastitom komparativnom naporu okrenuti - predlažem - od inicijalnoga Cuvierova sustava prirode k onome minuciozno razrađenom i u ovom slučaju još indiciranijem i produktivnijem, Wittgensteinovu sustavu jezika i logike.⁵⁵

8. Osnovne implikacije Wittgensteinove modelske jezične teorije / Basic implications of Wittgenstein's model theory of language

Wittgensteinova filozofska istraživanja odvijala su se u dvije temeljne faze - prvoj, takozvanoj "kritičkoj fazi" koja rezultira njegovim znamenitim i originalnim djelom *Tractatus Logico-Philosophicus*, te kasnijoj, takozvanoj "funkcijskoj fazi" koja urađa djelom *Filozofska istraživanja*. Premda međusobno usko povezane, svaka od tih faza definirat će svoj specifičan problem i poseban pristup njegovu sagledavanju.⁵⁶ U svome prvom istraživanju Wittgenstein polazi od središnjega mislilačkog pitanja je li pouzdano znanje o svijetu uopće moguće, te kao najpozvaniji element u tom problemu izdvaja aparat jezika. Jezik je, naime, temeljni instrument po kojem spoznajemo i mislimo svijet, pa o njemu ovise mogućnosti i dometi svake naše spoznaje. Granice spoznaje ovise direktno o granicama jezika, pa stoga upravo taj ključni instrument postaje predmetom Wittgensteinova dugogodišnjega predanog istraživanja.

Ključni problem u istraživanju jezika, međutim, jest činjenica da istraživač pod analizu stavlja vlastiti alat istraživanja i tako neminovno ostaje bez nasušnoga mislilačkog aparata. Wittgensteinov golem inicijalni napor bio je stoga domisliti adekvatan mehanizam

54 Za detaljnu analizu brojnih nejasnoća ove formule, kao i iscrpnu prezentaciju Semperovih mnogobrojnih pokušaja objašnjenja njezine strukture, vidi Mallgrave, 1989.

55 Ovdje tek podsjećam da je i sam Semper u svome radu poduzeo analogan metodološki zaokret. Nakon oslona na prirodne znanosti kao relevantnom uzoru svojih znanstvenih nastojanja, Semper se 1863. godine deklarativno okreće komparativnoj lingvistici kao primjerenijem modelu vlastitoga sustava. (Vidi uvodne stranice i bilješku 2.)

56 *Tractatus Logico-Philosophicus* dovršen je neposredno nakon Prvoga svjetskog rata, a objavljen 1921. godine. *Filozofska istraživanja* objavljena su posthumno, 1953. godine. Uvid u osnovne probleme, metodološke postupke i ključne implikacije Wittgensteinove filozofije dobiven je - osim na temelju Wittgensteinova djela - na osnovi iscrpne analize Wittgensteinove kritike jezika koja je provedena u djelu *Wittgenstein's Vienna* autora Alana Janika i Stephena Toulmina, 1973.

operativan u istraživanju jezika kao spoznajnog aparata. Iz toga napora proizlazi tada njegova složena sistemsko-simbolička modelska konstrukcija koju filozof razvija u djelu *Tractatus Logico-Philosophicus*. Oslanjajući se na veliko znanje iz matematike, fizike i logike, Wittgenstein konstruira, metodološki savršeno egzaktno i čisto, simboličke modele stvarnosti i gradi elaborirani sustav logičkih propozicija koje tada, u samoj svojoj građi, predočavaju (modeliraju, reprezentiraju) domete i mogućnosti jezika.

Svoje matematičko-logičke modele Wittgenstein konstruira prema složenoj, "dvosmjernoj" metodi: u sebi samima moraju biti savršeno konzistentni i čisti, svi prožeti jedinstvenom unutarnjom logikom, no istodobno se provjeravaju i prema empirijskoj stvarnosti, pa u tom pogledu moraju biti posve mogući i istiniti. Zbog te svoje specifične građe i načina na koji su konstruirani, oni - sami po sebi, bez eksplicitne filozofove metatvrdnje - ukazuju na teritorije svoje relevantne primjene. Njima se, naime, mogu modelirati samo one stvari koje zaista pripadaju teritoriju stvarnosti. Jednom kad izađemo izvan toga teritorija i uđemo u nadosjetilnu, neiskustvenu sferu (u sferu apstraktnih koncepata i transcendentnih kategorija), logički modeli nužno gube svoj smisao jer propuštaju dati egzaktno značenje svim simbolima u svojim propozicijama.

To navodi Wittgensteina da zaključi: "Propozicije ne mogu izraziti ništa što je više."⁵⁷ Dok su egzaktno i precizno modelirale objektivnu stvarnost te tako dokazale da je sigurno i pouzdano znanje o svijetu moguće, logičke su propozicije istodobno, same po sebi, pokazale da izvan njihove sfere postoji - *nužno mora postojati* - i čitava jedna "viša" sfera, unutar koje, međutim, one same više nisu operativne. Pa, budući da logičke propozicije nisu mogle izraziti ništa suvislo o transcendentnim kategorijama - ništa o smislu svijeta, moralnom ustroju čovjeka, vrijednostima i etičkim principima ljudskog djelovanja - upravo su te suštinske kategorije pripadale naslućenoj "višoj" sferi: logičkim modelima dokazano, no logici i razumu naprosto nedohvatnoj i njima suštinski inkompatibilnoj domeni. Iz toga shvaćanja proizlaze Wittgensteinove postavke: "I tako je nemoguće da postoje propozicije etike." I - "*Etika je transcendentna*."⁵⁸ Dapače: "*Smisao svijeta mora ležati izvan ovoga svijeta*."⁵⁹ U tome smislu Wittgenstein tada smatra da "... *čak i da je i dan odgovor na sva moguća znanstvena pitanja*", "*naši pravi životni problemi još uopće nisu ni dodirnuti*."⁶⁰

Wittgensteinovi jezični modeli tako su nas sa znanstvenom sigurnošću doveli do "neznanstvene" (nespoznajne, nadosjetilne) "više" sfere, no tu su se oni, kao odjednom očito nefunkcionalni, morali odlučno odbaciti. Otuda poznati Wittgensteinov aforizam: "On mora, da tako kažemo, odbaciti ljestve nakon što se njima gore popeo."⁶¹ Nakon što se logičkim jezikom sigurno uspeo u višu sferu vrijednosti, filozof u toj ključnoj teritoriji ostaje bez svoga nasušnog operativnog alata, te stoga Wittgenstein zaključuje, kao završnom mišlju svoga *Tractatusa*: "O čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti". Budući da se u višoj sferi vrijednosti logičkim, egzaktnim jezikom ne može ništa suvislo misliti i kazati, o toj se sferi mora jednostavno - *šutjeti*. Iz te spoznaje tada, kao njegova praktična konzekvencija, slijedi filozofova desetogodišnja principijelna šutnja i dosljedno ustezanje od bilo kakvih filozofskih rasprava.

No, premda *Tractatusom* postaje vidljivo da se svi pokušaji racionalnog spoznavanja i objašnjenja sfere etike moraju odlučno od-

57 Wittgenstein, 1961: 6.42.

58 Op. cit.: 6.421.

59 Op. cit.: 6.41.

60 Janik, Toulmin, 1973: 183.

61 Wittgenstein, 1961: 6.54.

baciti, to ne znači ujedno da mora biti odbačen i svaki napor upoznavanja te nepoznajne a presudne sfere. Dapače, upravo zato što to jest presudna životna sfera i što se u njoj skrivaju čovjeku najvažnija pitanja - pitanja vrijednosti, smisla i moralnog ustroja života - ona izaziva najviše pozornosti i iskonskog, egzistencijalnog interesa. Prodor u tu ključnu sferu jest, dakle, potpuno opravdan i legitiman. Prema Wittgensteinu, odbačeno mora biti tek svako spekuliranje o njoj, svaka znanstvena pretenzija njene sigurne spoznaje, svaki pokušaj da se ona razumski postavi i objasni. Pa ako ne čisti logički, znanstveni jezik, pitanje koje se ovdje akutno nameće jest: koji aparat, koji instrument može biti operativan u umu nedohvatnoj, a nama presudnoj sferi smisla, vrijednosti i etike?

Tu Wittgenstein ukazuje na dragocjeni medij umjetnosti. Umjetnost se, naime, ne gradi pomoću logičkih propozicija, već upravo putem iracionalnih, neobjašnjivih osjećaja; umjetnost se ne poima objektivnim umom, već doživljava dubokom, subjektivnom nutrinom. Upravo je stoga umjetnost pravo sredstvo dočaravanja moralno uzdižućih primjera i pobuđivanja istinskih, obvezujućih osjećaja i nazora. I stoga, vjeruje Wittgenstein, etika je locirana upravo u sferi poetičkog, te postavlja: "Etika i estetika su isto."⁶² Etika se ne poučava argumentima, već moralno ispravnim primjerima; umjetnost tada na ispravni način konstruira te primjere. Operirajući - ne u sferi znanja, već intimnog individualnog vjerovanja, umjetnost na jedini pravi, *indirektni način*, potiče dosezanje neobjašnjive, a životu neophodne i obvezujuće, *subjektivne istine*. Jedino umjetnost može izraziti moralnu istinu i jedino umjetnik može podučiti stvari koje su najbitnije u životu. Jedino umjetnost - kao autentični pripadnik mistične više sfere - može pravilno izraziti neizrecivi smisao i značenje života. Umjetnost je stoga *misija*, umjetnost je *poslanje*.

Kompatibilnost sa samim "preduvjetom svijeta" zadužuje tada umjetnost jedinstveno odgovornom ulogom za postojanje i opstajanje tog istog svijeta. Stoga *Tractatus* dodjeljuje upravo umjetnosti središnje mjesto u ljudskom životu.⁶³ Ali, proporcionalno veličini uloge, proporcionalna je i odgovornost: da bi bila (životno) funkcionalna, umjetnost mora biti posve čista i duboka; da bi mogla pokazati istinski smisao života, ona i sama mora biti istinita i životu potpuno odana i bliska.

S označavanjem umjetnosti kao operativnog instrumenta u višoj sferi vrijednosti, rezolutni zaključci *Tractatusa* postaju daleko manje enigmatični. Jer, kad Wittgenstein postavlja da se o onome o čemu se ne može govoriti mora šutjeti, tada to ne znači da se o nedodirljivoj mističnoj sferi mora zaista *zavagda*, u svakoj prilici, posve šutjeti. O višoj sferi vrijednosti šutjeti se mora tek u sklopu jedne logičke i znanstvene rasprave. Kada se, međutim, obratimo dragocjenom mediju umjetnosti, o toj se sferi može i te kako nadahnuti i suvislo govoriti. Tek, taj govor tada postaje onaj specifični, "indirektni govor" osjećaja, a ne više egzaktni jezik definicija i razuma.

Ta spoznaja ultimativno kvalificira onaj inicijalni aparat jezika kao - paradoksalno - operativni instrument u oba suprotstavljena i međusobno inkompatibilna teritorija. Pitanje je jedino na koji način rabimo taj višestruko talentirani i elastični aparat. Jer se početni trijezni i logični lingvistički instrument u naporu razumijevanja samim sobom dohvaćenog i samim sobom potvrđenog mističnoga svijeta toliko suštinski deformira da se pritom pretvara u samu svoju suprotnost, dekonstruira u sam svoj antipod. U nastojanju

⁶² Op. cit.: 6.421.

⁶³ Janik, Toulmin, 1973: 197.

dohvaćanja nedohvatne više sfere jezik se iz čiste *znanosti* pretvara u - čistu *poeziju*. Znanost ovdje tako transcendiru u svoju suprotnost i, ne gubeći pritom ni u jednom trenutku svoje istinsko opravdanje i smisao, prerasta u sebi oprečnu, no sebi jednako bitnu - umjetnost. Isto kao što jezik u razumskoj sferi putem propozicija može adekvatno modelirati činjenice stvarnosti, tako on u nespoznajnoj sferi vrijednosti može poezijom prenijeti i pobuditi prave osjećaje. Isto kao što u sferi činjenica može istinito predočiti aktualno iskustvo, u sferi vrijednosti tom iskustvu podaje pravo usmjerenje i smisao. Prvo je moguće zbog njegove urođene logičke strukture, a drugo zbog njegove pritajene poetičke prirode. Jedini preduvjet njegove istinske operativnosti u obje oprečne sfere jest njegova maksimalna preciznost i čistoća; bilo da modelira stvarnost ili dočarava vrijednost, jedino se čistim aparatom misli može prenijeti istinita i suvisla poruka.

Wittgensteinov *Tractatus* postao je tako središnji dokaz o svojevrsnom nužnom *preklapanju*, kao i svojevrsnom neophodnom *razdvajanju*. Preklapanju - u smislu da čovjek, nužno i neminovno, istodobno nastava dvije međusobno kontradiktorne, a obje presudne i ishodišne domene. Istodobno on nastava i sferu činjenica i sferu vrijednosti; i sferu logike i sferu etike; i domenu objektivne stvarnosti i domenu subjektivnog smisla. Istodobno on stoga rabi i razum i maštu; i propozicije i poeziju; i argumente i osjećaje; i znanost i umjetnost. Istodobno s potvrdom o neminovnom preklapanju, *Tractatus* je, međutim, i krunski dokaz o prijeko potrebnom razdvajanju. Jer, premda su sudbinske sfere usko preklapljene, njihove odnosne logike, instrumenti i metode moraju ostati *rigorozno odvojene* - rigorozno odvojene i postavljene u svoje točno prepoznate pripadajuće teritorije. U protivnom one gube suvislost i svoju istinsku operativnu moć. Istoga: u nastojanju održanja kompleksnoga životnog ekvilibrija, konfuzije u ovim pitanjima naprosto ne smije biti.

Ako je ultimativna nakana *Tractatusa* bila ova principijelna kritička podjela i otkrivanje složenog ustroja svijeta, u svojim kasnijim *Filozofskim istraživanjima* Wittgenstein se okreće pitanjima konkretne uporabe i geneze jezika. Naime, skepsa koja je prvotno bila usmjerena prema mogućnosti znanstvene spoznaje nadosjetilnog svijeta, sada se uvukla i u - dotad smatranu sigurnom - mogućnost potpune spoznaje činjeničnoga, objektivnog svijeta. Jezik, naime - uviđa Wittgenstein - kao precizni simbolički mehanizam može, doduše, točno *modelirati* svijet, ali od tog istoga svijeta, kao u sebi usavršen i zatvoren sustav, ostaje upadljivo odvojen. U sagledavanju uočena problema Wittgenstein, međutim, u ovoj drugoj fazi poduzima ključan i revolucionaran preokret. Premda jezik zaista ostaje upadljivo odvojen od stvarnosti, on nam svejedno, čitavo vrijeme - Wittgenstein smatra - ipak daje jedno potpuno sigurno i pouzdano znanje. To, međutim, nije znanje o nekoj "apsolutnoj" stvarnosti, postojećoj mimo i neovisno od nas, nego znanje o stvarnosti kakvu je *mi sami* vidimo i kakvu je *mi sami*, u stvari, prakticiramo. Mi sami gradimo našu stvarnost, u našim konkretnim aktivnostima i praktičnim odnosnjima, od kojih je "vanjski svijet" tek vidljiva i opipljiva manifestacija. Način na koji koristimo jezik, naše konkretno "jezičko ponašanje", govori nam tada, ultimativno, o toj stvarnosti koju mi sami konstruiramo u našim aktualnim postupcima i djelima. I to je - uviđa Wittgenstein - jedina "stvarnost" koje tamo, zapravo, ima. Jedina stvarnost koju imamo jest tek ona po nama izgrađena stvar-

nost odnosno, točnije rečeno, po prethodnim generacijama uvijek već izgrađena a po nama uvijek tek naslijeđena stvarnost.

Ta spoznaja da je jezik zapravo “naš jezik”, a stvarnost zapravo “naša stvarnost”, upućuje Wittgensteina na ideju o stvarnosti kao kompleksnom i osjetljivom ekvilibriju, satkanom od brojnih društvenih konvencija od kojih je jezik jedan od temeljnih sustava. To istodobno implicira: da bi se sačuvala sama ta “stvarnost”, mora biti sačuvan - pod svaku cijenu - i taj dinamični i kompleksni, višestruko determinirani ekvilibrij. To jest, ako bivanje u stvarnosti zapravo znači ekvilibriranje u uvijek već prethodno uspostavljenoj konvenciji, tada za opstanak u toj istoj zbilji treba tu naslijeđenu konvenciju ispravno prepoznati i primjereno prihvatiti i održati.

U drugoj fazi svojih istraživanja Wittgenstein stoga pristupa sustavu jezika ne više kao apstraktnoj simboličkoj konstrukciji, već kao zaživjeloj društvenoj konvenciji. Složenu jezičnu strukturu postavlja u neminovnu dimenziju vremena te prati procese i zakonitosti njena razvoja i ponašanja. Retrogradno domišlja nužne “praforme jezika” kao ishodišne startne platforme kroz povijest postojano prenošene konvencije, te analizira elaboriranu igru njenih postupnih transformacija. Uviđa da se jednom davno uspostavljena konvencija - inicijalno potpuno arbitrarna, no potom čvrsto vezana *dogovorna struktura* - morala, u održanju svoga općeprihvaćenog značenja i smisla, većim dijelom nepromijenjena ponavljati, a tek manjim svojim dijelom sukcesivno mijenjati. I to mijenjati ne slobodno i proizvoljno, već potpuno vezano i kontrolirano - prema samome promijenjenom životnom okviru, odnosno samim promijenjenim “formama života”. Nikakve proizvoljnosti u procesu nasljeđivanja konvencije nije smjelo biti; u protivnom bi bila narušena njena fragilna provizorna ravnoteža, a time urušena i po toj konvenciji kompleksno izgrađena, no krajnje osjetljiva životna “zbilja”.

Pažljivim promatranjem aktualne uporabe jezika i analizom standardnih obrazaca jezičnoga ponašanja, Wittgenstein tako - u kasnijoj fazi - rekonstruira još širi i inkluzivniji sustav jezika. Nadasve značajnim ističe se u tome njegovo tumačenje jezika kao žive i funkcionalne društvene konvencije, te registriranje ključne uloge te dogovorne jezične strukture u izgrađivanju i održanju nasušne zbilje. Zbog tako važnih implikacija funkcioniranja toga jezičnog sustava, ne čini se neopravdanim - u ovom radu poduzeti - pokušaj otkrivanja njemu sukladnog i podjednako elaborirano ustrojenog arhitektonskog pandana. Ustanovljavanjem strukturalnih paralela dvaju ovdje naslovljenih sustava potvrđen će, naime, biti status arhitektonskog sustava kao podjednako suštinskog i odgovornom zadaćom zaduženog simboličkog aparata.

9. Kritika Semperova arhitektonskog sustava Wittgensteinovom teorijom jezika / Critical analysis of Semper's architectural system through Wittgenstein's language theory

Paralele dva sučeljena sustava - Wittgensteinova lingvističkog i Semperova arhitektonskog - bit će tada neprijeporne i brojne: isto kao što Wittgenstein u svojoj rekonstrukciji nastanka jezika retrogradno domišlja ishodišne “jezične praforme” kao neophodne logičko-lingvističke startne platforme, formirane u samom djetinjstvu ljudske civilizacije - tako Semper rekonstruira analogno elementarne i analogno nasušne arhitektonske *Urformen* kao nužne pre-

duvjete nastajanja i opstajanja te iste kompleksne kulture. I jedne i druge sudbinske "praforme" - i one jezične i one arhitektonske - nastaju nužno unutar konkretne društvene zajednice, iz snažne pragmatične ali i simboličke potrebe i svrhe, što ih obje definira kao *društveno i kulturološki determinirane kategorije*. Objе kategorije praformi pritom nastaju *davno* i razvijaju se - zbog svoje složene i osjetljive građe - naglašeno *postupno* i *sporo*. Objе, naime, pripadaju domeni elaboriranih *društvenih konvencija* - stoljećima stvaranih i usklađivanih "dogovora" i "konsenzusa", a to odmah sugerira da je njihova forma (koja je trebala udomljivati ta esencijalna i za društvo presudna značenja) bila inicijalno (manje ili više) arbitrarna i u najvećoj mjeri potpuno dogovorna. No jednom kad je ta najranija jezička odnosno arhitektonska forma bila konačno artikulirana, te od sviju (upravo kao takva) usvojena i prihvaćena, postajala je ona - naravno, upravo za taj konkretni društveno-kulturni krug - svojevrsna samorazumljiva "činjenica", svojevrsna neupitna "druga priroda". Opstajanje u takvoj, jedinoj mogućoj stvarnosti - satkanoj od spleta konsenzusa, aktivno konstruiranoj, a ne tek stvorenoj i danoj - nužno je stoga pretpostavljalo opstajanje upravo u toj, kolektivno uspostavljenoj i naslijeđenoj jezičkoj odnosno arhitektonskoj konvenciji.

Kao krajnje složena i osjetljiva *dogovorna* struktura, međutim, morala je ona svoje jednom usvojeno značenje brižno njegovati i čuvati, što znači da se forma u naporu održanja svoga jednom zaživjelog smisla mogla mijenjati samo kontrolirano i djelomično, da tako kažemo - "rubno". Kao svaka konvencija, ona se morala većim dijelom postojano ponavljati, a tek u manjim svojim segmentima - i to uvijek samo *nužno* i *potpuno opravdano* - doradivati i mijenjati. (U protivnom bi dolazilo do gubitka njena [dogovornog] značenja i do nastupa paralizirajućeg besmisla.) I to mijenjati, naravno, na onaj već poznati, složeni, dvojak način: radi sve veće razumljivosti "iznutra" autonomno čistiti i usavršavati, te k tome još dodatno prilagođivati ispravno registriranim i stalno mijenjajućim "formama života". Na taj bi način arhitektonska praforma, baš kao i njezin drevni jezični par, tijekom povijesti preživljavala i prenosila svoje jednom davno zadobiveno i u nju gotovo "prirodno" uraslo, a ljudskom rodu kontinuirano potrebno značenje. Tako bi zapravo preživljavala ne samo ta brižno čuvana konvencija već - upravo zato, upravo baš zbog nje - i sama "društvena zbilja", po toj konvenciji upravo i konstruirana i građena. I obrnuto, naravno: nepoštivanjem toga složenog protokola urušavala bi se esencijalna društvena konvencija te, shodno tome, u konačnici, i naša nasušna, elementarna zbilja.

Naslijeđivanje konvencije - kako one jezične, tako i njoj analogne, arhitektonske - bilo je, dakle, vitalan društveni imperativ. To je Semper u svojoj analizi više nego točno uvidio: naslijeđivanja arhitektonskih oblika - poštivanja tradicije - *naprosto mora biti*. Prepoznao je Semper pritom i složene protokole toga dvojakog i uvijek živog "konzervativno-inovativnog" procesa. Reagirao je, naime, ispravno na prepoznati zahtjev da naslijeđivanje bude u svakom trenutku kako besprijekorna karika u povijesnom, genealoškom lancu, tako i logički tvorbeni element u aktualnom, suvremenom trenutku.

Neobično je značajno da je Semper pritom uvidio i naglašenu širinu toga sistemskog totaliteta, odnosno izuzetnu raznolikost i brojnost njegovih tvorbenih komponenata: od pragmatično-materijalnih do

etičkih i poetičkih; od znanstveno-objektivnih do duboko individualnih i subjektivnih. Problem je jedino u tome što je Semper, u naporu konstruiranja sveobuhvatnog i uporabivog sustava, te raznorodne (i u velikoj mjeri međusobno nesumjerljive) komponente uvrstio redom sve u jednu jedinu, jedinstvenu integralnu jednadžbu. Dakle, ono što će kasniji Wittgensteinov model jezika predstaviti, a u predstavljanju i dokazati, kao dvije inkompatibilne i nespojive domene - "sferu činjenica" i "sferu vrijednosti", sferu logike i sferu etike - skupa s njihovim međusobno inkompatibilnim logikama, zakonima, elementima i alatima, Semper je ekspeditivno izjednačio u jedan jedini, identičnom logikom vođeni zajednički sistemski okvir. Individualnu fantaziju, religijsko uvjerenje i etičko-politički svjetonazor Semper je ravnopravno umrežio s klimatološkim faktima, fizičkim svojstvima materijala i tehnološko-konstruktivnim procedurama.

Ne naginjući bilo kakvim vrijednosnim hijerarhijama obuhvaćenih koeficijenata, upotrijebit ću ovdje Wittgensteinovu kritiku jezika tek da uputim na nužnu *principijelnu razliku* između navedenih komponenata. Sve će one biti podjednako presudne i važne, i od strane Sempera opravdano pozvane da sudjeluju u promišljanju složenoga procesa nastajanja umjetničkoga djela. Ono što će tu izostati jest tek principijelno razlikovanje njihovih odnosnih priroda, koje su - u određenim slučajevima - pripadale međusobno neusklađenim svjetovima. Ne samo da se elementi dvaju suprotstavljenih sfera nisu mogli - demonstrirao je Wittgenstein - nikako operativno "sravniti" na jednu zajedničku, istom logikom vođenu ravninu, nego se određene ovdje uvrštene komponente uopće nisu dale obuhvatiti *bilo kakvim* logički ustrojenim i racionalno shvatljivim modelom. Umjetnička fantazija, iracionalna vjera i subjektivni etički nazor pripadnici su nespoznajne sfere vrijednosti i tako naprosto *nedohvatni* svakome znanstvenom naporu i trijeznom, objektivnom promišljanju. Umjetnost se, prema tome - kao valjani instrument nadosjetilne "više" sfere - po samoj prirodi stvari jednostavno ne može obuhvatiti bilo kakvom matematičkom formulom niti uvrstiti u bilo kakav logički sustav. Umjetnost tako - svem Semperovu iznimnom trudu usprkos - jednostavno *nadilazi* teoretičarove jedinstvene i kvalitetom uistinu zavidne pokušaje.

No unatoč toj ishodišnoj zabuni, Semperov će sustav imati izvanredno važne i značajne rezultate. Naime, kako Wittgenstein jasno demonstrira - jezik, kao jasan i konzistentan logičko-lingvistički aparat, istodobno uspješno opslužuje *oba* suprotstavljena teritorija: jezikom se mogu pouzdano prezentirati evidentne činjenice stvarnosti, ali isto tako - doduše rabeći ga na bitno drukčiji, umjetnički i poetički način - i prodrijeti u "višu" sferu etike i vrijednosti. Jezik je, dakle, legitimna poveznica dvaju međusobno inkompatibilnih, a podjednako sudbinskih teritorija. Ono što je za univerzalnu funkcionalnost toga višestruko talentiranog aparata tada presudno važno jest njegova *maksimalna preciznost i čistoća*, pa čak i pri nužno "inverznim" operacijama u ta dva međusobno tordirana teritorija. Bilo da trijezno predočava stvarnost ili pak indirektno dočarava vrijednost, jedino će iz posve čistog "instrumenta misli" moći proizaći suvisla i istinita misao i poruka.

Ako, dakle, čitavi taj semperovski pokušaj ne promatramo kao metodu kreiranja istinitog arhitektonskog umjetničkog djela, već kao pokušaj uređivanja arhitektonskog jezika, tada će Semperov sustav - uz dužne korekcije i kvalifikacije - imati i te kako dalekosežne

implikacije. Jer, ono što je Semper svojim kantovski ustrojenim sustavom zapravo u velikoj mjeri točno rekonstruirao jest upravo ispravni princip funkcioniranja arhitektonskog jezika kao ključnog instrumenta u promišljanju i nastajanju arhitekture kao umjetničkoga djela. U sferi arhitekture Semper tako nije definirao neupitan i autentičan umjetnički *rezultat*, već enormno osjetljiv i kompleksan operativni *alat* kojim se može ispravno misliti taj željeni i, ako je pravi, potpuno nepredvidivi umjetnički artefakt. Jednom, naime, kad se ispravno dohvati gramatika toga složenog jezika te spozna njegov smisao i logika, on se stavlja u službu autentične umjetničke fantazije i individualnog autorova svjetonazora, pa *tek tada*, iz tog ultimativnog zagrljaja - zagrljaja "višega reda": zagrljaja fantazije i tehnike, vrijednosti i činjenica, etike i logike, osjećaja i uma - nastaje arhitektura kao istinska umjetnost i autentična logičko-etička poruka. Drugim riječima, ono što je Semper svojim golemim trudom definirao, nije bilo ono *što* se tim (arhitektonskim) jezikom treba reći, nego *kako* i na koji način se poruka u specifičnom prostornom mediju može suvislo, istinito i svima razumljivo misliti, formulirati i prenijeti. Za sam sadržaj te arhitektonske, baš kao i svake druge poruke, odgovoran je bio, kao i uvijek, umjetnik i autor sam.

Arhitektura, dakle, baš kao i onaj svakodnevni, deskriptivni jezik, podjednako participira u oba sudbinska teritorija - kako u životu objektivne stvarnosti, tako i u životu nespoznajnih vrijednosti. Arhitektura je, dapače, zbog svojega duboko urođenog, a "višoj sferi" nadasve primjerenog *indirektnog načina doživljavanja* i više nego pozvana da sudjeluje u razvijanju valera vrijednosti te poticanju moralne odgovornosti i svijesti. No, kao što jezik, po Wittgensteinu, ispravno ulazi u osjećajnu sferu vrijednosti tek nakon što je maksimalno izbrusio svoju logiku i čistoću u domeni objektivne stvarnosti, tako se i arhitektura uspinje u uzvišenu sferu umjetnosti tek nakon što je u potpunosti zadovoljila sve relevantne zahtjeve u domeni konkretnog života i neposredne realnosti. Upravo se u tome i sastoji ultimativni Semperov test i skriva tajna istinitosti arhitektonskog jezika - u zahtjevu da arhitektura uzme u obzir i bespriekorno zadovolji sve pred nju postavljene i točno odgonetnute mnogobrojne parametre i zahtjeve. Semperovo sistemsko mjerilo za istinitost i autentičnost *umjetničkog djela* tako postaje operativno mjerilo za istinitost i čistoću *arhitektonskog jezika*, pa ukoliko se želi ostati unutar suvislosti toga specifičnog jezika, valja pratiti ustanovljene protokole i principe predstavljenoga složenog sustava.

Što znači pratiti složene semperovske protokole, već je podastro i poznato. Što pak znači ispunjavati njegove konkretne, objektivne zahtjeve, bilo bi: točno otkriti i maksimalno prihvatiti urođena svojstva materijala te zakonitosti i logike njima primjerenih tehnologija; odgonetnuti i potpuno ispuniti zahtjeve utilitarne funkcije te specifičnosti elemenata tla i lokacije; prepoznati specifičnu arhitektonsku cjelinu i primijeniti upravo njoj primjerenu prostorno-doživljajnu logiku; poštovati otkrivenu konvenciju i spremno nastaviti prepoznatu tradiciju. Čistoća semperovskog jezika značila bi, drugim riječima, "misliti" i "govoriti" suvislo *kroz sve parametre koji taj jezik tvore i određuju*, a ne kreirati posve nesputano, slobodno i artistički samovoljno, "unatoč" i "usuprot" tim determinirajućim čimbenicima.⁶⁴ Jedino kroz dosegnute istine svih pojedinačnih involviranih elemenata može se ispravno dosegnuti i logika sveukupna arhitektonskog jezika, te na taj način - u prostornome mediju - formirati i izreći suvisla i smisljena poruka.

64 Ovdje aludiram ponajprije na teoriju bečkog teoretičara i povjesničara umjetnosti Aloisa Riegla (1858-1905) koji promovira koncept autonomne "umjetničke volje" (*Kunstwollen*), pozvane da oblikuje umjetnička djela "unatoč" i "usprkos" konkretnim zahtjevima tehnika i materijala.

10. Problem imputiranoga materijalizma Semperova teorijskog stajališta / The problem of imputed materialism of Semper's theoretical position

Semperov "arhitektonski sustav" bio je dakle uvjetovan, među ostalim, i brojnim materijalnim čimbenicima. Kada tim materijalnim faktorima pridružimo i kontroverznu ideju praktične formule za promptnu produkciju pozitivno valjanih stilskih rezultata, nije ni malo čudno da je stručna javnost tijekom vremena Semperu pridala pečat okorjela "materijalista" i sirova "pozitivista".⁶⁵ Kao da su iz sagledavanja bile posve izbačene i sve one preostale - po Semperu ništa manje važne i, dapače, potpuno jednako naglašavane - transcendentne komponente njegova integralnog sustava: komponente što smo ih mi, prema Wittgensteinu, locirali upravo u materijalnim čimbenicima *opozitnu*, etičko-poetičku domenu.⁶⁶ Toj ocjeni usupro, predložimo: bez obzira na nemogućnost Semperova pokušaja da transcendentne elemente uvrsti u egzaktnu logičko-matematičku formulu, važno je uvidjeti značajnu činjenicu da su u Semperovu sustavu - u okviru općega pozitivističkog znanstvenog ozračja XIX. stoljeća - te "neznanstvene" i time automatski "problematične" komponente uopće i bile navođene kao podjednako značajne odrednice u znanstveno vođenom procesu generiranja umjetničkoga djela. Dapače, razmotrena može biti teza da je upravo radi pokušaja *spašavanja i održavanja* te devalvirane mističko-poetičke komponente kao presudnog čimbenika u procesu nastajanja umjetničkoga djela Semper nastojao sve njene slojeve ravnopravno ukomponirati u matematički - pa znanstvenoj epohi time bliži i prihvatljiviji - ekspeditivni formuliski okvir. Zastupati bi se zapravo mogla teza o ultimativnu *antipozitivizmu i idealizmu* Semperove teorijske pozicije i njegovoj odanosti upravo onoj "višoj", etičko-poetičkoj sferi - sve, naravno, ako se njegov sustav promotri u svojoj pravoj cjelini i stvarnom povijesno-intelektualnom kontekstu.⁶⁷ Drugim riječima, ono što bi Wittgenstein i ostali "filozofi jezika" zasigurno označili kao eklatantan primjer zabune i nemoguće mješavine, moglo bi se ovdje - i to upravo s aspekta njihova intelektualnog stajališta - pokušati razumjeti i braniti kao pokušaj očuvanja spoznate cjelovitosti beskrajno kompleksnog i višestruko uvjetovanog stvaralačkog procesa.

U tom smislu ostaje Semperov sustav izuzetno instruktivan i za daljnje promišljanje arhitekture kao epistemološke discipline više nego relevantan. I po njegovim složenim protokolima, kao i po širini spektra u igru obuhvaćenih komponenata - uz uvjet, naravno, ispravna diferenciranja njihovih odnosnih priroda i logika - prepoznaje se Semperova složena systemska konstrukcija kao moguća prostorna analogija kompleksnog Wittgensteinova modela jezika, pa u pokušaju nalaženja srodnika te dalekosežne spoznajno-analičke filozofije u specifičnom mediju arhitekture - ključna i plodnosna karika.

65 Značajnu ulogu u tom krivom tumačenju imao je upravo bečki povjesničar umjetnosti Alois Riegl. Premda on isprva upozorava na moguće iskrivljavanje Semperove teorije i njegovo moguće pogrešno označavanje pozitivistom i materijalistom, poslije će i sam, na neki način, pridonijeti jačanju te pogrešne slike. U početku, u svojim *Stilfragen* iz 1893. godine, Riegl još inzistira na razlici između Semperove elaborirane, simbolički ustrojene teorije i njene simplificirane materijalističke interpretacije od strane kasnijih "semperovaca". On tako konstatira: "Tek će u videnju njegovih brojnih sljedbenika biti njegova teorija interpretirana u sirovom materijalističkom smislu." (*Stilfragen*, 1893.) Poslije će on, međutim, u promociji vlastite teorije autonomne "umjetničke volje" (znamenite *Kunstwollen*) i njene navodne snage da oblikuje umjetnička djela "unatoč" i "usprkos" konkretnim zahtjevima tehnika i materijala, ohrabriti ono rašireno tumačenje Gottfrieda Sempera kao još "sputana" diktatima materijala. (Vidi posebno Rieglav napad na Semperovu takozvanu "dogmu materijalističke metafizike" u uvodu njegove *Spätromische Kunstindustrie*, 1901.)

66 Ovom selektivnom sagledavanju moguće je, doduše, pronaći i određen razlog. Naime, Semperovo najvažnije djelo *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik* inicijalno je bilo zamišljeno u dva sveska: prvi dio posvećen je unutarnjim koeficijentima modifikacije stila (funkcijskim, tehničkim, materijalnim), a drugi onim izvanjskim (društvenim, kulturološkim i individualnim). Naknadnim dodavanjem opširne diskusije o "teoriji odijela" prvome dijelu rada, inicijalni svezak I. podijelio se na dva dijela, a čitav rad poprimio tri zamišljena sveska. Planirani treći svezak, međutim, posvećen upravo osjetljivim društvenim, kulturološkim i individualnim parametrima, Semper nije nikada napisao,



što je moglo ostaviti krivi dojam da on te "transcendentne komponente" transformacije stila nije ni promišljao, te pojačati dojam njegovog prevladavajućeg materijalizma. (Više o tome: Mallgrave, 1989: 34.) Cinjenica da Semper taj osjetljivi treći dio - o transcendentnim varijablama svoga kvazimatematičkog sustava - nije nikada napisao jest, međutim, izuzetno indikativna. Ona, naime, može govoriti o spoznatoj *nemogućnosti* uvrštavanja (neosporno formativnih i bitnih) transcendentnih komponenata u matematički modelirani proces nastajanja umjetničkog djela i tako implicitno potvrditi onu po nama (a prema Wittgensteinovim uvidima) iznesenu kritiku Semperova sustava. Tome u prilog govorit će tada i Semperova isprika izdavaču koji je željno iščekivao treći svezak toga grandioznog djela: "Uvjeravam Vas da razlozi koji su me spriječili... uvijek iznova... u ispunjavanju obaveze koju imam prema Vama i prema javnosti, nisu nipošto bezobzirnost, indiferentnost i zasigurno ne zla namjera, već osjećaji i razlozi potpuno drugačije prirode..." (Citirano u Herrmann, 1984.) Nedovršenost Semperova djela tako možda prešutno ocartava granicu iza koje logički sustav naprosto ne može legitimno prodirjeti i operirati.

67 Da je taj podliježući aspekt Semperova naoko materijalističkog sustava bio prepoznat i od pažljivijih suvremenih analitičara, svjedočit će i (rijetki, doduše) fin-de-siècleovski napisi o podrazumijevanom "antipozitivizmu i idealizmu"

11. Daljnje kvalifikacije Semperova arhitektonskog sustava: "teorija materijalne transformacije" i "teorija odijela" / Further qualifications of Semper's architectural theory: "theory of material transformation" and "theory of dressing"

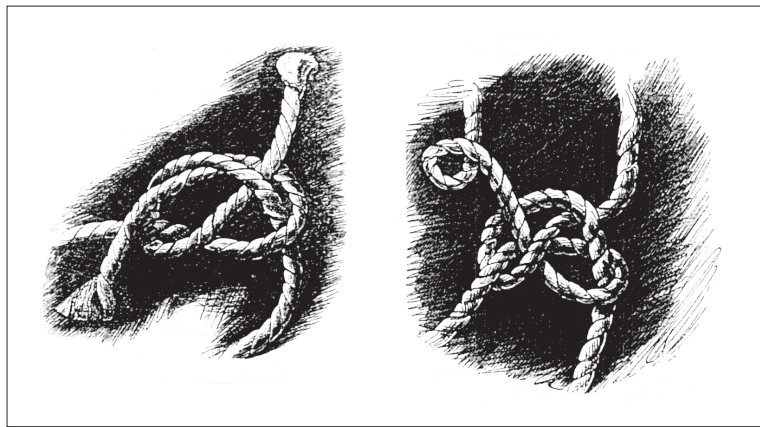
No, za uvjerljivo odbacivanje teze o otvorenom materijalizmu Semperove teorije valja posegnuti za još jednim dokazom. Za njegovo razvijanje okrenut ćemo se sljedećem od Semperovih četiriju "temeljnih elemenata arhitekture". Dosad smo, naime, pobliže promotrili povijesnu formalno-materijalnu transformaciju elementa ognjišta kao središnjega društvenog preduvjeta i motiva. Promotriti ovdje još treba - kao višestruko zanimljiv i instruktivan element - motiv vertikalne stijene odnosno lateralne ovojnice i ispune.⁶⁸ Pa ako je element ognjišta definirao cjelinu interijera kao specifična arhitektonskog entiteta, vertikalne stijene naslovit će ponajprije prostor eksterijera kao podjednako presudnog prostornog entiteta. Shodno pak različitim karakteristikama tih zasebnih prostornih cjelina, kao i različitim simboličkim značenjima njima ishodišnih semperovskih elemenata, različiti će biti i načini njihova doživljavanja, te time i načini njihova promišljanja i vrednovanja.

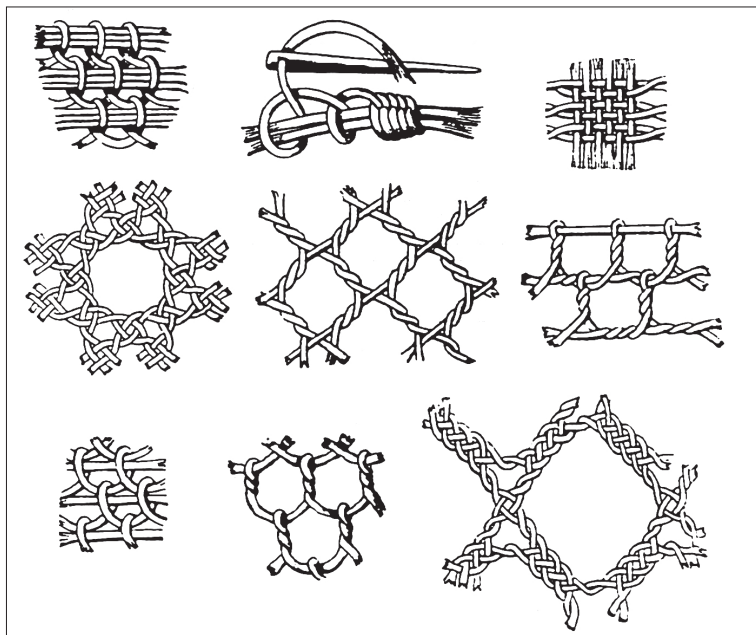
Vertikalna stijena u Semperovoj rekonstrukciji arhitektonske povijesti naglašeno je nenosiv element. Ona se, prema Semperu, vješala o primarno postavljen tektonski okvir, pa se kao takva - oslobođena zadaće nosivosti - posvećivala nekoj drugoj, podjednako nasušnoj funkciji. Osim zatvaranja uspostavljenoga konstruktivnog okvira i lateralnoga zaštićivanja entiteta interijera, vertikalna je ovojnica preuzimala na sebe ključnu funkciju komunikacije s neposrednom društvenom okolinom i cjelokupnim životnim okvirom. Kao promptno ponuđeno i adekvatno pripremljeno obješeno vertikalno platno, vanjska je stijena postajala prirodno mjesto na kojem se kreativno izražavalo kolektivno viđenje aktualnoga društvenog trenutka i vladajućega duhovnog poimanja. Na vertikalnoj je stijeni suvremenik tako mogao odčitati istinit odraz - ili, bolje rečeno, aktivan kritičko-kreativni izraz - vlastitoga povijesnog iskustva, i na taj se način, s pomoću pregnantno predstavljene simboličke interpretacije, ispravno orijentirati u vlastitu vremenu i socijalnom okruženju.

SL. 6. Semper, čvor kao temeljni konstruktivni element lateralnih ovojnica, iz *Der Stil*...

Izvor • Source Mallgrave, 1989: 218-219.

FG. 6. Semper, the knot as the basic constructive element of lateral enclosures, from *Der Stil*...





SL. 7. Semper, studija uzoraka pletenja, iz *Der Stil...*

Izvor • Source
Mailgrave, 1989: 223.

FG. 7. Semper, study of the patterns of plaiting, from *Der Stil...*

Aluzija na tekstil i platno - da ne kažemo odmah i “odijelo” - ovdje, naravno, nije nimalo slučajna. Upravo je tekstil i platno, naime, prema Semperu, prvi od čovjeka stvoren materijal tih lateralnih ovojnica. Pletenje i tkanje tako postaju prve primjerene tehnologije izvedbe zida, a čvor njihov prvi logični konstruktivni element (sl. 6). Čvor je, predlaže Semper, “možda najstariji tehnički simbol i izraz prvih kozmogonijskih ideja koje su nastale među narodima”.⁶⁹ Najranije obodne stijene bile su, dakle, mišljene i stvarane *duboko kroz logiku i zakone* tih prvih materijalno-tehnoloških (tekstilnih) odrednica. No, nisu se one tu i zaustavljale. Vertikalno obješeni “tepisi” svojim su uzorcima i motivima uspostavljali i komunikaciju s neposrednom okolinom, te svjedočili o suvremenom tumačenju svijeta i kulturno-duhovnim nazorima i aspiracijama. Najraniji uzorci utjelovljivali su tako istodobno u sebi - kako logiku vlastita (materijalnog) nastajanja, tako i istinu autentičnog intelektualnog i duhovnog doživljaja; na (tehnički) logičan i suvisao, materijalu jedini primjeren način, iznosili su oni istinski mišljene i istinski življene simboličke i etičko-poetičke poruke (sl. 7. i 8).

S vremenom, međutim, dolazi do promjene tog ishodišnog materijala i tekstil se postupno mijenja u - novim životnim potrebama primjereniju, postojaniju i trajniju - opeku. Nova generacija lateralnih ovojnica tako se počinje iznova promišljati kroz prepoznata svojstva novog materijala i njemu primjerenih novih tehnika - zidanja. No unatoč tim opravdanim i konkretnom nužnošću potaknutim *materijalnim promjenama*, sami uzorci i motivi vertikalnih stijena - nositelji samodefinirajućeg *simboličkog značenja* - nekoć ostvareni putem tekstilu primjerenoga konstruktivnog elementa čvora, postojano opstaju i u novom materijalu: uzorci tekstila prenose se u motive opeke odnosno, ovisno o potrebi, u motive keramike, metala, kamena ili drugih korištenih trajnih materijala. Drugim riječima, jednom ustanovljena formalna konvencija sukcesivno se

Semperove teorije. Anonimni autor s prijelaza stoljeća tako će u svojoj kritičkoj studiji novoizasllog teorijskog djela Ota Wagnera *Moderne Architektur*, u kojem se Wagner osvrće na navodno “nedosljedno provedeni materijalizam” Semperove teorije, ustvrditi: “Ako nešto mora biti smatrano specifičnom karakteristikom najnovijeg pokreta u umjetnosti (formuliranog od strane Sempera u svojem polju), onda je to tek prirodan i jak otpor prema materijalizmu [...] A upravo se pak u tom istom razdoblju samoproglašeni šampion ‘moderne arhitekture’ priprema staviti umjetnost sada - i, ako bi bilo po njegovom - za sva vremena, pod jaram materijalizma.” (***) 1897: 21-22.)

68 Diskusiju o vertikalnoj ovojnici kao temeljnom arhitektonskom motivu Semper započinje u djelu *Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde* (1851). Započetu teoriju Semper dalje detaljno razlaže u prvom svesku djela *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Asthetik* (1860-1863), kada ujedno postavlja i svoju utjecajnu “teoriju odijela” (*Bekleidungsstheorie*).

69 Semper, 1860-1863: 215-263.



Sl. 8. Semper, studija motiva tkanja, iz *Der Stil...*

Izvor • Source
Mallgrave, 1989: 229-230.

FG. 8. Semper, study of the motives of weaving, from *Der Stil...*

prenosi i, tek nužno, minimalno korigira; vitalno društveno značenje, inkapsulirano u već usvojenoj formi - radi održanja opće razumljivosti i opstojanja konstruirane stvarnosti - kontinuirano se nastavlja.

Dapače, tvrdit će Semper u svojoj teoriji “materijalne transformacije” - poznatoj *Stoffwechseltheorie* - da je upravo ta *promjena materijala* apsolutno nužan preduvjet uspostavljanja forme kao simboličkog elementa. Naime, upravo promjenom materijala, a zadržavanjem već artikuliranog oblika, ono što je jednom bila tek čista *materijalna nužnost* (Semperova *necessitas*) prerasta u istinski, značenjski, simboličkim smislom ispunjeni *ornament*. Forma, dakle, postaje ornament - pa time i pravi “jezički”, simbolički element - tek nakon što se ponovi u drugom materijalu i tehnologiji, to jest odmakne od datosti vlastitih inicijalnih i duboko obvezujućih materijalnih nužnosti. Ili, kako bi to Semper rekao: “Umiranje realnosti, uništenje materijala, nužno mora biti pretpostavljeno ako se forma želi uspostaviti kao značenjski simbol, kao svjesna i autonomna čovjekova kreacija.”⁷⁰ Sve ovo pak implicira da je upravo suvisli *ornament*-konvencijom opravdani “dodatak” ili “suplement” - ujedno i pravi nositelj nasušnoga simboličkog značenja u arhitekturi. Semper tu kao primjer navodi: tek nakon što su se aktualni predmeti što su izvorno bivali vješani na provizorno postavljene svečarske konstrukcije - vijenci, girlande, oružje, cvijeće i lišće - ponovili u trajnom materijalu, u kamenu, postajale su te provizorne slavljeničke konstrukcije oni poznati antički trijumfalni lukovi, a “aktualni predmeti” konačno i oni pravi, značenjem ispunjeni ornament - istinski nositelji “komemorativnog ponavljanja” povijesnoga događaja u čast kojeg su izvorno bili i postavljeni.⁷¹

No, ne smijemo pritom zaboraviti: bez obzira na to što se simbolička forma - da bi uopće i postala istinskim simbolom - nužno morala *odvojiti* od vlastitih početnih materijalnih odrednica, ona je po tim odrednicama ipak bila inicijalno stvarana, te time bila njima i duboko okarakterizirana. Ti su “uvjeti njena nastajanja” u njoj zauvijek zapisani, pa stoga retrogradnom analizom ultimativno i dokučivi. To je, konačno, i bio sam onaj temeljni preduvjet Semperove cjelokupne teorije - nužna pretpostavka njegove “sistemske” i “znanstvene” rekonstrukcije procesa nastajanja arhitektonske forme. Kompleksnu pak proceduru prerastanja fizičkog i materijalnog u ono duhovno i simboličko, to jest sukcesivnoga “nadrastanja” i “napuštanja” determinirajućeg materijala upravo putem - koliko god to paradoksalno zvučalo - maksimalnog *poznavanja*, *prihvaćanja* i *uvažavanja* tog istog materijala, Semper tada opisuje:

Da bi materijal - ono apsolutno neophodno (u uobičajenom smislu te riječi) - mogao biti potpuno zanimajan u umjetničkom stvaranju, imperativni je preduvjet upravo njegovo potpuno ovladavanje. Jedino kroz potpunu tehničku perfekciju, kroz ispravno i primjereno tretiranje materijala upravo prema njemu duboko urođenim svojstvima, te kroz uvažavanje tih svojstava pri promišljanju i kreiranju nove forme, može materijal biti ultimativno zaboravljen, može umjetničko stvaranje biti potpuno oslobođeno početnih materijalnih limitacija, te tako može - da tako kažemo - i najobičniji crtež pejzaža biti uzdignut do statusa visoke umjetnosti.⁷²

Ova sofisticirana procedura “nadilaženja” limitacija materijala upravo kroz maksimalno poznavanje i uvažavanje svojstava i potencijala tog istog materijala, glatko odbacuje svaku tezu o otvorenom materijalizmu Semperove teorije. Ono što Semper - da to kažemo u kontekstu ovdje naslovljene lingvističke problematike - ovime zapravo poručuje jest: ako se nešto u određenom materijalu želi suvislo kazati, bilo kakva činjenica stvarnosti ili etičko-poetička poruka umjetnosti, mora se jezik toga materijala prvo besprijekorno

70 Semper, 1860-1863: 257; Semper, 1878-1879: I: 231n.

71 Semper, 1860-1863: 257.

72 Op. cit.: 257-258.

naučiti. Tek s posve čistim i logičnim jezikom - s potpuno spoznatim i uvažanim materijalom - može se on kao aparat ultimativno "zabo-raviti" a publika prepustiti onoj "višoj", no tada posve suvislo izrečenoj poruci.

Tu se, međutim, na Semperovu složenu teoriju "materijalne transformacije" tijesno superponira i druga njegova epohalna teorija - "teorija odijela" (*Bekleidungstheorie*). Naime, ova elaborirana materijalno-simbolička procedura odvija se mahom na samim lateralnim ovojnica - "obješenim" vertikalnim stijenama. A upravo te vanjske ovojnice *i jesu*, u neku ruku, ona intrigantna semperovska "odijela", pa se tako upravo na tome Semperovu elementu ilustrativno preklapaju i njegovi središnji teorijski koncepti.⁷³ U onoj mjeri, dakle, u kojoj je logika vertikalnih stijena ovdje već predstavljena, predstavljena je istodobno i naširoko utjecajna "teorija odijela".

Da ispitamo - u vlastitu tumačenju - sugeriranu analogiju: odijelo pokriva nezaštićeno i izloženo (golo) tijelo i tako mu omogućava da na primjeren način participira u životu javnosti i svakodnevnosti, "objektivne" realnosti. Istodobno dok štiti osjetljivu sferu subjektivnosti i privatnosti, ono na adekvatan način oslovljava domenu kolektivnog života i impersonalne javnosti. Odijelo tako omogućava esencijalnoj nutрини da u svojoj različitosti neometeno preživi. Odijelo je, dakle, nužni preduvjet funkcioniranja pojedinca u vanjskome svijetu. Isto vrijedi i za vanjsku semperovsku arhitektonsku stijenu: istodobno sa zatvaranjem nasušne privatnosti interijera, lateralna ovojnica primjerenom oslovljava interijeru nasuprotnu, a čovjeku podjednako ishodišnu domenu eksterijera. Pritom, naravno, ona tu sferu interijera ne definira (isto kao što odijelo "ne čini čovjeka"), već je samo u njenoj već uspostavljenoj posebnosti izvana štiti i zatvara. Interijer, naime, biva ustrojen već "iznutra" središnjim motivom ognjišta, oko emanirajućeg značenja kojeg se potom strukturira i sama društvena zajednica.

Domena vanjskoga svijeta, naprotiv, okreće se upravo arhitektonskom pročelju kao svome sudbinskom "zrcalu" i žuđenom simboličkom "duplikatu", pa je ta ista nenosiva ispuna sa svoje vanjske strane još mnogo aktivnije i presudnije angažirana. Upravo je vanjski prostor, naime, zona koju vanjska stijena relevantno artikulira i s kojom ona imperativno - radi ispravnog informiranja i kolektivnog povijesnog orijentiranja - suvislo komunicira. Stoga je upravo na svojoj vanjskoj stijeni arhitektura i ovijena onim postojano nasljeđivanim simboličkim velom, bez obzira na uzastopne promjene materijala u kojima tijekom povijesti biva izvođena.

Shodno pak različitim karakterima dviju međusobno dodirujućih, a opozitnih domena, nužno će biti različiti - može se zaključiti - i sami načini njihova doživljavanja, te stoga i principi njihova djelovanja i razumijevanja. Interijer će se tako - vidjeli smo - doživljavati neposredno, tjelesno, gotovo nesvjesno i prisno - stvarnim, aktualnim bivanjem i neposrednim fizičkim iskustvom i osjećanjem. Poput unutarnje strane odijela, mjerodavni će tu biti ponajprije dodir, mekoća i toplina. Eksterijer, naprotiv, apelirat će više na samu svijest - na distancirano, kontrolirano čitanje i apstraktno, vizualno spoznavanje. Simbolička će se značenja tu svjesno tražiti i odčitavati, te potom s vitalnim iščekivanjem interpretirati i odgonetavati. U odnosu na te ključne prostorno-doživljajne specifičnosti, formirat će se dalje i tim domenama odgovarajući arhitektonski elementi.

73 Kao dokaz vezi između elementa zida i odijela Semper ističe i zajednički korijen njemačkih riječi *Wand* (zid) i *Gewand* (odijelo, odijevanje, haljina, sukno).

Obje opozitne domene, međutim, kako interijer tako i eksterijer, podjednako su ishodišne i bitne, te obje, premda svaka na svoj specifični način, sudjeluju u konstruiranju sveobuhvatne nasušne zbilje. Isto kao što Semperovi "osnovni elementi" definiraju svaki svoje pojedinačne arhitektonske entitete, a tek svi zajedno interaktivno djeluju u izgrađivanju konačne arhitektonske cjeline. Pojedinač, dakle, podjednako participira u obje sudbinske sfere, pa tako posve pozvano upotrebljava i oba oprečna seta njima pripadajućih logika i alata. Ono što je tu, međutim, bitno jest da korisnik *primjereni* i *zamijeni* te načine i alate pri svakoj promjeni njihovih matičnih teritorija - da u korištenju različitih domena ne dođe do zbunjujuće zamjene pripadajućih im prostornih logika i zakona. Jer uzaludno je primjenjivati tek apstraktna vizualna mjerila u stvaranju istinskog interijera, isto kao što je jalovo iščekivati osjećaj potpune zaštićenosti i topline u otvorenoj i javnoj domeni eksterijera.

Sve je to implicitno proizlazilo iz Semperove figure odijela i zapravo možemo reći da je figura odijela bila doista prikladno domišljena metafora. Ono, međutim, gdje je nastupala zabuna u shvaćanju toga Semperova koncepta jest ponajprije u iskrivljenom poimanju funkcije samoga odijela (u iluziji, da tako kažemo, da odijelo zaista i "čini čovjeka"), a potom i njegova nerijetkog vezivanja za enigmatičnu figuru "maske" (kako ga je, doduše, i sam Semper običavao nazivati), to jest barem za neke moguće konotacije toga širokog termina. No, ako je - ustvrdili smo - jedna od funkcija "odijela" (ili "maske", što se toga tiče, ili pak semperovske "ovojnice") bila suvislo komunicirati s njoj okrenutom vanjskom sferom, ključ rješenja toga problema mogao bi ležati upravo u pitanju *sadržaja i zadaće* te važne komunikacije. O čemu, naime, arhitektura prema van priča? Što izražava njena fasada? Te konačno - kad govorimo o odnosu "odijela" s podliježućim "tijelom", odnosno o njegovu odnosu s neposrednim tektonskim "skeletonom" - što zapravo skriva, a što otkriva intrigantno semperovsko "odijelo"?

Iz dosad raspravljenoga vidljivo je da o samome interijeru - o nasušnom i osjetljivom "tijelu" - Semperova vanjska ovojnica *ne otkriva ništa*. Fasada u Semperovu sustavu ne govori o onome što se iza nje - u drugome svijetu, njoj inkompatibilnom teritoriju - odvija i zbiva. Ni po predispoziciji da tu sferu razumije, ni po sredstvima da je ispravno predstavi i opiše, ne može vanjska *ploha* taj sebi opozitni, unutarnji *prostor* adekvatno reprezentirati niti o njemu bilo što suvislo kazati. Za ispravno doživjeti, a time i istinski razumjeti, prostornu nutrinu - valja u nju tek doslovno, stvarno, fizički ući. S druge pak strane, premda vertikalna stijena o samom interijeru ništa ne otkriva, ona o tom entitetu *ništa niti ne skriva*. Posve bi krivo bilo pomisliti da semperovska stijena o vlastitomu interijeru bilo što *samovoljno izmišlja* - da ga tendenciozno i operativno "maskira" radi njegova lažnog i iskrivljenog predstavljanja. Iako, naime, Semper s uvjerenjem tvrdi da je "odijevanje i maskiranje staro kao ljudska civilizacija"⁷⁴, on istodobno i upozorava: "Maskiranje, međutim, ne funkcionira ako je iza maske stvar lažna ili ako je maska sama, u samoj sebi, neistinita i nevaljala."⁷⁵ Ono, dakle, što semperovska maska, kad je riječ o odnosu "tijela" i "odijela", zapravo postiže jest tek pružanje šanse da iza nje nešto drugo u svojoj različitosti preživljava. Semperovska ovojnica štiti i zatvara - i na taj način osigurava - opstojanje sfere unutarnjeg života kao nezaobilaznoga *Drugog* od vanjskog svijeta kojemu se licem izravno i obrača. Preuzetnih pokušaja otkrivanja nedohvatne unutarnje sfere ili pak njena simplificiranog predstavljanja semperovska se maska jednostavno odriče.

74 Semper, 1860-1863: 257. Masku je, tvrdi Semper, bila tijekom povijesti konstantno prisutan element - simbol koji je predočavao teme koje nisu mogle biti izražene s pomoću unutarnje strukture. Više o Semperovu poimanju maske kao ključnom, no krajnje osjetljivom arhitektonskom elementu vidi A. Moravánszky, 1993.

75 Semper, 1860-1863: 257-258.

76 Ideje o konstrukciji kao pravom izvoru istine u arhitekturi potkraj su stoljeća uzele maha i odredile novi smjer razmišljanja pod nazivom "inženjerska estetika". Speck-

Ako već ne o svome punom "tijelu" - moglo bi se pomisliti - možda semperovsko odijelo govori o vlastitu racionalnom "kosturu"? Budući da je upravo trijezan konstruktivni okvir bio predmetom divljenja inženjerskog XIX. stoljeća, mogla bi se postaviti teza da je upravo konstruktivni kostur bio ona pokretačka tema Semperova iskrenog i edukativnog "odijela". Možda je, naime, upravo konstrukcija skriveni "izvor istine" Semperove arhitektonske fasade? Možda "odijelo" ilustrira i tako na pregledan način objašnjava ono što se u samoj konstrukciji pri srazu i sukobu sila zapravo odvija? No, tu nas - na pragu nadolazeće "inženjerske estetike" i emfatične iskrenosti po pitanju gole konstrukcije⁷⁶ - Semper unaprijed upozorava: umjesto prave, sveobuhvatne i odgovorne arhitektonske poruke, takve su "odjevene strukture" tek egzaltirane "dizajnirane konstrukcije, manje ili više ilustrirane statike i mehanike"⁷⁷ te, prema tome, u perspektivi istinske uloge i poslanja arhitekture u biti posve beznačajne. Umjesto idealiziranja podrazumijevajuće strukture (pukog "ukrašavanja konstrukcije") ili ilustriranja u njima odvijajućega mehaničkog procesa (ocrtavanja ishoda sukobljenih sila), arhitektura mora u svojoj odgovornoj društvenoj ulozi komunicirati mnogo više toga.

Semperovo "odijelo", dakle, ne govori o svome tijelu, ali također ni o vlastitom logičnom i racionalnom skeletu. Umjesto nemogućega i po svoj prilici poprilično nerazumljivoga dijaloga "interijer-eksterijer", Semperovo "odijelo", naprotiv, uspostavlja nadasve prikladnu komunikaciju "eksterijer - eksterijer". No, ako ne o vlastitoj unutarnjoj logici i dubini, o čemu fasada sebi sučeljenom vanjskom svijetu zapravo govori? Vanjska stijena - smatrat će Semper - imat će, kao zasebni i samosvojni element, *svoj vlastiti život i logiku*. Na njoj će se odvijati ona sofisticirana, kontinuirana i spora povijesna materijalno-simbolička igra koja će arhitektonsku fasadu afirmirati kao nositelja vitalnim značenjem odišućih društvenih konvencija, a samu arhitekturu kao aktivnu disciplinu angažiranu u građenju vlastite stvarnosti. Iz toga razloga semperovsko "odijelo" - premda nužno u skladu s cjelokupnim arhitektonskim organizmom - nije trebalo biti reprezentant unutarnje prostorno-konstruktivne situacije, nego upravo uspostavljene i naslijeđene društveno-simboličke konvencije. Jer je upravo na izloženom pročelju zajednica "odčitavala" vlastitu povijesnu poziciju i tako se približavala svome žuđenom i prijeko potrebnom vitalnom identitetu. Semperov rafinirani "simbolizam konstrukcije" - kako je Semper nazivao tu svoju složenu proceduru - stoga nije nipošto značio neko deskriptivno, ekspresivno veličanje samorazumljive i neosporne konstrukcije, već je podrazumijevao čitav ovaj kompleksni materijalno-simbolički mehanizam, čitav ovaj inkluzivni reprezentacijsko-epistemološki aparat, maksimalno posvećen nastavljanju naslijeđene konvencije te time održavanju i dograđivanju aktualne zbilje.

Arhitektonsko "odijelo", dakle, bilo je više nego značajan zupčanik u cjelokupnom arhitektonskom epistemološkom sustavu. No, osim samoga *znanja*, fasada je prenosila - u onoj mjeri u kojoj se doticala uzvišenoga umjetničkog teritorija - i dragocjene *etičko-moralne poruke* te tako pridonosila i ukupnom duhovnom formiranju konkretne društvene sredine. Osim reprezentacijsko-simboličkog sloja, naime, pročelje je nosilo i tragove autentičnoga mistično-poetičkog naboja. Vjerodostojan uvid u ono kompleksno "više", što Semper sugerira da arhitektura mora prenijeti i pobuditi - uvid, dakle, u svu širinu i sadržaj arhitektonske komunikacije - pružit će nam i sljedeća

tar varijacija te podliježuće ideje, međutim, bio je znatan: od stajališta da konstrukcija mora ostati potpuno gola i vidljiva, bez ikakva dodatnog odijela, do mišljenja da odijelo mora tu konstruktivnu istinu u samoj njoj biti dodatno objasniti i doreći, do teorije da arhitektura mora, doduše, početi od konstruktivne misli, ali da je također mora naknadno "uljepšati" i "ukrasiti", odnosno dodati ono oku ugodno "meso" na točno postavljenu "kostur". Kao primjer navešću tu tek nekoliko istaknutih stajališta. Uvaženi profesor arhitekture u Stuttgartu, Adolf Göller, u svome predavanju iz 1884., naslovljenom "Što je istina u arhitekturi?" (*Was ist Wahrheit in der Architektur?*), zastupa tezu da je upravo konstrukcija ta intrigantna istina, te da konstrukcija stoga treba biti pokazana direktno i otvoreno, bez ikakve maske i prikrivanja. Dapače, tvrdi on, "ornamentalni detalji u arhitekturi trebaju idealizirati konstrukciju, to jest pomoći izraziti strukturalne zadatke pojedinih konstruktivnih dijelova, silu koja operira unutar mase." (U: *Zur Aesthetik der Architektur: Vorträge und Studien*, 1887: 89.) S time se ne slaže njemački kritičar Karl Scheffler koji u svojoj utjecajnoj knjizi *Moderne Baukunst* iz 1907. tvrdi: "Sva konstrukcija je tek početna točka. Kreativna imaginacija dobiva poticaj od funkcionalne misli, potom se znatno udaljuje od profanog, i tek kad nađe čistu i lijepu formu može se ona s opravdanjem vratiti samoj funkcionalnoj arhitekturi." (K. Scheffler, 1907: 21.) A slavni Hendrik Petrus Berlage, govoreći o odnosu kostura i odijela, zapisat će u svojoj studiji *Gedanken über Stil in der Baukunst* iz 1905. godine: "U svakoj kreaciji prirode, odijelo je, do određenog stupnja, točno zrcaljenje samoga kostura [...] u kojem logički princip konstrukcije suvereno dominira; odijelo ne pada preko kostura poput krutog kostima ili nekog širokog vela koji kompletno negira konstrukciju, već se, upravo suprotno, potpuno stapa s njenom unutarnjom strukturom. U krajnjem pogledu, odijelo je zapravo ukrašena konstrukcija - da tako kažemo - u naporu da povrati tijelo." (Berlage, 1905: 23.) Više o toj dugotrajnoj i iscrpnoj diskusiji vidi Moravánszky, 1993.

77 Semper, 1860-1863: 257.

konstatacija Semperova suvremenika, njemačkog teoretičara Heinricha Leibniza:

Pod *arhitekturom* razumijemo onu građevnu aktivnost koja je sposobna utisnuti masku duhovnog i moralnog (etičkog) značenja na djela proizišla iz gole potrebe i mehanički sklopljena, te stoga sposobna uzdignuti ono materijalno neophodno u samu *umjetničku formu*...⁷⁸

Pa, premda se Leibnitzova i Semperova stajališta neće dalje u potpunosti poklapati, u naslućenoj se širini povijesnoga zadatka arhitekture oni posve slažu te se tako, u tom aspektu, međusobno i pojašnjavaju.

Od ovoga vrhunca, međutim, istinskog razumijevanja jedinstvenog arhitektonskog zadatka nastupit će početak blijeđenja i neprepoznavanja njoj urođene sposobnosti i važnosti. S blijeđenjem pak poimanja sveukupne arhitektonske zadaće atrofirat će i značenje njene izvanjske "maske". U nepunih pola stoljeća značenje toga pojma prijeći će čitav spektar različitih konotacija - od maske kao višestruko upregnute semperovske službenice istine do maske kao puke i neskrivene obmane i praznine.

Koncentracijom istine mjereni ekstremi bit će tako precizno određeni: istina ili obmana, pomoć ili laž. Na tako razapetoj skali, bliže ili dalje od uspostavljene istine, zaustavljat će se tijekom povijesti pojedini arhitektonski opusi. A da spektar mogućih značenja (a s njima i dalekosežnih implikacija) toga krucijalnog arhitektonskog elementa ne ostane nimalo dvosmislen i nejasan, za pomoć ću se obratiti bitnom, a nama ovdje nadasve primjerenom - Nietzscheovu aforizmu:

Generalno govoreći, mi danas više ne razumijemo arhitekturu, u najmanju ruku ne na isti način na koji razumijemo glazbu... U grčkoj ili kršćanskoj arhitekturi sve je imalo svoje značenje i upućivalo na viši poredak stvari; taj osjećaj neiscrpnog značenja ovijao je građevinu poput mističnoga vela. Ljepota je bila tek sekundarna odrednica čitavog sistema, bez snage da u bilo kojem smislu materijalno ošteti temeljni osjećaj misteriozno uzvišenog, božanskog i magično posvećenog. U najboljem slučaju, ljepota je tek *ublažavala stravu* - ali ta strava je bila svugdje pretpostavljena. Što je ljepota građevine danas? Ista stvar kao lijepo lice glupe žene, neka vrsta maske.⁷⁹

No, osjetljiva i hirovita kakva već jest, maska je bila tek jedna od odrednica Semperova sveobuhvatnoga teorijskog mehanizma. Da bi se ostalo unutar logike cjelokupnog inkluzivnog sustava - kompleksnog arhitektonskog jezika - moralo se na isti predani način voditi računa o svoj množini njegovih raznorodnih elemenata: od materijalno-tehnoloških odrednica, kompleksnih zakonitosti specifičnoga trodimenzionalnog medija, pravila vladajuće konvencije i tradicije, do zahtjeva i uvjeta neposrednog okoliša i lokacije - i to još k tome sve različito za njegove različite tipološke "osnovne elemente". Svako odustajanje od čistoće i istine na bilo kojoj od ovih višestrukih razina, napuštanje logike bilo kojeg od ovih zasebnih jezika, značilo je gubitak smisla i značenja cjelokupnoga dragocjenog konstrukta. A gubitak pak toga vitalnog značenja prijetio je - poznato je već - urušavanjem onoga mnogo šireg i presudnijeg, životnog oslonca.

12. Zaključak / Conclusion

Semperov impresivni teorijski pothvat iznio je na vidjelo brojne probleme i zapreke pri ustrojavanju arhitekture kao operativne sistemske kategorije, no ujedno ponudio i brojne dragocjene teorijske uvide, kao i naznačio ključne i dalekosežne društvene implikacije. Posebno instruktivnom pokazala se ovdje njegova kompatibilnost s Wittgensteinovom jezičnom teorijom. Semperova rekon-

⁷⁸ Leibnitz, 1849: 6-7.

⁷⁹ Nietzsche, 1878.

strukcija arhitektonskoga jezika pokazala se, naime, kao dostatno vjerna prostorna analogija Wittgensteinova lingvističkog modela. Ono, dakle, što će Wittgensteinov inkluzivni model biti u mediju deskriptivnog jezika i filozofije, Semperov je elaborirani sustav - u dobroj mjeri, kako je predloženo u ovoj analizi - bio u zahtjevnom trodimenzionalnom mediju arhitekture. Upravo će se iz toga razloga Semperovi kompleksni principi i protokoli pokazati kao moguće smjernice u napredovanju arhitekture na putu prema istini. S jamstvima, naime, rigoroznog i istini maksimalno bliskog Wittgensteinova logičko-lingvističkog aparata, ispitivanje mogućnosti kretanja po zacrtanim koordinatama Semperova sustava pokazat će se u arhitekturi kao obećavajuća analitička destinacija.

Pa, ako je bliskost istini - kako je to ovdje predloženo - ujedno značila i opstajanje u općevrijedećoj društvenoj konvenciji, uobičajeno nazivanoj aktualnom stvarnosti, tada je napredovanje po Semperovu principijelnom tragu - u onom vremenu, u specifičnom arhitektonskom mediju - značilo u isti mah i aktivno opredjeljenje za jedinu funkcionirajuću i produktivnu zbilju. U naporu, tada, reku-peracije te vitalne, a klizeće kategorije u našem vlastitom turbulენტnom vremenu, ne čini se na odmet ispitati potencijale eventualnih suvremenih konceptualnih analoga predstavljene povijesne arhitektonske teorije. U najmanju ruku, a u svjetlu otkrivenih posljedica i naslućene odgovornosti, u bavljenju tom specifičnom prostornom disciplinom trebalo bi postojano držati na umu kvalifikacije arhitekture kao legitimne spoznajne i poetičke kategorije, pozvane ne samo da istinito i jasno prezentira svijet već da ga aktivno konstruira i izgrađuje te - ako se to pokaže potrebnim - odlučno kritizira, mijenja i preispituje.

■

Literatura • Bibliography

1. **Berlage, H. P.** (1905), *Gedanken über Stil in der Baukunst*, Julius Zeitler, Leipzig
2. **Cassirer, E.** (1950), *The Problem of Knowledge, Philosophy, Science and History since Hegel*, Yale University Press, New Haven
3. **Coleman, W.** (1964), *Georges Cuvier, Zoologist. A Study in the History of Evolution Theory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts
4. **Cuvier, G.** (1817), *Fragment on Artificial and Natural Classification Systems*, u: W. Coleman, *Georges Cuvier, Zoologist. A Study in the History of Evolution Theory*, Harvard University Press, 1964, Cambridge, Massachusetts
5. **Durand, J. N. L.** (1800), *Recueil et parallele des édifices de tout genres, anciens et modernes*, Pariz
6. **Durand, J. N. L.** (1802-1805), *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, Pariz
7. **Foucault, M.** (1970), *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Tavistock Publications, London
8. **Frampton, K.** (1992), *Moderna arhitektura: kritička povijest*, Globus, Zagreb.
9. **Göller, A.** (1884), *Was ist Wahrheit in der Architektur?*, u: *Zur Aesthetik der Architektur: Vorträge und Studien*, Konrad Wittwer, 1887, Stuttgart
10. **Hagg Bletter, R.** (1974), *On Martin Fröhlich's Gottfried Semper*, "Oppositions" 4: 146-153.
11. **Herrmann, W.** (1984), *Gottfried Semper: In Search of Architecture*, Cambridge, Massachusetts
12. **Hvattum, M.** (1995), *Gottfried Semper: towards a comparative science of architecture*, u: "Arq", 1: 68-75.
13. **Janik A., Toulmin S.** (1973), *Wittgenstein's Vienna*, Simon and Schuster, New York
14. **Leibnitz, H.** (1849), *Das strukture Element in der Architektur und sein Verhältnis zur Kunstform: Ein Beitrag zur vergleichenden Geschichte der Baukunst*, L. F. Fues, Tübingen

15. **Mallgrave, H. F.** (1989), uvod u *Gottfried Semper, The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge
16. **Mallgrave, H. F. i Herrmann, W.**, ur. (1989), *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge
17. **Mallgrave, H. F.**, ur. (1993), *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*, The Getty Center for the History and the Humanities, University of Chicago Press
18. **Moravánszky, Á.** (1993), *The Aesthetics of the Mask: The Critical Reception of Wagner's Moderne Architektur and Architectural Theory in Central Europe*, u: **Mallgrave, H. F.**, ur., *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*, The Getty Center for the History and the Humanities, University of Chicago Press
19. **Moravánszky, Á.** (1998), *Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts
20. **Nietzsche, F.** (1982), *Menschliches, Allzumenschliches*, Insel, Frankfurt am Main
21. **Peréz-Goméz, A.** (1983), *Architecture and the Crisis of European Science*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts
22. **Riegl, A.** (1893), *Stillfragen, Grundlegungen zur einer Geschichte der Ornamentik*, G. Siemens, Berlin
23. **Riegl, A.** (1901), *Spätromische Kunstindustrie*, K. K. Hof- und Staatsdruckerei, Wien
24. **Rykwert, J.** (1982), *Semper and the Conception of Style*, u: *The Necessity of Artifice*, Academy Editions, London
25. **Semper, G.** (1851), *The Four Elements of Architecture, A Contribution to the Comparative Study of Architecture*. Prijevod i pretsak u: **Mallgrave, H. F. i Herrmann, W.**, ur. (1989), *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge
26. **Semper, G.** (1852a), *Science, Industry and Art*. Prijevod i pretsak u: **Mallgrave, H. F. i Herrmann, W.**, ur. (1989), *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge
27. **Semper, G.** (1852b), Prospekt za *Comparative Theory of Building*. Prijevod i pretsak u: **Mallgrave, H. F. i Herrmann, W.**, ur. (1989), *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge
28. **Semper, G.** (1853), *London Lecture on November 23, 1853*. Pretsak u: *Res Journal of Anthropology of Aesthetics*, 1983, 6: 5-32.
29. **Semper, G.** (1859a), *The Attributes of Formal Beauty*. Prijevod i pretsak u: **Herrmann, W.** (1984), *Gottfried Semper, In Search of Architecture*, Cambridge, Massachusetts
30. **Semper, G.** (1859b), Prospekt za *Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics*. Prijevod i pretsak u: **Mallgrave, H. F. i Herrmann, W.**, ur. (1989), *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge
31. **Semper, G.** (1860-1863), *Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics*. Prijevod i pretsak u: **Mallgrave, H. F. i Herrmann, W.**, ur. (1989), *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, Cambridge
32. **Semper, G.** (1878-1879), *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2. izdanje, Fr. Bruckmann, München
33. **Semper, G.** (1884), *Kleine Schriften*, pripremili i izdali Hans i Manfred Semper, Berlin i Stuttgart
34. **Semper, H.** (1880), *Gottfried Semper: Ein Bild seines Lebens und Wirkens*, Berlin
35. **Scheffler, K.** (1907), *Moderne Baukunst*, Julius Bard, Berlin; Julius Zeitler, Leipzig
36. **Vidler, A.** (1977), *The Idea of Type. The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830*, "Oppositions", 8.
37. **Villari, S.** (1990), *J. N. L. Durand (1760-1843). Art and Science of Architecture*, Rizzoli, New York
38. **Wittgenstein, L.** (1961), *Tractatus Logico-Philosophicus*, International Library of Philosophy and Scientific Method, Routledge i Kegan Paul, London; Humanities Press, New York
39. **Wittgenstein, L.** (1996), *Filozofska istraživanja*, u: **Galović, M.**, *Suvremena filozofija II (Hrestomatija filozofije, sv. 8.)*, Zagreb
40. ******* (1897), *Moderne Architektur, Prof. Otto Wagner und die Wahrheit über beide*, Spielhagen & Schurich (anonimni autor), Wien

Summary • Sažetak

On the Concept of Truth in Architecture:

Gottfried Semper and the Creation of a Functional System of Architecture

Questions of truth in architecture, of truthful expression in that spatial medium, as well as the consequences of abandoning the truth within that complex medium - continue to be the issues that inform and condition the discussion of the discipline of architecture. They in turn reactivate the central questions of inherent potentials and strengths, as well as the basic purpose and role, of that complex spatial discipline. If we consider, further, the thesis that architecture, as one of the basic social and cultural productions, actively participates in construction of that general convention-based category, commonly called actual social reality, the questions of its enigmatic truth acquire still further importance and difficulty. Architecture namely *just is* one of those many social and cultural conventions that form and define our everyday reality as an infinitely complex dynamic totality, what in turn implies that the issues of its own structure and purity ultimately condition the existence and functioning of that very same vital category. And further, being itself closely entwined in the web that forms that precarious essential equilibrium, architecture becomes the legitimate tool by which to know and understand that very same totality. Architecture becomes a tool by which we understand, think and interpret the world, entrusted at once with the responsible representational/epistemological as well as essential ethical/poetic function. In view of such understanding of architecture's potentials and purpose, the issue of its enigmatic truth acquires all the more serious and consequential dimensions. Within the context of the addressed problematic, this paper explores a particularly indicative architectural theory, created around the mid-nineteenth century by the German architect and theorist Gottfried Semper. Prompted by the overall social and cultural crisis of his turbulent age, Gottfried Semper defined a uniquely complex architectural theory - a sort of precise "science of architecture" - with the aim of ensuring the production of truly authentic works of art: of perfectly true stylistic "results". The paper investigates the elaborate operations, as well as inevitable problems, involved in the creation of such a broad symbolic system. The presentation of Semper's impressive scientific endeavor relies here, a great deal, on the investigations conducted on that particular theme by Semper scholars H. F. Mallgrave, W. Herrmann, J. Rykwert, A. Moravánszky, M. Hvattum, and others. For the critical analysis of the presented system, the essay turns to the theory of Austrian philosopher of the early twentieth century, Ludwig Wittgenstein, using as a reliable tool of analysis the basic implications of his complex language theory. It is, namely, precisely Wittgenstein who conducted one of the most rigorous analyses of a symbolic system with epistemological pretensions, developing it on the most general and relevant model of everyday language. His critique of language will thus prove to be absolutely pertinent for the analysis of such an inclusive architectural system, and this paper will suggest certain indicative compatibility between two respective theories.

Wittgenstein's insights then - primarily those from his first, "critical phase," on the necessary separation between the "sphere of facts" and the "sphere of values" (the sphere of logic and the sphere of ethics), as well as his later investigations in concrete usage and genesis of language - will additionally modify the already highly elaborate Semper's theory, proving it however - with necessary conditions and qualifications - as a relevant model within the sphere of architectural language. Semper's "reconstruction of architectural language" will, namely, present itself - in this hypothetical juxtaposition - as a fairly faithful spatial analogue of Wittgenstein's linguistic theory. What Wittgenstein's inclusive model is in the sphere of descriptive language and philosophy, Semper's elaborate system will prove to be - to a substantial degree, as proposed by this analysis - within the three dimensions of the demanding spatial discipline.

The proximity to truth then, as the acclaimed asset of Wittgenstein's rigorous theoretical apparatus, will in this way support Semper's own complex protocols as possible directions in architecture's progress toward that same enigmatic category. This, in turn, qualifies the contemporary research into the possible progressions along Semper's difficult trajectory as potentially productive analytical undertaking within the complex architectural field. And if the proximity to truth - as suggested here - implied remaining within that overall convention-based category, commonly called actual social reality, then advancing along Semper's conceptual trail meant at once - in Semper's own age, and in his own specific medium of architecture - an active and resolved alignment for that sole productive entity. Struggling to recuperate that vital yet endangered category in our own turbulent moment, it seems profitable to examine possible contemporary analogues of the older conceptual model. The least we should do, in our everyday dealing with this specific spatial discipline, is to constantly keep in mind architecture's unique potentials as a legitimate epistemological category, summoned not only to truthfully represent and model the world, but also to actively build it and construct it, and, if necessary, criticize, question and change it.

Karin Šerman

Dr. sc. **Karin Šerman**, dipl. ing. arh., viši je znanstveni asistent na Katedri za teoriju i povijest arhitekture Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Studij arhitekture završila je na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 1989. godine. Magisterij znanosti stječe na Sveučilištu Harvard, Graduate School of Design (Cambridge, SAD) 1996. godine po završetku poslijediplomskog studija iz područja Teorije i povijesti arhitekture, pod mentorstvom prof. dr. sc. K. Michaela Haysa. Doktorat znanosti stječe na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2000. godine s disertacijom posvećenoj interakciji arhitekture i kulture u kulturno-duhovnim sredinama Beča i Zagreba na prijelazu stoljeća, pod mentorstvom prof. dr. sc. Borisa Magaša. Trenutačno djeluje u nastavi kolegija *Teorija arhitekture* i *Arhitektonsko projektiranje I i II*, te nastavlja istraživanja pojedinih aspekata arhitektonske teorije, kao i izabranih tema iz problematike rana modernizma u srednjoj Europi.

Karin Šerman, Arch. Eng., MDesS, Ph. D., is a senior research assistant at the Department of Theory and History of Architecture, Faculty of Architecture University of Zagreb. She graduated in architecture from the Faculty of Architecture University of Zagreb in 1989. She received her MDesS (Master in Design Studies) from Harvard University, Graduate School of Design (Cambridge, USA) in 1996, after completing the master degree program in architectural history and theory, with Prof. K. Michael Hays as the advisor. She received her Ph. D. from the University of Zagreb in 2000, with the dissertation on the interaction between architecture and culture in cultural milieus of Vienna and Zagreb in the late 19th and early 20th centuries, with Prof. Boris Magaš as the advisor. She currently teaches *Architectural Theory* and studios in *Architectural Design I and II*. She also continues her research into specific aspects of architectural theory and selected topics from the period of early modernism in Central Europe.

PROSTOR

ISSN 1330-0652
CODEN PORREV
UDK • UDC 71/72
GOD. • VOL. 8(2000)
BR. • NO. 2(20)
STR. • PAG. 121-288
ZAGREB, 2000.
srpanj-prosinac • July-December