

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Милан Д. Максимовић

**СИМБОЛИЧКИ ОБЛИЦИ
СТВАРАЛАЧКОГ ИЗРАЗА У
АРХИТЕКТОНСКОМ ДЕЛУ**

докторска дисертација

Београд, 2013.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Milan D. Maksimović

**THE SYMBOLIC FORMS OF
CREATIVE EXPRESSION IN A WORK OF
ARCHITECTURE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013

Ментор:

- проф. др Владимир Мако,
Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

Чланови комисије:

- проф. арх. Василије Милуновић,
Универзитет у Београду – Архитектонски факултет
- проф. др Миодраг Шуваковић,
Универзитет уметности у Београду – Факултет музичке уметности

Датум одбране:

Симболички облици стваралачког израза у архитектонском делу

Резиме

Приступ у овом раду полази од симболичке теорије као извора методолошког оквира у конституисању тумачења и доживљавања архитектуре. Предмет истраживања чине симболички облици стваралачког израза схваћени као елементи разумевања значења и смисла који носи једно архитектонско дело у друштвеном и професионалном контексту. Први облик у коме се испитује симболизација израза у архитектонском делу везује се за значења изражајности у неком од симболичких система изван самог дела или саме архитектуре. Означен као трансценденција, у овом смислу стваралачки израз претпоставља одређене симболичке вредности архитектуре, било на нивоу симболичке форме, било на нивоу симболике просторне концепције, мотивације или идеје архитектонског дела. У другом виду, испитиван је облик који је иманентан архитектури као дисциплини и архитектонском делу као непосредно датој објективности. У том смислу, архитектура је посматрана као непосредно дата феноменолошка појавност у којој се преплиће објективитет физичке представе и субјективитет њеног доживљавања. Користећи општу методу разумевања, у раду је примењен поступак генерализације на теоретском нивоу, као и конкретна интерпретација теме (специјализација) у оквиру методе студије случаја, која је спроведена на примерима архитектонских реализација архитекте Бранислава Митровића. У анализи изабраних примера, са одговарајућим компарацијама, изведено је тумачење конкретног стваралаштва према теоретским аспектима теме, чиме је дата интерпретација којом се доводи у везу конкретно тумачење архитектонског дела и разумевање стваралаштва засновано на симболичким функцијама. Резултат представља један модел тумачења стваралачког израза који је, пратећи дату теоретску поставку, изложен у два правца: као начин трансценденције и као начин иманенције архитектонског дела.

Кључне речи: симболички облици, стваралачки израз, постмодерна архитектура, Бранислав Митровић.

Научна област: архитектура и урбанизам

The Symbolic Forms of Creative Expression in a Work of Architecture

Abstract

This dissertation employs the symbolist theory as the methodological framework both for the interpretation and the perception of architecture. In the research the symbolic forms of creative expression are interpreted as elements of understanding the meaning of a work of architecture in a social and professional context. The meaning of expression in one of symbolic systems outside the work of architecture itself or outside architecture as such is investigated as the first form of symbolic expression of architecture. Designated as transcendence, this creative expression implies certain symbolic values of architecture, be it at the level of the symbolic form, symbolic spatial concept, motivation, or the idea of the work of architecture. The second form is discussed as immanent both to architecture as a discipline and the work of architecture as an immediately given objectivity. In that sense, architecture is observed as an immediately given phenomenon, in which the objectivity of physical representation and the subjectivity of its experience are intertwined. Implementing the general method of understanding, the dissertation employs generalization at the theoretical level, as well as the case study methodology in the concrete research issue interpretation (specialization), which is applied to the examples of architectural realizations of the architect Branislav Mitrović. In the analysis of the chosen examples, accompanied by appropriate comparisons, concrete works are interpreted in accordance with the theoretical framework of the research. In that way the concrete interpretation of a work of architecture is closely related to the creative work understanding based on symbolic functions. The resulting model of creative expression interpretation, firmly grounded in the theoretical basis, implies two ways of approaching a work of architecture: as having both transcendental and immanent qualities.

Key words: symbolic forms, creative expression, postmodern architecture, Branislav Mitrović.

Scientific field: architecture and urbanism

1.0 Увод

1.1 Аксиолошко-естетска природа архитектуре	(ст. 1)
1.2 Симболичка теорија, симбол и форме значења	(ст. 11)
1.2.1 Симболичка природа архитектуре	(ст. 15)
1.2.2 Симбол	(ст. 21)
1.2.3 Лингвистичка аналогија	(ст. 26)
1.3 Контекст и конструкти значења	(ст. 38)
1.3.1 Конструкти контекста	(ст. 38)
1.3.2 Просторни контекст	(ст. 42)
1.3.3 Друштвени контекст	(ст. 45)
1.4 Архитектонски пројекат	(ст. 50)
1.4.1 Појам пројекта као симболичке нотације	(ст. 50)
1.4.2 Цртеж, дијаграм, модел	(ст. 55)
1.4.3 Трансцендентност и интенција пројекта	(ст. 62)

2.0 Трансценденција

2.1 Метафора и мимезис – начини трансценденције	(ст. 71)
2.1.1 Појам метафоричности	(ст. 71)
2.1.2 Метафоричност као референца смисла	(ст. 73)
2.1.3 Категорије преноса	(ст. 79)
2.1.4 Трошење метафора	(ст. 85)
2.1.5 Мимезис	(ст. 88)
2.2 Митолошки и религиозни концепт изражајног облика	(ст. 94)
2.2.1 Смисао мита и митолошког мишљења	(ст. 94)
2.2.2 Архитектура у митолошком дискурсу	(ст. 98)
2.2.3 Основа религиозне симболике	(ст. 103)
2.2.4 Симболичка особеност архитектуре храма	(ст. 113)

3.0 Иманенција	
3.1 Експресивни концепт изражајног облика	(ст. 120)
3.1.1 Природа феноменолошко-експресивног израза	(ст. 120)
3.1.2 Однос симболичког значења и експресивног израза	(ст. 130)
3.2 Обликовна форма и архитектонски израз	(ст. 137)
3.2.1 Концепт архитектонске форме	(ст. 137)
3.2.2 Архитектонска форма и функција	(ст. 144)
3.2.3 Перцепција архитектонске форме	(ст. 150)
3.3 Елементи стилског концепта	(ст. 160)
3.3.1 Појам стила	(ст. 160)
3.3.2 Стил као израз епохе	(ст. 162)
3.3.3 Променљивост и индивидуализација стила	(ст. 165)
4.0 Студија случаја	
4.1 Избор архитектонских реализација	(ст. 170)
4.2 Начини трансценденције	(ст. 171)
4.2.1 Постмодерни контекст	(ст. 172)
4.2.2 Повратак традицији	(ст. 174)
4.2.3 Метафоричност форме	(ст. 185)
4.2.4 Трансцендентност религиозне форме	(ст. 193)
4.3 Начини иманенције	(ст. 202)
4.3.1 Концепт ауторског стила	(ст. 202)
4.3.2 Разлика као ауторско обележје	(ст. 205)
4.3.3 Деконструкција уобичајеног	(ст. 209)
4.3.4 Феноменологија архитектонске форме	(ст. 218)
4.3.5 Третман архитектонског детаља	(ст. 221)
5.0 Закључак	(ст. 226)
6.0 Списак литературе	(ст. 233)
7.0 Биографски подаци	(ст. 242)

1.0 УВОД

1.1 Аксиолошко-естетска природа архитектуре

Кроз теоријску поставку овог рада преиспитује се на основу чега све архитектонском делу додељујемо значења и како су та значења повезана у једну целовит или партикуларан (симболички) облик. Полази се од тога да архитектура настаје одређеним естетичком интенцијом која даје за право да се једном делу припише одређени статус који називамо архитектонским делом. У архитектури поступак стварања није препуштен произвољности или простом испуњењу техничких и функционалних разлога и потреба грађевинског објекта, већ се стваралаштво усмерава ка интуицији стварања архитектонске вредности која има свој аутентичан изражајни облик.¹ Овај изражајни облик архитектуре подразумева нематеријалну категорију коју чини посебан облик везе субјекта (посматрања) и предмета (коришћења). Њихова веза се испољава кроз једну духовну активност, или активност духа, која се интересује за предмет архитектуре, законе и производе организације простора, обликовања, конструкције и материјализације. Такав предмет интересовања гради опажај кога чини врста перцепције, разумевања и тумачења који можемо најопштије дефинисати као једну естетику архитектонског дела.

У традиционалном виду, естетика је уочавала основне врсте садржаја естетског: лепо, узвишено, трагично и комично.² Категорије ових садржаја, међутим не уочавамо са истим значајем и величином; лепо се на пр. на неки начин може и поистоветити са естетским, док се узвишено, у архитектонском погледу, доминантно везује за категорије сакралне архитектуре. Бенедито Кроче дефинише естетику као „науку о изражајној – репрезентативној, фантастичној – активности“ људског духа; естетика је установљена онда када и „природа фантазије, моћ представљања, израза“.³ Ослањајући се на такав поглед, ово истраживање преузима одређене методолошке елементе ове дисциплине.

¹ Волхајм, *Уметност и њени предмети*, ст. 88.

² Ову поделу, као опште место, даје Бичков, *Византијска естетика*, ст. 16.

³ Основе естетике, као дисциплине, можемо наћи у античкој Грчкој у виду теорије израза, Кроче, *Естетика*, ст. 235.

Естетско показује широко и сложено поље које се, кроз дисциплину естетике, разматра од средине XVII века, а пре тога кроз филозофију, теологију или митологију.⁴ Естетика и бављење естетским данас означава једну културну категорију која се веже за одређено доба, уметнички правац, једног ствараоца или, чак, једно уметничко дело. Можемо рећи да одређени израз припада „естетици раног модернизма“, „естетици корбизјезанске архитектуре“ или „модријановске композиције“, чиме се естетски израз повезује са модерним покретом, стваралаштвом Ле Корбизјеа или чувеним апстрактним сликама Пита Модријана. Одређене естетике може се пренети и изван архитектонског или уметничког домена, можемо естетско одређење везати за „машинску естетику“, хај-тек архитектуру, бродски стил или органску форму. Свакако да оваква „уопштавања“ граде формалне поделе, али их не треба разумети као елементе који предодређују архитектуру или уметничко дело, већ је дефинишу као одлику, дедуктивни производ који гради једну изражајну феноменологију. У овом смислу, естетско је одлика или карактеристичан облик шире културе или појединачног модела изражавања, грађења „практичне естетике“ својствене колоквијалној употреби и самосвојној разумљивости која извире из архитектонске праксе и појмове везане за тековине савремене архитектуре.

На овај начин могу се уочити два концепта естетичког дискурса: јадан у погледу практичне естетике као „историје облика и начина постојања естетског у процесу развитка људске културе“,⁵ друге као историје појава и развитка мисли и науке о естетском. Различите културе и различити историјски периоди, међутим, показали су велике разлике у садржинском и формалном смислу када је у питању тумачење естетике, културе, уметничког и архитектонског стваралаштва и израза. Рецимо, „круте“ поставке немачке класичне естетике се тешко могу „уклопити“ у разумевање појава које су изашле из њиховог временског и предметног делокруга, односно уметности и архитектуре класичног западноевропског традиционалног схватања; јер естетика далеког Истока, средњи век и Византија, „примитивна“ уметност, као и савремено стваралаштво тешко могу бити обухваћене класичном естетиком, што по стваралачкој и креативној пракси, што по својим теоријским схватањима, тежњама и дискурсима.

⁴ Грлић, *Естетика: Повијест филозофских проблема*, 1976.

⁵ Бичков, *Византијска естетика*, ст. 18.

Архитектура, као предмет естетичког дискурса, подразумева своје специфичности на начин да се њена структура израза не може подврћи свим филозофским пољима која обухватају друге уметности, док се са друге стране у њој могу наћи простори мишљења својствени само феномену архитектонског дискурса. У академском погледу, архитектура не припада хуманистичким наукама, тако да студије архитектуре у модерном добу нису превише упућене писању, читању, мишљењу... али, изненађујуће, архитектура лако прихвата филозофско мишљење и позицију филозофије као доминантне хуманистичке дисциплине (краљица знања). Иако је архитектура творевина саздана као физичка појавност, она је уобличена људским духом, али и разумљива управо категоријама тог стварања. За разлику од природне стварности, она је ношена свесним стваралачким искуством, нормираним системом који тражи разумевање у контексту начина како је настала, као и са намером и дејством који сама производи. Стога је облик такве изражајности облик мишљења и разумевања, чије разумевање постаје симболичког карактера, једног облика нематеријалне природе, разумљиве вредности и посебне објективизације мишљења о једном артефекту облика и простора.

Архитектура се може посматрати и као „облик живота“.⁶ „Уметност почива на чињеници да се дубока осећања сама доследно претварају у обрасце, посвуда у нашем животу и понашању“.⁷ Питање значења архитектуре у уској је вези са питањем „значења живота“, односно значењем „нечега“ што живот чини смисленим. Веза између погледа на живот и естетског стваралачког поступка има ширу конотацију у филозофском и теоретско-концептуалном погледу током читавог двадесетог века. Сам живот постао је могући предмет конципирања уметничке активности, чинећи да се на уметност не може гледати као на копију стварности (живота), већ као водилу у тежњи да се та стварност смислено разуме и „ухвати“ неухватљиво значење живота. Искуство се не може истргнути из свакодневнице, а уметност може постати највише врста белешке која, попут

⁶ *Libensform*, појам који налазимо код Витгенштајна, *Филозофска истраживања*. Овим Витгенштајн, у теорији развоја језика, дефинише скуп навика, обичаја, искуства, праксе којима се, појмовно, артикулише и ствара, а без којих се изражавање (језичко, као и уметничко) не може артикулисати, нити се, са друге стране, може објаснити и разумети.

⁷ Волхајм, *Уметност и њени предмети*, ст. 92.

историје, чува нашу свест о прошлости.⁸ Ову тежњу ка разумевању „циља“ и „сврхе“ живота, као естетског подухвата, Хегел је поставио као кључно питање из којег следе темељи за поставку „велике приче“ у уметности, где иза сваког стваралачког подухвата треба тражити дубље значење које води победи разума над „сенкама“ животних тајни.⁹

Узимајући у виду критичку филозофију сазнања, која још од Канта узима у обзир представу предметности која није унапред дати облик који се може „утиснути“ у свест, већ пре облик уобличавања кроз искуство субјекта, опажање и мишљење, можемо и сваку архитектонску предметност (појавност) тумачити тек кроз субјективно уобличавање „слике света“, интенције одређених стваралачких вредности. Тумачење архитектуре зато је могуће тек кроз њену објективизацију у појединачном преобразовању субјективног доживљаја који води ка сфери конкретног архитектонског концепта.

Разумевање изражајности је разумевање метафизичког порекла архитектонског дејства, дејства физичке непосредности архитектуре. Зато тумачење изражајности превазилази могућности рационалног фиксирања чиме архитектура преузима елементе уметничког предмета. Предмет уметности подразумева нешто што се по техничком смислу често не разликује од предмета занатске вештине и умешности.¹⁰ Међутим, док се код занатског производа захтева употребљивост и њој прилагођена естетичност, за савремено уметничко дело се тражи одређена изражајност, једно поистовећивање са стварањем осећајности и смисла; не приказа осећања, већ осећања и смисла приказа, предочавања која ствара уметничко дело. Ако тако покушамо да разумемо архитектуру, онда она „почиње“ тамо где престаје проста употребна вредност грађевине (куће), тамо где се недискурзивно „говори“, где простор и облик обједињују „смислену форму“ и стваралачки „нацрт“ неког живота; покушај да се створи оно што Сјузан Лангер дефинише као „моћ извесних квалитативних дејстава да изражавају велике форме и ретке замршености живота осећања”.¹¹

⁸ Перниола, *Естетика двадесетог века*, ст. 19.

⁹ „Разум се служи страстима и интересима појединца да би остварио своје циљеве”. Исто, ст. 17.

¹⁰ Појам уметности је изворно подразумевао занат и техничку вештину; латинска реч *ars* од које потиче реч *art*, означава *умешност*.

¹¹ Лангер, *Проблеми уметности*, ст. 96.

У изворном смислу, архитектура је настала на испољавању жеље, а не потребе. Оно што видимо као архитектонско, јесте утилитарно, али је истовремено много више желеће. Природа архитектуре је првобитно метафорично дефинисана као облик тежње човека да осмисли свој егзистенцијални хабитас и пронађе сопствено место у митски схваћеној природи света.

Разумевање архитектонског израза је питање које конституише смисао архитектуре. Да би се разумевање „разумело“ неопходно је разумети сагласности или заједничку позицију између стварања архитектуре и њене артикулације (реакције) кроз облике посматрања, доживљавања и коришћења. „Посматрач ће увек разумевати више него што је уметник намеравао, а уметник ће увек намеравати више него што ма који појединачан посматрач разуме”.¹² Овај парадокс отвара питање нивоа и предмета разумевања архитектуре и то да ли се једна намера „поклапа“ са очекивањима који реалан живот архитектуре, простора или човека носи у реалном свету: питање је да ли се тумачењем, при томе, односимо према стваралачкој намери, идеји и концепту архитектуре, или се независно од тога усредсређујемо на конкретност, на предмет архитектуре кроз његову функцију, форму или непосредно опажен доживљај. Претпоставка да се ове позиције поклапају основа је рационалног и прагматичног мишљења, као што, са друге стране, стварност практичне животности архитектуре најчешће упућују да оно (поклапање) није потпуно, да постоји процеп колизије планираног и оствареног.

Свако тумачење архитектонског израза полази у оквиру „сопственог репертоара“¹³ који отвара одређене могућности и ствара, на другој страни, ограничења за одређену инвенцију, храброст или страх, прилику за израз који се не може замислити изван самог дела. Као што се у психологији могу извлачити шири закључци на основу једног артикулисаног делокруга људског испољавања (попут анализа говора, снова, покрета, понашања, игре и сл.), тако се у делокругу архитектонског склопа и архитектонске композиције, може градити тумачења која говоре не само о „самој“ архитектури, колико и архитекти, процесу стварања, инвестицији или ширем контексту који је обликовао свеукупност конкретне

¹² Волхајм, *Уметност и њени предмети*, ст. 97.

¹³ Репертоар је овде нешто што се увек изнова установљава и зависи како од стваралачког дискурса, тако и од тумачења јер „како се наша пажња простира на предмет, све више његових одлика може бити укључено у његову естетичку природу”. Исто, ст. 100.

целине архитектуре и њених одлика. Да би се све те одлике прочитале, да би се на првом месту успоставиле, архитектура мора установити свој „свет“ или „свој живот како би тек онда могла постати све оно друго што јесте“.¹⁴ Ово значи да њена унутрашња конституција, њено „задовољење“ обухвата онај делокруг утицаја који од програмског, техничког и функционалног оквира стварају могућности једне „теме“, „репертоара“, оквира којим архитекта кристалише одређени просторни концепт.

Однос архитектуре и њеног тумачења јесте једна врста односа између продукције и „одзива“ на ту продукцију, продукте који се успостављају као смисаона целина или нова продукција значења (архитектонска продукција). У свим приступима статус архитектке може се разумети као један облик „предајника“, одашиљача значења усмереног на корисника (лаика, чија је улога пријема), док се сам медиј, архитектуре као артефакта, схвата као порука. То установљава извесни комуникацијски модел који тежи саморазумљивости и кроз који се статус архитектуре, њена пракса и дејство, могу посматрати и интерпретирати.

Анализа изражајних облика архитектуре може да покаже како је у одређеном времену архитектура својом естетским и симболичким изразом одговарала и уобличавала утицаје културног окружења, погледа на вредности и разумевање живота, укратко на метафизику једног доба; другим речима, тумачење архитектуре, њено унутрашње разумевање помаже нам да на тај начин разумемо и људе који су једну архитектуру створили. Тумачење облика архитектонског изражавања стога није тумачење како ми треба да мислимо о тој архитектури, већ разумевање смисла који је ту архитектуру уобличио у свој простор и јединствену слику света једног доба. Та слика није фиксна, ни у свом времену замрзнута, већ се временом мења кроз историјске континууме.

Истинско тумачење естетског и изражајног облика у архитектури мора пратити спој „практичног“ и „теоријског“, одређеног разумевања које обухвата ивичне домене њене праксе и слојеве културне позадине у циљу разумевања карактера, смисла и облика, архитектонског израза. Изражајни облик може се тумачити на ваљан начин само полазећи од „духовне културе“ у којој се тај израз

¹⁴ Исто, ст. 101.

претпоставља; тек контекст, и разлика према том контексту, чини једну изражајну форму – смисао и исходиште једне архитектуре.

Посматрање и тумачење архитектонског израза почиње аутономним мерилима која се конституишу управо кроз архитектонски дискурс; мерила тумачења, она која се односе на бивство архитектонске конституције као нешто што покреће проблем тумачења и у ширем смислу, уопштени проблем сазнања. Догматско тумачење архитектонски концепт изједначава такво бивство са целовитим и јединственим кругом смисла тежећи да пронађе тачку стабилног значења; многострукости и комплексност архитектонског израза на другој страни тражи рашчлањеност и вишеслојне аспекте формалне поделе у архитектонском дискурсу; израз добија своје аспекте: оно „спољно“ и „унутрашње“, „форму“ и „функцију“, „конструкционо“, „техничко“, „уметничко“... То су скупови који, даље, добијају нове и нове класе по слободној итерацији тумачења или духа значења.

Раслојавање изражајног значења раслојава и саму моћ тумачења стварајући нова формална ограничења. Развијена теорија сазнања¹⁵ показује да се овакве поделе не могу схватити као „апсолутно одређење“, односно као нешто апсолутно везано за архитектуру, већ се могу сагледати као одређења посредована самим сазнањем. Управо то сазнање посредује перцепцију критике која „види“ субјективне и објективне поделе тумачења архитектонске изражајности, односно оне категорије које се успостављају на снажним унапред постављеним претпоставкама. Свако тумачење архитектуре не треба успостављати почевши од оваквих класификација као прерогатива, већ од онога што проистиче из облика и закона израза непосредно везаних за појединачни случај, онако како се гради концептуализација једног архитектонског принципа, када је изведено из тог принципа и када се схвата на основу њега и његове аутентичности. Однос функције (садржаја) и форме, узмимо на пример, не треба посматрати као постављене категорије наметнуте извесним правилима тумачења архитектуре и њене изражајности или значења, већ се могу видети тек као категорије саме архитектуре које се откривају управо кроз саму архитектуру и њен посредован говор. Ова разлика, на први поглед минорна, упућује на релативност многих

¹⁵ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Језик*, стр. 112.

категорија архитектонског дела, где се те категорије не појављују као постојане и фиксне, већ увек изнова грађене у позицији тумачења и критике.

Проблемски однос тумачења објашњава мађарски филозоф Ђерђ Лукач кроз својеврсни парадокс изражајних средстава у уметности, парадокс који ако саопштавање изражајности прихватимо егзактно и једнозначно, онда је оно или уопштено, апстрактно и квалитативно обојено (саображено нашом перцепцијом); или је напротив саопштавање прецизно, конкретно и егзактно, али под сталним питањем да ли је тачно.

„Ако се под изразом подразумева потпуна једнозначност изражајног средства, његова апсолутна саобразност материји и садржини, и исто тако неспорна могућност контроле да је оно што треба саопштити заиста саопштено, онда се тако постављеним питањем истовремено мора порећи и та њена могућност“.¹⁶

Парадокс није случајан, он открива суштину перцепције изражајности; то је облик који се не може одвојити од непосредности и саме архитектуре, не може се превести и довести до коначног „објашњења“, већ само тумачења у одређеном дискурсу мишљења. Веровање да се може постићи једнакост између израженог облика архитектуре и оног кога као таквог прихватамо оспорено је у својој основи, јер израз је увек облик непосредности.

Рационализовање, или покушај рационализовања архитектонске изражајности увек је својеврсна веза између тумачења шта то архитектура „жели“ и онога шта архитекта претпоставља својим делом; то је двосмерна перспектива, последица структуралне тежње ка саопштавању и читању, један облик „веровања да је заиста саопштено, односно примљено оно што се хтело“.¹⁷ То веровање тежи тежи да превиди или заборави процеп који настаје услед немогућности једнозначног контролисања ефеката које, у сфери појединачне или социјалне рецепције, може изазвати архитектура. Зато грађење одређеног облика израза није нотацијске природе, није уписивање значења, означавање, већ пре симболизација која призива допуњавање у простору неизреченог, не-нотираног облика – једна врста процепа који покреће мишљење и доживљавање, а не денотирање. Овде постоје два мишљења која посматрају суштину уметничког дела – једно полази од „израза“ који стваралац уноси у дело какво га он обликује, друго полази од

¹⁶ Лукач, *Хајделбершка естетика*, ст. 12.

¹⁷ Исто, ст. 13.

дживљаја који ужива субјект рецепције дела. Ни једном, ни другом не можемо пресудити примарни значај, већ их можемо посматрати као видом усмерености ка делу које гради конструкцију естетског држања и тумачења.

У архитектури морамо поћи како од интенције стварања, тако и од рецепције коришћења. Њихов пресек, на изванредан начин, гради простор разумевања архитектуре, простор културно (социјално) прихваћених облика вредности. Прилазак овом оквиру омогућено је посредним сазнањем, претпостављању пројектованих намера и реализованих ефеката, што представља феноменолошку анализу у којој Лукач каже:

„Морамо бити начисто да феноменолошки поступак, којим се дело сагледава није ни интуитивни, без икаквих претпоставки, нити дело у неком готовом сазнатљивом стању, него је такав да се тек из неповезаних нађених фрагмената може накнадном конструкцијом допунити и изградити“.¹⁸

Оваква поставка појачава значај аналитичког поступка, односно тумачења, испред априори датих вредносних норматива. Тежња да се значење или смисао „ухвати“, фиксира у одређеном објашњењу чини место сужавања архитектонског израза на однос „саопштавања“, тежње да се кроз архитектуру пошаље (или прими) порука; то је виђење које архитектуру претпоставља као медијум артикулације односа ствараоца (архитекте) и уживаоца (корисника), чиме се сама архитектура „прескаче“, она трансцендентира проглашену форму која стоји иза стварности и непосредности. Ово је случај у свакој тежњи симболичке прегнације, једнако код средњовековног храма или код модернистичке авангардне архитектуре – управо у дискурсу „садржинске једнозначности“ било као део трансцендента религиозности или део револуционарног активизма, ако их овде узмемо за карактеристичне примере.

Формирању изражајности у архитектури добија различите консеквенце у зависности од облика појавности: док комплексно изграђена (изведена) архитектонска структура у том смислу пружа сложенији склоп који се не може јединствено сагледати, већ се кроз пројектне приказе или приказе у различитим медијима интерпретира носећи посебне, често аутономне, облике нових изражајних питања у тежњи откривања (приказивања) изражајних елемената архитектуре. Овај поступак представља једну врсту интерпретације која са једне

¹⁸ Исто, ст. 32.

стране може довести у питање веродостојност разумевање комплексне архитектонске појавности, док са друге стране може представљати алат којим се откривају и наглашавају поједини потенцијали изражајног облика архитектуре, својеврсно фокусирање у „жигу“ одређеног архитектонског смисла. Један приказ зато може бити кадрирана дигресија, али и враћање „унапред“ према суштинским интенцијама архитектуре, па се у чисто функционалном погледу, кроз различите медије архитектура преводи на нови супстанцијалитет шире логичке и естетске каузалности. Испољаване издвојених и често дивергентних појединости захтева и појединачно тумачење које тражи пут разумевања, који истовремено може рационализовати како односе физичких облика појавности, тако и ирационалности доживљавања и симболичког говора архитектуре.

За установљивање значења могу се узети два приступа која могу одговарати поетици и херменеутици. Поетски приступ полази од тога да је значење већ дато и да је задатак објаснити како и одакле то значење долази. Једна архитектонска појавност је узвишена и монументална – ми ћемо се упустити да пронађемо поетску конструкцију зашто је та појавност таква и шта је чини таквом. Са друге стране, херменеутички приступ полази од архитектуре, од њене целине, склопова и елемената у покушају да пронађе њихова значења, по могућству што боља, актуелнија за тренутак тумачења, а по правилу и нова у односу на наша постојећа знања.

С обзиром да у архитектури значење је ретко када „дато“, посебно ако са елемената прелазимо на склопове и целину, задатак тумачења је чешће херменеутичке природе, него поетске. Велики број студија архитектуре има црту анализе елемената и интерпретације њиховог значења управо полазећи од линеарног односа повезивања архитектура-узрок-значења, чинећи студију архитектуре једном врстом поетског показивања, речника који даје опис елемената који чине укупан корпус „слике“ архитектуре и једне врсте претпостављеног (очекиваног) конструкта. Не-линеарни приступ полази од дивергентног структурираног дискурса и одговара херменеутици. Архитектура је онда повод и предмет тумачења које може кренути различитим и неочекиваним током у тежњи да се открије смисао (значење) који архитектура покрива – он не припада једном току, већ сплету различитих праваца мишљења и појава са којима

се архитектура доводи у везу. Управо ово последње, тражење повезница представља основ за концепт симболичке теорије, овде примењене у тежњи да се у овом раду артикулише могуће тумачење конкретног архитектонског дела.

1.2 Симболичка теорија, симбол и форме значења

Приступ у овом раду полази од симболичке теорије као извора методолошког приступа у конституисању архитектонског значења и доживљавања архитектуре. Проблем симболичких облика, стваралачког израза у архитектонском делу, хипотетички се разматра на основу теорије која се односи на уметнички израз у дискурсу специфичности које носи архитектонско дело, као и у разматрању специфичности метода процеса архитектонско урбанистичког пројектовања кроз које се експлицира израз у делу архитектуре. У предметном истраживању ови облици се разматрају на конкретним узорцима, односно архитектонским делима, као елементи конкретног предмета истраживања у оквиру студије случаја.

У општим цртама проблем се осветљава на два основна начина. У првом погледу, проблем стваралачког израза у архитектонском делу се посматра као семиолошки облик за шта се везују теоријски радови који уметност (и архитектуру) везују за проблем сазнања и комуникације. На тај начин проблем израза се артикулише као питање артикулације значења у оквиру одређеног симболичког система или одређене трансценденције, а што се доводи у везу са извесним идеалистичким „погледом на свет“ и симболичким системима који су изван саме архитектонске појавности.

У другом смислу, израз у архитектонском делу се посматра као иманентан или изражајни облик по себи, облик који не кореспондира са значењем изван своје „унутрашње“ евокације израза, емпатије или експресије. У том погледу израз је у теорији архитектуре најчешће аналитички тумачен као проблем форме и теорије облика, али и као облик рационалне интерпретације значења архитектуре и њених елемената у одређеном теоријском дискурсу (однос функције и форме, стила, експресије, ауторске интенције и сл).

Садржај предмета истраживања чини појава симболичких облика израза као елемента разумевања значења и смисла који носи једно архитектонско дело. Ово

разумевање полази од поставке која је усмерена више на истраживање принципа и модуса, који се у предметном истраживању спроводе на ауторским делима, превасходно на реализованим објектима, али и архитектонским пројектима и конкурсним радовима.

Услови у којима се појављује израз чини „простор“ симболичко појмовне природе. Ово потиче из уопштеног аспекта сваке људске делатности која се може специфицирати као симболичка природа човека преко које се изводи разумевање стваралаштва и везе људског делања са стварним појавама окружења, људским вредностима, културом, традицијом... То је приступ разумевању „разумевања“ једног архитектонског чина, односно дела, у контексту како изабраног стваралачког опуса, тако и ширег стваралачког контекста.

Анализом теоријских сазнања предметног проблема издвојен је теоретски приступ конкретном садржају предмета овог истраживања. Предмет се односи на облике симболизације, односно начин артикулације и појавност израза у архитектонском делу у светлу епистемолошке основе коју чине шире естетичке теорије и теорије архитектуре и архитектонско урбанистичког пројектовања. Чињеница је да је проблем израза у уметности, филозофији уметности, историји уметности и естетици веома широко истраживан јесте само начелни став када је у питању поглед на архитектуру као уметничку област у нашој средини. Из тог разлога, издвојено је тематско разматрање овог истраживања, као вида анализе специфичности архитектонског израза у оквиру ширег разматрања уметности, пре свега у оквиру естетике као филозофске дисциплине, али и у оквиру теорије архитектуре и метода архитектонско урбанистичког пројектовања.

Општи приступ истраживању израза у архитектонском делу полази од опште теорије симбола као основе за тумачење изражајности у архитектури. Сам појам „симбол“ третиран је у ширем значењу одређења теоретског принципа преношења и разумевања значења, смисла и порука које носи једно архитектонско дело. У том погледу, најзнаковитија и најсимболичкија архитектура једнако је изражајна, колико и најсведенија и „значама“ најскромнија архитектура.¹⁹ На тај начин *проблем значења* претпостављен је *проблему принципа* који установљује одређено

¹⁹ Ширину и начин симболизовања добро објашњава Нелсон Гудмен, Goodman, *Начини свјетотворства*, ст. 61.

значење и смисао архитектонског дела. У овом контексту, може се узети основа полазна дефиниција израза као облика самог естетског значења и појмовног артикулисаног смисла архитектонског дела. У најопштијем смислу ова дефиниција полази од тога да је „естетски израз опредмећење неопредмећеног, и то на тај начин да његовим опредмећивањем ово постаје друго неопредмећено, оно што се изражава полазећи од артефаката као од оног што није имитација субјекта“.²⁰ Тако схваћен израз се може дефинисати и као суштина архитектуре, која да би се разумела не може се оперативно користити искључиво сама архитектура, као што се, метафорично речено, суштина дрвећа не може наћи као дрво у шуми међу другим дрвећем.²¹ Стога, потребно је друго оперативно подручје да би разумели израз у архитектонском делу, а то може бити подручје мишљења и филозофије, односно теорије и естетике архитектуре.²²

Форме у којима се појављује симболички облик израза архитектонског дела проистичу из полазних елемената хипотетички постављеног проблема истраживања.

Први облик у којима се појављује симболизација израза у архитектонском делу везује се за значење изражајности у једном од симболичких система изван самог дела или саме архитектуре. У овом смислу израз претпоставља одређене симболичке вредности, било на нивоу симболичке форме, било на нивоу симболичке просторне концепције, шеме или идеје архитектонског дела. Зато разумевање смисла израза неминовно се везује за значење које делу даје неки симболички систем у оквиру кога можемо приписати и смисао самог архитектонског дела. Аналогно са теоријом других уметничких дисциплина, претпоставља се дубока повезаност принципа симболизације архитектуре са принципима симболизације појмовног језика и принципима репрезентације. Израз је тако део ширег мишљења и појмовног разумевања које се приписује јединству перцепције, сазнања, језика и стваралачког изражавања. То се огледа на везама и јединству које се могу наћи у простору мито-поетског мишљења, уобличавању

²⁰ Адорно, *Естетичка теорија*, ст. 197.

²¹ Ову сликовиту метафору налазимо у есеју *Питање о техници*, Хајдегер, *Предавања и расправе*, ст. 9.

²² Израз је увек симболичке природе, али свака симболичност није изражајна. Архитектура на специфичан начин се може третирати као симболичка, али само у посебним условима може постати симболична.

религијских вредности или принципа језичке комуникације. То је поступак преношења значења на самој делатној основи и тумачењу створених архитектонских вредности. У таквом контексту, архитектура може постати симболизована изражајност и засебна идеализована симболичка вредност.

Други облик израза хипотетички полази од смисла архитектонског дела у чијој основи не стоји значење изван самог дела или саме архитектуре. У овом погледу архитектура је аутохтон симболички систем, па се разумевање израза дефинише у самом „језику“ архитектуре, односно концептуализацији смисла који се једино кроз саму архитектуру може изразити. У том погледу, архитектура је незаменљива, као и свако друго уметничко дело, тако да се искључиво у самом архитектонском делу може пронаћи једино оно и управо оно што дело изражава и како се разумева, исказује, тумачи и вреднује. У овом погледу, у теорији налазимо појам „израз“ који се супротставља појму „симбол“ управо на том нивоу значења и разумевања које не стоји „иза“, већ се налази у самом делу, његовој експресији, иманенцији, односа делова међусобно и према целини, става према окружењу, функцији, конструкцији и сл.

Овај дискурс, на одређени начин де-идеализује архитектуру, нудећи оперативне могућности аналитичког рационализма изражајности на нивоу архитектонске теорије, чиме облик израза у архитектури постаје предмет различитих аналитичких концепција: тумачења традиције, стила, теорије форме, развоја форме и типологије, историје архитектуре, перцепције (гешталт), функционализма, структуралне аналитике, деконструкције, делатног и друштвеног дефинисања, осећајности и емпатије, иманенције, истинитости архитектуре и других приступа тумачењу. Заједничка основа сваког овог приступа представља тежња ка рационализацији разумевања смисла израза у архитектонском делу и супротстављању концепту идеализма значења какав налазимо у симболичком облику појављивања форме архитектонског израза. То је простор у коме се, у практичном и у теоријском погледу, у крајњој инстанци, изградио модерни и савремени архитектонски дискурс.

1.2.1 Симболичка природа архитектуре

Полазећи од основа класичне теорије опажања, можемо уочити да свако тумачење израза у архитектури, другим речима и саме архитектуре, представља тумачење једног симболичког система као система означених представа.²³ Проблем успостављања појмовних облика у архитектонском изразу је место сусрета логике и филозофије симболичког говора у заједничком настојању да се из одређене апстракције одреди извесни садржај значења – појмовно дефинисан израз.

„У традиционалном логичком учењу појам настаје 'посредством апстракције': оно нам одређује да га образујемо тако што ћемо ствари или представе које се подударују међусобно повезивати и из њих извлачити 'заједничка обележја'“.²⁴

У архитектури, као и шире у уметности представљања облика, имамо двоструко кодирање овог питања. Једно је на месту уобличавања, фази стварања (нотације архитектонског концепта, пројектовања и грађења); а друго на месту посредовања апстракције у обрнутом погледу, рецепције и појмовног тумачења архитектуре као одређеног смисаоно јединство или значење. Основни проблем јесте на месту начина како се формирају апстрактни атрибути различите врсте, јер свођење у јединствену апстрактну раван могуће је само ако су они претходно смисаоно одређени и већ (унапред) повезани са одређеним значењем. „Тежити да се појам образује путем апстракције значи, дакле, тражити наочаре које су већ на носу, помоћу баш тих наочара“.²⁵

На овај начин, традиционално логичко учење проблем успостављања појмова којима тумачимо архитектонски израз измешта у шири контекст симболичког језика, односно симболичког система који зовемо, у овом случају, архитектура и архитектонско стваралаштво, претпостављајући појмове који су већ логички конституисани. Међутим, где је извориште које би могло да објасни оно што би назвали „примарно уобличавање“ или који су мотиви за успостављање тог изворишта? Одређени уметнички (архитектонски) облик можемо сагледати путем аналогија са сличним принципијелним моделима на начин да се „примарно

²³ Како показује теорија симболичких система америчког филозофа Нелсона Гудмана, *Језици уметности: приступ теорији симбола*.

²⁴ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Језик*, ст. 206.

²⁵ Како то духовито примећује Sigwart, цитат Касирер, *Филозофија симболичких облика: Језик*, ст. 207.

уобличавање“ више види као секундарно, као пренос заједничких обележја неког метафоричног језика, подражавања „органиског“, „техницистичког“ или „ликовног“ језика; можемо говорити о поступку уобличавања утисака, чулних и симболизованих, као изражајне представе доживљавања архитектуре кроз неко друго искуство; пре као „пренос“ појмовних облика него као примарно формирање, при чему апстракција представља медијум за логичку мисао, креативни окидач који тумачи и ствара изражајне елементе архитектуре, гради једну изражајност као основно жариште једног архитектонског концепта.

У перспективи симболичке логике, сазнање се конституише кроз интуитиван поступак у коме су опажајни елементи базис на коме се гради смисао архитектуре, док се појам симболичког овде не узима у уском смислу значења, као што је појмовни симбол или знак који носи (преноси) метафору или „поетску“ поруку (попут појма сунца, које би нпр. могло да симболише доброту, просветљење или живот), већ се ради о симболичком језику као принципу „говора“ архитектуре, „језику“ стручне дисциплине, чији системи елемената значења имају вишеструке димензије неопходне да се појми стварност значења архитектонског дела.

Многоструке димензије архитектуре чине дубину простора архитектонског стваралаштва, које настају кроз вишеструке аспекте физичке форме, материјализације, конструкције, функције, економије и сл. Разумевање симболичке димензије тако омогућује да се архитектонско дело посматра као дело које се вишеструко манифестује кроз више облика јединственог интегритета: од дела у идејама и машти, преко дела скицама, дијаграмима и пројектима, до дела изведеног у простору или његових репродукција у разноврсним медијима. Свака ова фаза и димензија приказивања и читања, говори истоврсним симболичким елементима, истим језиком и начином опажања у различитим непосредностима, тако да се одржава „додир“ са стварним предметом архитектуре. Различити нивои и димензије, којима се овај „додир“ са стварношћу архитектуре остварује, омогућују постојану егзактност једне „неухватљиве“ целовитости архитектонског дела и онда када је она само наговештена; јер тек целина која је конституисана, различитим димензијама архитектонског стварања и тумачења, омогућава да се исправно сагледају и појединости, сви они аспектни елементи архитектуре. Кроз

однос појединости и целине, кроз вишеврсно опажајно тумачење, стичемо испуњену слику једног архитектонски дефинисаног смисла дела.

Симболичност архитектуре указује на тежњу грађења значаја и смисла у нечему што није непосредно видљиво и разумљиво као такво.²⁶ Симболичку вредност архитектуре треба схватити „безбојно“, као облик смисленог формирања представе (форме простора или форме у простору), те је не треба директно везати за симболизам одређених облика окултног, магијског, религиозног или неког другог доктринираног уређења. Многе форме носе у себи „збијено значење“, густину симболичке функције. На пример, крст је форма која јасно упућује сопствену артикулацију, али он захтева и ширину погледа јер носи „конотацију читаве религијске драме”,²⁷ док форма брода ствара доживљај неизвесног путовања или пустоловине, али и смисао кретања према неком циљу, знатижељу откривања, или само атмосферу путовања.

Симболичку вредност архитектонског облика тако можемо наћи и у обичној стамбеној кући, згради или урбаној целини, исто колико и у специфичној „симболичкој“ архитектури (попут храма). Симболичко није ништа друго до представљена вредност архитектонског облика (концепта) у оном непосредном смислу и доживљају архитектуре, док симбол архитектуре или симбол у архитектури, у овом смислу, јесте сваки њен облик, простор, цртеж, план, скица или опис. Кроз сваку форму симбола, симболичку форму, ствара се одређена игра конотације кроз коју се уопштава један сазнативи свет преплићући рационалну истину и свет маште, постајући тако потреба унутрашњег живота. Из тог разлога, архитектуром се артикулише потреба духовног живота тек онда када се кроз једну форму изрази „нешто“ изнад примарне употребе и основне корисности; када се начини прелаз преко рационалног, форма која артикулише одређено „зашто“ једног облика у простору. Сваки став у архитектури, преплављен и засут значењима, повезује контекстуалности, гради конотацију која „делује“, утиче на другог, реферише заједницу и друштво, учествује у јавном простору и јавном животу.

Симболички израз производ је одређене „транслације“ која открива иконишка значења, симболику архитектонских елемената која се трансцендентују кроз

²⁶ Гадамер, *Похвала теорији*, ст. 93.

²⁷ Лангер, *Филозофија у новом кључу*, ст. 393.

архитектуру. Овде имамо асоцијативно значење форме као симболичког знака које очекује одређени установљени семантички однос тумачења, односно поступак препознавања и успостављања познатог система значења или знакова,²⁸ грађење облика које можемо повезати са вредностима које видимо као врсту комуникације, симбола или иконицке поруке.

„Симбол увек наводи према 'истини' спрам које се конституише као недостатак... Уколико 'могућност' или 'истина' недостају, интенција исказа је очигледно испуњена само симболички... форма је увек форма неког смисла, а смисао се отвара само у спознајној интенционалности односа према предмету. Форма је само празнина и чиста интенција ове интенционалности”.²⁹

На овом нивоу, обликовање је једна врста метајезика без које није могуће изражавање било каквог смисла. Облик упућује посредним путем на интенцију архитектуре, на оно шта та архитектура жели или тежи да конституише на нивоима, који нису нужно формалне природе, колико су комплекс интенционалне концептуализације простора и значења.

Установљавање значења архитектуре на извешан начин је повезано и са истинитошћу, односно са условима артикулације једног симболичког облика или значења. Ова повезаност апелира на референтност, на успостављање начина на који једну архитектуру представљамо у сопственом сазнању, а о њему говоримо као теоријском уобличавању смисла облика и симболизоване форме.

„Смислом се назива свако мета-тумачење (објашњење, интерпретирањем) појединачног значења слике према уметничким, жанровским, стилским, историјским, културним, друштвеним, политичким, религиозним, свакодневним итд. значењима, те разлозима за њихово призивање, употребу, тумачење или скривање“.³⁰

На сличан начин, свака семиотичка анализа архитектуре води референцама мета-тумачења, чинећи кретање које преображава не само поглед на архитектуру, већ и сам референтни систем, контекст који омогућава „кретање“ и тумачење архитектуре; „воде ка повезивању значења у ланце који обећавају нартив у делу или из дела у контексту преображаја.“³¹

Једно од основних корена тежње за разоткривање значења лежи у несихроном односу између говора (logos) и писма (phone). Како указује Жак

²⁸ Волхајм, *Уметност и њени предмети*, ст. 98.

²⁹ Дерида, *Глас и феномен*, ст. 109.

³⁰ Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, ст. 285.

³¹ Исто, 285.

Дерида,³² преовладавајуће западно мишљење даје примат логосу, при чему написано увек има имплицитно други ниво значења, одређеног захтева да успостави симболичку релацију према логосу. Тај сплет значења који носи текст је нешто подложно преиспитивању кроз захтев да се то значење смести у одговарајућу релацију. Дерида деконструкцијом тог односа зависности омогућује нову самосталност текста, али и израза који се по истој аналогiji може деконструисати у уметности и архитектури. Из овог, у основи идеализованог погледа, израња и тежња ка тумачењу израза, на могућност откривања, изношења на светлост оног што се изражајно скрива у симболичком погледу. То је једно иза; нешто што стоји у идеји предметности. Смисао не стоји иза, нити је ношен уметничким делом; смисао је део уметничке незаменљивости и као такав се не може пренети, разоткрити или представити нечим другим до самим стваралачким обликом. Смисао почива на самој присутности која је у самом делу, облику који заокружује једну „слику“ коју гради јединство физичког и његовог транспонованог духа.

Архитектура, као део предметне стварности, у одређеној анализи не мора „представити“ у својој целовитости чулне појаве, већ се кроз концептуалну и смислену симболичку форму изражавају њени примарно дефинисани аспекти. Свет чулних појединости архитектуре, као дела физичког окружења, представља и поље симболичких облика и појмова кроз које се гради свет духовног мишљења и разумевања; област у којој се „логика ствари“ може повезати са „логицом знакова“, односно перцепције стварности којој се не мора прилазити непосредно у пуној чулној матрици, већ се може опажати и тумачити у својој репрезентативности.³³ Интерпретација архитектонског света идеја, међутим, повезана је са објективном реалношћу као заједничка хармонија света духовног мишљења и објективне стварности, у јединству субјективне критике као симболичке форме. Овим функцијама немачки филозоф Ернест Касирер је дао посебан значај видећи да се „анализа стварности своди на анализу идеја, а анализе идеја на анализе знакова. Тако је појам симбола намах постао духовни фокус, права жижа интелектуалног света“.³⁴

³² Дерида, *О граматологији*, ст. 64.

³³ Goodman, *Начини сејетотворства*, ст. 87.

³⁴ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Феноменологија азнања*, ст. 46.

У архитектури, симболичке функције су омогућиле да се архитектура и њена форма разматра као конотација ствари из шире духовне културе, које су некада (или сада) изведене посредством наших чула и као такве преведене (метафорично, асоцијативно) у одређену стварност или појавност. Конотација у којој се разуме архитектура тако постаје и израз тежње ка „значењу“, све оно што је препознато, уобразилено, доживљено кроз једну формалну аналогију као „оруђе за апстраховање појмова из несређеног тока свакидашњих утисака“.³⁵

Многе теорије симболизма форме, у једном периоду друге половине двадесетог века, послужиле су као алат којим се требала испитати растућа критика модерне архитектуре усмерена према генеричким формама модерности као обележјима безличности, одсуства идентитета и дехуманизованог карактера простора. Овај облик примене у домену архитектуре и урбанизма налазимо у теорији коју можемо везати за постмодерну архитектуру и радове архитеката који су тежили преиспитивању модерног архитектонског дискурса (Р. Вентури,³⁶ А. Роси,³⁷ Ч. Џенкс³⁸). Полазна основу тог приступа представља уочавање губитка архитектонског идентитета и визуелне наративности форме у модерној архитектури раних шездесетих година двадесетог века. Представљени као повратак „изгубљеном“ идентитету и значењу архитектуре у социјалном контексту, симболи постају употребљиви методолошки алат којим је усмерен одушак растућој критици модерне архитектуре која је отпочела. То је требало да буде одговор на униформност, безличност, дехуманизованост и изгубљени идентитет модерне архитектуре, оличен пре свега на урбаном нивоу у великим стамбеним насељима чија је градња након другог светског рата била у експанзији у свим већим градовима широм света. Подручје примене „симболичког“ зато је и полазило од саме непосредно изражене архитектонске форме, као медија грађења одређеног симболичког значења. Из тог разлога, овим се градила пре свега теорија симболике форме, односно трагања за изгубљеном сликовитошћу архитектуре и тражења начина евоцирања фрагмената, најчешће историјског облика, али и облика из домена популарне културе, природе или уметничке апстракције.

³⁵ Лангер, *Филозофија у новом кључу*, ст. 220.

³⁶ Вентури, *Поуке Лас Вегаса: Заборављени симболизам архитектонске форме*, 1972.

³⁷ Роси, *Архитектура града*, 1966.

³⁸ Џенкс, *Језик постмодерне архитектуре: Архитектура у временима промене*, 1977.

Други облик примене теорије симбола и симболичких система налазимо на нивоу тумачења и критике, као један вид семиотичке теорије. Основу чини поступак који повезује област лингвистичко семиотичког дискурса са начином грађења и функционисања система значења у уметничком делу, односно архитектури. Полазиште таквог приступа представља један вид теорије комуникација где се полази од елементарног знака као основе успостављања значења.

1.2.2 Симбол

Основни елемент, у семантичком (семиолошком) смислу, који преноси, изражава, етикетира одређено значење или одређена својства јесте симбол. Разумевање симбола може имати уже и шире значење – од симбола као елемента који денотира појмове било које врсте, до симбола у ужем, оног означеног који преноси „нешто више“ од очигледног и непосредног смисла, и то кроз одређену метафоричну миметичност и културолошку дефинисаност. У овом ужем смислу, симбол се разликује од простог знака (као што је слово, појам, лого, саобраћајни знак и сл), он не преноси значење директно и непосредно, он задире у поље културолошког, митолошког или религиозног тумачења у рационалном виду или у поље „несвесног вида опажања“.³⁹

У општем погледу, за симбол се везује графички знак, док се са друге стране он може посматрати и као текстуална, наративна фигура, слово, реч и на крају сваки појам. Ако изузмемо лингвистички аспект, и ако се усмеримо на невербално поље симбола, можемо разумети симбол као део општег когнитивног, односно сазнајног, процеса садржаног у људској природи опажања. За човека свет симболичког игра пресудну улогу у облику људске мисаоне егзистенције; као *animal symbolicum* човек управо помоћу симболичких система, примарно језика и говора, у пуном смислу изражава своју природу интелигибилног бића.⁴⁰

Изворно значење речи симбол односи се на „црепић за успомену“ (*tessera hospitalis*). Домаћин је свом госту даривао преломљени део црепа за успомену како би, када се поново виде, он или његов наследник, могли црепиће поново да

³⁹ Јунг, *Човек и његови симболи*, ст. 17.

⁴⁰ Радман, *Симбол, стварност, стваралаштво: оглед о перцепцији*, 1988.

споје и тиме потврде пријатељство. Црепићи су представљали и један симболички процес преношења људског односа на физички предмет.⁴¹

„Симбол, искуство симболичког, значи да се то појединачно, посебно, представља као делић бића који обећава да ће се спасоносно употпунити у целину, увек тражени други део фрагмента нашег живота“.⁴²

Идеја симбола је у употпуњавању, једном спајању и тежњи ка целовитости, која се тек кроз спајање појавности и његовог значења, може разумети смисао неке егзистенције. Такав поглед и самог човека види као нешто раздвојено, као део једне целине коју он остварује кроз љубав и сродност са ближњим. Грађење целовитости је тако суштина љубави, као што се у уметности тек спајањем физичког и духовног гради њен пуни смисао; смисла који пријања уз непосредну појавност, уз оно што је видљиво. Тежња ка стапању, употпуњавању јесте однос и према субјекту рецепције. То је указивање, „призивање неког могућег поретка смисла“, то је стално, изнова понављано, искуство досезања и налажења смисла којем се поставља однос између људске коначности и његове трансценденције кроз духовне вредности. Идеалистичка мисао заснована је управо на веровању да се овај смисао може обухватити или дати неком апстракцијом, појмовношћу или претходно датом егзистенцијом; то је веровање у могућност превођења смисла уметности, из израза у ниво идеје која се мишљу да разоткрити, истовремено негирајући искуство као искључиви основ рецепције стварности (уметности).

Моћ препознавања симбола представља моћ појмовног мишљења, способност апстракције, редукције и артикулације појединачних искуствених облика у чисте појмовне облике; способност да се сложени облици преведу на ниво појмовног, симболичког обележја у појединачном види или као „сплет денотативних симбола“.⁴³

„За разлику од знакова, (овде схваћених у смислу „сигнала“, прим. аут.⁴⁴) симболи не упућују на постојеће објекте, већ представљају средства да се објекти схвате. Симболи директно значе концепцију ствари, а не саму ствар, они представљају инструмент мишљења“.⁴⁵

⁴¹ Гадамер, *Похвала теорији*, ст. 93.

⁴² Исто, ст. 94.

⁴³ „Појам је оно једино што симбол заиста саопштава“. Лангер, *Филозофија у новом кључу*, ст. 131-132.

⁴⁴ Лангерова напомиње да је израз сигнал бољи за оно што је она назвала знаком. Знак подразумева „свако средство саопштавања значења“ било то сигнал или симбол. Исто.

⁴⁵ Исто, ст. 17.

Док је за знак, као сигнал, довољно препознавање јер он „ништа не одражава и не прелама, већ је пуко техничко средство за указивање на овај или онај предмет или на ову или ону радњу“,⁴⁶ дотле симболи, као знаци смисла, захтевају и препознавање и разумевање; то је нешто што захтева активно делање и нашу укљученост која узима учешће у активној симболичкој интеракцији, јер „оно што ишчитавамо из симбола и оно што учимо помоћу њега мења се у зависности како му и са чим приступамо... Ми наше симболе све боље разумемо и поново их вреднујемо у светлу развоја нашег искуства“..⁴⁷ То су „средства поимања објеката“, они значе представе о стварима, а не саме ствари.⁴⁸

„Симбол је слика или ствар која своју симболичку вредност обезбеђује кроз значење и емоције које у нама буди“.⁴⁹ „Симбол је било које средство апстраховања“.⁵⁰ „Човеков свет није само свет ствари; то је и свет симбола у којем је разликовање између стварног и тобожњег по себи нестварно“.⁵¹

Ћерђ Лукач дефинише услове под којима се одређена симболичка форма конституише као остварење (*harmonia praestabilita*): прво, „становиште које ће погодити у материјалу дату могућност за симболику“, а што значи општу могућност трансцендентне форме; друго, таква форма се у доживљајној сфери „развија“, „делује као намирење патње због објективне дистанце доживљајне стварности, као испуњење чежње за утопијом која расте из ње и даље напредује“.⁵²

„Обрађивати нешто као симбол значи дакле: у било којој, у ту сврху хомогенизованом материјалу све имплиците садржане могућности значења довести у везу са органима доживљавања који покрећу процес хомогенизације и њих – у односу на ове – изнети сасвим на површину чисте доживљивости, учинити их сасвим експлицитним. Стварносни карактер симбола који тако настаје почива, прво, на томе што су форме значења нераздвојне, додуше, од доживљених садржина, али их ипак нису проузроковали, да се, дакле материја и форма не могу ни извадити једно из другог, ни јасно раздвојити једно из другог, услед чега иманентност овог комплекса стиче привид бесконачности и неисцрпности... За симболичку

⁴⁶ Бахтин, *Марксизам и филозофија језика*, ст. 75.

⁴⁷ Goodman, *Језици умјетности*, ст. 216.

⁴⁸ Лангер, *Филозофија у новоме кључу*, ст. 118.

⁴⁹ Стивенс, *Адријаднино клупко*, ст. 21.

⁵⁰ Лангер, *Филозофија у новоме кључу*, ст. 18.

⁵¹ Гомбрих, *Уметност и илузија*, ст. 98.

⁵² Лукач, *Хајделбершка естетика*, ст. 66.

стварност уметничке творевине значајно је, дакле, да ако форма тако и материја испољавају тежњу да се преточе једно у друго“.⁵³

Из тога Лукач види битну последицу иманентности симболичких облика „њихов карактер стварности почива једина на њиховим сопственим принципима уобличавања (*gestaltung*) и не може се довести у везу ни са чим изван њих...“⁵⁴ а као такве оне ослобођене и независне од субјекта постају „трансцендентне форме“, односно форме уобличавања једне нове стварности која измиче доживљају и непосредној егзистенцији. Симболичка иманентност је дакле у оквирима значења симболичке форме, док се трансценденција може тумачити као превазилажење непосредности.

Овако схваћена симболичка форма конституише „своју“ стварност која је делом независна од субјективне перцепције; она је „завршена-у-себи“. Овде се „брише свака туђост између конститутивне форме и датог материјала и све повезује хомогени, из једног центра произишлим односима“.⁵⁵ Субјективни доживљај таквих облика потиснут је у други план, добио је конкретнији значај у оквиру нове конституисане симболичке и хомогене стварности. Тако је субјективизам доживљавања пре свега предодређен да се разуме као „позиција становишта“ дискурса који је саобразан симболички конституисаној стварности. Становиште доживљавања (симболичке) „природе“ није унифоно, оно не мора бити једно. Многострукост представља ширину коју откривамо тумачењем, зато се уметност (архитектура) не може разумети као дескрипција или као појединачни знак где тривијално питање – шта нешто значи – стално измиче једнозначно датом одговору.

За Сигмунда Фројда⁵⁶ симболичка функција представљала је дубоко субјективан процес, кадо део приватне сфере личности и манифестације већ доживљених асоцијација претежно сексуалне природе. У том приступу, откривање симболичког јесте психолошко извођење из „личне историје“ појединаца, онога што је на извору слободних асоцијација изведених у оквиру познатих догађаја једне личности. Символи су, такође, једна врста слике потенцијално потиснуте патолошке манифестације, пригушеног значења оних

⁵³ Исто, ст. 63.

⁵⁴ Исто.

⁵⁵ Исто, ст. 64.

⁵⁶ Фројд, *Увод у психоанализу*, 1961.

идеја које у основном значењу носе. Радикално свођење психолошке функције симболичког мишљења на субјективни ниво чини да се он тумачи као извесни (патолошки) аутизам и израз „неприлагођене стварности“ интелектуално инфериорног понашања.

Супротно психолошком тумачењу, антрополошки поглед инсистира на културној импликацији симболичке функције и процесима који се, кроз социјалне односе, артикулишу на нивоу једне заједнице и културе. Јунг артикулише идеју симболичке функције као здраве интелигибилно-психолошке основе која представља део „архетипских слика“ и значења која се установљавају у одређеном социјалном хабитасу. Овај приступ пориче почетна уверења да се ум формира на бази извесне *tabula rasa* у које нема других садржаја, осим оних које је унела култура и персонално искуство. Према Јунгу, посебан облик, овог симболичког артикулисања, представља категорија архетипа, облик колективног несвесног која се уобличава у нашој свести без нужног индивидуалног искуства, а што израња као колективни систем вредности, веровања, осећање традиције, нечег што се „носи у себи“.⁵⁷ Јунг архетипом назва заједничке обрасце понашања (менталне и емотивне) који се јављају као одређени производи које налазимо у свим облицима људске делатности и стваралаштва (симболичке фантазије, мисли, радње, ритуали...)⁵⁸ Док индивидуално несвесно представља заборављени или потиснути садржај свести, колективно несвесно никада није ни било у индивидуалној свести, већ се оно као такво наслеђем формира у наталној фази развоја индивидуе.⁵⁹ Јунг овај заједнички осећај за симболички смисао види као дубоко рефлексиван процес чинећи да уметник несвесно „гради“ нашу перцепцију тако да на свој начин уобличава природу (појавност) и заједничке вредности друштво, као што оне, са друге стране, „обликују“ и самог уметника.

За Јунгов архетип веже појам исконског типа, опште слике која постоји одувек,⁶⁰ облик симболичке форме чије постојање сеже у дуга историјска раздобља и као таква се преносе генерацијама као нешто свеприсутно и

⁵⁷ Јунг, *Човек и његови симболи*, ст. 300.

⁵⁸ Исто, ст. 408.

⁵⁹ „Тако нешто не може да се смисли, већ мора поново да израсте из заборављених дубина уколико треба да изрази најдубља сагледавања свести и најузвишенија непосредна сазнања духа, спајајући на тај начин јединственост данашње свести и древну прошлост човечанства”. Јунг, *Архетип*, ст. 53.

⁶⁰ Јунг појам архетипа развија као психолошки феномен који је везан за „колективно несвесно“. Исто, ст. 14.

распрострањено у оквиру друштвене заједнице. „Архетип је тај који се наслеђује као једна унутрашња предиспозиција, а да то нису архетипске слике, симболи и обрасци понашања које он подстиче“.⁶¹ Архетип треба схватити као еволуцијом изграђен „модул“ у коме се артикулише понашање, облик разумевања света и доживљаја, односно адаптације у хабитасу индивидуе и социјалне интеракције.

„Оно што остаје фиксирано у генетској структури јесте предиспозиција да се развију одређене врсте перцепције, идеације или акције, а не актуелни опажаји, идеје или поступци“.⁶²

Јунг је у архитектури видео један од ослонаца његове категорије несвесног, јер човек тежи да несвесно ствара симболе од предмета или форми које га окружују; тако „град, тврђава и храм постају симболи психичке целовитости, и на тај начин врше специфичан утицај на људско биће које уђе у њих или у њему живе“.⁶³ Кроз архитектуру, обележја људског стваралаштва и перцепције, као облици архетипских симболичких концепција, интерпретирају се у јавном простору, чинећи да постану део колективног обележја заједнице и њених заједничких вредности и погледа на свет, чинећи облике „сихронистичким догађајима“ који се испољавају као „стваралачки чиновни“ у физичкој стварности и у једном конкретном времену и свету.

1.2.3 Лингвистичка аналогија

Симболичка теорија отвара питање односа између видљиве архитектонске форме и изрецивог значења кроз који се артикулише однос дисплеја облика и дискурса мишљења, односно приказа архитектуре и њеног „говора“. У овом смислу, архитектуру је могуће тумачити као „дескрипцију слике“ или форме која репрезентује значење,⁶⁴ односно могуће је извући једну аналогију са језиком, где само „гледање“ постаје усмерено кроз „визуелни језик“ или симболички систем, као врсту научног облика препознавања значења у опажајним сликама. На овој основи изведен је посебан приступ историји уметности и архитектуре, према методолошком и терминолошком моделу који је развијен у студијама текста и

⁶¹ Стивенс, *Адријаднино клупко*, ст. 19.

⁶² Исто, ст. 20.

⁶³ Јунг, *Човек и његови симболи*, ст. 283.

⁶⁴ Мичел, *Реч и слика*, из зборника Нелсон/Шиф, *Критички термини историје уметности*, ст. 78.

књижевности.⁶⁵ Основни смисао позивања на лингвистичко-семиотичке теорије може се наћи не толико у поједностављеној аналогiji уметности и језика, колико у разматрању самог начина како се гради и како функционише систем значења.

Проучавање значења у архитектури примењено је као „лингвистичка аналогija“ која би требало да покаже на који начин се може формирати значење архитектонске форме, односно до које мере је оно „означено“ људским конвенцијама и културом, а до које мере самом природом архитектуре, њеном употребом и функцијом у практичном животу и коришћењу. За овај приступ најзначајнији је рад Фердинанда де Сосира, који је науку која проучава „живот знакова унутар друштвеног живота“ назвао семиологијом,⁶⁶ а чије су поставке, у теорији и тумачењима уметничког израза постале су инспиративан методолошки алат.

Сосир је семиологију видео као науку која би нас научила од чега се састоје знаци и који закони њима управљају. Наглашавајући њену друштвену одређеност, он ју је видео као „социјалну психологију“ која трага за стварном природом језика „заједничког са свим осталим системима истог реда“.⁶⁷ Посматрајући архитектуру, на исти начин, можемо трагати за њеном „стварном природом“, оним што у одређеном изражајном виду можемо препознати као њен „језик“. Овај претенциозни покушај, изискује посматрање архитектуре у ширем контексту, пре свега уметности („система истог реда“), али и ширем друштвеном контексту који нужно претпоставља тумачење и критику архитектонске појавности.

Сосир предлаже двојну структуру знака (*signe*) којом означава одређену свеукупност која покрива сам појам или значење (*signifié*) и његову ознаку или означитеља (*signifiant*). Означитељ је материјални елемент, а означено је његово нематеријално значење. Ову поставку изводи из тумачења језичког знака као „психичког ентитета са два лица“, односно самог концепта знака (појма) и његове „акустичне слике“ којом се тај појам „покрива“ (ознака). Битан принцип Сосирове теорије односи се на произвољност самог знака – не постоји веза између појма и његове ознаке,⁶⁸ а међусобни однос је сложени процес установљених правила, кодова језика кроз који се успоставља бинарна структура значења. Овакво

⁶⁵ Исто, ст. 79.

⁶⁶ Сосир, *Курс опште лингвистике*, ст. 39.

⁶⁷ Исто, ст. 40.

⁶⁸ За разлику од знака, код „симбола“ то не важи, јер постоји „траг природне везе“. Исто, ст. 81.

тумачење на одређени начин фиксира операцију означавања установљавајући принцип једнозначног одређења које се пројектује кроз конкретног означитеља.

Сосиров систем значења заснован је на принципу разлике, односно негативној диференцијацији. „Језички систем је једна серија разлика у гласовима која је комбинована са серијом разлика у идејама“.⁶⁹ Позитивно значење долази из контекста свеукупности знака у једном (његовом) реду. Доказ за то је да једно значење може бити измештено променом неког контекстуалног термина (знака). Овим можемо извести овде важну последицу која говори да један систем (језички или симболички) морамо посматрати као систем који се заснива на односима који могу бити, или синтогматски, или асоцијативни. У првом случају, односи су засновани на повезаном (најчешће линеарном) ланчаном низу (синтагми), а у другом на хотимичној асоцијацији (меморијској вези).

Сосирову теорију на одређени начин дограђује Чарлс Сандерс Пирс према коме знак има троделну структуру и састоји се од знака као материјалног елемента, објекта указивања и интерпретанта преко кога се указује његово значење.⁷⁰ Из овога следи да се тек фиксирањем интерпретанта (тумачењем) може једно тумачење свести на Сосирову теорију, чиме се таквом знаку одузима апсолутна одређеност. Овај релативизам Пирсовог приступа указује на сложеније разумевање, које постаје важан елемент управо у поступку превођење ове теорије у раван студија уметности и архитектуре. Оно постаје теоретски приступ који омогућава развој интерпретације и тумачења архитектуре тек кроз контекстуално интерпретирање архитектонског израза као једног дискурса конкретизованог ауторским ставом, појединачним случајем и персонализацијом значења. Такво формирано значење може се поново елаборирати новом интерпретацијом чинећи „неограничену семиозу“ која омогућаје да се интерпретација архитектуре и њеног концепта може временски развијати. Време и тумачење чини нови и нови контекст израза архитектонског дела, једног напредовања ка комплексу онога што се у архитектури може разумети као њен смисао, вредност и дискурс. Значење није фиксна форма већ предмет развоја који се може применити за оквир разумевања и тумачења архитектуре.

⁶⁹ Исто, ст. 125.

⁷⁰ Пирс, *Прагматизам и Peirce, Peirce on Signs: Writings on Semiotic*.

„У било којој разумно кохерентној интерпретацији, унутрашња логика потраге за значењем од једног до другог знака, при чему сваки наредни знак изнова дефинише и допуњава претходну знаковну евокацију објекта, увелико одређује које ће то особине уметничког дела бити издвојене као значајне, као и која ће им се значења потом приписати“.⁷¹

Ако се на овај начин конституише и појам израза у архитектонском делу, онда се израз може установити као симболички систем који се разуме по принципу разумевања појмовног језика, где интерпретација израза представља интерпретацију архитектонског конституисања. То повлачи да је значење архитектуре сведено интерпретацију њених елемената конституције, присутних у архитектонској теорији и критици, а који се неминовно везују за културно посредовање и конкретан друштвени контекст (критике). Пренос значења у архитектонском облику тако је могућ само посредном формом друштва и културе.

У овом правцу, Сосировим језиком, Жак Дерида у том смислу наводи: „Не постоји ни симбол, ни знак, већ постојање – знак симбола“⁷² тако да се кроз један облик „успоставља траг“ одређене природе, културе, духовности, физичке и психичке категорије. То постојање значења је немотивисане природе, у свом темељном и основном поретку, месту које пружа могућност даље надградње или тумачења. Пирсова теорија конотацијом заправо пружа простор надградње, семиозе значења.

„Симболи расту. Они настају развојем из других знакова, поготово из слика, или из мешаних знакова који садрже особине знака или симбола. Ми мислимо само у знаковима. Ти ментални знакови су мешане природе; њихови се симболички делови зову појмови. Када човек ствара нови симбол, чини то помоћу мисли које укључују појмове. Зато само из симбола може израсти нови симбол. *Omne symbolum de simbolo*“.⁷³

Спецификум симболизације упућује се у пољу уметничког и архитектонског израза кроз један генетички процес, где свако означавање јесте упућивање, „са знака на знак“, где свако мишљење, свака логика представља простор семиотике, простор успостављања смисла и симболизације – овде облика уметности и архитектуре. Ова логика семиозе, према Дерида, није уже схваћен појам „владања истине“, већ један „нижи ступањ“ задовољавања могућности значења, једна

⁷¹ Потс, *Знак*, из зборника Нелсон/Шиф, *Критички термини историје уметности*, ст. 46.

⁷² Дерида, *О граматици*, ст. 64.

⁷³ Pearce, *Elements of Logic*, pg. 302, према: Дерида, *О граматици*, ст. 64.

grammatica speculativa.⁷⁴ То је принцип који и према Пирсу, увек постоји и који омогућује настављање семиозе и обнављања (напредовање) тумачења.

Зато и архитектура увек јесте један Пирсов „знак“, то је место и простор који ће покренути значење и створити једну феноменологију где појавност није само схваћено присуство, већ једно схваћено значење. Међутим, ако се у архитектонској појавности тражи неко значење, неизоставно се то значење везује кроз одређену појмовну артикулацију. Грађење појма увек је артикулисано кроз језик којим говоримо, односно кроз начин мишљења којим се изражавамо и везујемо за чулности.

„Датост наших чула се артикулишу у склоповима излагања, као што је опажање које узима нешто као истинито увек већ пре непосредности чулних дата изложило сведочанства чула... Градња појмова је увек саусловљена језиком којим се говори“⁷⁵

У односу језика и стваралачке изражајности постоји широк простор аналогije, али је јасно да многи изражајни аспекти стваралаштва не могу бити увек покривени или преведени у језик или његову аналогiju. Апсорпција визуелног у језички израз остаје увек делимична, јер језик не поседује довољну оперативну (појмовну) ширину да би могао да покрије сву експресивну ширину коју визуелни свет у својој непосредности може створити на аутентичан домен људског искуства.⁷⁶

Основна карактеристика говорног језика је дискурзивност, односно низање речи и знакова у једном систему. Том систему одговара и логика дискурзивног мишљења која у великој мери обликује концепт наше свести. Међутим, визуелне форме нису дискурзивне, оне су „подложне артикулацији“ која нема карактер застопног низа. Оне се схватају у чину перцепције као обликовне форме које носе презентацијско значење у јединственом облику апстракције и спајања симболичких елемената приказа. Схваћене као слике, ови облици и визуелне шеме одређених објеката/облика стварности или маште, постају презентациони облици који се артикулишу кроз „значење дате целине; помоћу њихових веза у оквиру целокупног склопа“.⁷⁷ Ову врсту семантике, Сјузан Лангер назива

⁷⁴ Исто, ст. 65.

⁷⁵ Гадамер, *Похвала теорији*, ст. 30.

⁷⁶ Бал/Брајсон, *Семиотика и историја уметности*, часопис Прелом бр. 1. ст. 161.

⁷⁷ Лагнер, *Филозофија у новој кључу*, ст. 161.

„презентационом симболиком“, односно симболичким обликом који се јасно разликује од дискурзивне симболике, односно симболике „правог“ језика.

У језику минимални елементи значења (као што је слово, реч или просте реченице) имају јасно постављено значење које нормативно можемо прихватити као одређено, док у визуелном погледу, такву врсту нормативности не можемо установити. Дводимензионална пиктурална слика, као и просторна артикулација имају континуално поље означавања, чија се обележја преплићу и мешају, чинећи да се дистинкција значења не може прихватити на начин који одговара лингвистичкој терминологији. У строго дискурзивном језику постоји основ преноса и транзиције значења, постоји одређен означитељ и означено (сосировски речено). Међутим, у недискурзивном читању, какво је „читање“ архитектуре (њено тумачење), „потрага за тачним прилагођавањима симбола и симболизираног захтева максималну осетљивост и нема краја“.⁷⁸ Предикати, којима доводимо у везу појмовно разумевање архитектуре, потичу из говорног језика у коме имају „неограничена“ својства исказивања, али оно што одређени знак говори „не зависи само о томе која су његова својства, већ и о томе која од тих својстава он симболизира, односно за која својства он функционише као узорак“.⁷⁹ Цео систем архитектонског „језика“ (симболичког система) није стандардизован, попут сваког уметничког недискурзивног „језика“, иако се нека правила условљавају, смањујући ниво релативизације. Неодређеност је условљена прецизностима којима покушавамо да одредимо једну вредност или категорију. Чим користимо неодређеније и шире појмове добићемо тачније одређење, али непрецизније исказано; чим користимо прецизније и одређеније појмове стварамо дискутабилније категорије склоне оспоравању и питању тачности. Ова немогућност није заснована на несавршености поимања, већ на реалности једног одређивања, које доводе у питање (или у проблем) жељену егзактност.

Ако прихватимо поређење архитектуре са језиком, односно ако архитектонско изражавање гледамо кроз категорије језика, онда можемо нагласити два става: 1) да се архитектонско стваралаштво гради у јединству са извесним обликом мишљења и 2) да је стварање оквир тог мишљења. Као што језик није слободан производ једног човека, тако ни архитектонско изражавање

⁷⁸ Goodman, *Језици умјетности*, ст. 197.

⁷⁹ Исто.

није персонализовани чин већ више средство за приказивање већ спознате истине или средство за откривање једне непознате истине. Аналогија архитектуре са језиком тако није структурална, већ позициона, она која указује на врсту мишљења кроз које се артикулише одређени дискурс.⁸⁰ Стварање, артикулација архитектуре, јесте врста фиксирања мишљења које продукује делатну реалност. Овакво разумевање говори о стварању архитектуре као одређене „симболичке форме“ или посебан тип дискурзивног мишљења као једне врсте „решетке кроз коју интерпретирамо и организујемо свој поглед на свет“.⁸¹

Још у XIX веку Вилхем фон Хумболт је установио појам „унутрашње језичке форме“ као нечега што треба да означи принципијелну основу формирања појмова израза у говорном језику.⁸² „Језик је нешто стално и у сваком тренутку пролазно“.⁸³ Хумболт језик не види као дело (*ergon*), већ као активност која делује (*energeia*), дакле један облик генетички дефинисане природе. На сличан начин можемо уочити у уметничком изражавању различите концепте грађења изражајних облика који се на многим случајевима могу аналогно преносити кроз различите медије или довести у везу са наизглед неповезаним грамама креативности.⁸⁴

„Код слика, које су невербалне, усмереност невербалних односа произилази из установљених корелација са језиком“.⁸⁵

То чини разлог зашто се од (класичне) слике очекује „читање“, једна врста тумачења сликовне нарације као природна тежња у посматрању слике. Са друге стране, таквих очекивања од архитектуре, углавном, немамо, већ архитектуру видимо као део утилитарне стварности, а симболичке корелације тражимо са нашим доживљавањем, представом која се интуитивно, слично као код музике, гради на субјективно заснованој релацији доживљаја или артикулације израза.

Доживљај, као унутрашњи облик, представља концепт уобличавања једног мисаоног разумевања из основне предметне стварности физичких појавности; он није просто разумевање које може увек бити означено као ознака која директно по

⁸⁰ Како видимо, на пр. Код Волхајма, основа погрешног у аналогији уметности са језиком или системом знакова није у некој појединачности, већ у самој идеји аналогије која се тражи од уметности и нечега, у основи, различитог.

⁸¹ Мишчевић, *Бијели шум*, ст. 15.

⁸² Хумболт, *Увод у дело у Кави језику*, ст. 142.

⁸³ Исто, ст. 108.

⁸⁴ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Језик*, ст. 211.

⁸⁵ Хумболт, *Увод у дело у Кави језику*, ст. 108.

себи преноси значење и представу.⁸⁶ Такво доживљавање је израз који се гради кроз „правац субјективног схватања предмета“⁸⁷ у тачки у којој видимо немогућност да се његово тумачење може кретати искључиво кроз директне аналогије, или причања „приче“ коју архитектура у неком смислу преношења може и да жели да исприча, али то извесно увек и не чини. Пренесено значење није увек могуће егзактно описати и његово синтетизовање пролази кроз поступак „давања смисла“ било да је реч о облику форме, функционалној организацији или другој концептуалној архитектонској интенцији.

Архитектонски израз просто схваћен као аналогија језика био би попут каквог несавршеног говора који није до краја довршен, зато се ова аналогија може разумети само као део заједничког уобличавања комуникационих светова, простора уобличеног и израженог смисла. Ако језик тежи јасној комуникацији, одређена нејасноћа израза у архитектури, као и у свакој уметности, представља простор многострукости његовог тумачења, што по себи не мора бити мањкавост, већ добит коју неодређеност преводи у комплексност и богатство онога што се тумачењем архитектонског дела покреће; једна конкретна архитектура настаје „вучена“ са више нивоа и интенција које, према различитим аспектима, граде један просторни склоп у својој јединствености; интенција контекста, услова и окружења чине њен живот посебним обликом сложености која тражи да буде укључена и у тумачења крајњег облика архитектонске појаве. Стога, не постоје правила, као у језику, која би омогућила да се недвосмислено преноси неко значење у својој целовитости, што не чини да неко значење и тумачење не постоји као целовито уобличено, већ да оно није недвосмислено или једнообразно, једино или усамљено. Јер, ако одређени смисао архитектуре желимо обзнанити, онда морамо прихватити један ниво „остатка“ оне неодређености, нејасноће или замагљености, можемо рећи и уметничког духа једног конкретног дела. Ниво неодређености омогућава да се архитектура, попут сваког уметничког дела, може тумачити и доживљавати на више од једног начина, што по себи представља одређену слободу посматрања и разумевања, како каже Волхајм, „као једну од

⁸⁶ Као што речи у говорном језику нису (само) пуки отисци предметне стварности, већ одређене симболичке слике мисаоног карактера.

⁸⁷ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Језик*, ст. 211.

признатих вредности које уметност има“,⁸⁸ уз услов да је „слобода прихватљива само уколико није стечена на штету уметника; она, дакле, мора бити подударна са неким од његових захтева.“⁸⁹

Језичка аналогија примењена као семиотика предмета је у својој конструктивности на својеврстан начин је представљала изазов да „језик“ многих дисциплина буде пред преиспитивањем. У архитектури, према Гандесонасу⁹⁰ семиотика је тако послужила као један од могућих начина разумевања архитектуре, односно произвођењу њених значења у контексту културе и друштва. Архитектура је добила своје моделе тумачења засноване на лингвистици и њеним изведеним дисциплинама као што су семиологија (Сосир) и семантика (Барт). Семиотичку димензију архитектуре дефинише сваки опис и тумачење који физичке елементе објекта (простора) или његових делова доводи у везу (однос) са одређеном улогом (функцијом) или експресијом. Овај однос није фиксан, подложен је мењању у различитим периодима и културама. Стручни дискурси увек теже да формирају јединствену појединачну „идеологију“ професије у оквиру које би се постигла стабилност естетских и вредносних критеријума како критике тако и методологије пројектовања.

Основни проблем тих приступа заснован је на питању ограничених знања самих области, а самим тим и начина који се могу применити у самој архитектонској пракси. Природа архитектонске продукције је често била у расколу између инжењерске праксе и теоријских модела, како у погледу прихватања и практичне примене, тако и у проблема теоријског заснивања. Гандесонас посебно напомиње питање примењивости теоријског модела у архитектури због разлика у теорији усмереној према практичној примењивости и моделима који би објашњавале и тумачиле теоријски основ по себи. Теорија увек неминовно ствара одређену идеологију самим чином „стварања знања“, а која се у архитектури проблематизује на нивоу примењивости у одређеном практичном виду. „Експлицитно или не, ове теорије имају за циљ да обнове и ревитализују архитектуру.“⁹¹ У томе, пренос значења из једне области према другој може постати проблемско питање теоретских модела, како можемо видети на

⁸⁸ Волхајм, *Уметност и њени предмети*, ст. 111.

⁸⁹ Исто.

⁹⁰ Gandesonas, *Linguistics in Architecture*, from Hays, *Architectural Theory since 1968*, pg. 114.

⁹¹ Исто, pg. 115.

примерима експлицитних покушаја Вентурија и Умберта Ека (теоријска тумачења) или код Питера Ајземана (стваралаштво).

Умберто Еко сматра да архитектура представља посебан изазов семантику, јер „архитектонски објекти не комуницирају (или бар нису пројектовани да комуницирају) већ функционишу.“⁹² Он из ове премисе извлачи концепт архитектонског знака као „означитељске форме“ везане за друштвени код приписан функцији архитектонских елемената. „У комуникативном смислу, објекат употребе је означитељ одређеног означеног тачно и конвенционално денотираног који представља његову функцију.“⁹³ Концепт „форма следи функцију“ у таквом дискурсу, означава форму која следи овако постављено кодирање архитектонског облика у циљу подршке функционалности, њеном препознавању у друштвеној комуникацији. Архитектонским елементима се тако на прво место поставља задатак денотирања њихове употребе, а затим и конотација одређене „идеологије функције.“ При томе се подсећа да свака функција (употреба) повлачи одговарајућу „симболичку конотацију“ – оно шта нам нека употреба предочава у друштвеном коду коришћења. Примарно денотирање је засновано на основној употреби (*utilitas*), док се у секундарном плану конотирају друге функције архитектуре и њених елемената као функције које се доводе у везу тумачењем и друштвено условљеним значењима. Како конотације нису ограничене, нису јасно „исцртане“ ни „упућене“, оне остају препуштене различитом (примењивом) кодирању, мењању и друштвеном преиспитивању. Ако се овоме дода да и сама употреба и основна функције често није фиксна и бива током времена промењена и прилагођена новим појединачним случајевима, онда се може извести закључак да је читава „семантика“ архитектуре делом релативизирана и предмет сталног друштвеног преиспитивања. Двојећи између две опречне концепције семиолошке примене – једне у којој архитектура настаје као изводница испрограмираних датости и другој у којој је архитекта „демијург, творац историје“ – Еко предлаже алтернативу: „архитекта би требао да пројектује за променљиве примарне функције и за отворене секундарне

⁹² Еко, *Функција и знак: семиотика архитектуре*, цитат из зборника Бојанић/Ђокић, *Теорија архитектуре и урбанизма*, ст. 155.

⁹³ Исто, ст. 158.

функције,⁹⁴ при чему се те секундарне функције могу разумети као конотације друштвеног кодирања којима архитектури дајемо одређене вредности, значења и прихватљив смисао.

„Тако је архитекта у пракси непрестано у обавези да буде нешто друго осим архитекте. Он је стално приморан да помало буде социолог, психолог, антрополог, семиотичар... Приморан да проналази форме које ће дати форму системима над којима он нема никакву моћ и да артикулише језик који увек треба да изрази нешто што је изван тог језика... архитекта је у обавези да у свом раду размишља на свеобухватан начин, што мора да ради без обзира на то колико је сазрео као техничар или специјалиста, као неко ко је усредсређен на специфичне делатности пре него на општа питања.“⁹⁵

Повезујући свој теоријски и практичан рад, архитекта Питер Ајзман предлаже пост-функционалистички поступак који се може описати „фрагментацијом типичних облика“ на начин да се они формално извлаче из неког контекста, деконструишу и претварају у форме „чистог знака“ – форме које треба да конституишу језик новог модернистичког израза. Наиме, модернистичко трагање за формалном типологијом нових функционалних захтева, довело је до једноставних формалистичких решења, симплификација под заједничком фразом „форма следи функцију“. Постмодерни приступ представља, на веома различите начине, повратак непосредној форми која није обавезно типизирана функцијом у оном погледу како је Умберто Еко видео кодирање значења у архитектури. Управо Ајзман полази од одбацивања буквалне репрезентације форме као функције и покушава да артикулише модел у коме би требало да издвојени елементи функционишу као репрезентације препознатљивих облика. Архитектонска форма указује на себе као знак издвојен из окружења. Ајзман тако покушава да кроз архитектонски облик формира изгубљени идентитет у архитектури верујући да се такав приступ мора оправдати у хабитасу физичког и социјалног окружења, јер „ако уклоните знаке, нећете имати место.“⁹⁶

Ајзман покушава да установи синтактички приступ архитектонском пројектовању, тако да елементе архитектуре, традиционално виђене као елементе семантике, издвоји, преузме и преведе у елементе синтактичке употребе како би се у новој функцији „оживели“ као знаци ослобођени и употребљиви да носе

⁹⁴ Исто, ст. 173.

⁹⁵ Исто.

⁹⁶ Eiseman, *Houses of Cards: House VI*.

обележје нове архитектуре. За Ајземана, семантички ниво архитектонских елемената је полазна основа за типологију која може новом формама да пружи симболичко утемељење и оправдање. Ослањајући се на Ноама Чомског,⁹⁷ у натегнутој филозофској конструкцији, предлаже „механизме“ како би се установио метод креативности заснивајући елементе архитектонског језика у аналогiji принципа литературног стваралаштва. Основу чини „форма“ која има два нивоа посматрања – „дубока“ у оном погледу којом се конституише смисао неке употребе или функције, једне врсте устаљеног и основног смисла елемената; и „површине“ преко које се функција архитектуре и њених елемената може везати са друштвеним контекстом и културом. Основу предложеног методолошког модела чини паралела са људском способношћу да, како напомиње Чомски, говорни субјект формира неограничен број говорних исказа, „бескрајно коришћење коначних значења“, ⁹⁸ чинећи синтаксу говора (језика) једним апаратом неограничене креативности коначних елемената. Чомски је синтаксу дефинисао као „изучавање процеса и принципа помоћу којих се у појединачним језицима стварају реченице.“⁹⁹ Истражујући формалну страну структуре језичких склопова, Чомски је покушао да изведе одређене импликације и на домен семиологије, односно начина како се кроз језик формира значење одређене структуре. У конструкцији своје синтаксе, везан је за Хумболтов концепт „продуктивних система који носе значење“,¹⁰⁰ који је омогућио да се начин конструкције доведе у везу са начином стварања представа и значења.

Успостављање ове паралеле са синтаксом, у жељи да се испитају значења, отвара се читаво поље могућности да се у архитектури могу изнаћи многи елементи реторике, наратије и других извођења из језичких форми – али, са друге стране и ширило сумњу да је непосредно преношење тих принципа адекватан поступак и да је производ таквог приступа чист спекулативни формализам, како се у Ајземановом случају, у практичном погледу често и испољавало.

⁹⁷ Чомски, *Синтаксичке стурктуре*, 1955.

⁹⁸ Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, pg. 141.

⁹⁹ Чомски, *Синтаксичке стурктуре*, ст. 19.

¹⁰⁰ Долежел, *Поетике запада*, ст. 99.

1.3 Контекст и конструкти значења

1.3.1 Конструкти контекста

Питање „контекста“ у стваралаштву има своју изворну претечу налазимо у књижевности, односно лингвистици. Контекст се односи на текст, односно текст се посматра кроз дихотомију текст/контекст, где контекст уоквирује значење текста. Дихотомија текст/контекст је нужна за артикулацију смисла. Исправно разумевање текста могуће је само у интерполацији са другим текстом који називамо контекстом (con-text): једна реч у оквиру реченице, једна реченица у оквиру једног пасуса или пасус у оквиру целине текста или његовог одељка.

У литератури контекст пресудно генерише текст и његово тумачење, јер у сваком тумачењу, контекст ствара услове неког испољавања и одређеност деловања, чинећи једну врсту преокрета у коме можемо сагледати и тумачење архитектуре. Архитектонска интерпретација постаје битно интерпретација контекста или бар тај контекст уводи као једну врсту водиле за интерпретацију (у социолошко-културолошком погледу или перцепцији физички означеног контекста). То је индикација која прелази природу непосредности просторне материје у оквиру дела, дајући му конотативни оквир интерпретације и архитектонске критике. Овакав приступ може водити праћењу различитих услова рецепције, различитих погледа и генерализације управо преко различитих контекстуализација онога шта архитектура може диференцирати и артикулисати као одређено (симболично и непосредно) утемељење; то је једна врста несталне релативизације архитектуре кроз многоструке контекстуализације, начин тражења простора за различите приступе у условима различитих конотација, при чему сваки вредносни суд постаје релативни операционални катализатор друштвене актуелности исто онолико колико и критички дискурс саме архитектуре.

Битна консеквенца ове чињенице јесте да архитектонско дело не можемо посматрати изван околности самог дискурса, изван сагледавања у контекстуалној плуралној одређености, где начини контекстуализације одређују и начине тумачења. Смисао контекста ипак не можемо прихватити као уско семантички вид, већа само као део сагледавања интерпретације конкретне архитектуре. Контекстуализованост архитектура се највише контекстуализује тумачењем, где и

само разумевање архитектонског концепта, повлачи један контекст одређујући његов опсег и чинећи га могућим; изван тога, архитектура је тек једна самосвојна неозначена појавност. Ово указује да се конотативни систем, према Барту дефинисано као реторика,¹⁰¹ јавља као врста „опште идеологије“, као оно што продукује ставове, поруке и значења у конкретном комуникационом моделу који покреће архитектуру (конкретно дело) или поруке и значења који се том архитектуром стварају. То је једна врста „феноменологије“ која заступа конотације артикулисане од стране владајуће идеологије или критике.

Текст/контекст производе морфолошку основу тумачења или интерпретације, где се текст види као конотирано окружење у коме се очекује значење. Већ самим појављивањем „контекста“ подразумевамо ову дихотомију, претпостављајући каузални (узрочно-последични) однос који се по себи намеће, како то у наредном цитату напомиње књижевни теоретичар Џонатан Калер:

„Термин контекст често поједностављује уместо да обogaћује теоријску расправу, јер опозиција између чина/догађаја и његовог контекста као да представља датост контекста и одређује значење чина/догађаја. Ми, наравно, знамо да ствари нису баш тако једноставне: контекст није дат, он се продукује; оно што припада контексту одређено је интерпретативним стратегијама; контексти исто толико траже објашњење колико и догађаји, а значење контекста одређују догађаји. Ипак, сваки пут када употребимо контекст враћамо се једноставном моделу кога он предлаже“.¹⁰²

Опозиција текст/контекст претпоставља неодређеност значења текста који тек „у контексту“ може бити тумачено у циљу одређивања граница неодређености. Преношењем ове дихотомије у уметност (стваралаштво) води да се дело мора контекстуализовати како би се ограничила неодређеност отварајући дилему да ли имамо на то право и да ли оквир нашег тумачења постаје једна врста „контекста“ који мења уметничко дело – интерпретација која ре-интерпретира не само дело, већ и дело и његов контекст у коме га посматрамо. Разматрање „у контексту“ представља алат којим можемо (слободно) правити претпоставке интерпретације кроз призму не дела, дела и контекста, већ интерпретатора, при чему стварна/постојећа неодређеност дела постаје ограничена нашом интерпретацијом. У овом погледу контекст постаје дуалан у односу на свако

¹⁰¹ Барт, *Књижевност, митологија, семиологија*, 1971.

¹⁰² Калер, цитат према: Бал/Брајсон, *Семиотика и историја уметности*, часопис *Прелом*, бр. 1, ст. 170.

тумачење. Са једне стране постоји контекст у коме је нешто створено и контекст у коме је нешто интерпретирано, при чему контекст интерпретације укључује интерпретацију контекста дела и само дело, односно конструкте њиховог односа.

Овај однос је са становишта тренутка дискурса интерпретације историјски перформативан, он покреће један нови захтев, који предлажу теоретичари књижевности Бал и Брајсон, да „'контекст' употребљавамо не као закономерну идеју, већ као средство које 'нам' помаже да се лоцирамо у приказе које стварамо, уместо што се из њих измештамо“.¹⁰³ Контекст се не мора разумети као априори дат, већ и сам као предмет конструкције и производње. Контекст се не дешава по себи, он израња из самог приступа према стварању, односа које установљавамо према њему и интерпретације која се у конкретном пресеку појављује. Контекст и сам постаје део „намере“, интенције која га преиспитује и поставља у одређени однос према стварању. У тумачењу, контекст постаје и сам део укупне интерпретације, теоријска поставка из које израња укупан конструкт значења. У овом приступу, Џонатан Калер предлаже бољи термин: „оквир“. Онда када приступимо контекстуализацији „значења“, можемо тражити „контекст“, зато сваки оквир тог повезивања и сам постаје релативизован, постаје под знаком питања саме дискурсивне праксе која налази темеље приступа или успоставља вредносне системе. На пример, кроз друштвене оквире и факторе у анализи значења појавности наше прошлости, увек морамо узети у обзир и нашу интерпретативну позицију, интеракцију чија запажања бивају обојена нашим „заборављањем“ или „незапажањем“, једном речју промене оног временско-просторног оквира који историјски одмак носи.

Свако тумачење тежи да установи одређену позицију посматрајући појединачне слике (представљања) архитектуре. Ова позиција се не може фиксирати, већ само „уоквиравати“ једним тумачењем, јер се по својој природи архитектура опире означавању или приписивању значења – не можемо га разумети као нешто „залепљено“, већ пре прикачено нашим погледом у покушају да ваљано разумемо његову сложеност. Тумачење никада не разрешава питање значења архитектуре, већ га увек изнова покреће у једном новом правцу. Шире посматрано, тумачење тражи сопствене границе које се могу широко развијати. У

¹⁰³ Исто.

тумачењу текста Калер предлаже гранични принцип тумачења, који назива „хиперзаштићени принцип сарадње“ и који има „прерогатив невиности“. Он прави „претпоставку да потешкоће привидне бесмислице, дигресије и неважне ствари на неком нивоу добијају одговарајућу функцију,¹⁰⁴ што подразумева заједничку веру (поверење између интерпретације и рецепције) која омогућава да буде прихваћен одговарајући текст (анализа и тумачење) без обзира на сам предмет и понуђене елементе – све док се не докаже супротно. Дакле, дивергенција тумачења може досезати границе маште или нечијег стрпљења да покрије све оне конструкте који се могу изнети – а да се тиме не наруши кохерентан систем и смисао разумевања.

За разлику од неког имагинарног лингвистичког погледа на „читање“ архитектуре, који би можда негде омогућио стабилне принципе архитектонског „језика“, симболички приступ у контексту пружа трансдисциплинарни простор кроз који би се могли установити различити „оквири“ који би трагали за релевантним значењима у тумачењу архитектуре. Из тог разлога је тешко установити „контекст“ као недвосмисленост, а тиме и само „објективно“ тумачење архитектуре као непроменљивог апсолута. У овој перспективи, „контекст“ бежи из утемељене сигурности коју даје структуралистички приступ означавања, као што је то случај код Сосира. Контекст више није само постојан, већ се у „контекстуалној анализи“ појављује кретање усмерено кроз различита објашњења и тумачења једног дела. Избегавајући криво тумачење, контекст се може ширити у превелики опсег губећи могућност артикулације самог појединог акта.

„Шта ће нам дело ‘рећи’, зависиће и од питања којима ћемо се ми њему бити кадри обратити, с нашег повлашћеног положаја у садашњости. Зависиће и од наше способности да реконструиремо ‘питање’ коме је само дело ‘одговор’ јер и дело је дијалог са сопственом прошлошћу.“¹⁰⁵

На овај начин разумевање дела је увек једна конструкција садашњости – она кореспондира са једном историјом постојања, нашим искуством које посматра дело у контексту који се стално шири и мења. Ширење контекста је неминовно уплетено у временску димензију – јер време чини отклоне у којима имамо

¹⁰⁴ Калер, *Теорија књижевности*, ст. 77.

¹⁰⁵ Eagleton, *Књижевна теорија*, ст. 86.

промене позиције разумевања и укључивање онога што је то дело значило и шта сада значи. У томе, пристрасност садашњег дискурса увек је неминовна одлика контекста. Нови контекст укључује све предрасуде (традицију, историју, идеологију...), оно чини неминовност и дисконтинуитета, разлика и поновног повратка, чинећи да се створи простор за увек нову рецепцију дела.

Са семиотичког становишта, може се рећи да свака интерпретација (тумачење) задире у симболички конструкцију која обухвата дело и оквир у који се оно смешта самим чином интерпретације, чинећи га увек изнова „контекстуалним“. „Контекст“ је сама интерпретација која носи различите побуде и конструкте различитих категорија интереса која сежу од самопромоције интерпретације као пројекције научне мисли, идеологије, комерцијализације... Рецепција одређеног архитектонског дела, подразумева различите циљне групе на које је усмерено, са различитим степеном особености (оперативности), извесним кодирањима које једно дело носи. У овим групама (оквирима) знакови оперишу у конкретним материјалним условима коришћења простора (архитектуре) чинећи његову непосредност и плуралну рецептивност – многострукост која има често дивергентне смерове. Контекст рецепције постаје једна врста „облака“ који обухвата рецепцију која се, интерпретацијом, дестилује у рецептивне дискурсе, правећи претпоставке коришћења и значења у помало идеализованом погледу. Реципијент је идеализован и сам подложен интерпретацији, претварајући се у несталну категорију апстраховања реалне стварности. Интерпретација његове рецепције постаје део елемената рецепције и самог дела, јер специфична утилитарност архитектуре директно проистиче из спецификаума корисности, тако да се свака „кућа“ намењује неком коришћењу које се интерпретира управо као симболичка репрезентација те функционалности и оправданости.

1.3.2 Просторни контекст

Контекст у архитектури најпре се доживљава као материјални контекст у погледу физичке форме и њеног односа према физичком окружењу. Контекстуалност се зато разуме као концепт уклапања у физичку непосредност.

„Постоје различити приступи пројектовању нових објеката тако да одговарају своме архитектонском окружењу... Посматрају се само визуелни проблеми које пројектанти сусрећу када покушавају да уклопе нове објекте са старим“¹⁰⁶

Бролинов приступ сведен је на визуелно-обликовни аспект архитектонског контекста у коме своје проучавање заснива ка уочавању и афирмацији „доследних и складних визуелних односа између објеката.“¹⁰⁷ Архитектонски контекст је концепт сагледавања према ширем просторном оквиру – објеката се најпре види као део шире урбанистичке целине (улица, блок, трг), а затим, кроз те целине и као део контекстуализације ширег градског простора, целог града и одређеног региона.

У крајњем виду, дискурс контекстуализма води ка амбициозној жељи да се установи складна „слика града“ у којој се постиже интегрисаност нових и старих објеката у заједничком обликовном и функционалном складу. За Бролина је „визуелни склад основна карактеристика амбијената које сматра лепим“¹⁰⁸ где се склад као одсуство „конфликата“ између различитих стилова нових и старих објеката. Постизање визуелне сагласности, а тиме и избегавање конфликта, углавном се приписује основним физичким односима између објеката, најпре у погледу спратне висине, повезивања завршних кровних венаца, односа спратне поделе, диспозиције отвора и секундарне пластике, композиције „пуно-празно“, као и примене одговарајуће материјализације. Контекст је често виђен и као место контраста где се нови објекат третира као визуелни акцената који је са намером истакнут и наглашен као оно ново што се издваја из окружења.

Однос према контексту повезан је са феноменолошким приступом перцепције архитектуре као катализатора значења из окружења. Концепт „окружења“, међутим, сам је доста неодређено постављен, пружајући могућност да се може представити и као концепт „регионалне“ или „локалне“ традиције, при чему се уплив шире традиције градње и употребе локалног грађевинског материјала, посматра као начин сакупљања обележја који ће сажети логику издвојене традиције у новој артикулацији простора. У том погледу, логика градње посматра се као логичан контекст који се преузима и модификује новим средствима извођења, једним видом савремене интерпретације. Одатле следе многи елементи

¹⁰⁶ Бролин, *Архитектура у контексту*, ст. 1-2.

¹⁰⁷ Исто, ст. 3.

¹⁰⁸ Исто, ст. 30.

принципа архитектонске композиције, као што је однос зида и кровних равни, њиховог одвајања и разлагање у интерпретацији визуелног кода традиционалне архитектуре.

Овај поступак има обележје својеврсног „наративизма“ који се конституише као концепт основне волуметрије, примерене сегментације и пропорције архитектонске форме, као и кроз концепт материјализације или архитектонских детаља.

Концепт контекста који предлаже Норберг-Шулц заснован је на односу човека према природи, станишту и месту. Црпећи непосредну инспирацију из филозофије Мартина Хајдегера, уочава се посебна феноменологија места оличена у појму *genius loci* као одређењу сваке посебности појединачног места на један аутентичан и јединствен начин. Свако место одређено је својим контекстом пејзажа, физичког окружења и односа према својствима положаја, чиниоцима који граде његову различитост у односу на неко друго.

Иако је овај став према месту често феноменолошки оспораван, посебно у контексту великих градских агломерација и преплета са категоријама које је Марк Оже назвао не-местима и све већом виртуализацијом света у којем се губи важност физичких одредница простора. Објекти настају у контекстима који губе релевантно значење и могућност одређивања, док је архитектонски концепт само производ прилагођавања конкретном месту.

Контекстуализам је виђен и кроз „менталитет бриколажа“, који предлажу Роу и Кетер, којим се артикулише несистематски спој различитости у једну целину која нема наметљиву целовитост. Ослањајући се на Вентурија, концепт бриколажа афирмише нову сложеност архитектонског језика у коме је контекст одскачна даска за уклапања нових архитектонских разлика и склопова разноврсности.

Ставови о прилагођавању контексту најчешће је виђење да значење архитектонског концепта и форме треба да произилази из тумачења и прилагођавања месту. У том смислу Григоти наводи:

„Израђена средина која нас окружује верујемо, јесте физичка представа сопствене историје и начина на који је акумулирала различите нивое значења да би се формирала специфична својства места, не само у опажајном смислу, већ и у конструктивном смислу... Помоћу концепта локације и принципа насељавања средина заиста постаје суштина архитектонске продукције. С такве повољне позиције могуће је уочити нове принципе и

методе пројектовања који предност дају лоцирању архитектуре у одређено окружење. У питању је чин познавања контекста који излази изван својих архитектонских модификација.¹⁰⁹

1.3.3 Друштвени контекст

На другој страни контекст у архитектури се може разумети и на нематеријални начин као елемент друштвено-културолошке природе, где контекст повлачи постојање друштвеног тоталитета, који се протеже кроз друштвено-политички поредак, обичаје, друштвене праксе, понашање и свакодневницу једне заједнице. Форме културе и изрази стваралаштва производње и грађења, представљају семиотике тог тоталитета, из кога све проистиче, од одевања, уметности, производње до градитељства и начина живота. Идеја обједињеног тоталитета представља заједнички именоватељ у коме се контекст једино може појавити на начин који би у културној пракси (пракси културе) релевантно узиман као предмет посматрања. Ако тоталитет постоји, морамо наћи оправдање за његово утврђивање и за његову релевантност, пошто архитектуру не можемо користити изван тог тоталитета, па чак ни онда ако је она (архитектура) противуречна, ако се она критички односи према њему (тоталитету) и врши деструкцију – као и кад се у тоталитет уклапамо, тако и за његову опозицију, мора постојати то „друго“, тај контекст као полазни облик у коме „контекст“ видимо као нешто што омогућава било конформизам (подршку контексту), било његову критику.

Један аналитички поглед у оквирима овако постављеног тоталитета представљао би студију културе кроз коју се обликује контекст и релевантне везе, гради конструкт узрочности и веза, где посебно постаје привлачна идеја о непосредности утицаја већ самом чињеницом да се одређене појаве дешавају у оквиру истог тоталитета. За релевантност се често и не мора наћи директна веза/доказ, већ само поклапање догађаја у времену и простору, док критеријуми њиховог избора постаје ретроактивна одлука аналитичара према његовим афинитетима или његовим схватањима шта би за издвојену анализу било пожељно или прихватљиво у конкретном професионалном окружењу. Тражење

¹⁰⁹ Gregotti, обраћање Друштву архитеката Њујорка из 1983. навод према: Фремптон, *Светска архитектура и промишљена пракса*, из зборника *Историја архитектуре и урбанизма 3*, ст. 522.

непосредних доказа, односно трагање за истинским контекстом (контекст пуне истине), претворило би се у једну врсту детективско-форензичке праксе, посебне истраге која би морала да скупи доказе о „мртвом“ контексту и његовој непосредној вези са „случајем“, директним предметом истраживања. Овакав приступ највише се може оправдати тамо где је веза између друштва и стваралаштва, по својој природи, најрелевантнија – рецимо тамо где постоји друштвени уговор норми, прописа, регулативе, обичаја, као и однос наруцбе (програм) и стваралачке личности (архитекта, извођач). Међутим, такав поступак тешко да би се могао методолошки оправдати увек присутном дозом упита на његову релевантност.

Разматрање појавног облика симболичких значења у архитектури, под светлом „семиотичких алата“, може се разумети као покушај конструкта установљавана њеног значења, њеног тумачења у социјалном хабитасу. Оваква претензија захтева широк дијапазон тражења одговора шта конкретна архитектура представља и шта она друштвено јесте. Архитектура је природно контекстуалног значења, иако архитекти већу пажњу усмеравају на сопствене елементе, на средства изражавања и оно што је непосредно предмет њиховог рада, него што пролазе кроз интерпретативни однос према контексту друштва и културе.

Некада је Волтер Бењамин сматрао да уметници увек теже да политизују свој рад,¹¹⁰ можемо поставити питање како се значење, у контексту савремене архитектуре, артикулише као категорија политизације социјалног контекста. Значење се може у том смислу видети пре свега као симболизација значења у одређеној контекстуалној алегорији друштва. На сличан начин, за Фредерика Џејмсона¹¹¹ симболично значење је нестална категорија којом се арбитрира сваки знак. Кроз заједничку имагинацију, несталност значења зато мења одређено декодирање смисла које се у простору архитектуре артикулише. Садржај одређене политизације форме архитектуре јесте облик који се брише и поново исписује у зависности од одређеног контекста који се архитектонској форми приписује. Контекст је истовремено и алегорично одређен наративношћу значења које, са друге стране, можемо приписати једној форми или изразу архитектуре.

¹¹⁰ Benjamin, *Уз критику силе*, ст. 5.

¹¹¹ Jameson, *It Space Poitical?* from Leach, *Rethinking Architecture*, p. 258.

Тако је двосмерност „читања“ контекста и предмета део јединствене симболизације савремене архитектуре.

Са једне стране, можемо видети архитектуру као алегорично значење кроз које се конкретизује „осећајност“ друштвене заједнице. И онда када не постоји таква намера, одређеност контекстуализације појављује се као вредност кроз коју испливава шири контекст. Стварање архитектуре јесте однос детерминисања у простору које се неминовно веже за конкретно време стварања. Такав поглед социјализује архитектуру у друштвени контекст, постаје део њеног смисла и значења, претварајући је на крају у једну врсту метафоре контекста.

Кроз модерну архитектуру, видели смо активистичке копче кроз које се архитектура јављала као средство друштвеног активизма и политичке намере; средство кроз које се програмски оквир одређених политичких идеја реализује у склопу друштвених процеса.

Промене које је донело друштвено „сазревање“ глобални политичких процеса, као што је снажна друштвена глобализација у домену протока информација, идеја, слика и концепција, донела је, на сличан начин, промене у самој позицији коју је савремена архитектура могла да преузме, и као извор идеја, и као контекст деловања и примене у технологији пројектовања и градње.

„Политички садржај је питање алегоријског садржаја,¹¹² како примећује теоретичар архитектуре Нил Лич, политика је нешто што се из архитектуру наративно „извлачи“ тумачењем и разумевањем у друштвеном контексту. Лич, слично Џејмсону, овим приступом призива сталну „семиотизацију“ која се у одређеном кружењу контекста, кроз алегорије и наративност, може конституисати у пољу архитектуре. Значење се „пројектује“ факторима који превазилазе архитектуру издвојену у једној материјалности, примајући у себе алегоричност одређене контекстуализације коришћења, употребе, асоцијације и наратије. Последица оваквог става, преиспитује сваки облик архитектуре као облик који је могућ само у свом контексту. То не значи да морамо сваком облику доделити одређену друштвено важну позицију, алегорију која ће одсликавати неко шире значење, већ да свакој форми можемо наћи прихватљив „социјални темељ“ на коме се гради могућа апстракција шире укоренеог смисла. Такав облик

¹¹² Leach, *The Anaesthetics Of Architecture*, pg. 8.

извлачимо увек „из“ (архитектуре), односно премештамо „у“ (контекст), тражећи конотацију која мења почетну позицију и ствара простор друштвеног (контекстуалног) разумевања, било као алегорије, метафоре или нпр. политизације. Као што де-контекстуализација архитектуре производи ефекте губитка изворног смисла које је постојало, тако ре-контекстуализација бива уложена у конкретном дискурсу у нови облик смисла архитектонског израза.

Трансформабилност архитектуре у односу на историјско-културни контекст и само постаје елемент контекста; архитектура која по себи подразумева дубоку контекстуалну укорененост може потицати са једне институционалне стране (норме) или као сугерисано питање стила.¹¹³ Сразмерно радикалнији облици трансформације захтевају израженију свест о средствима неопходним за модификације, док однос друштвеног контекста посебно долази до изражаја, јер архитектура по себи имплицира дејства која се односе и на друштвени живот на нивоу породице, кварта или града. Теоретско утемељење друштвене условљености може се развити управо на тези о „заједничкој компоненти друштвеног живота и уметности, која такође, боји, а можда бива и обојена осталим компонентама из којих се те појаве састоје”.¹¹⁴ Однос стваралаштва и друштва обојен је снажним облицима рефлексивности¹¹⁵ које се тешко могу јасно, у узрочно последичном смислу, одредити и претпоставити. Одређена објашњења, пре свега марксистички утемељена, налазе појам „друштвене свести“, као категорију условљену обликом и процесима рада, која чини једну врсту колективног „ткања“ и која обликује целокупан друштвени живот и све области његовог испољавања, где свакако видимо и архитектонско стваралаштво. Облик и процеси рада, њихови друштвени услови, по таквом дискурсу, обликују архитектонско стваралаштво као нешто што је „омеђено производним односима“ и нешто што је специфично у оквиру једне природе друштвених односа.

Код Умберта Ека налазимо појам друштвеног кода као потке установљеног друштвеног контекста – то је „скуп норми чија целовитост није увек тако јасна“¹¹⁶, али се, попут неког вида „обичајног права“ може узети као важеће мисаоно утемељење које детерминише појединачне појавности. „Појам кода

¹¹³ Волхајм, *Уметност и њени предмети*, ст. 117.

¹¹⁴ Исто, ст. 119.

¹¹⁵ Гиденс, *Последице модерности*, ст. 43.

¹¹⁶ Еко, *Код*, ст. 7-8.

нужно подразумева појам конвенције, друштвеног договора, с једне стране и механизма заснованог на правилима, с друге стране“.¹¹⁷ Кóд представља начин изражавања својства која су заједничка у оквиру структура једног или више симболичких система. „Будући да претпоставља комуникацију, он није гаранција саме комуникације, већ структуралне повезаности, посредовања између различитих система... Кóд, чак и када је правило, није правило које 'затвара', може да буде правило-матрица које 'отвара', које омогућава стварање бесконачних појава, дакле, он је почетак 'игре', једног неконтролисаног вртлога“.¹¹⁸

Посматрати простор као једну врсту флукса друштвеног кóда није ништа више од чињенице да простор чине одређена правила која потичу из друштвеног хабитуса. Кóд је „друштвена слика“ из које се црпе структурални елементи одабрани у циљу организације смисла и значења. То је социјални поредак значења увезан у један просторни склоп конкретног контекста. Тај поредак подразумева артикулисање система управљања у првом, примарном виду који је изнад архитектуре као форме и садржине. Можемо рећи да говорећи о кóду говоримо о самој премиси установљавања неке форме и неког значења архитектуре. Архитектонски израз постаје тумачено кроз једну „шематску“ историјску врсту кроз коју се целокупан друштвени оквир и сви њени сегменти филтрирају, што по себи представља и основ за критичко преиспитивање таквог приступа.¹¹⁹

Друштвена условљеност отвара и питање које се односи на слободу и ограничења која настају у архитектонском изразу. Неспорно је да постоје оквири који се у нормативном и законодавном смислу намећу, као и са друге стране „неписани“ нормативи који представљају аспект афирмације или спутавања стваралачке слободе. Карактеристика савремене архитектуре је да се стандардима и законодавним оквиром повећају условљености „формалне“ природе, али и смањују они „неформални“ оквири слободе стваралаштва. Стога се највише вредности архитектонског уметничког израза на амбивалентан начин доводе у питање управо апсурдно њиховом афирмацијом у једном легалном и легитимном детерминисаном виду.

¹¹⁷ Исто, ст. 14.

¹¹⁸ Исто.

¹¹⁹ Волхајм, *Уметност и њени предмети*, ст. 119.

Извесна социјална конструкција архитектонског знања је могућа уколико би пошли од претпоставки да се архитектура мора тумачити историјски и у контексту актуелности друштва и културе.¹²⁰ Друштвени процеси у основи су „продукције простора“, док је свака архитектура заснована на друштвеном протоколу који дефинише просторне потребе и артикулише дискурсе који могу прихватити или обликовати одређене приступе у архитектури. Потреба за архитектуром, тачније потреба за одређеним усмереним концептуалностима и могућим приступима, део су заједничких вредности, перцепције друштвене корисности коју архитектура носи у перспективи неког културног и уметничког денотирања. Одређени ред или успостављени ред у поретку просторног обликовања, експонент је ширег друштвеног консензуса који омогућује и реализује конкретан стваралачки израз.

1.4 Архитектонски пројекат

1.4.1 Појам пројекта као симболичке нотације

Обликовање архитектонског простора на нивоу пројекта представља посебан вид нотације и симболичке репрезентације у архитектури. Елементи пројекта су графичке репрезентације стварности коју тек треба установити и створити. Интенција ка реализацији представља најважнију особеност која чини да се пројекат може сматрати и алатком за виртуелни начин обликовања стварности. Пројекат је вид симболичке нотације архитектонских интенција чије разумевање тражи стручно тумачење или превођење у раван посебне врсте значења. Његово „читање“ укључује разумевање система „договорених“ елемената у оквиру архитектонске професије. Ови елементи у општем виду немају арбитрарне вредности тако да можемо усвојити једну врсту техничких констатива по којима се елементи архитектонског пројекта разврставају, групишу и на договоран начин презентују. Пројекат тако дефинише сваки инжењерско-технички аспект конституисања архитектонских елемената, њихову исправну техничку употребу, технолошку и функционару логику и везу са нормативним елемената грађевинских прописа и правила грађења који прате стварање и појавне

¹²⁰ Бер, *Увод у социјални конструктивизам*, стр. 31.

егзекуције; уопштено, они чине један конститутивни аспект пројекта који управља инжењерско-логичка компонента сведена на мерљиве или егзактно одредљиве параметре архитектуре и грађевинарства.

Са друге стране, у пројекту можемо наћи одређену „перформативност“, израз који гради нивое који се, као такви, „реализују“ чинећи вредносно-изражајну компоненту једног ентитета пројекта и одговарајуће архитектонске интенције. Перформативни елементи и нивои граде реализацију „сопственог значења“ која формирају оне односе које доживљавамо кроз просторно обликовну композицију као самосвојну естетску форму и просторну концепцију архитектуре. Пројекат у овом погледу постаје арбитран, при чему се о пројекту изражавамо у описним тумачењима (нпр. успешно-неуспешно, изражајно-безлично) подразумевајући широку скалу вредносних категорија и критеријума.

Један од елемената перформативног нивоа пројекта има одлике конститутивне норме које конвенцијама дефинишу правила архитектонског цртежа који успостављају одређене техничке стандарде којима се пројекат реализује. Одређени елементи пројекта – попут размере, пропорције, графички стандарда, перспективне конструкције и сл. – као елементи сликовног представљања, одражавају једну „верно“ подржану (миметичку) компоненту неопходну за исправно преношење репрезентованих елемената архитектуре. Међутим, ови елементи нису обавезно елементи верне репрезентације која подражава природну структуру стварне архитектуре, као егзактни цртежи имају контролисана ограничења због чега не говоре „тачним“ преношењем (пресликавању могуће појавности), већ одређеном нивоу погађања сличности која прате аналогне односе између појединих просторних елемената стварности, облика, материјала и елемената; чинећи једну дијаграмску структуру израза која преносно надокнађује разлику у околностима којима пројектантска представа губи у односу на пуну архитектоничност стварне архитектуре.

Двојни карактер пројекта, као архитектонске нотације, тако је двоструко утемељен како у погледу егзактног приказа којим се директно остварује основна „функција значења“¹²¹ (елементи инжењерско техничких и функционалних података које садрже архитектонски пројекти); тако и у погледу садржаја и

¹²¹ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Феноменологија сазнања*, ст. 65.

карактера концептуалних категорија архитектуре. Корелација ове две области не искључује ни једну димензију, градећи архитектонску интенцију стварности архитектуре, њену нотацију кроз истовременост објективирања и субјективности непосредних чињеница. Ова корелативност у свом корену гради једну феноменологију и доживљај архитектуре који се „чита“ кроз различите медије, где се пренос просторних односа и просторних елемената не своди на појединачне, издвојене аспекте инжењерско-техничке или формално-естетске природе, већ се они артикулишу као једна целина. Управо та целина омогућују да се појединачни елементи и аспекти реализују и да се сагледају тек том целином и кроз ту целину. Тачност и исправност у појединостима зато није гарант очекиване целовитости (у погледу вредности или успешности пројектне реализације), као што одређена позитивна целовитост није праћена исправношћу или успешношћу у свим појединостима различитих аспеката архитектонског пројекта.

Према америчком филозофу Нелсону Гудмену, архитектонски пројекат се може разумети и као нотацијска шема уз услов да претпостављамо да су „сви уписи неког знака синтактички еквиваленти“, ако упис сматрамо врстом визуелне ознаке која припада знаку, а да коришћене ознаке (графички елементи) јесу „примерци знакова у нотацији“¹²² и да као такви не припадају више него једном знаку у оквиру једне класе елемената пројекта. Пројекат тако представља сложену симболичку шему, која се, по дефиницији, „обично састоји од знакова и начина њиховог спајања како би се обликовали други знакови“.¹²³ Међутим, посебна карактеристика архитектонског пројекта је у непотпуној раздвојеност знакова; при идентификацији која даје потребну нотирану информацију укључени су елементи „рукописа“ и „скице“, посебно у мануелном облику стварања (ручно цртање).

У општем смислу, пројекат циља на то да се приближи чистим карактеристикама (уникатног) нотацијског система који има прерогатив који обележава „недвосмисленост, те синтатичка и семантичка раздвојеност и разлучивост“.¹²⁴ Овај минимум чини услов који карактерише елементе развијеног система, који настаје поступним грађењем које се развија и унапређује, како се

¹²² Goodman, *Језици умјетности*, ст. 112.

¹²³ Исто.

¹²⁴ Исто, ст. 132.

поступно развија сам пројектантски процес и врста пројектне документације, почевши од идејних скица, идејног решења, ка идејном и главном, односно извођачком пројекту. Захтеви пројекта тако „нарастају“ ка јасноћи, прегледности, уређености, јасноћи, читљивости, техничко-графичкој опреми, детаљима, описима и другим погодним квалитетима.

Нотацијска улога пројекта у архитектури превасходно има улогу „водича“ или скупа дефинисаних правила за реализацију једног архитектонског дела или грађевине. Међутим, ову улогу можемо проширити условом да артикулација тих правила чини осмишљен начин транспозиције архитектонских елемената који омогућује разумевање стваралачке интенције (намере) како саме физичке појавности, тако и њеног практичног коришћења; ово разумевање утиче и на стваралачки процес, пројектовање које треба да идентификује и организује сложени систем архитектонско-грађевинских елемената и позиција. Поред просте дефиниције елемената архитектуре, кроз пројекат се протеже специфично разумевање апстрактног оквира мишљења, посебан облик стваралачког сензибилитета који осликава одговарајућу просторну намеру.

Архитектонски пројекат се такође може дефинисати и врстом дијаграмског скупа којима дефинишемо потребне елементе за извођење и реализацију архитектуре. У томе је пројекат сличан музичкој партитури, али се од ње битно разликује по немогућности репетитивног извођења. Архитектура не подлеже једноставној репетицији, иако, строго гледајући, то може бити уколико узорак пројекта представља тзв. „типски“ пројекат намењен вишеструкој употреби, а што не представља уобичајено прихватљив основ за стварање архитектуре.

Реализовани објекат је репрезент пројектованог кроз конститутивне елементе који битно одређују архитектонску структуру, док се одређене појединости варирају у извођењу. Извођење, квалитет реализације, поштовање пројекта и става аутора укључују се као један од елемената вредносног стварања. Пројекат, по правилу, дефинише архитектуру и њене примарне елементе и одлике, док извођење и реализације реферишу додатне нивое изражајности архитектуре, њене материјализације и финог прилагођавања пројектованих елемената кроз детаље, опрему, тактилно, текстуру, боју... Разлике у односу на пројектовано могу се

третирати као дислекције архитектонског нотирања, али и као допуштена слобода у реализацији архитектуре контролисана у току самог извођења архитектуре.

Пројекат омогућава ефикасну и рационализовану стратегију стварања архитектуре, чинећи да се архитектура, као уметничка дисциплина, сагледа као стваралаштво које се реализује у два степена: пројекат као нотација и изведено дело као реализација у реалној стварној појавности. Нелсон Гудман је овај тип „двостепене“ уметности означио појмом *алографијском*, као ону уметност чије се дело реализовано према „нацрту“ може поновити, а да се копија не разликује од оригинала. По томе, „зграда које је у складу са пројектом и поближим одређенима“, ¹²⁵ представља алографијско дело, узимајући у обзир да елементи пројекта не морају нужно представљати изричите спецификације, које су као такве исказане, колико су то специфицирани елементи који захтевају да је „примена схваћена“ и да је реализација омогућена. При томе, копија пројекта је увек идентична свом оригиналу, а изведено дело представља реализацију тог пројекта.

Гудмен је све уметности, на свом почетном стадијуму, видео као аутографске, дакле као уметности које стварају аутентична дела у једном степену стварања, док се у каснијем развоју неке уметности преображавају у алографијски концепт стварања. Дobar пример јесте музика која се развила у стваралаштво у коме партитура, музички запис, постаје начин егзистенције дела, при чему не постоји физичка, ни суштинска, разлика између оригинала партитуре и њене копије, већ само разлика између тачног и погрешног преписа, јер копија партитуре јесте то музичко дело. У случају музике, или позоришне представе, можемо бескрајно понављати једно извођење, а да ни у чему не нарушимо идентитет и аутентичности тог дела; са друге стране, један пројекат се ствара за конкретну локацију, једно место у реалном физичком простору и окружењу, одређеном времену и плану градње, као и за познате потребе, кориснике са реалним животним околностима, чиме се заправо доводи у питање да је, у случају архитектуре, могуће прихватити „чист“ алографијски принцип изражавања. Свакако да постоје пројекти који могу вишеструко испунити Гудманов принцип о

¹²⁵ Исто, ст. 103.

извођењу „у складу са нацртом и поближим одређењима“¹²⁶ (тзв. типски пројекти), али се то не може узети као прихватљиво оправдање да се архитектури додели алогографијски статус. Напротив, тада немамо аутентично намењен нацрт који се везује за локацију, место и време, већ само форму и материјализацију, једну врсту изузимања пуне природе архитектонске појавности коју не одређује само „унутрашње својство“ само себи довољно, већ се показује и оним „спољним својством положаја и одношења према месту и околини“.¹²⁷

Алогографијску уметност чини њена подложност нотацији, кроз коју се тек остварује оно што се прописује за одређено дело, а што се препушта избору у погледу интерпретације и извођења дела. У овом погледу не можемо до краја архитектуру сврстати у јасно разграничени режим аутографске или алогографијске уметности, већ пре препустити посебним критеријумима зависним од појединачног случаја. Предложени алогографијски режим у архитектури пре се може видети као изузетак, него устаљено правило.

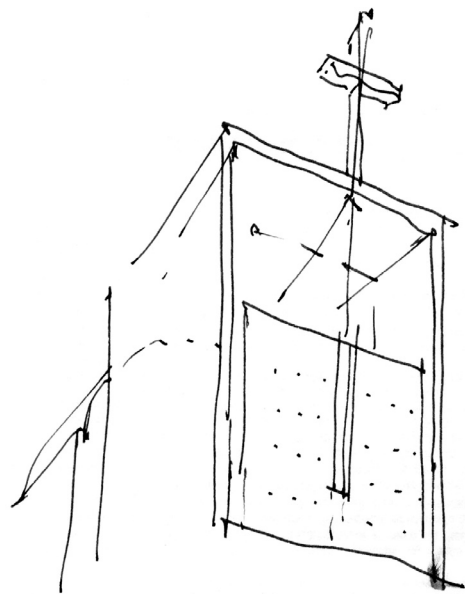
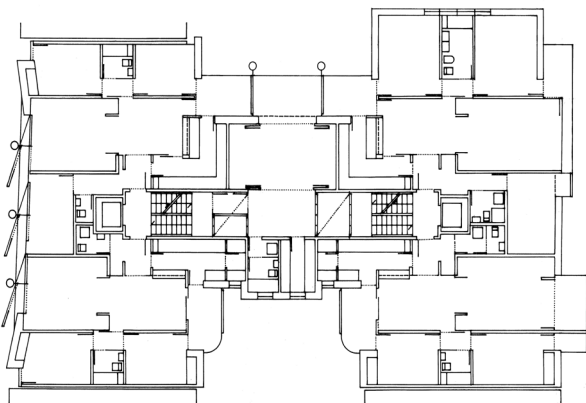
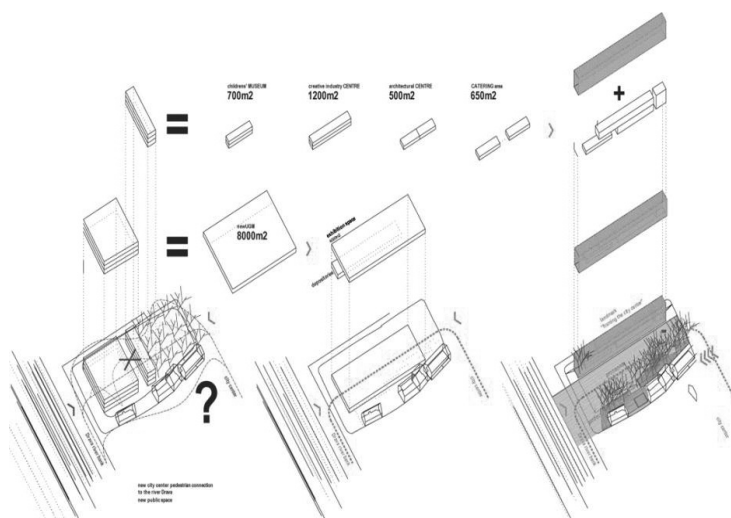
1.4.2 Цртеж, дијаграм, модел

Архитектонски цртеж је основни изражајни елемент архитектонског пројекта, представља део једне архитектонске чињенице чијом интенцијом је обликован и кроз коју је разумљив.¹²⁸ Архитектонски цртеж преузима елементе ликовног језика, фотографије, графичког дизајна, графичких симбола и дијаграма. У свом најелементарније виду цртеж има форму скице док не постане део ширег система – пројекта. Као део пројекта, цртеж је елемент нотацијског система у коме се сваки цртеж „везује“ у посебан склоп графичких прилога и описа неопходних за реализацију и извођење архитектуре. Појединачни цртеж се може тумачити тек у склопу целине као део нотације архитектуре и као посебан предметни израз са својом аутономном аутентичношћу. Архитектонски цртеж, за разлику од ликовне слике, има своју синтаксичку структуру у одређеним класама приказа. Такве класе везане су за систем ортогоналне пројекције, којом се уобичајено дефинише просторна структура кроз стандардне елементе пројекта (основе, пресеци, изгледи

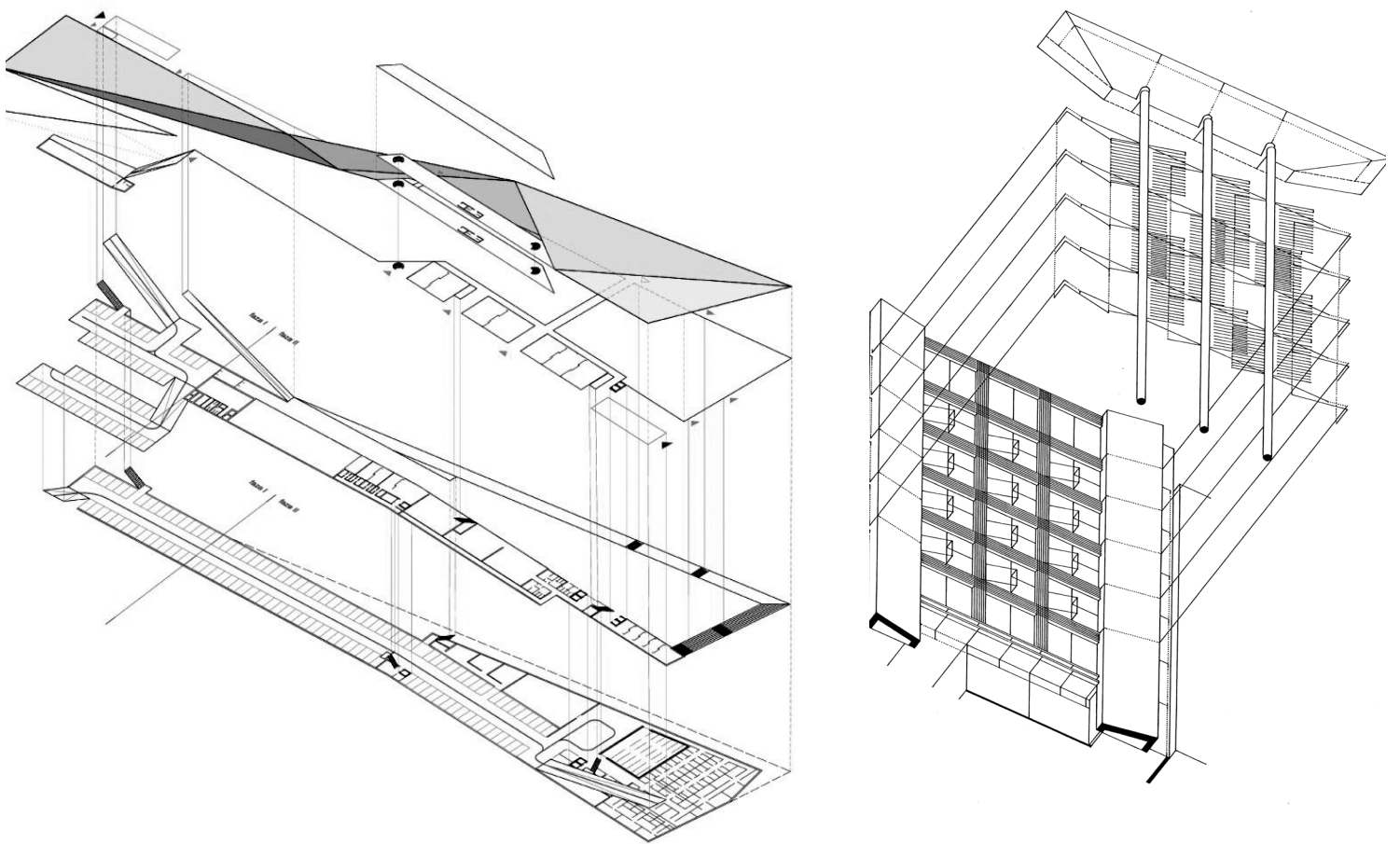
¹²⁶ Исто.

¹²⁷ Женет, *Уметничко дело*, ст. 303. Како би могли замислити „Ајфелову кулу изван Париза, Партенон изван Акропоља, Оперу у Сиднеју изван његове луке“? Исто.

¹²⁸ Дорфлес, *Похвала дисхармонији*, ст. 14.



Ил. бр. 1. У архитектонској нотацији, пројектом спајамо репрезентативни и дијаграмски модус, чинећи да се обе компоненте укључују у целину, осим ако неку од њих не искључимо из уско циљаног разлога – попут чисто презентационих прилога (какве су просторне перспективе у колажном или компјутерско 3Д-симуланом виду) или чисто дијаграмских какве су функционалне шеме, разне спецификације и техничко-нормативи елементи пројекта. Дијаграми конкурсног пројекта (а), типска основа стамбеног објекта (б) и слободоручна скица (в). Студио *Mitarh*, Београд. www.mitarh.rs



Ил. бр. 2. Архитектонски цртеж, за разлику од ликовне слике, има своју синтактичку структуру у одређеним класама приказа. Ова правила вазана су за систем ортогоналне пројекције којом се дефинише просторна структура кроз стандардне елементе пројекта (основе, пресеци, изгледи или конструисане просторне приказе попут перспективе, аксонометрије или изометрије). Аксонометријски цртежи, Студио *Mitarh*, Београд. www.mitarh.rs

или конструисане просторне приказе попут перспективе, аксонометрије или изометрије).

Полазни елемент у процесу настајања архитектонског дела, стварања архитектонског пројекта, најчешће је слободоручна архитектонска скица. Она не представља део пројекта и дела у неком формалном поретку, али може постати битан чинилац, важна белешка одређене архитектонске намере која директно или индиректно, описно или илустративно, дефинише одређену идеју, информацију, елемент или целину.

Скице не припадају облику нотацијског елемента, већ оне по себи представљају изражајни облик који осликава једну архитектонску намеру, а често и један аутентичан изражајни ауторски сензибилитет. Скица најчешће „припада“ неком пројекту, иако сам пројекат (или реализација пројекта) могу да изостану. Кроз скицу се апстрахују сви елементи неке архитектонске артикулације, често се укључује у означавање „идеја“, али не као део знаковног система, већ као самосталан облик и необавезна стваралачка белешка. Њено свођење архитектонске идеје је на нивоу цртежа и односи се на „ограничења конститутивних видова онога што се симболизује”.¹²⁹ У строгим облицима дефиниција, скица не дефинише архитектуру како то чини пројекат, већ пре можемо рећи да скица „јесте дело“¹³⁰ које реферише на одређену архитектонску идеју и захтева смислену конотацију како би била разумљива.

Јединствена артикулација елемената архитектонског израза, кроз архитектонски цртеж, употпуњује се надаље у пројекат као специфично симболичко уобличавање које спаја наративне описе, шеме, слике и презентацију у јединствено нотирану изражајну форму архитектуре. Целокупан пројекат разуме се као сложена врста дијаграмског скупа којима се дефинишу потребни елементи за извођење и реализацију архитектуре. У општем смислу, сваки архитектонски прилог у оквиру пројекта се може посматрати дијаграмски. Дијаграм своди и редукује садржаје на потребан ниво читљивости и разумљивости поступком компресије и сажимања информација. Дијаграм је једна представа која се разуме сведеним елементима, који покривају многе појединости и детаље, чинећи особени вид комуникацијског и изражајног облика. То је врста сплета

¹²⁹ Goodman, *Језици умјетности*, ст. 196.

¹³⁰ Исто, ст. 164.

редукованих информација којима се зато истичу одређени битни елемената приказа. Док особеност сваке миметичке слике (приказа) јесте да прати и подражава визуелне особености елемената неког конкретног предмета, дијаграм чини „корак даље“, он стилизује и трансформише те елементе изван категорија директног подражавања, он је „слика само једне форме“, слика која гради узајамне односе и карактере.¹³¹ За дијаграм се може рећи да је то врста шематизоване слике која испуњава „утемељење техничких захтева за нотацијски језик“.¹³²

Пренос дијаграмских информација може се дефинисати аналогно или дигитално, укључујући и њихову комбинацију мешаног аналогно-дигиталног типа. Аналогни тип дијаграма користи графички изражене информације у виду линеарно континуалног типа прелаза, док дигитални дијаграм информације преноси „скоковито“ у једном систему сводивог на нумеричке вредности.

Дијаграмски знак и његови елементи, самим концептом, одражавају уска ограничења у односу на сликовни знак.¹³³ Узмимо, на пример, ликовне вредности цртежа или архитектонске скице одређене су појединим елементима графичког језика попут дебљине линија, бојом, интензитетом, валером или врстом папира, градећи тако изражајну густину која битно одређује наш однос према укупном ликовно-графичком изразу. Са друге стране дијаграм такве елементе може да „сведе“ на прости односе који нису пресудни за уско схваћену функцију дијаграма, постајући једна врста „разуђене“ скице или цртежа у погледу денотативних улога.

Међутим, за разлику од описаног дијаграмског принципа смањене „густине“, у архитектури коришћење дијаграма у многим случајевима преузима одлике графичког цртежа који презентује или ре-презентује изражајне одлике архитектуре, попут приказа формално-обликовних елемената, фасаде или материјализације. У томе, архитектонски дијаграм није само средство компресије информација, већ и алат презентације.

Овим је смањена разлика између сликовног приказа (цртеж-презентација) и дијаграма (компресија информација), чинећи да архитектонски цртеж има

¹³¹ Лангер, *Филозофија у новој кључу*, ст. 129-130.

¹³² Goodman, *Језици умјетности*, ст. 145.

¹³³ Исто, ст. 192.

прелазни ступањ истовремене нотације (дијаграма) и презентације која гради репрезентован облик уметничког израза. У архитектонској нотацији, пројектом спајамо репрезентативни и дијаграмски модус, чинећи да се обе компоненте укључују у целину, осим ако неку од њих не искључимо из уско циљаног разлога – попут чисто презентационих прилога (какве су просторне перспективе у колажном или компјутерско 3Д-симулираном виду), или чисто дијаграмских какве су функционалне шеме, разне спецификације и техничко-нормативи елементи пројекта.

У приказивачком карактеру често се тривијално наглашава примарно важна „сличност“ као подражавање облика и материјала, међутим дијаграмски аспект архитектонског цртежа и пројекта упућују да репрезентација пре циља на релације, односе које поједини елементи међусобно и у склопу целине остварују, а мање на просто подражавање пројектоване стварности – онако како би нешто требало да буде. Дијаграми кроз архитектуру превазилазе ограничења сликовне репрезентације и омогућују комплексније сагледавање архитектонског концепта у пуној комплексности која укључује и оно што се подражавањем не би могло реализовати стварајући алат репрезентације комплексних категорија архитектуре у које се укључују визибилан сликовни приказ и невизибилни подаци, структуре, конструкције, инсталација, вербални описи, догађаји, активности и широког поља потенцијала разумевања једне архитектонске артикулације. Дијаграмски приказ архитектуре укључује категорије које прелазе ниво иконичког у комплексну презентацију простора, облика, догађаја и архитектонских конотација живота. Дијаграмско пројектовање или коришћење дијаграма у пројектовању омогућује прелаз преко уобичајених граница различитих категорија комуникације.

„Предмети и догађаји, било визуелни или невизуелни, могу се репрезентовати помоћу било визуелних или невизуелних симбола”.¹³⁴ Боја може постати вредност, материјал, дешавање, карактери; линије токови, кретања... Граница дијаграмског израза не дефинише се само самим елементима и техником, колико и договорним устројством, облицима којима представљамо идеје, представе, једно време и просторна доживљавања. Приказивање архитектуре тако нема циљ само да нам представи објективну слику (света), већ тежи да нам

¹³⁴ Исто, ст. 193.

представи архитектуру виђену кроз извештај став који издваја жељено виђење, детаље или аспекте стварности која често на други начин и не може постојати (на пр. пресеци, аксонометрије, дијаграмски прикази). Ови прикази дају односе архитектонских елемената или елементе архитектонског програма на начин који није могуће „видети“ у стварности.

Посебан случај дијаграма представља архитектонска макета или тродимензионални модел пројектоване архитектуре.¹³⁵ Модел садржи одређени однос према стварности, он је начин репрезентације стварности. Модел идеализује стварност, гради њену манифестацију. У моделу се артикулише архитектонска интенција, стваралачки сензибилитет и одређене релације простора. Модел показује како нешто „изгледа“, како функционише или који принципи управљају једном просторном намером. На моделу се могу уочити одређена својства те намере, односно својства реалне интенције у ограниченом, циљаном смеру. Зато све особине нису апсолутизоване, већ се моделом циља на издвојене црте приказивања, увек у корелацији са усвојеним (одређеним, уобичајеним, договореним или слободно изабраним) конвенцијама интерпретације.¹³⁶ Модел репродукује стварност на појединачним својствима простора на начин усвојеног пропорционалног односа који прате миметичке или аналогне релације, опонашање или карактеризацију. Архитектонски модел призива захтев имагинације која разуме ова начела како би се испитали односи у интенцији стварности. Тумачење елемената модела, његових релација и односа, уводи посебан језик који делује у апстрактном подручју у једној врсти метафоричности, односно трансфера смисла који даје опис и тумачење уз помоћ елемената пренешеног и примереног значења. Овај „језик“, у већој или мањој мери, представља захтеван помак мишљења и разумевања релација према стварности – са једне стране је то захтева референтности „описа“, а са друге стране захтев референтности „читања“. Ови захтеви су врсте „шема“, функционишу по принципу сличном метафорама, где се кроз извесна својства модела исказују својства архитектонске интенције. Својства су издвојена како би

¹³⁵ „Модел је примерак или случај оног што моделује“. Модел денотира оно што моделује чинећи „појединачни случај који одговара опису“. Goodman, *Језици умјетности*, ст. 145.

¹³⁶ Приказивање укључује једну врсту релативности у избору и исправности приказа, Goodman, *Начини свјетовства*, 101.

се одређени параметри учинили сагледивим у транспозицији, умањеној размери и укупној редукцији.

Компјутерске анимација може омогућити посебан случај компјутерски развијеног модела, као мешавине дијаграма и класичног модела (макете). Макета-модел је на неки начин тродимензионални дијаграм са посебном структуром која може бити веома различита – статична, покретна, расклопиво-склопива, анимирана... Попут дијаграма модел може бити аналоган, дигиталан или комбинованог карактера. Према природи приказа и према обликовању форме модел је најчешће аналоган, следећи миметичка правила у дефинисању облика и сразмерних димензија, док је према употреби материјала најчешће дигиталне природе са коришћењем различитих узорака материјала.

1.4.3 Трансцендентност и интенција пројекта

Пројекат представља двоструко нотативну вредност – нотацију пројектованог простора (облика) и значења која исказује сама (нотирана) архитектонска појавност, односно интенција ка једној архитектонској намери. Удвајање ових система у одређеној мери присваја нераздвојивост учинка пројектованог и стварног, где се пројекат посматра као дијаграмска нотација неке (намераване) стварности. Дијаграмски карактер преноса значења по својој дефиницији поседује одређене нивое условљености и немогућности непатвореног представљања; оно је увек провучено кроз филтер нашег тумачења и расуђивања које архитектуру не нотира у пуном јединству апсолута рецепције, већ ствара једну самосвојну изражајну вредност нотације, једну врсту графичког језика којим се формирају архитектонске представе и намере. Само представљање провучено је кроз филтер нашег тумачења и расуђивања, јер је и сама нотација изражајна форма које не може да ствара апсолут рецепције, већ нивелисан оквир подложен релативизацији. За однос нотираних и нотирајућег не постоји апсолутно мерило колико се они могу поклопити, већ постоји одређени ниво норме по коме се нотирање и читање пројекта може вршити, односно тумачити. Пројекат, као елемент нотирања, артикулише архитектонску намеру као скуп елемената који упућују да се може дефинисати и тумачење оног на шта он упућује на начин да се на системски начин повеже стварност, графички израз и архитектонска намера у



Ил. бр. 3. Приказ пројекта јесте приказ света који укључује присутну намеру извесног става и једне дозе прегнације перцепције која укључује препознавање (познатог) карактера стварности и уношење у свет новог и пројектованог (непознатог). Компјутерске визуелизације конкурсних пројеката, Студио *Mitarh*, Београд. www.mitarh.rs

јединствену симболичку представу као сугерисан доживљај и мисао. У првом нивоу (пројекат) видимо моделе приказивања архитектонске интенције дела као дијаграмски схваћену артикулацију форме и простора (корисности). На другом нивоу приказивање се потенцијално може јавити као део изражајности или посредног говора дела. Посредовање се креће неким могућим путевима значења, као што је метафоричност или симболизација делатне манифестације, што се увек може разумети као део друштвеног рада и део целине људског постојања.¹³⁷

Архитектонским пројектом се, у првом ступњу стварања архитектуре, гради репрезентативни облик стварне архитектуре; пројекат реализује одређену интенцију и представу каква ће и архитектура бити. Пројект је врста дијаграмске представе која репрезентује будућу архитектонску појавност која није пуко „пресликавање“ имагинативне замисли, већ једно „остваривање“ аутентичне креативности; док су начини, како се репрезентује такво стварање, дубоко повезани са начинима како архитектуру тумачимо, читамо и напосто видимо, па зато и начин стварања пројекта говори о пројектантском искуству, стручној пракси, стваралачком ставу, образовању и „заинтересованошћу“: уопштено, мишљењу које се мења и развија као обележје стваралачке личности.

Сваки архитектонски пројекат по својој природи конституише виртуелни простор који, попут сликарског „простора слике“, ствара „примарну визију“, један облик стварања који је неизоставно присутан и „пројектован“ без обзира на карактеристике, врсту, облик и вредносни суд – имагинативна илузија која чини основну грађу представљене нематеријалне архитектонске пројекције и намере; простор нотиран кроз један систем елемената графичког приказа којим се дефинишу изражајни, обликовни, техничко-конструктивни и елементи материјализације.

Приказ пројекта јесте приказ света који укључује присутну намеру извесног става и једне дозе прегнације перцепције која укључује препознавање (познатог) карактера стварности и уношење у свет новог и пројектованог (непознатог). Неписана миметичка конвенција у пројекту омогућује читање пројекта као непосредне стварности. За то је потребан код који ће учинити да се пројекат доведе у везу са стварношћу. Поред оног директног односа заснованог на

¹³⁷ Virno, *Грамматика мноштва*, ст. 41.

размери, техничкој егзактности и нормативном реду, постоји и одређени стваралачки гест који се појављује у разлици између референтности архитектонског пројекта и презентативног изражавања, разлике између графичке информације и презентованог облика који нас усмерава на могући свет стварности, сензибилитета архитектуре и евокације њеног доживљавања и животног коришћења.¹³⁸

Пројекат је једна врста израза животне интенције – оно што долази пре архитектуре, оно што обухвата њене елементе, талас који упућује на простор, елементе, конструктивност и догађања појавности. Пројекат реферише „план иманенције“,¹³⁹ оно што пресеца ентропију и гради „сито и решето“ кроз које нешто треба/може да „прође“ или да буде одбачено. Једна појавност настаје онда када друга ишчезне. У пројекту, архитектура представља ту пресечницу кроз коју издвајамо појавности и градимо пресеке који ће се, вођени тим простором и том архитектонском пројекцијом, остварити. Пресеци ентропије иманентни архитектури исцртавају начине и могућности живота и доживљавања. Пројекат тежи да установи место пресечница, једно уклапање кроз неодређености и расуло могућих кретања у нешто што треба да припада коначној стварности и што је иманентно архитектонском концепту и осмишљеном плану. Тежња према конзистентности, односно установљавању граница празнине, нешто што треба да постане архитектура као оквир стварности или њена „аура“; нешто што су Делез/Гатари назвали „објективна трансценденција идеалног света настањеног културним формацијама и људском заједницом“.¹⁴⁰

Сваки концепт архитектонске иманенције преузима из хаоса могућности и хаоса одређивања, сопствене пресеке мишљења које одређује Једно или Целину. Архитекта уопштава различиту дистрибуцију елемената, једну врсту заједничког кретања, иманенције која чини да свака посебност постаје део пројектованог плана, материја која осликава једну слику мишљења. Пројекат изражава потребу да се у стварању архитектуре „прекораче границе времена и индивидуе“.¹⁴¹ Са стране архитекте-ствараоца, пројектантска намера је „предвиђање учинка као испуњења неког очекивања, као надмашивање неког очекивања или као учинка

¹³⁸ Калер, *Наративни уговори*, из зборника Крамарић и др, *Увод у нартологију* ст. 72.

¹³⁹ Делез/Гатари, *Шта је филозофија?* ст. 45.

¹⁴⁰ Исто.

¹⁴¹ Goodman, *Језици умјетности*, ст. 104.

супротног очекивању“ које има колоквијално окружење.¹⁴² Са друге стране, прималац-корисник или тумач архитектуре створеном делу и архитекти „приписује нешто попут интенције или идеје, и то тако да у неким околностима само дело остаје иза своје идеје“.¹⁴³ Али оба дискурса, прекорачују само дело; стварност је другачија: нити је архитектура пуко остварење идејне замисли, нити прималац може у препознатој „идеји“ обухватити пуни смисао архитектуре и комплексност замисли архитектке.¹⁴⁴

Кроз приказ пројекта наводи се идентификација са једним светом који се тек треба установити – приказ се види као садржај, док начин приказа има форму репрезентације, где опет (та форма) има свој садржај који утиче на обликовање једне врсте перцептивне прегнације изражајног карактера и интенција архитектонског карактера пројекта.

Када Мерло-Понти тумачи својства перцепције он користи идеју феноменологије осећаја простора, односно феноменолошког искуства које обликује стварно-имагинарну реалност у јединственом универзалном времену. Таква идеја разумевања перцепције може одговарати начину како се у имагинарном простору „креће“ разумевање архитектонског пројекта. Стварност се искључује и замењује информацијама заснованим на репрезентованом узорку којим оперише архитектонски пројекат. Тај узорак је подложен арбитрарности, начину саме обраде, технике и презентације; његова позиција у архитектури постаје кључна за установљавање позиција које обликују архитектонски концепт и преносе идеје архитектонске интенције – „језик“ архитектуре прелази у мета-облик, питање форме израза које дефинише питање форме стварности.

Архитекта кроз начин грађења пројекта установљава и одређени начин виђења света; још више, тим виђењем он обликује тај свет управо чинећи да пројекат није само „провидна“ представа, већ изражајни субјект који упућује на карактерно одређење стварности, он казује интенцију изражајности која се пројектом наговештава и намерава за стварност.¹⁴⁵ Архитекта је у улози субјекта који покушава заузети позицију посредника између конкретних потреба

¹⁴² Гадамер, *Европско наслеђе*, ст. 51.

¹⁴³ Исто.

¹⁴⁴ „Филтрирање смисла који је постављен у неки текст или у неку уметничку творевину, представља уосталом један бесконачан процес.“ Гадамер, *Похвала теорији*, ст. 79.

¹⁴⁵ Danto, *Преображај свакидашњег*, ст. 234.

садашњости и пројекције (имагинације) будућности. Кроз пројекат се комбинује дискурзивни и презентациони карактер архитектонског израза, док сама архитектура јесте облик репрезента у оној мери колико тумачењем пројекта налазимо референтност њеног израза.

Основна конвенција која влада у изради сваког архитектонског пројекта представља очекивање да ће он остварити препознавање „света“ који архитектура гради и на који упућује. Темељна функција пројекта у овом погледу је дескриптивност; облик приказа кроз који се артикулише пројектована ствараност коју архитектура треба да обликује. Прихватајући такву позицију, од пројекта се очекују и елементи који ће потврдити оваква очекивања и указати на будућу „стварност“ као већ присутну. У литератури, овакав ефекат Барт назива „ефектом реалности“ (*L'effet De Réel*)¹⁴⁶ и представља „миметички уговор“ у коме се један израз, овде пројекат архитектонске намере, посматра као и сама ствараност (конкретна реалност). Уколико овоме не претпоставимо било какву сметњу (као што је свесно конципирање приказа који се одричу поменутог „уговора“) онда сагледавање пројекта тежи референтности са којом је могуће идентификовати архитектуру као врсту симболички присутне стварности која ће се пројектом тек установити и са којом се пројекат поистовећује. Елементи пројекта, који нису обавезујуће условљени техничко-нормативном обавезом (као што су перспективни прикази или разне врсте дијаграма), представљају простор да се на лакши начин омогући ово „препознавање“ будућег „света стварности“ и онда када немају директну референтност са егзактним подацима. Кроз њихову празнину референтности открива се тежња ка извесном „сензибилитету“ архитектуре, реферишући иреалну карактеризацију којој треба да тежи оно што тек треба да се установи.

Пројекат је овим окренут индиректном говору према стварности, он упућује на нешто што тек треба да се реално оствари; не само на нешто што је предмет стварности или стваран предмет, већ и нешто што је њена реализација. Жеља за објективношћу (пројектоване) архитектонске намере проширује се на пунији оквир, на оно што измиче објективним мерилима и што упућује на доживљај архитектуре и доживљај стварности имплицирајући сензибилитет израза – не

¹⁴⁶ Калер, *Наративни уговори*, из зборника Крамарић и др, *Увод у нартологију*, ст. 67.

само мимезе стварне архитектуре, већ мимезе њеног доживљавања. Кроз приказ „своје“ архитектуре, архитекта тежи да „оживи“ иреалност пројекта тражећи начин евоцирања пуне стварности – као стварну предметност и као стваран доживљај. Пројекат креира одређене категорије стварности које треба да буду препознате у рецепцији, тако да архитекта осмишљавајући презентацију пројекта и унапред установљава једну врсту оквира који ствара сугестију афирмације одабраних ефеката произвођења и реализације. Овај ефекат најбоље можемо уочити на перспективним приказима који постављају реципијента у сам простор идеалне стварности, уносе једно „ја“ као део знања шта архитектура може да произведе, једно симболичко кретање кроз различите начине којима се субјект може упутити на стварност користећи елементе визуелне реторике и субјективне рефлексије у стваралачкој интенцији. Такви перспективни прикази архитектуре упућују на унутрашњу разлику између егзактности и могућности презентације. Егзактност елемената пројекта утврђује недвосмисленост простора и елемената архитектуре; презентација, са друге стране, присваја сопствену изражајну евокацију градећи један иреални ефекат естетизације приказа који реферише на архитектуру и на дејства која сама архитектура може да реализује. Између ових поларности, егзактног и презентованог, налази се простор дистинкције самосталног израза који реферише пројектантске намере, било да треба да афирмише одређени архитектонски приступ (као подршка ономе што јесте), било да је то начин једне манипулативне улоге да прикаже заводљивост естетизације која је по себи самореферентна (ослобођена стварности) и приказује оно што заправо није.

Овај „раскол“ између приказа и стварних интенција представља простор могуће критике. Теоретичар архитектуре Неил Лич,¹⁴⁷ наслањајући се на Бодријареву филозофију и појам анестетског,¹⁴⁸ разматра феномен засићења слике која превладава у савременој култури и друштву, из чега изводи могуће последице на истинитост и стварност значења. У времену у коме технолошке могућности све више убрзавају могућности размене визуелних информација, слике постају производ сопственог антипода; када је слика превише, могућност

¹⁴⁷ Leach, *The Anaesthetics of Architecture*, 1999.

¹⁴⁸ Појам који уводи Wolfgang Welsch у есеју *Естетика и анестетика*, према Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, ст. 90.

њихове перцепције се губи. Жан Бодријар то постулира веома јасно, „тамо где је све више информација, све је мање и мање значења”.¹⁴⁹ Значење слика је у сталном клонирању кроз које се оне преображавају у невидљив смисао, односно значење које се не опажа као такво, јер „информације прождиру сопствени садржај”.¹⁵⁰

За Бодријара свет постаје опцен, док се згушњавањем информација и згушњавањем естетског чини све „дебљим“ у апстракцији реалности уметности, естетике и архитектуре. Хиперреалност слика и естетизација стварности постају толико преовладавајући ток који сам замењује стварност постајући „нова реалност“.

Овакво стање теоретичар културе Волфган Велш назива „анестетским“, односно стањем немогуће естетске перцепције, јер анестетско извире из самог естетског као проблема, што подстиче Бодријарову тезу о „екстази комуникација“ као проблема губитка значења и естетске ефемерности у времену општег преобила информација.

У архитектури стална естетизација воде професију у доминантно изражен свет слика којима се репрезентују архитектонске идеје, чиме се социјални простор и елементи архитектонског обликовања простора „гурају“ у „апстракцију фетиша“. Све је веће умножавање могућности и различитости у архитектонским приступима, а када све постаје естетизовано онда ништа више није ни лепо, ни ружно.

„Свако ко непрестано ради са пројектовањем посредством компјутера упознаје виртуалност и манипулативност реалности; упознаје се како је реалност једва реална, како је естетски погодна за моделовање”.¹⁵¹ То претпоставља могућност да се сваки облик реалности, посебно нешто „пројектовано“ може обработити (и прерадити) у естетски облик. Реалност се на нивоу пројекта обрађује као виртуелни приказ подложен манипулативној организацији која треба да установи естетски флуks изведене реалности, док слика архитектуре виртуализује стварност простора свдећи га на естетизовану парадигму визуелне репрезентације. Естетизација архитектуре тако прераста у естетизацију дизајна

¹⁴⁹ Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, 1988.

¹⁵⁰ Бодријар, *Симулакрум и симулација*, ст. 80-81.

¹⁵¹ Welsch, *Deep-seated aestheticization: transposition of hardware and software – the new priority of the aesthetic*, цитат наведен према: Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, ст. 90.

којим се архитектура репрезентује, док се простор мишљења и објективизације архитектуре редукује на простор визуелне имагинације – терет којим се имагинација простора архитектуре измешта из стварности доживљаја живота у стварност доживљаја дизајна. Овакав поступак може бити тумачен као стварни израз естетизације, на пример схваћен као нешто што опонира функционалистичком приступу и прагматизму, али истовремено установљава сличну искључивост у приступу; јер се утопијом архитектонске естетике, замењује практична утилитарност и животне потребе људи нечим што, само по себи, треба да чини естетику и један од аспеката архитектонске концептуализације. Критички гледано, естетизација савладава површински ниво појавности и постаје системски део економских регулација инструментизованих елемената друштвеног управљања и контроле.

2.0 ТРАНСЦЕНДЕНЦИЈА

2.1 Метафора и мимезис – начини трансценденције

2.1.1 Појам метафоричности

У овом поглављу разматрају се начини симболичке трансценденције у архитектонском делу. Пратећи аналогне примене теорије симболичких система у књижевном и уметничком изразу, основа трансценденције у архитектури посматра се кроз метафору као основни начин одношења архитектуре према референцама и значењима изван самог архитектонског дела.

У општем смислу, метафора је пренос, односно свако преношење значења са једног појма/предмета на неки други у циљу да се један смисао/значење исказе помоћу или путем другог. Метафору можемо видети као свако прелажење са дословне употребе на одређено фигуративно коришћење, тако да оно што није функционално, конструктивно или рационално оправдано – постаје иконичка слика или метафора.

У оквиру архитектуре, сложена конституција метафоричности нужно не може претпостављати само стилску фигуру као простор „украса“, већ може прерасти у премештање нечега што формира осећаје, односно осећања које побуђује физичка појавност. Архитектура метафором изражава и гради пренос значења стварајући један облик просторног метајезика. Успостављање „новог“ изражајног оквира управо се назначавало метафорама чинећи развојне потенцијале, могућности разраде, допуне неком носећем оквиру изражајног става или његовог „сељења“, преусмеравања у нову шему одређених елемената. Примера ради, метафорично „тешка форма“, као концепт компактног облика, може утицати на стварну хијерархију тежине у примењеној материјализацији. Неке се шеме метафора могу применити било где у циљу изражајне експресије, јер се управо израз опримерује метафорама; израз је пренос (увоз) метафора.¹⁵² Свака изражајност архитектонског облика, гради се у неком „спољњем“ подручју, или путем њега, изван саме архитектуре, али истовремено и само кроз њу, кроз својства архитектонског склопа, кроз оно што се реферише на нешто изван, на осећај, став,

¹⁵² Goodman, *Језици умјетности*, ст. 75.

тому, значење... Својства су изрази архитектуре помоћу којих архитектуру типизирамо, карактеришемо или распознајемо у неком њеном аутентичном виду; изражавају се она својства која одговарају одређеним метафорички формираном систему указивања, односно логичког додељивања. Да би се та својства препознала, односно метафора читала, морамо реферисати на њих, морамо доживљавати архитектуру, тумачити је, артикулисати њена значења, њен смисао и концепт израза.

Подручје примене једног архитектонског елемента, материјала или концепта, може покривати подручје метафоричности, установити границе и променљиве опсеге интерпретације у којима се артикулише одређено значење (оно одомаћено) и преноси на неку „страну“ (оно представљено). Одређене категорије се селе, отуђују, постају дислоцирани странци на новој „територији“, оне стварају нове елементе архитектонског језика као „прорачунате категоријске грешке“, ¹⁵³ алтернативе за артикулацију новог значења архитектонског облика, елемента или концепта. Метафоричност архитектуре не треба разумети као вид „игре“, већ као вид успостављања реда између идеја и ствари, односно одређеног израза који архитектонска идеја носи. То чини дефиницију „осећаја“ које преноси идеја облика. „И то је неадекватно означавање (метафора) које управо изражава чувство“. ¹⁵⁴ Наиме, у говорном језику постоје метафоре које не упућују на (познате) предмете, већ на идеје које постају знак осећаја (као што је страх, топлина, радост...). У другом правцу, предмети метафорично се својом спољашњошћу могу везати за знак било идеје, било неке друге спољашности, облика или значења. Метафоричност у архитектури не пружа оно што архитектура конкретно јесте, већ она установљава одређено уздизање просторног и физичког у домен концепта идеје, теме, поруке; то је вишак вредности, оно „преко“ што ствара наративност, причу, сцену за одређену мисао и архитектонску поетику.

Архитектонски елементи, кроз метафоричност и симболику, могу за себи везати невербалне и вербалне појмове и на тај начин изражавати одређена својства. Они са једне стране могу имати својства која су дословна и непосредна (на пр. високо, храпаво, црвено...), али она за која користимо преносно значење

¹⁵³ Парафразирано. Исто, ст. 65.

¹⁵⁴ Дерида, *О граматици*, ст. 357.

(на пр. топло, разиграно, модерно...). Језик архитектуре јесте дубоко обавијен неисказивим нивоима који посредују између рационалног, оправданог и простора креативне слободе. Управо овај ниво посредује оправданост и мерило изражајног говора, где се смисао и не-смисао раздвајају цртом одређених критеријума које успостављају (дефинишу) како архитектонски контекст, тако и сама архитектура (концепт).

2.1.2 Метафоричност као референца смисла

Метафоричка примена или метафоричко разумевање архитектуре ствара једну врсту отклона од непосредност функционализма простора. Метафора је импликација тумачења, дефиниција врсте „помака у значењу“, „украса“, „фигуре“, „скока“... једно „стилско средство“ кроз које се изражава топос „обрта значења“ које жели продрети у „чисту форму“ (или функцију) којој не бисмо имали шта „одузети“.¹⁵⁵ Метафоричан облик представља врсту отклона од „нормалне“ употребе архитектонских облика. То је врста продукције нових значења на темељу постојећих образаца, једна врста преноса из саме архитектуре или изван ње; стваралачко начело за обележавање „ничије земље“ (празнине утилитарности) или једна врста операционализације над простом корисношћу простора. Обележавање није увек „свесно“, није ни нужно обзиром да свако присуство може постати место „скока“, место које у одређеном контексту може створити једно значење, може постати форма конотације и семантичког тумачења. Метафоричност је динамичка особина која омогућује аутономност смисла и једнако тако, условљеност стварним контекстом и тумачењем. У архитектури она постоји у оном виду и мери у коме смисао и значење архитектонског облика или простора није по себи очигледан и непосредан, претпостављајући да концепт архитектонског облика није „властити феномен“.

„Метафоре има само уколико се претпоставља да неко изразом исказује такву мисао која остаје по себи невидљива, скривена, латентна“.¹⁵⁶

Жак Дерида напомиње да „теорија метафоре остаје теорија о смислу“,¹⁵⁷ Јер метафора делује у подручју смисла. У томе архитектонски концепт тражи шансу

¹⁵⁵ Стамаћ, *Теорија метафоре*, ст. 28.

¹⁵⁶ Дерида, *Бела митологија*, ст. 35

¹⁵⁷ Исто, ст. 36

кореспонденције са оним што не припада архитектури, што архитектуру трансцендентира, доводећи њен смисао у везу са нечим што је „друго“, оно што Дерида описује као „позајмљеном кућом“. Заправо у домену архитектонске интерпретације метафоричног, крије се интерпретација смисла архитектуре. Ово даје поуку о неизрецивости сваког облика метафоре, онда ако не познајемо смисао архитектуре. Обрнуто, изостанак смисла, јесте изостанак једног облика израза, његовог преношења у разумљиву појмовност, која следећи Аристотелову дефиницију,¹⁵⁸ јесте врста метафоре (у архитектури). Митопоетичност, сличност и разлика представљају оруђа метафоричности којима се осветљава и заступа, чине релације које доводе у везу приступну стварност и начин заступања онога што је изван стварности. То је посредовање које гради Трансцендентност архитектонске појаве.

Сваки метафорично изражен облик, који „позива“ пренос значења у формалном смислу, својом дословном употребом постаје елемент општијег смисла „заборављајући“ изворни контекст и употребу. Метафоре облика представљају извориште нове „изводљиве стварности“ којом се увећава благо облика; попут интелектуалног речника, који расте напретком појмовног мишљења и цивилизованог живљења, „речник“ архитектуре расте напретком технолошког развоја и нових могућности начина извођења; развојем номенклатура и новог коришћења постојећих образаца живота, мишљења, понашања, али и формирања нових смисаоних и функционалних потреба. То се види и у развоју модерне архитектуре, где је доминирао вокабулар естетског израза који је црпео елементе „унете“ из растуће индустријске епохе и стварања „машинске“ естетике.

Смисао једног облика је везан за начин његовог препознавања у неком елементу функције и очекивања формалних референци које граде референтни смисао облика.

„Једну зграду људи обавезно посматрају у односу на другу, или у односу на неки сличан предмет; укратко, као метафору. Што је нека модерна зграда необичнија, то ће је више метафорички упоређивати с нечим познатим. Ово прилагођавање једног доживљаја другом својство је сваке мисли, поготово стваралачке.“¹⁵⁹

¹⁵⁸ „Метафора (*metaphora*) је преношење израза једног предмета на други“, Аристотел, цитат извора према Дерида, *Бела митологија*, ст. 34.

¹⁵⁹ Џенкс, *Језик постмодерне архитектуре*, ст. 74.

Иновација облика пре свега је иновација референци како би архитектонска разумљивост опстала, како би била прихваћена на плану пожељног доживљаја или прихватљивог коришћења. Свака нова референца на неки начин руши основни смисао архитектонске форме онаквим какав познајемо, где и само „рушење“ постаје једна врста референце.

Референца обликовања омогућује блискост појавности архитектуре, где ново виђење архитектонске форме „пробија“ и ново виђење које се етаблира као могуће и као прихватљиво. Шема референтности усклађује да се денотација и разумевање граде на одређеним „моделима“. Према Нелсону Гудмену, функција референци омогућује да нешто постоји (*stands for*) и да се на нешто односи (*refers to*). То се може разумети као општи принцип симболичких система где се у архитектури примарно реферише на своју функцију, па тек онда трансцендентира на нешто друго. Гудмен овде претпоставља свет референци као поступак формирања „света“ схваћеног као издвојен симболички систем у коме нешто може бити појмљено и остварено. Ово формирање је схваћено као двосмерни поступак у коме се, са једне стране, свет гради кроз појмове дела (уметност, архитектура), као и обрнуто – дела се стварају кроз појмове тог света.

Одложене или друге референце, метафорички језик чини важан део овако схваћене стварности; оне омогућују да разумемо преносе значења и кореспонденцију непосредне стварности са вредностима друштвеног кода и културе. Грубо се може рећи да метафорично схваћена архитектонска форма представља преносник референци; то су предмети културе који се преносе на простор.

„Циљ ми је био да учиним корак даље у правцу системског изучавању симбола и система симбола те начина како они функционишу у нашим перцепцијама и нашим акцијама, нашим уметностима и нашим наукама, и, према томе, у стварању и схватању наших светова.“¹⁶⁰

Метафоричност врши трансфер који у општом смислу функционише као пренос својстава или однос између различитих „светова“. За Гудмена метафора није фигура (дискурса), већ начело самог преноса, где једна форма изражава својства која се егземплификују, дају на пример, у једном представљању. Један израз у таквом разумевању може постати стваран ако се може повезати са

¹⁶⁰ Goodman, *Језици уметности*, ст. 178.

метафорички схваћеним својствима онога што јесте стварно. Пренос постаје средство којим се својства и смисао чине стварним, иако су сами фиктивни и конструисани.

Формирање сваког симболичког језика апелује на стварање новог света – он је нов само уз коришћење нових елемената који прекорачују познато, али на начин да кореспондирају са познатим, да се кроз познато оствари одређено начело трансфера. Принцип метафоричности, једно увођење релације познато-ново, увек је у релацији са примереношћу и са чињеницом да мора да одговара датом случају.

Метафора омогућује да се ствари схвате у апстракцији – „бескрвни апстрактни језик, који обично здружујемо с апстрактним идејама, само их 'именује'; пошто су давно пре схваћене, и постале општепознате”.¹⁶¹ Дакле, сва значења која „производи“ архитектура су метафорична, она немају називе (или немају значења увек сводива на нешто што увек има дословни израз или што се може дословно назвати); јер се она по својој природи изражавају архитектонски као нешто што нам други простор разјашњавања. Метафора у својој основној функцији говори више од дословног говора или дословног схваћеног облика; она је „оруђе нашег највишег умног домаћаја – апстрактног мишљења”.¹⁶²

„Где имамо метафору, имамо и противуслов; слика је тужна, а не весела, мада нема осећаје, па дакле није ни тужна, ни весела”.¹⁶³

Метафора није никакво правило, нити је последица неког правила, већ метафора произилази из стваралачког делања у најопштијем смислу (из обликовања значења и употребе значења и саопштавања). Она је део процеса промене (преноса) значења, успостављање неочекиваног облика или неочекивана селекција значења – збивање облика значења у новом контексту. „Значење је узајаман однос имена и смисла, што омогућује да једно призива друго”.¹⁶⁴ Метафоричност имплицира мењање односа између знака и значења, односно имена и смисла. Значење једног облика у синхронном свету/систему увек је нешто више од једнозначне дефиниције, јер за значење је важна и референција виђена као тумачење, односно интерпретација значења. Управо промена референце

¹⁶¹ Лангер, *Проблеми уметности*, ст. 108.

¹⁶² Исто.

¹⁶³ Goodman, *Језици уметности*, ст. 61.

¹⁶⁴ Ullman, *Principles of Semantics*, pg. 70. наведен цитат према: Стамаћ, *Теорија метафоре*, ст. 45.

пружа могућност развоја метафоричке форме, њене транзиције и кретања. Ово кретање тако „прелази“ одређене ступњеве од појављивања, учвршћивања, ширења до губљења и заборавља.¹⁶⁵

Овакав поступак је изведен из тражења других референци у односу на оно што је уобичајено или архитектонском функцијом предодређено. Та друга референтност омогућава доживљај „поетске“ идентификације са простором, управо на начин сличан песничком доживљају. Призивање других референци омогућава да се предочи неки други свет или „различит свет који би одговарао другим могућностима које би нам биле најсвојственије.“¹⁶⁶ Архитектура је то увек чинила тежњом да се створи другачији свет, као део продукције простора, једне врсте освајања новог света који треба да буде бољи, угоднији, лепши или напосто другачији.

Формална суштина архитектуре увек полази од њеног присуства.¹⁶⁷ Ако је метафора преношење значења са познатог на мање познату сферу, онда се метафором значење удвостручује у пренешено значење. Тај поступак подразумева постојање „два света“, видљивог и невидљивог, где се метафором, преносом значења, омогућава осветљавање простора несазнатог.

Бернар Валденфелс просторним метафорама даје нарочиту улогу, јер „видљивост и чујност бивају мишљене заједно са телесношћу и просторношћу“.¹⁶⁸ Доживљавање архитектуре претпоставља обједињавање чулног, видљивог, телесног и просторног у јединствену топографију значења. Ако, у таквом контексту, метафора претпоставља превладавање сфере страног преношењем значења, онда она преузима битну полугу у артикулацији архитектуре и њене конотације која се не може непосредно досегнути; то подразумева превладавање одређених граница (природно) непознатог или невидљивог, то омогућаује савладавање „страха“ од непознатог кроз предочавање и препознавање смисла путем метафоричне сфере познатог. У социјалном погледу, архитектонски простор успоставља артикулацију одређеног мњења као „релације између оног који мни и било које друге ствари“.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Стамаћ, *Теорија метафоре*, ст. 54.

¹⁶⁶ Ricoeur, *Жива метафора*, ст. 258-259.

¹⁶⁷ Дерида, *О граматици*, ст. 24.

¹⁶⁸ Валденфелс, *Топографија страног*, ст. 214.

¹⁶⁹ Исто, ст. 216.

Поступак којим архитектонски простор гради значење је индиректне природе посредством посредовања и приписивања, дакле оно које се одвија уз помоћ „друге ствари“ изван сопства „оног-самог“. То је референца према облику страног идентификовања особина (*cogitatum*) и разлике у односу према Егу. Егу није потребно ништа да би се конституисао као такав, али простор архитектуре то тражи кроз референце интенције и односа према егу, кроз поступак попуњавања „шупљине“ оног непознатог или невидљивог. Смисао симболизације је управо заснован на употпуњавању тих простора „празног“, са оним делом интенцијалног субјекта који се доводи у везу са недостајућим. Зато је целина одређеног значења архитектуре засновано на целини интерсубјективног и интеробјективног карактера.

Сваки говор је једна врста сналажења у значењима, проналажења „прикључака и кључних места“¹⁷⁰ преко којих се реферише комуникација. На сличан начина „сналажење“ у простору тражи сличне „прикључке“, лимесе, означитеље који ће тај простор артикулисати у облик разумевања. Метафоричка пракса употпуњује појавност простора и „стриктно се противи раздвајању у основно и пренесено значење“, ¹⁷¹ она тежи да посредује значење како би сазнајна компонента употпунила саму појавност и учинила је саморазумљивим обликом. То није супротстављено подручју видљивог, већ његово мисаоно ширење самог субјекта, дисјункцијом нечег унутрашњег његовом пројекцијом. „Просторност је преферноманална када партиципира на појављивању ствари“.¹⁷²

Основни смисао метафоричких облика изражавања у архитектури може се тражити у повезивању израза и садржине, односно оправдавању одређене концепције простора. Метафора је облик семиозе архитектуре, односно њене моћи да кроз израз и експресију облика човеку пружи садржајан смисао превладавања страха од метаплазми произвољности. Метафора, чак и кроз ирационално, може рационализовати смисао архитектуре, омогућити њену садржајност и саморазумљивост у једном контексту културолошко-социјалне природе. Из тог разлога естетика метафоре јесте естетика њеног контекста и тумачења, њена вредност отиснута у метазначењу обликовног концепта

¹⁷⁰ Исто, ст. 220.

¹⁷¹ Исто.

¹⁷² Исто, ст. 221.

архитектуре. Попут метафора у језику, где речи пренетог значења у свом смислу зависе од друштвене конвенције, њене историје и претходне употребе или изведене сугестије, у архитектури пуно разумевање можемо тражити тек у одговарајућим условима, од услова социјалног контекста, искуства, обичајне употребе, историје или колоквијалне праксе. Метафоричност израња из интелектуализираног разумевања облика, трансцендентно тумачење доживљавања и перцепције архитектуре, врстом посматрања које преобликује нови смисао условљеним искуством које није ослобођено наслага знања, традиције или културног контекста. То упућује на то да се кроз свако искуство опажања гради нови потенцијал разумевања интенција које носи слојевитост архитектонског дела. Метафора није украс, већ „инструмент додатне спознаје“,¹⁷³ па је тако можемо третирати и у домену архитектуре – она нам може нешто додатно рећи о архитектонском облику.

2.1.3 Категорије преноса

Поједини елементи архитектуре, по себи, не могу имати семантичку вредност коју можемо дефинисати метафорама. Тако елементи уобичајеног утилитарног или конструктивног коришћења не добијају неку номиналну изражајну вредност, док су у својим оквирима сопствене непосредне нужности. Елементи који у одређеном смисаоном концепту (у неком склопу; у делу конструкције, форме, потребе...) самим тим нису носиоци изражајних категорија; онај изузетак, коме овде придајемо важност, односи се на случајеве „извлачења“ елемената из таквог контекста, из те „невидљиве“ целине, када деконтекстуализација њима даје нову појавну целовитост, засебну номинализацију и нови смисао – поступак који претпоставља простор за грађење метафоре (примери када уобичајени елементи архитектуре постају „нешто друго“: зид који постаје форма куће, зграда као портал или небодер у виду стуба...).

Са друге стране, овај пренос можемо видети као измештање у оквирима различитих подврста када архитектонски елемент из једног склопа смисла прелази сопствени оквир и постаје облик друге подврсте, што омогућује да промене аналогичном једног концепта прелазе у неки други приступ употребе, било

¹⁷³ Еко, *Метафора*, ст. 10.

као функционална паралела, било као обликовна или декоративна категорија архитектуре.¹⁷⁴

Преношења овакве врсте могу се вишеструко понављати када се, управо том вишеструкошћу, уобличавају нови елементи архитектонског обликовања који „испуштају“ директну везу са оним почетним и изворним употребним смислом. Вишеструка премештања стварају нову подлогу смисла који се назире на оном месту брисања првобитног симболичког оквира. Могући покушај да се тај изворни смисао „поврати“ не доноси превише успеха, јер се метафорични ланац прекинуо и укоренио не једној сасвим новој путањи. Метафора „друге руке“ представља синкопу на крају тешко ухватљивог ланца симболичке целине у којој се виде само последње карике и везе.

Упуштање у извлачење и тражење тих изворних архетипских смисаоних оквира остаје без великог смисла, јер би такав покушај донео произвољност преплета различитих филозофских опсервација које не воде никуд. У архитектонском склопу метафора не подразумева само један „корак“ значења, већ почетни искорак који тежи дубини тумачења, ка архетипским облицима и коренима недокучивог смисла. Само по себи, то може водити и дубоким произвољностима тумачења или ефекту када „дефинисано уплићемо у оно што чини дефиницију“.¹⁷⁵ Колоквијално се може рећи да је боље решење прихватити „погодбу немогућности“¹⁷⁶, јер у пољу шире „метафорологије“ појединачни елементи развијају уске процепе значења која се могу разумети тек у мањим „корацима“, односно у алегоријском преношењу тек једног реда „сећања“ (симболичке меморије). Тај корак треба посматрати и у непосредном контексту времена, културног момента који једино може омогућити непосредно тумачење конкретизованог значења, облика, констелације једног просторно функционалног израза архитектуре. Ограничење ове врсте није никаква мањкавост, већ простор да се архитектонски израз схвати као поље ширих изражајних тумачења везаних, не за уопштене „дубоке“ метафоричности архетипског карактера, већ пре као богатство једног појединачног културног и друштвеног контекста стваралаштва. Свака изражајност, сваки смисао показује капацитет тумачења који се развија и

¹⁷⁴ Могуће је овде поменути у постмодерној архитектури бројне примере таквих преноса.

¹⁷⁵ Дерида, *Бела митологија*, ст. 33.

¹⁷⁶ Исто, ст. 20.

„одгаја на властитом тлу, насађен на властити постамент“,¹⁷⁷ па се оно може тражити само у таквом непосредно уобличеном дискурсу и контексту архитектуре.

Метафоре истог рода, у оквиру саме архитектуре, произилазе из природне потребе да се архитектонским елементима утемељи препознатљив топос формалне архитектонске структуре и јасног склопа. Са једне стране је то последица историјског карактера (традиције облика), а са друге је то каузалност системског вида саме структуре (конструктивности, функционалности). Кроз историјску дубину, метафоре одређених облика, попримају примену чија нарација гради нови идентитет препознатљив у једном историјско-архитектонском сећању.

Преношење метафора „друге врсте“ отвара питање преноса значења различитог порекла које изворно није архитектонско, већ произилази из уобличавања по узору на друге културолошке врсте изражавања. Палета ових извора је широка и уопштено говорећи може се разврстати у поља природних и створених категорија. Природа, као велики инспиративни извор човековог стваралаштва, пружа палету биолошких, органских, хуманолошких, тополошко-геоморфолошких и других формално-природних извора. Створени извори су пре свега створени људским деловањем и могу се везати за техничке, уметничке, филозофске и друге врсте људске културе и стваралаштва.

Природни извори су „изворни по себи“ обзиром да су производ непосредног онтолошког настанка онакви какве је природа створила без утицаја људског делања. На другој страни створени су облик производа *techné, nomosa*; оног облика који у себи има смисао више врсте изворног карактера према човековој креацији и стваралаштву.

Метафоричко преношење идеја из неког спољног извора, исте или различите врсте, претпоставља важност не извора по себи, већ једно „начело унутрашње организације метафора“¹⁷⁸ које се уноси у тумачење и сагледавање једног дела, унутрашњег говора метафоричног склопа. То начело чини оно шта се жели рећи, без обзира на сам избор или врсту извора метафоричности, оно што један концепт постиже обликовањем пренесених идеја које се уносе у смисао једног израза. Уношење метафоричног или алегоричког говора не може чинити искључиви

¹⁷⁷ Исто.

¹⁷⁸ Исто, ст. 22.

смисао архитектонског концепта, већ се тај концепт и вредност архитектонске идеје, њеног смисленог артикулисања у широком пољу параметара, мора сагледавати као сопствена целина која тек у једном аспекту симболизације укључује метафоричност израза или симболичку алегорију. Архитектуру не можемо схватити као медијум преноса метафоричних фигура (садржаја), онако како то рецимо има књижевно, па и ликовно, дело, већ као један комплексан израз просторно-симболичког склопа који има и тај аспект могућег тумачења. Метафоричке елементе не треба схватити као пуке „слике“ или „стилске фигуре“ које украшавају архитектонски концепт,¹⁷⁹ већ као елементе који помажу, подржавају и садрже сам концепт, пут којим се остварују идеје архитекте и онога што он жели да пренесе, она спона која омогућује комплексније изражавање и уобличавање.¹⁸⁰

Метафора у сваком облику подразумева једну врсту сличности између две врсте знака и означавања; симболичка функција која, кроз симболичку аналогију, преноси значења из једне у другу врсту знака. У архитектонском изражавању тако можемо увести митопоетске вредности израза и тумачења, створити слику пренесене наративе у једну апстрактну просторну композицију.

Француски филозоф Пол Рикар¹⁸¹ одбацује дефиницију метафоре као замењивање једне појавности другом, већ је третира као интеракцију присутног и одсутног.

„Метафора нам тако помаже да ствари видимо у неочекиваном светлу, она за нас филтрира бића, у међусобном преплитању удаљених бића...“¹⁸²

Рикар упоређује метафору са филтером, екраном, сочивом, нечим што упућује на једно „видети као“ једне посебности, интегришући различитости она „стоји за“ и истовремено је „узета за“ упућујући да дословност употребе добије нови поредак значења смисла. Метафора се може видети и као „категоријална збрка“, као мешање онога што је несводиво, различито и што не припада дословном разумевању. Категоријална збрка у архитектонском разумевању може се појавити осликана у конфликтима, ономе што је Вентури означио

¹⁷⁹ Фенелон каже: „Сваки украс који је само украс, излишан је,” цитат према Дерида, *Бела митологија*, ст. 23.

¹⁸⁰ „Метафора би имала задатак да изражава идеју, да оспољи или да представи садржину мисли која би се природно назвала *идејом*“, Исто, ст. 24-25.

¹⁸¹ Ricoeur, *О метафори и метонимији*, из зборника Мишчевић, *Бијели шум*, ст. 205.

¹⁸² Исто.

противречностима или неспојивом сагласношћу у односу облика и исклижавању функционално очекиване форме. Категорија форме која произилази из употребе подређена је форми која треба да реферише разлику, карактеризацију и уношење поетске архитектонике. Кроз метафоре се тако укореење посебно мишљење; оног које стоји уз физичку појавност и које осмишљавање те појавности. Врши се повезивање, уношење смисла који се самом појавношћу још/тек не може изрећи самом реалношћу архитектуре. То је оно које тек следи и које ће бити, интенцијом облика, индиректне интерпретације значења и симбола „као оног многозначног момента који нас упућује према јединственом, али недохватном Смислу“.¹⁸³

Умберто Еко указује да се сваки говор о метафори групише око два приступа. Први приступ метафору види као супституционални елемент језика, метафора је у самом пореклу израза, језика, симболизације, те је семантички механизам из кога извире семиоза. У другом приступу, метафора је грешка, то је форма нарушавања „уговорног механизма правила“.¹⁸⁴ Еко установљава да је „успешност метафоре функција социјалне и културне димензије енциклопедије оних који обављају тумачење“, а за шта је неопходан „богат културни садржај“.¹⁸⁵ То упућује да је стварање и разумевање метафоричности архитектуре пресудан контекст тумачења. Тек у њему можемо остварити простор као „кодификовану катарзу“ једне нове семиозе или оживљавања неке пређашње. Метафоричност архитектуре није фиксирана уз њене облике, већ се мења у времену кроз (не)очекиване семиотичке супстанце, прелазе, пукотине значења или инвентивности у тумачењу.

Говор архитектуре је метајезик, „означитељ означитеља“, то је простор (сужавања) значења и вредности културе у којој она настаје. Метафоричност, по својој функционалној природи, означава једну „привилегију логоса“, једно „увлачење“ архитектуре у непосредност истинитости и смисла, текући простор између експресије осећања и преношење значења. Тиме се усмерава просторна артикулација у одређену природу универзалности и интелигибилности, једно мишљење о простору, техници, обликовању... Говорити о метафорама не може се избећи говор о „симболу, идеограму, прототипу, архетипу, сну, жељи, заносу, ритуалу, миту, чаролији, креативности, парадигми, слици, представи – као ни о

¹⁸³ Исто.

¹⁸⁴ Еко, *Метафора*, ст. 7.

¹⁸⁵ Исто, ст. 110.

језику, знаку, значењу, смислу...”¹⁸⁶ наводи овај непотпун списак Еко. За њега метафора представља „семантички механизам који се појављује у безмало сваком систему знакова,¹⁸⁷ чије објашњење упућује на својства која нису карактеристична само говорном језику. Али, управо је говорни језик место где се облик метафоре највише и најлакше уочава.

Да би метафора функционисала неопходна је одређена херменеутика, како то предлаже Еко, „претпостави се један код, доказује се сличност, замишљају се метафоричке трансформације; полази се од сличности да би се увео код који ће је учинити прихватљивом...“ То је ток који резултира одређеним мисаоним оквиром (митологијом, идеологијом, онтологијом, естетиком...) који ће „вишеструким инференцијалним кретањем“¹⁸⁸ довести до разумљивости (хипотезом, дедукцијом, индукцијом или обдукцијом), како то сматра Еко.

Језик архитектуре не дефинише метафору увек на одређени начин који је непосредно дат, већ он може представљати једну мрежу елемената појмова и значења у којој се архитектура уобличава. Сваки однос појмова и елемената овде нису директно одређени и познати самом непосредношћу, већ се они у себи дефинишу, одређују нову везу, метафоричност и значење, тако да се дефиниција архитектуре преображава оним што је и дефинише, кроз низ семиотичких веза и путања облика и његовог смисла.¹⁸⁹

Ако би били присиљени да ове путање схватимо као део једног континуитета, који обухвата свеукупност архитектуре и њене историје, трагање за узором и праузором који носи значење, изворником и архетипом, то би нас водило у бескрај удаљености која би ишчилела из сваког могућег потенцијала тумачења. Тако би скупови веза добили једну непремостиву ширину кретања кроз нове и нове слојеве архитектонске историје, дубине слојева које би изнова отворили простор за образовање и откривање нових (старих) скупова веза, једне врсте понора значења. Таква путања, другим речима, отвара нова питања „читања“, истраживања и разумевања архитектуре у јединственој „целости“ и врло често извесне недокучивости.

¹⁸⁶ Исто, ст. 6.

¹⁸⁷ Исто, ст. 9.

¹⁸⁸ Исто, ст. 52.

¹⁸⁹ Дерида, *Бела митологија*, ст. 33.

2.1.4 Трошење метафора

Сваки облик метафоре подложен је извесном трошењу интензитета и снаге усвојеног значења.¹⁹⁰ Трошење је део развоја метафоре и само постаје облик метафоре за промене које архитектонски облици, и њихово значење, носе у континууму одређеног развоја.¹⁹¹ Трошење открива губитак, брисање које ствара нови облик, облик избрисаног смисла, предмет који сада уобличава свој нови смисао одвојен од првобитног значења. Можемо посматрати архитектонске елементе који мењају своја изворна обличја, значења и узроке којима су уобличена, прерастајући их кроз неки нови ослобођени смисао. Елементи конструкције могу послужити за пример у случајевима када се из једног вида конструктивне материјализације, где представљају грађевинску нужност, преображавају у елементе декоративне нарације губећи изворни конструктивни смисао. Елементи архитектуре тако, кроз различите материјализације, граде изражајност препознатљивих форми и сећања на некадашњу употребу.¹⁹²

Трошењем метафоричности, елементи архитектуре одвајају се од иницијалног уског значења ка пољу ширег укореења израза заједничке свести – израза који прераста у апстракцију архитектонског стила, језика који се потврђује као естетика ширег друштвеног дискурса и вредновања.

„Метафоре које су чудесно понеле собом младалачки дух претходног доба, као што сами језици носе његове трагове, у свакодневној употреби толико се истроше да их је тешко и осетити”.¹⁹³

Стилска архитектура је у великој мери језик истрошених метафора, облика који су употребом изгубиле непосредан лик извора и постале самосвојни знак и новоустановљено феноменолошко обележје једног конкретног стила. Ово обележје са друге стране дубоко је укореењено у самој идеји метафоре, оног чега тај појам означава као нешто означено изнад или изван основног значења, једно

¹⁹⁰ Исто, ст. 7.

¹⁹¹ Дерида за ову промену користи метафору оштрача који на тоцилу скида лик са новчића. Огољени новчић постаје измештен из свог времена и простора, губи иницирану вредност и значење, сам постаје апстрахована вредност, номиналност чији се курс бескрајно шири. Дерида, *Бела митологија*, ст. 9.

¹⁹² Као пример може се навести декоративна употреба камених метопа на фризовима у античкој архитектури, које су заправо декорације пренете из претходних облика дрвене кровне конструкције. Слично се може рећи за декоративну употребу мотива кључног камена или пандатифа изведених у бетонским конструкцијама савремених сакралних грађевина у Србији (попут Храма св. Саве).

¹⁹³ Хумболт, *Увод у дело о кави језику и други огледи*, ст. 149-150.

„мета“ које трансцендентира искуство непосредне појавности. Обележја развоја елемената архитектонског израза се овим путем могу упоредити са општим принципима хумане комуникације (језика) као цивилизацијско обележје у коме се сваки апстрактни појам може довести у везу са неким алегоричним или метафоричним значењем. Међутим, та значења се измештају, троше и бришу, доживљавају једну врсту метастазе ка апстракцији метафизике, ка ономе што је Жак Дерида назвао „белом митологијом“.¹⁹⁴ Дерида сматра да метафизика (односно „бела митологија“) „скупља и рефлектује културу Запада (бели човек узима сопствену индоевропску митологију, свој *Logos*, тј. *Mytos* властитог идиома као универзални образац, за оно што он још сме хтењем да назове *Разум*“¹⁹⁵, тако да људске творевине трансцендентирају обличја једне културе, кроз време, традицију и развој цивилизације. О томе говори белило античких споменика,¹⁹⁶ трошења њених значења која их прерастају и постају слика изворишта обличја европске традиције вишевековног стваралаштва и градитељства.

„Свако ново искуство, или нова идеја о стварима, наводи нас на метафорички израз.

Што та идеја бива познатија, дотични израз све више 'бледи' до једне нове доследне употребе некада метафоричког предикта, употребе општије од оне коју је раније имао“.¹⁹⁷

На сличан начин, Нелсон Гудмен налази да метафора након дугог коришћења постаје дословнија; она постаје „сморзута метафора“ престајући да „гори“ својом иницијалном „ватром“, постаје ближа објективним чињеницама, попут израза „хладан простор“ или „висок тон“. „Је ли метафора, дакле тек млађана чињеница, док је чињеница тек остарела метафора?“¹⁹⁸ Ово нам говори о стварности метафора, односно начина њеног „укључивања“ у стварност. „Метафора је чини се ствар тога да се стару реч поучи новим триковима – да се стара етикета примени на нов начин“.¹⁹⁹ Коришћењем метафоричност трансформише и мења свој статус; метафора се употребом преображава, било да то назовемо

¹⁹⁴ Овај појам искористио и Дерида за истоимени спис. „Сваки израз апстрактног појма може бити само алегија. Ти метафизичари, који су уверени да су умакли из света привидног, приморани су да вечито живе у алегији. Ти нужни песници одузимају боју античким бајкама, а сами су тек скупљачи бајки. Они стварају белу митологију“, France, A. *Епикуров врт*.

¹⁹⁵ Дерида, *Бела митологија*, ст. 13.

¹⁹⁶ Античка архитектура је изворно живо обојена, а губитак боје временом може се разумети и као метафора губитка „хроне“ античких митова, односно смисла који су ти храмови у свом времену некада имали.

¹⁹⁷ Лангер, *Филозофија у новој кључу*, ст. 216.

¹⁹⁸ Goodman, *Језици умјетности*, ст. 61.

¹⁹⁹ Исто, ст. 64.

„сморзавањем“ (Гудман) или „изблеђивањем“ (Дерида), коришћењем она се преобликује у нове статусне чињенице стварности губећи свој изворни смисао. Метафора не функционише издвојено, већ увек прати време и место уклопљена у сопствену породицу значења, градећи својеврсни родослов одређеног типа.²⁰⁰

Архитектонски језик као да увек изнова прибегава метафоричности доживљавајући једну семантичку „живост“ у друштвеном окружењу које, посебно у савременим условима информатичких и комуникативних убрзања, тежи ентропији смисла и значења. То подсећа на Рикарово уочавање да филозофски говор прибегава новим метафорама увек када има потребу да нове аспекте стварности извуче на светло и обасја разумевањем. Могуће је да архитектонски дискурс увек више окренут иновативности, него да скрене пажњу на само значење и семантику форме, али још увек метафоричност представља, с намером вољно или не, активну карактеризацију у доживљавању архитектуре и њених концепција.

Трошење метафора је само условно, према Рикару, „можемо закључити да размишљање о трошењу метафора више заводи него што би нас узбудило. Ако оно толике духове одиста фасцинира, разлог треба тражити у изненађујућој плодности заборављања које као да се у томе исказује, али и у изворима поновног оживљавања које као да и даље постоји чак и у метафоричким изразима које сматрамо најугашенијима.“²⁰¹

У архитектонском погледу, трошење метафоричних форми производи губитак семантичке оправданости и постаје контрапродуктивни елемент који производи супротан ефекат. То показују постмодернистички цитати који данас, без своје митологизираних потке и испрани од историјске и симболичке карактеризације, постају елементи кича и одбачене естетике.

²⁰⁰ Исто.

²⁰¹ Ricoeur, *Жива метафора*, стр. 331.

2.1.5 Мимезис

Најопштије дефиниције метафоре полазе од појма *мимезиса*²⁰², односно појма подражавања које повлачи питање разумевања подражавања и преноса сличности према одређеним критеријумима. Појам мимезиса као подражавања природе прво су дефинисали грчки филозофи из IV века п. н. е. Он представља први појам који се јавио као заједничку одлику уметничких дисциплина. Његово значење у буквалном преводу се креће између појма „подражавања“ и „представе“.

„Захваљујући својој дуготрајној владавини и томе што су многе представе различитих врста објашњаване на основу ње, мимеза је постала један од најнејаснијих, уз то и погрешно употребљаваних појмова западне мисли. У својој првобитној, античкој употреби овај термин је вероватно означавао ‘опонашање’ људи или животиња игром и музиком у верским обредима.“²⁰³

Изворно, мимезис можемо везати за проблем који је поставио Платон, мислећи на опонашање које је својствено уметности у циљу веродостојног преношења природних облика, онако како је то у његовом примеру сликар Зеуксис учинио када је тако верно насликао грожђе да су га птице покушале појести. Платонова „осуда“ уметности због свог подражавајућег карактера сликовито је представљена супротстављањем сликара према столару. Столар материјализује „идеју“, појам кревета у стварни кревет чинећи један корак од идеје ка стварности; сликар слика кревет настао на основу идеје чинећи други корак који га води у подражавање, илузију или врсту обмане. Занатлија који прави кревет је ближи прабићу и идеји кревета од сликара који тај кревет представља – само слика.

Полазна основа Платоновог схватања уметности (и уметничког израза) налази се у онтолошком значењу које се даје једном делу. Кроз уметничко дело приказује се „првобитна стварност“, идеја бића, а основу приказа тог садржаја чини подражавање (мимеза). За Платона највиши ниво стварности представља прабиће кроз праоблике или идеје стварности. Сама стварност, чулно опажајна, само је „одраз“, сенка тог прабића или идеја, која се кроз сазнање тек доводи у одређени поредак и изворно значење. Зато је значење разумевање онога што нам

²⁰² Изворно, још од Аристотелове метафизике: „Мимезис је урођен човеку. Само човек подражава. Он једини налази задовољство у подражавању и само он се учи подражавању и само он учи кроз подражавање”. Аристотел, *Метафизика*, цитат према Дерида, *Бела митологија*, ст. 34

²⁰³ Долежел, *Поетика запада*, ст. 45.

се у чулном свету „сенки“ стално променљиво појављује. Кроз сазнање се дакле човек „враћа“ свом прабићу, свету чистих идеја. Уметност, као облик подражавања чулне стварности, тако иде корак даље од прабића, она је подражавање оног подражаваног, привида чулне стварности која је и сама пролазна копија стварних праслика.

У општем систему уметности, Платон је нашао архитектури посебно место, као првој која је управо најудаљенија од карактера подражавања, по чему је за Платона заузимала узвишени положај. Архитектура спада у први ред уметности као стваралаштво које производи, а не подражава стварност сенки. Кроз архитектуру се ствара нова егзистенција стварности која се не поводи за природом, већ се артикулише као облик испуњавања лепотом тамо где она у природи не постоји.

Платон је кроз појам мимезиса подвргнуо уметност критици на нивоу идеја које се не остварују на истинит и непосредан начин, већ кроз преношење и њихову репродукцију. Тако мимезис представља поступак одређен не истинском стварношћу предмета на основу њихове идеје (форме), већ пренесену „бледу сенку“ њиховог приказа. На овај начин уметнички израз излази из оквира „рационалне области духа“²⁰⁴ и пада у домен сензуалног. Оваква критика уметности ни самом Платону није пријала и признао је да би радо уметност видео као једну узвишену функцију духа када би му неко открио начин да оправда уметнички израз.²⁰⁵ Платонова критика уметности заснована је на критици односа према привиду, према променљивој и релативној стварности која се некритички опонаша без тежње ка истинском (са)знању. Уметност је подражавање и продубљивање привида, а Платонов позитиван суд задобија само онај уметнички израз који тежи педагошко-моралном циљу и откривању човекове суштине у идеалном савршенству; ослобађању игре „естетицизма“. Ово на послетку, представљао је и основ неоплатонске школе у критици мимезиса.

За разлику од Платона, Аристотел је појам мимезиса проширио кроз идеју да је људској природи својствена имитација, одакле произилази људска тежња ка миметичком изразу. Аристотел је такође преиспитивао критику мимезиса који је он видео као контемплативну и теоретску функцију, где је уметност примарно

²⁰⁴ Кроче, *Естетика*, ст. 238-239.

²⁰⁵ Платон, *Држава*, 1. X

синтеза материје и форме, а не слика избледелих идеја или једноставних појмова. Подражавање је процес извесног поимања и закључивања које се обликује посматрачком активношћу; не само оног реалног, већ и оног могућег, чинећи да стваралаштво уметности постаје аутономна форма коју Аристотел филозофски уобличава кроз појам фантазије. Фантазија постаје не само оно што се „видело“, већ и оно што никада није виђено као постојеће. Одатле следи да се појму мимезиса може приступити општије, па опонашање се не мора схватити као подражавање спољњег изгледа, већ то може бити интерпретирано кроз опонашање идеја, својстава, унутрашње евокације, доживљаја, осећања, али и социјалних односа, стваралачких средстава, концептуалних начина и приступа уметничком изражавању и људском делању.²⁰⁶ Уз помоћ Аристотела, стваралачки аспект мимезе избио је у први план мишљења о уметничком стваралаштву као једном виду продукције значења, а не репродукције сличности. Мимеза се сада креће од „представе“ ка „стварању“ (инвенцији).

Разлика између буквалног подражавања и метафора облика није само у нивоу „сличности“, формалног подражавања, већ и у приступу, односно релацијског односа који поменуто кретање може изазвати. Релације се зато наморају исказати само кроз физичку сличност, већ и кроз структуралну концепцију архитектуре, организацију простора, токова, материјализацију и сл. Метафоричност архитектуре је комплекс „ониричке слике“, имагинације чије тумачење и стварање захтева широки концепцијски оквир духа и саме непосредности перцепције.

Архитектонски елементи могу поседовати миметичке вредности у оквирима елемената саме архитектуре и њене историје, као што се могу преносити из неког другог симболичког система, природе или културе. У првом случају архитектонски елементи су издвојени као посебни појмовни оквири који трансцендентирају нешто што се примарно посматра као архитектоничност која се препознаје у самоуобличеном карактеру. Коришћење таквих елемената повлачи везивање за миметичке односе у оквиру исте врсте које прати облик истог архитектонско-функционалне употребе, исте или подражаване материјализације, размере и пропорције или општије речено, исте логике коришћења.

²⁰⁶ Грлић, *Естетика I*, ст. 33.

Транспоновање у том случају одговара и једнодимензионалном преношењу или мимезису са једног на други издвојени случај.

Подражавање у архитектури у основи се не може посматрати као представљање које тежи ка верности приказивања; јер представа није буквална реплика, она тежи представљеном изразу као дејству облика и простора у контексту архитектонског изражавања. Једно преношење значења претпоставља одређену „сличност“ као условну категорију подражавања, али тако да верност представљеног није услов представе, већ његов контекст и тумачење.

У непосредном виду, подражавање у архитектури није могуће, ако се подражавање посматра не као стварање (*making*), већ као савјивање (*matching*). Међутим, управо је архитектура у првом виду тежи стварању, издвајању облика и простора, при чему подражавање постаје карактерни облик створеног, онога који из створеног уобличава мимезис неке друге стварности, мита или уметности; структура која гради одређену шему доживљаја и разумевања; поступак који претпоставља подражавање као чин разоткривања и тумачења, из чега се конституише једна нова форма, концепт или израз.

Мимезис може добити сасвим другачије тумачења, не као пуко подражавање форме према слици природе или физичке стварности, већ као обликовна и подражавана представа која тежи интуицији схваћеној као једна „форма сазнања“,²⁰⁷ односно наговештавања комплексног приступа мимезису као посебног облика дискурса у уметничком сагледавању архитектуре. Управо зато што је миметички поступак у традиционалном смислу најдаљи концепту архитектуре, зато архитектура може бити илустративна за миметичке поступке који исказују више од просте слике или изграђеног „привида“.²⁰⁸

Мимезис, као поступак, удвостручује присуство чинећи да спољашња артикулисана форма опонаша нешто унутрашње везано за удвојени приказ. Простор делује слично музичком делу, он експресивно „слика страсти“ кроз артикулацију „унутрашње врлине“ у обухвату појма опонашања на начин да се нешто спољашње доведе у везу са нечим унутрашњим. „Израз из сама себе извлачи страст, а он отпочиње да излаже и слика“.²⁰⁹

²⁰⁷ Исто, ст. 82.

²⁰⁸ Неупен, *Architecture and Modernity*, pg. 192.

²⁰⁹ Дерида, *О граматологији*, ст. 265.

Мимезис у уметности може се посматрати и као „додатак“ који се додаје једној природи, предмету који се може разумети по себи. На тој основи развија се и похвала и критика мимезиса: придруживање одређене врлине или опасности за „чистоту“ природе, истине без привада. То је дилема која актуелизује Платонову критику или Аристотелово „оправдање“ миметичког облика: разлику између уметности искане из знака или значења у уметности. Ова дилема је заснована на питању разумевања надомештане вредности коју носи облик опонашања – као присуство илузије у којој тражимо задовољство или задовољство у стварности без илузије. Да ли архитектура треба да гради илузије у којима надомештава недоступно или да надомести илузију оним што је природно створено (истинито). У архитектури то добро видимо као разлику између узрочности и жеље да се стварност простора уведе у смисао значења или када се обликом жели прикрити истинитост стварности. „У естетском искуству нас не узбуђују ствари него знаци“.²¹⁰ Мимезис је поступак означавања, једно „лукавство метафоре“, опредмећивање и пре-осмишљавање; деловање не у празном простору, већ у простору корелације значења, одређене културе, обичаја, једног система. Из ове поставке повлачи се неопходност семиологије, чак и етнологије, како би се кроз културолошки систем прочитала истинитост (миметичке) стварности. То су симптоми који припадају уметничком делу, естетском предмету или архитектури као његовом културолошком оквиру разумевања. Овим се мимезису додаје секундарни значај, док је фокус на појму истине; мимезис није битан јер је он само инструмент који остварује одређену функцију. Мимезису се не мора приступити као „предмету“, као критици појављивања, већ као инструменту који може имати везе са сличностима и разликама, оним што је видљиво или скривено, са апелирањем једне форме смисла.

Архитектури не можемо на очигледан начин приписати миметичку особеност, посебно ако мимезису доделимо категорију дословног копирања или представљања. Код Теодора Адорна налазимо да се мимезису може приступити кроз коришћење аналогија и односа помоћу којих можемо дефинисати сличности и разлике.²¹¹ Према Адорну, задатак уметничког дела је да кроз миметичке форме преиспита и критички негира одређене аспекте друштвене реалности, па се тако

²¹⁰ Исто, ст. 268.

²¹¹ Адорно, *Естетичка теорија*.

кроз миметичност установљава посебан однос према појму „истинитости“. У овом погледу, архитектура постаје миметичка ако користи елементе који постају елементи кореспонденције са друштвеним контекстом у чијем оквиру тражи начин да артикулише сопствену исправност и истинитост. Форме у простору, архитектонски концепт и однос према функционалности постају прилика у којој критички концепт архитектуре може преиспитати друштвени начин прихватања стварности и може представљати прилику за преиспитивање уобичајеног концепта функционалности простора или баналности грађевинског техницизма. Све то можемо преиспитати не само у физичкој форми као репрезентацији, већ и у елементима архитектонског програма, типологијама, концепту и друштвеном контексту. Миметичка методологија може бити примењива кроз свако „ослањање пројекта“, кроз сваку везу која има одређену кореспонденцију са подстицајима из других домена у односу на архитектонски концепт.²¹²

За француског филозофа Локо-Лабарта уметност кроз мимезис кореспондира са природом на начин њеног надопуњавања.²¹³ Миметички поступак шири нашу представу и разумевање природе, он „надопуњује“ и „довршава“, додељује пуноћу онога што су природа и друштво већ започели. Путем мимезиса можемо видети једну појаву која припада различитим лицима, различитим доменима људског деловања и стваралаштва.

Модерна уметност је учинила покушај раскида са мимезисом, док се на специфичан начин постмодерна уметност вратила у покушају да деконструише једну врсту баналног односа према репрезентацији у којој реалност не припада само „стварним“ начинима коришћења облика, већ и оним који дефинишу друштво и културу.²¹⁴ Овим мимезис се „спашава“ и постаје један начин перцепције друштвених односа и начин да се користи у поступку друштвене критике, тумачења стварности и ангажованог приступа у стваралаштву.

²¹² Како је то показала Хилда Хејнен на пројектима Либескинда и Колхаса. Neunen, *Architecture and Modernity*, pg. 201. / pg. 210.

²¹³ Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*.

²¹⁴ Butler, *Постмодернизам*, ст. 63.

2.2 Митолошки и религиозни концепт изражајног облика

2.2.1 Смисао мита и митолошког мишљења

Митолошко и религиозно мишљење представљају најопштија поља симболичке трансценденције. У најширем значењу, мит и религија се могу схватити као симболички системи који су пресудно обликовали људско понашање и његово стваралаштво. Човек је своје прве првобитне слике света, кроз језик и стваралаштво, одређивао не само кроз објективну стварност, већ и кроз свој живот, потребе и социјалну интеракцију. Тражећи трајно схватање елемената који дефинишу целовито разумевање односа у духовном и физичком свету, човек је поредак вредности које обликују устројство света, понашања и догађања, нашао кроз укоренења митских слика. Оне су створиле простор где се свет може одредити у чврсто повезаним смисаоним категоријама у којима је могуће и на људско деловање гледати као саставни део митског мишљења. Делашће човека је при томе имало конститутивну улогу, као нешто што је градило или употпуњавало целовито јединство разумевања света и што је, можда још важније, давало смисао људској егзистенцији.²¹⁵ Када се артикулише митски свет, он се гради од слика чија уобразиља се узима из живота. Мит има одређену логичку основу која у себи садржи и фантастичне елементе, али повезане у заокружену осмишљену целину. Зато разумевање митског мишљења произилази из сагледавања целине људског бивства, тачку са које се природа и сам човек, доводе у форму повезаности и разумевања, где мит није пука измишљотина или представа, већ специфична „духовна творевина“ са чврстом, повезаном и осмишљеном, унутрашњом структуром.²¹⁶ Функција мита није у измишљеној разоноди, већ у уобличеном сазнању које, заједно са језиком и стваралаштвом, гради заједничку тежњу за тумачењима света и људског бивства као јединственог израза људске имагинативне природе. Мит је више од маштарије, он је динамична форма која има филозофску сврху и облик примитивне метафизике,²¹⁷ зачетак „општих идеја“; његова недискурзивна симболика обликује фантастичну форму интелектуалне баштине која прожима целокупни живот и делатност људи који

²¹⁵ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Језик*, ст. 62.

²¹⁶ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Митско мишљење*, ст. 33.

²¹⁷ „Метафизика је дословна формулација основних апстракција на којој се темељи наше разумевање чистих чињеница”. Лангер, *Филозофија у новом кључу*, ст. 289.

деле његов вредносни оквир. Развој филозофског мишљења, апстрактно и дословно утемељено тумачење живота и природе, могло се развити тек на основу стеченог искуства које је већ било симболички представљено управо у митски схваћеном свету.²¹⁸

Превод речи мит, односно њено значење, обично колоквијално преводимо као „прича“ или „бајка“. Међутим, етимолошки мит има дубље корене. Порекло ове речи чини индоевропски корен *mai* или *moi*. Његово значење везује се за говор, мишљење и делање, односно за облик у коме се ови појмови стапају у јединство речи која је истовремено, и изговорена реч, и догађај који се збива кроз изговор.²¹⁹ Ова изворна основа важан је елемент разумевања стваралаштва које је засновано на митској подлози у коме створено, реч или слика, није представа, већ сама стварност.

Са друге стране, индоевропски корен *mai* и *mi* означавају облик обмањивања (из чега је изведена и реч мимезис). У санскриту овај корен је основа речи *maua* који означава преображај, прерушавање, замену истине неким обликом лажног лика уз негативну конотацију прикривања суштине бића, али и варку и лаж.²²⁰ Из тог разлога, већ код Платона налазимо одређену критику митског мишљења које ће водити каснијој промени његове позиције, где мит постаје „неистинита прича“, бајка и израз не-стварности. Осуда митског погледа на стварности заснована је на рационалној критици која ће миту претпоставити *logos* као нешто што је „јасно промишљено и речено... смишљено и прорачунато... виђено са субјективне стране онога који мисли и говори”.²²¹

Важна карактеристика мита је његова тежња ка „сазнању неких природних противречности“, сазнању важних истина живота, па поред нестварне основе, мит се може сагледати као елемент тумача, увида у живот, алат моралног опредељења једне заједнице. За разлику од појединачног сна, у миту појединац није субјект нечијег ега, већ „субјект изнад сваког појединца“, нечег изнадљудског што се смешта у стваран свет са реалном рационализованом поуком понашања и разумевања.²²² Митско посматрање света уопштава појам и предмет појединачне

²¹⁸ „Ми морамо имати идеје да би могли начинити њихову дословну анализу”. Исто, ст. 290.

²¹⁹ Граси, *Теорија о лепом у антици*, ст. 130.

²²⁰ Исто, ст. 132.

²²¹ Исто, ст. 131.

²²² Лангер, *Филозофија у новом кључу*, ст. 258-259.

стварности у јединствену целину где је налази сама суштина и снага која води разумевању појавности. Још најраније људске представе света градиле су разумевање стварности као „неразвезану повезаност дејствовања“²²³, односно облик супституције и каузалности, која се митом објашњава, повезујући физичку стварност и предвидивост са имагинарним појмовним значењем и симболиком.

Митски поглед на живот није само бег од стварности, склањање од непосредности живота, већ и средство да се тај живот смисленије испуни. Важност мита је у тумачењу света помоћу кога човек тражи своје место у свету и покушава да се у том свету оријентише на исправан начин. Кроз функцију митопоетичности, изражавање представља облик смисла живљења, одакле потиче и исходиште смисла стварања.

Мит јесте врста привида чија истинитост није у чињеницама, у стварности догађаја, већ истинитост мита је у његовој делотворности која нас води ка артикулисању одређених исправних ставова и осећања, мит нам „улива нову наду и приморава да живимо на потпунији начин“.²²⁴ Мит је плод идеје да материјални свет не представља једину егзистенцијалну стварност и начин да се људски живот смести у шири контекст.²²⁵

Шелинг је, доводећи у везу мит и говорни језик,²²⁶ покушао да језик представи као избледелу митологију, па се и свако стваралаштво у свом најранијем виду може тумачити као извођење представа у склопу митолошког преношења, подражавања и креирања, као једног облика митски условљене реализације.²²⁷ Са друге стране, обрнуто можемо и самом стваралаштву, почевши од језичког појма до људских физичких творевина, доделити изворишни повод митологије као овлдане креације. Може се разумети да се оба ова правца истовремено реализују као двосмерни пут – грађења митске свести и стваралачког уобличавања митских слика. Проучавање мита на изванредан начин може показати структурирање људске свести и „универзалних менталних операција“²²⁸ о одређеним друштвеним поступцима, структурама и понашањима; „то су готово

²²³ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Језик*, ст. 62.

²²⁴ Исто, ст. 17.

²²⁵ Исто, ст. 11.

²²⁶ Шелинг, *Увод у филозофију митологије*.

²²⁷ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Митско мишљење*, ст. 33.

²²⁸ Eagleton, *Књижевна теорија*, ст. 118.

инструменти помоћу којих мислимо, начин класификације и организације стварности, па је њихова суштина управо у томе, а не у појединој испричаној приповести.²²⁹ На сличан начин, Адорно и Хоркхимер посматрају мит као компензацију за препуштеност неизменљивим силама природе.²³⁰ Кроз мит, природне појаве и силе које их покрећу „приковане“ су појмовима, чиме се омогућује да издвојени појмови постану „алат“ за испољавање људских тежњи ка испољавању људских потреба и жеља према природним неминовностима.

Мит је омогућила људска способност имагинације и појмовног мишљења које симболизује непосредну стварност у нове и рационалне форме изражавања; форме које не морају нужно да постоје и у објективној стварности. Управо стварност мита, која се уобличава у обликовању истините стварности живота и његових вредности, кључни је елемент коришћења мита. Мит постаје везивни састојак који ствара тему уметности кроз коју се развијала и идеја одређене архитектонске стварности. Тек кроз делање, коришћење, грађење, мит постаје смислен, различит од бајке, фантазије и измишљотине. Мит је упућивао људе на постојање духовне стварности, димензије стваралаштва, димензије која окружује физичке појавности и непосредан живот; осликавање те стварности мита у физичком облику уметности и архитектуре зато је представља облик суштинског значења којим се показује сагласје људске делатности и митске истине, врста „отелотворења нечег другог“, истина која се потврђује применом у пракси живота кроз делање и стварање.²³¹

Својство митског јединства света, такође природне тежње да се свет уопштено схвати кроз директну повезаност израза и предмета, омогућило је да се значај људског стваралаштва уздигне изнад простог утилитарног деловања. Повезивање разумевања стварности, у коју човек укључује сопствене творевине, са смислом саме егзистенције, између осталог обликовало је услове за настанак монументалних архитектонских дела која су могла да превазиђу реалност потребе и стварање обележја вишевековних људских творевина.

²²⁹ Исто.

²³⁰ Адорно/Хоркхимер, *Социолошке студије*.

²³¹ Армстронг, *Кратка историја мита*, ст. 26.

2.2.2 Архитектура у митолошком дискурсу

Мит се односи према човечанству као према предмету, објекту на коме се, или кроз који се, прослеђују поруке различитих трансценденталних атрибута. Снажна Трансцендентност имплицира оквире културе као део колективне меморије која обликује вредности, етику, стваралаштво и естетику једне заједнице. Митско мишљење и метафоре мита могу се наћи у свим облицима изражавања традиционалних култура, ако не директно, онда посредно транспоноване. Потреба да се одређене истине, митолошке приче или обичаји преносе кроз време и простор, прати и потреба да се облицима изражавања, идентификацијом стила и типологија, преносе у препознатљиве изразе у уметничком стварању.

Иза митски артикулисаних идеја, остају живе идеје које постају елементи експресивне изражајности, слика одређеног карактера архитектонских елемената које дефинишу једну људску вредност стварања; тако видимо савременог човека како „суосећа“ преживљено искуство кроз митске слике, показујући разумевање кроз њих изражена и њима заснована уметничка и архитектонска изражајност; видимо вредности које постају један елемент апстракције која се преноси у нове оквире губећи стриктно изворни семантички смисао; јер „емоционални ставови који су се дуго усредсређивали на мит не разбијају се лако”.²³² Уобличавање архитектуре као дела митског мишљења, на овај начин тумачено, омогућио је развој стварања које ће моћи да апстрахује изворни (митски) смисао концептуализације изрази у један општи архитектонски језик.

Овим погледом, одређена „истинитост“ стваралаштва, која није заснована на чињеницама или дословном смислу, већ на искуству митологије, прелази тај митски праг и рационализује се као нова форма и нова вредност. Историјски токовима одређене идеје се зато развијају, користе, црпе, троше, умиру и поново извиру испресецаним путањама људског искуства, живота и стваралаштва; онда када се одређене идеје на једном месту рационализују и истроше, појављују се нове визије које граде нову митолошку слику у новом облику изражавајући на истим принципима нове облике мишљења и стварања. Довољно је појам „митолошког“ довољно широко претпоставити, па можемо оваквим разумевањем

²³² Лангер, *Филозофија у новом кључу*, ст. 290.

тумачити стваралаштво све до савременог доба и савремених „митова“ које оно доноси.

Архитектонске објекте можемо посматрати као важне елементе социјалног живота кроз које се обједињују појединачне представе субјекта у предмет заједничког облика идентификације; не као произвољно одсликавање природе и потреба бивства, већ као аутономне представе коју стваралачка обрада гради на духовној подлози кроз коју се разумева природа, бивство и митско мишљење; једно јединство света сазнања, света ствари и света духа у егзистенцији човека, јединство потакнуто психолошким механизмима у којима не постоји једно „ја“ окружено природом и маштом, већ један субјективитет стварности у којој знаци митског, језик и духовне творевине представљају „објективност“, представљају стварност једнако објективну и стварну као и сама непосредна природа. Разлози облика, знака и израза стварања попримају магијску снагу која „управља“ и уобличава се светом и бивством.

Симболичко значење се може приписати „вишем опажању“ које омогућује да се из конкретне предметности „за сваког појави управо оно што свако није у стању да конкретно опажа”.²³³ Тиме се одређује неодредиво, оно што је у животу скривено и стоји у позадини. Појављивање се симболизује кроз један културни контекст, митске облике или религиозне теме. Та потреба упућивањем на нешто изван предметног једна је од одлика митског и симболичког карактера човекове природе, извориште које је смислом потхрањивало људску егзистенцију кроз векове. Гледано кроз историју, чини се да је она некада у пресудно обликовала људску изражајност, уметност и свакако, у великој мери, архитектуру.

Архитектонски облици су по својој природи апстрактни и погодни за свођење на формалну знаковиту једноставност, која се лако издваја у односу на природу и непосредну стварност, чиме се лако доводе у везу са замишљеним митопоетским сликама. „Онострано“ карактер архитектуре у односу на природу један је основа на коме се архитектонски облици користите за формирање аутономног јединства митске свести која спаја имагинативне слике и физичку стварност. Посебно се то може видети на религијској основи, која природно произилази из мита и прелази у аутономан духовни живот човека. Простор архитектуре ту је посматран као место

²³³ Хартман, *Естетика*, ст. 96.

символичке апликације, знаковите апстракције која се „духом“ уздиже изнад „света ствари“ и света чулно-пасивних доживљаја у аутономни „космос“ мито-религијских представа, једну уобличену смисаону вертикалу значења и симбола. Свет стварног остаје „иза“ естетског привида, који тумачи и презентује недокучиву стварност егзистенције човека где је митско-магијска функција примарна у односу на утилитарну или естетску.

„Тако се у односу између мита, језика и уметности, ма колико се њихова уобличавања непосредно преплитала у конкретним историјским појавама, запажа одређена системска поступност, идеално напредовање чији је циљ не само да дух постоји и живи у својим властитим творевинама, у својим самоствореним симболима, него да их он схвати такве какви су“.²³⁴

Митске категорије у архитектури укључују репрезентативни карактер који надилази репрезентативност као такву, добијајући одлике стварности. Механизам митског мишљења омогућују да слика, представа, предмет добијају карактеристике „реалног идентитета“ у коме се репрезентативност приказа преображава у сам репрезент, поприма његову моћ и замењује је у непосредној стварности и конкретном присуству. Овим архитектонска појавност може да добије и светилишно обележје, атрибут који се преноси религиозном функцијом постајући предмет трансцеденталног значења и израза.

Оваква функција архитектуре дефинише нови простор развоја митског мишљења кроз који се супституишу и нови предмети трансценденције градећи нови круг представљања, обликовања и митског присуства у непосредној и конкретној реалности. Кроз архитектуру гради се просторна нехомогеност која одговара чулно-опажајној слици простора у односу на човека и његову телесност. Еуклидовски чиста одређеност простора „криви“ се у односу на субјект опажања постајући елемент којима се утиче на изузимање из шире стварности тежећи трансцеденталном посвећивању места. Простије речено архитектура постаје место ограђивања, измештања у омеђено подручје, „исечен“ оквир трансцеденталног искуства и обележја.²³⁵ Из овог поступка настао је концепт сакралне архитектуре као нечега што „исеца“ простор посвећен религиозном искуству и религиозној

²³⁴ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Митско мишљење*, ст. 38.

²³⁵ Појам храма (*temple*) потиче од грчке речи *templum* (омеђено) у чијем је корену реч *tem* (сећи).

комуникацији, при чему се простор дефинише у односу на човека и његову перцепцију.

Просторна разграничавања у подели исток-запад и север-југ, одговарају људском телу и човековом природном осећају за четворострану просторну поделу лево-десно и напред-назад, што је пренето у један од најстаријих физичких симболичких облика: крст.²³⁶ У овом погледу, организација хришћанских храмова је дубоко укључена кроз канонске принципе орјентације и диспозиције улаза, олтарског простора, осликавања, декорације и сл. Таквим принципима гради се наративна порука простора и обезбеђује употпуњен митски садржај обезбеђујући простору храма одговарајући значај укупног естетско-емотивног доживљаја. На сличан начин можемо и у оквиру профане архитектуре и концепта уређења градова пронаћи црту која обједињује простор и духовни живот човека виђен као део заједничке митопоетске слике света која се не доводи у питање и која је израз заједничких друштвених вредности.

Митско мишљење и разумевање простора у архитектури двоструко је орјентисано: са једне стране показује извориште и утемељење одређених физичких структура у митопоетско-религиозној сфери, а са друге стране открива улогу архитектуре у „исечању“ стварности која се омеђена обликује у нови физички оквир који постаје митопоетска подлога и извор митолошко-религиозних представа.²³⁷ Архитектонски израз показује рефлексивни однос према митском мишљењу, он је истовремено, и митски створен, и извор стварања митопоетских слика, доживљаја и контемплације; архитектура је при томе део јединствене слике света коју човек гради у свом бивству, па је и питање порекла одређених симболичке наративности у архитектури није могуће увек тачно одредити. Тумачење изражајности у контексту митопоетске перспективе мора бити повезано са тумачењем света конкретног времена и социјалне заједнице, тако да тумачење архитектуре и њених симболичких својстава, прераста једну врсту појединачног знака (симбола) и постаје медијум преношења ширег оквира смисла, како у митопоетско-религиозној сфери, тако и у пољу друштвено-профане сфере

²³⁶ Постоје мишљења да се крст, као симболичка просторна подела, пренео на обликовање широке сфере јавног живота кроз вишевековни утицај хришћанства на западноевропски културни простор. Касирер, *Филозофија симболичких облика: Митско мишљење*, ст. 107.

²³⁷ Простор је исечањем место контемплације (contemplate), мишљења које се везује за издвојен (исечен) простор и једно другачије искуство.

људског живљења. Кроз уобличавање само једне „знаковитости“ пролази широко поље значења у традиционалној слици људске егзистенције, од природних до створених елемената, од конституције рационалног разумевања света ствари до ирационалних слика преношених значења. Сједињавање ових различитих категорија у једну смислено заокружену целину основ је снажном укореењању коју је митолошко-религиозна свест имала у култури вишевековне људске егзистенције, која је стално била у преплету стварног и нестварног, чулног и трансценденталног; укореењању које даје за право погледу разумевања које се мора уздићи изнад, и рационалног, и симболичког, како би се свет и његов смисао сагледао уједно у својој комплексности и целовитости бивствовања.²³⁸

Архитектура је у најранијим облицима „ангажовала“ језик метафора и митологија као део људске потребе да се разуме свет. Људске потребе, на други начин речено, биле су обликоване метафорама и митским обзнањенима, чинећи простор за исходишта највећих подухвата у историји ране архитектуре. У архитектури старог века можда најбоље можемо сагледати колико митолошко-религиозни оквир обухвата израз пре свега сакралних грађевина, гробница и објеката репрезентативног карактера. Тумачење архитектуре тог времена неизоставно се не може одвојити од тумачења митских метафора које обликују наративни карактер уметности. У том погледу архитектура је својеврстан медиј за артикулисање обележја посвете митском свету и стварности која се директно види као облик кореспонденције са трансцендентом религијско митолошког карактера. Значај таквог погледа један је вид учвршћивања владајућих хијерархија која полази од појединца, „службеника“, владара до божанског и трансцендентног.

Мит и религија стварали су темељ на коме се заснивало свако сазнајно, филозофско и стваралачко поимање и понашање, чинећи једну снагу (код) целокупног мишљења и деловања. Рационализам, почевши од Декарта, своје утемељење види управо у негацији и оспоравању митске мисли, тежећи ка устоличењу рационалног и прагматичног мишљења и изражавања.

²³⁸ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Митско мишљење*, ст. 249.

2.2.3 Основа религиозне симболике

Посебан облик симболички схваћеног израза у архитектури налази се у објектима религиозне функције, чија се укупна намена не може одвојити од трансценденталности симболичке форме и поруке. У овом поглављу разматра се симболичка основа хришћанске сакралне архитектуре, чији темељ чини наслеђе средњег века. Показаће се да у стваралаштву сакралне архитектуре симболичка трансценденција представља примарну водилу за стварање и разумевање конкретног архитектонског израза.

У светлу западне хришћанске традиције архитектура је историјски поседовала средишњу позицију између слободних уметности (*artes liberales*) и уметничких вештина (*artes mecanicae*).²³⁹ Одређења архитектонског дела су тежила практичној сврси, али и са друге стране метафоричком облику који је давао поуку и морално утемељење хришћанског учења, што је омогућавало да се формирана вредност изрази лепотом која се разуме као објективна целовитост и јединственост дела по себи, а не као део субјективно схваћеног израза и доживљаја посматрача. Лепо се подређивало намени и значењу, кроз њих се тек и испољавало као јединствен и недељив облик и циљ постојања.

Важна последица оваквог стваралачког дискурса јесте да се на стваралаштво и архитектонско изражавање није гледало као на пуко стварање „површинског“ облика, већ је иза стајало „истинско стварање“ које за циљ има божје испуњење.²⁴⁰ Поступак стваралаштва међутим није везан само непосредно за стварање сакралних објеката већ и приступ мишљења који је дубоко усађен у шири друштвени контекст, начин живота и кодекс понашања заједнице и уређеност обликовања животних ставова. Ово је посебно наглашено у сакралној архитектури, па се њен основни концепт мора посматрати као облик „откривања“ просторног склопа, који се као такав препознаје из „божје воље“ и то на начин да се гради целовита „слика“ – прича о идеалном, апсолутном и узвишеном. Ова слика није само религиозно контемплативна, већ и конкретна перспектива тежње ка вечном и непроменљивом.

Овакав концепт контемплативног тумачења архитектуре, посебно развијан у средњовековном периоду, следи суштинску разлику са савременим рационалним

²³⁹ Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, ст. 75.

²⁴⁰ Колингвуд, *Идеја историје*, ст. 65.

мишљењем „које обично изједначава уметничка осликавања са појединачним перцептибилним, а сазнање интелигибилно-општег препушта чисто појмовној логици”. Средњовековна мисао успевала је да „контемплативност постави као одраз интелигибилно-општег“ градећи једну врсту „супериорности интуиције која у средњовековном мишљењу повезује и уједињује филозофију лепог и филозофију уметности,²⁴¹ тек разумевањем теологије и филозофије тог доба могу се „реконструисати категорије које су биле живе и делотворне у уметничком искуству средњег века”.²⁴² Средњовековна архитектура у основи уобличава стално понављање као принцип облика; зато и новине које се јављају биле су представљање као понављање. Савремена култура, обрнуто, када се понавља она то представља увек као нешто ново.²⁴³

Почетни оквир средњовековне културе представљало је наслеђе антике које се развијало прилагођавањем у оквирима хришћанско-религиозног погледа на свет. Митопоетика класичне антике прожета је у средњовековљу новим хришћанским симболизмом и сензибилитетом за натприродно, стварајући осећај за чудесно, трансцендентно, мистично и божанско. Класична традиција антике била је подлога за стварање јединствене „естетске визије универзума“ у којој је видљива лепота „одраз и слика идеалне лепоте“. Уметничка и природна лепота поистовећена је са добрим, као трајним својством бића. Развој мишљења заснован на библијској основи градио је нове категорије општег естетског погледа у оквиру „одраза трансценденције“, која је означила естетичку апстракцију као једну посебну „интелигибилну свест, моралну хармонију и метафизички сјај“.²⁴⁴

У средњовековној култури симболизам у уметности имао је посебан метафизички карактер. Говор симбола би могао да се посматра као „предворје рационалног говора“, где иза симболичког стоји рационално тумачење, аналогија једног шематизованог узрочно-последичног (каузалног) погледа на свет, грађењу „филозофског тумачења природе које у сваком онтолошком значењу види светлост божанског учествовања и прећутно обезвређивање сваке онтолошке

²⁴¹ Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, ст. 49.

²⁴² Исто, ст. 50.

²⁴³ Еко, *Уметност и лепо у естетици средњег века*, ст. 10.

²⁴⁴ Исто, ст. 14.

датости да би се у њој открила једина и права стварност која је стварност идеје”.²⁴⁵

Пример за наведено налазимо код Хуга од Сент-Виктора који наводи:

„Сви видљиви предмети нуде нам преко значења наговештај невидљивих ствари, упућујући нас, преко вида, на симболичан, односно сликовит начин. Будући да се доиста лепота видљивих ствари састоји у њиховој форми... видљива лепота је представа невидљиве лепоте”.²⁴⁶

Бајковита представа средњег века, прожета многим деструктивним историјским процесима, пропадањима, ратовима, страдањима и бедом шире популације, добила је конотацију „мрачног доба“ и времена стагнације и заостајања. У тим вековима несигурности и тешког живота, зато је „разрађивање симболичког репертоара могло да установи имагинативну реакцију на осећај кризе”.²⁴⁷ Кроз овакво тумачење оправдавао се земаљски и људски животни циклус и градила представа о божанском и вечном исходишту, небу, рају. Симболичком компензацијом давани су одговори на „ону стварност коју учење није увек успевало да прихвати”.²⁴⁸ Симболичко читање појава углавном је разумевано и засновано на односу сагласности и имало је израз на алегоријама, метафорама, подражавањима. Тежина тумачења увек је била на напору откривања посредног симболичког говора – „увек нешто друго од оног што изгледа да говори”.²⁴⁹

За разумевање средњеveковне архитектуре и њене изражајности, нужно је познавање и посматрање у категорији „материје са инхерентним квалитетима“, нечег имагинарно-објективног намењеног онима који су требали да ту архитектуру схвате као део заједничке слике средњеveковног света обједињене стварности и симболичког значења. Ако се у савременом дискурсу архитектонски израз може посматрати као израз субјективизирања, у средњем веку архитектура

²⁴⁵ Исто, ст. 94-95.

²⁴⁶ Хуго, *In Hierachiam*, цитат извода наведен према: Еко, *Уметност и лепо у естетици средњег века*, ст. 95.

²⁴⁷ “ У свом нeredу, у својој трошност, у свом, у суштини, непријатељском појављивању пред нама, ствари могу да нас испуне неповерењем: али ствар није оно што изгледа, она је знак нечег другог. Нада може, дакле, да се врати у свет, зато што је свет говор којим се Бог обраћа човеку”. Исто, ст. 84.

²⁴⁸ Исто, ст. 84.

²⁴⁹ Исто, ст. 87.

се објективизирала кроз „наметање одређеног циља и преношења одређеног значења”.²⁵⁰

Сваки приступ архитектонском обликовању које кроз сопствену естетску подлогу изражава слику света која треба симболички да се пренесе у потврду општих вредности духа, у теолошком и филозофском погледу. Митопоетична слика средњевековне архитектуре није настала само због појавног и формалног аспекта, већ, пре свега, због онога што је она симболички сугерисала у занесеним очима средњевековног човека. Овај занос је остварен како кроз карактеристичне форме, орнаментике и слике, тако и кроз „неоплатонски“ усмерен доживљај, метафизичко просвећивање и симболичко тумачење сакралне архитектуре. Свет средњег века је био испуњен објавом значења која су „густо“ испуњавала свет и духовног и стварног, како уметност и људско стварање, тако и природу, чинећи један свет у коме је стварност дубоко прожета симболичким, где се „линија“ која раздваја стварност и фикцију губи у сличности и припадности, где се меша стварност, појава, објава, интерпретација и метафорична симболика. За средњевековни поглед, није постојало раздвајање на естетско-изражајни садржај и семантичко-логичко значење; „значење је изражавало облик, а не садржај,” што је у архитектури претпостављало јединство симболичког значења и формално-обликовног квалитета; архитектура је била „метафора одређеног садржаја”.²⁵¹ Ова метафоричност није била спољног карактера, она се није могла изузети из садржаја значења, већ је представљала „интелигибилну форму“, јединствени облик значења и осећања које се кроз архитектуру артикулисала у свести средњевековног човека – то је био облик стварности, а не апстракције значења и експресије. Архитектура је зато своју стварност уобличавала колико кроз своју физичку димензију, толико и кроз ову изражајну метафоричност, њену улогу поуке и смисла који је носила својом метафоричном обликовношћу. Тежња за субјективним доживљајем била је скривена иза симболичког разумевања сврховитости простора и облика. Сврха је била далеко од данашњег појма функционалне сврхе као утилитарне категорије, она је обухватала шири појам објективизације облика и намене тежећи крајњем циљу „метафоричког предочавања неке апсолутне стварности: светињу или грех, пакао или рај, живот

²⁵⁰ Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, ст. 20.

²⁵¹ Исто, ст. 22

или смрт”.²⁵² Писана дела, сликарство и архитектура средњег века имали су одређени „измешани“ систем који је „немо“ успостављао својеврсни одраз мисли и симболичких вредности, што је представљало универзални симболички напредак човека наспрам природе.

Јединство сврховитости и обликовности, значења и намене, уобличавало је стварност архитектуре као спој и јединство оног видљивог и невидљивог у архитектури кроз концепт приказа који открива оно што не видимо стварно – визије апсолута, Бога и „вечне истине“. Сакрална архитектура представља међупростор посредовања у којој се (и кроз коју се) антиципира божански и трансцендентални свет у коме се дух издиже из света стварности и „узноси“ у више сфере духа и света хришћанске истине.

Посебна одлика уметности и архитектуре средњег века је јединство категорије „праксе“ и „теорије“ у јединственом контемплативно-стваралачком пољу; стваралаштво је било и теоретско и практично па се може дефинисати као „делатност (пракса) чији је циљ контемплативност (теорија) предмета које она производи”.²⁵³ Мисао о стваралачким творевинама истовремено је била изједначена са контемплативношћу целокупне природе чинећи део заједничке „божје воље“ и потврду уверљивости значења која су уметничка дела градила. Контемплативно савршенство означавала је лепоту која својом изражајношћу гради вољу трансцендента, јединство бића у коме партиципирају, један артефакт који манифестује све оно што је свесно и не-случајно, оно универзално које се манифестује као „добро“ и „лепо“, а што је кроз изабрану материју дао сам Бог. Тако се својства повезују са изразом градећи облик „бити-ова-материја“ у коме живи контемплативна универзална објективност бића. Обрада материје, грађење у конкретном материјалу, је ослобађање и истицање својства материје у њеној објективности, универзалном смислу чије порекло потиче одакле и сам узрок свега од-бога-дато; „одакле се свему одређују место и ред, број, род и врста, доброта, лепота и суштина, и остало што му је дато и додељено“.²⁵⁴

Тежња је да се истицањем савршенства у материји означи иста врста делатности, као и да се дискурзивно-логичким поступком, кроз појмове, открије

²⁵² Исто, ст. 23.

²⁵³ Исто, ст. 50.

²⁵⁴ Исто, ст. 52.

истина која стоји иза свега постојећег; разлика је једино у поступку који, са једне стране се, кроз стваралаштво она показује, док се филозофијом дискурзивно доказује.²⁵⁵ Обзиром да се савршенство у материји разуме као објективно видело, кроз уметност се она открива и излаже контемплацији. Ово тумачење чини основ карактера средњовековне уметности, која се истовремено види, и као занатска мануелна активност (вештина), и као мисаоно доживљавање контемплативне форме. Материјални облик никада није представа природе у конкретном виду, већ приказ „контемплативности суштине и значења природе”.²⁵⁶

Хришћанско веровање да су сви људи пред Богом једнаки, чинило је да се на стварање гледа као на тежњу испуњења милости и шире моралне обавезе, а не на индивидуални израз који би персонализовала елементе обликовања. Вредносни и естетски систем у том смислу фокусиран је ка вертикали тежње ка савршенству у смислу где естетско испуњава божанску милост која треба да је опонент казни за пад у грех. Христос је човеку открио шта је Бог учинио и даље шта ће учинити стварајући убеђење да се кроз веру може сагледати целовито устројство догађаја. Ово веровање формирало је мишљење да је свако делање човека, у мањој или већој мери, неважно, јер постоји трансцедентална сила која спроводи вољу изван људске пролазности и слабости. Стога је и свако стваралаштво подређено изразу који је био део општег тока мисли, обичаја, традиције и континуитета. Различите одлике стилова и њихове промене,²⁵⁷ које се уочавају из перспективе историје уметности као научне дисциплине,²⁵⁸ више су део накнадне типологије облика и варијација у оквиру јединствене заједничке идеје стваралаштва заснованог на идејама провиђења, него што су то појаве које се могу стваралачки персонализовати.²⁵⁹ Уметник и градитељ нису тежили персонализовању свог стваралаштва пошто и само дело долази од апсолута и реализује се по наручиоцу. Основни карактер изражајности таквог стваралаштва

²⁵⁵ Исто, ст. 53.

²⁵⁶ Исто, ст. 56.

²⁵⁷ Трајност стилова имала је своје традиционално утемељење и у филозофском мишљењу. Прогрес не долази кроз нове револуционарне идеје, већ кроз развој непрекинутих нити традиције, односно развијањем трајних и непромењивих истина (*philosophia perennis*). Колингвуд, *Идеја историје*, ст. 77.

²⁵⁸ „Истинско сагледавање прошлости једино је могуће уколико се чврсто стоји у садашњости“, Исто, ст. 75.

²⁵⁹ Исто, ст. 70.

постаје надперсонална – уметник ствара лепоту по себи и он је у том процесу „службеник“ вишег циља; пре извршилац, а не креатор вредности.

Специфичност архитектонског обликовања у средњовековној култури полази од одређеног спекулативног погледа на циљ коме се тежи. Спекулативност је одређена религијским светоназором, а не појединачним и индивидуалним искуством. Начин на који се артикулише средњовековна аналитика архитектонских дела, открива тежњу да се изражајност дела „гради“ по себи, тако како би се филозофски образложио архитектонски израз на један априори дат начин. Оно што је одређивало овај поглед као априори, јесте „медитација о апсолутном“ чије порекло није изведено из искуства у природи, већ у религијској доктрини, понављању истине која је као таква дата и која се у сваком погледу треба изнова потврдити. У овоме се најочигледније прави разлика у односу на модерну естетику у којој се, плазећи од формалних карактеристика дела, тежи вредносном искуству у појединачним елементима појмовног одређивања архитектонских вредности. Тиме се стварала „материјална одредба предиката лепоте“²⁶⁰ кроз контемплативност апсолутног погледа и формалне дефиниције естетског суда, који полази од апсолутне истине, аналога који је контемплација „истинитог и доброг“ и што се као такво открива кроз естетику предмета, слике или овде архитектуре. Лепота је била „објективно својство бића по себи,“²⁶¹ па се тако лепота предмета могла препознавати само у мери препознавања јединства постојећих ствари са трансценденталним тумачењем објективне лепоте која долази равно од Бога и његове воље.

Мистички поглед на свет средњег века изражавао је неповерење према спољној лепоти на уштрб размишљања о светом писму и блаженству унутрашње душе. Овоземаљска лепота зато је посматрана као пролазна спољашност претпостављена унутрашњој вечној духовности. „Форма (*morfe*) спаја се са материјом (*hyle*) да би оживела конкретну и индивидуалну суштину“.²⁶² Може се рећи да уметност и архитектура нису поседовали самосвојан смисао, већ су посматрани средство моралистичког и теолошког учења. Мишљење о њима подразумевало је известан религиозни вео који је прекривао скривени смисао који

²⁶⁰ Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, ст. 66.

²⁶¹ Исто, ст. 14.

²⁶² Еко, *Уметност и лепо у естетици средњег века*, ст. 47.

треба открити. Хришћанство је апсолутизовало естетски израз као један теолошки идеал, означавајући „насладу духовним апсолутом“ као јединствен облик духовног задовољства достојног човека и, у крајњем смислу, његов највиши бивствујући циљ.²⁶³

Сам историјски след ствари виђен је као неминовност у којој „божји план“ обликује све аспекте и области људског живота и природе. Свако индивидуално иступање, из тока једног таквог контекста, могло је да буде опонирање божјој вољи. Осећање да свесно иступање из признатих образаца, стила, већ прихваћених вредности, представља облик отпадништва према пориву непроменљивости, складу који носи устаљена хијерархија вредности.

С обзиром да је појам уметности имао шире значење него данас, њени критеријуми тумачења и вредновања такође су имали особеност свог времена. Естетска страна и лепота била је прихватљива само ако не иде на уштрб онога што је била њена намена; категорија лепог изједначавала се са категоријом корисног, зато и изглед (форма) није био по себи сврха, већ својеврсна „интегративна компонента функције којој је предмет имао да служи”.²⁶⁴ Избор материјала и грађевинске технике, такође је вођен наменом и одговарајућом применом тумаченом као симболички континуитет; јер сваки материјал је имао свој „објективни изглед“ који је одређивао његову лепоту и вредност, али још више, који је условљавао само обликовање, коначну форму и коначни изглед. У савременом смислу, материјал се посматра као (техничко-технолошки) носилац одређене уметничке изражајности у којој се онда дефинише и суштина једног дела; насупрот овоме, у средњовековном смислу, изражајност се дефинисала већ самим својством материјала, на својеврсни начин вредност уметничког дела била је слика вредности самог материјалног предмета. Архитектонско и уметничко дело није налазило свој смисао, нити своју лепоту и естетичност, изван своје материјалности, већ управо кроз њу, кроз читавање јединства материјалног облика и његовог значења. Овакав поглед на материјалност уобличио је контемпативност материје која је по себи носила вредносну и метафоричну изражајност која се могла у обликовању користити и „придавати“ укупном значењу и метафоричној наративности.

²⁶³ Бичков, *Византијска естетика*, ст. 19.

²⁶⁴ Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, ст. 27.

Обликовни елементи архитектуре имали су улогу „усмеравања“ понашања и поучавања метафоричном хијерархијом односа земаљског и божанског. „Облик је одговарао одређеној сврси, он је значио одређену идеју и вршио је одређени утицај на дух с којим се срео... Естетички квалитет је био облик материје”.²⁶⁵

Према Аурелију Августину, цео материјални и духовни свет може се поделити на три групе предмета: оне којима се само може уживати, оне који се могу користити и оне којима се може уживати и које могу користити. Уживање и наслада, међутим, представљали су пут ка постизању блаженства или пут ка крајњем исходишту и љубави према Богу. Тако је целокупно духовно стваралаштво и виђење стварног света, па је „целокупни свет чулнопојмљивих предмета и појава осмишљен средњовековном културом у својству система знакова, симбола и слика тог апсолута, схватан је као пут према њему”.²⁶⁶ Ово је постало основно начело у коме је разнородни свет појава и предмета, који су у античкој култури представљали предмет филозофије, уметности и опште мисли, замењен јединственим „духовним апсолутом“ тумачења коју обухвата троједно божанство – оца, сина и светог духа.

Средњовековље је градило један свет значења у тражењу „истоветности“ природних појава, својства и облика са натприродним моћима и својствима. Метафоричност је представљала „алат“ за уобличавање знака трансценденције у својеврсном „цивизацијском контексту информација које функционишу као космички код”.²⁶⁷

„Неоплатонички средњи век успоставља један метафизички оквир овој херменеутичкој тенденцији. У једном свету који није ништа друго до слаповито ширење од неисцрпног Једног према крајњим огранцима материје, свако биће функционише као синеодоха или метонимија Једног”.²⁶⁸

Архитектура је била у домену контемплативног облика који „показује“ поуку стварности, док се са друге стране филозофијом и теологијом истина „доказује“. Ова разлика је разлика технике, разлика материјалне појавности која постаје физички доказ; јер се контемплативност архитектуре употпуњује њеним физичко-перцептивним својствима у јединство форме и значења. Идеализација

²⁶⁵ Исто, ст. 21.

²⁶⁶ Бичков, *Византијска естетика*, ст. 20.

²⁶⁷ Еко, *Метафора*, ст. 58.

²⁶⁸ Исто, ст. 56-57.

архитектонске форме чинила је њену естетску изражајност укоренењем и „лунијим и вишим обликом сазнања него што је дискурзивно”.²⁶⁹ Сазнање потиче из метафоричко алегоријских значења која нису давана као субјективни израз, већ као објективна датост; врсту објективног карактера значења које носи социјална традиција и архетипска перцепција (колективно несвесно). Теолошка филозофија то осветљава тумачењима која несвесно претвара у слику значења опште свести, у оно што се у оквиру заједнице артикулише као истина, вредност, обичајно правило и традиција. Дубока испреплетеност митског и стварног, у естетском погледу, омогућила је да архитектура постане изједначена са самим значењем, један материјални еквивалент нематеријалности њеног унетог смисла.

Обзиром да се кроз архитектуру уобличавала интуитивно сазнатљива метафора, она је свој смисао градила и ослобађањем од услова теолошко дискурзивног читања; њена изражајност је и сама градила контемплативну форму чије је сазнавање давало метафоричка значења које је испуњавало филозофске задатке својствене теолошком учењу.

Архитектура у средњем веку имплицирала је два аспекта тумачења: један рационално сазнајни, гносеолошки значај и други делатно производни, технички.²⁷⁰ Уметничко дело је представљало производ јединства техничко-занатске израде и теолошко-филозофског значења; техника и метафизика су зато чинили јединство у примарној особености перцепције смисла уметности. Уз то, посебно је очекиван морални и дидактички аспект значења, тако да је алегоријом и метафором уметност требала да преноси поучна и морална друштвена начела, слично како се у савременој култури види улога ангазоване уметности. Архитектура, схваћена као гносеолошки елемент средњевијековног човека, омогућила је да се кроз њу доживи теолошка истина на један непосредан начин – као стварност која се интуитивним процесом перцепције опредмећује у чисту метафору. У поређењу са филозофским појмовима, стварност архитектуре је била у супериорном положају; архитектура јесте део стварности, истина која се опажа и пред којом је сваки појам мишљења тек бледа апстракција; истина чија доживљавана снага утврђује облик савршенства у јединству значења и означеног.

²⁶⁹ Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, ст. 45.

²⁷⁰ Еко, *Уметност и лепо у естетици средњег века*, ст. 157.

2.2.4 Символичка особеност архитектуре храма

Сакрална архитектура, као крајњу сврху, имала је „онтолошки смисао“ који се огледао у тежњи да се кроз просторни и обликовни концепт човек суочи са „највишим стварима“; није постојао „умирујући“ карактер стваралачке поруке која би човека изузела из најдубљих питања егзистенције, напротив, тежило се непрестаном сучељавању са религиозним порукама које питања људске егзистенције чине отвореним. Сакрални простори (храмови) су управо места узношења контемплативности и грађењу психолошког дејства места – „органско јединство контемплативности материје значења, моралног смисла и надземаљског смисла”.²⁷¹ Тиме се градила једна слика објективизације простора, објективизација архитектонског значења чије су се вредности одражавале у јединству и сагласју ових циљева изражених кроз пуни обликовно симболички систем, од основних елемената форме, до осветљења, осликавања, унутрашње организације и обредних ритуала.

Контемплативност простора храма није се тумачила као нешто субјективно, већ напротив као „конститутивно својство ствари као таквих”.²⁷² Разумевање изражајности није производ субјективног или слободног заузимања става према архитектури, већ се разумевање прихвата као знање својства које се недискутабилно налазе у самој материји, облику, светлу, нарацији... За потпуно разумевање архитектуре храма је зато неопходно разумевање не само њене типолошко-морфолошке структуре, већ познавање њене „подлоге“ садржане у етичкој, гносеолошкој и религиозној заснованости. Естетске категорије храма дубоко су биле уткане у друштвену етику; лепо је морало да буде истовремено, и истинито, и добро.²⁷³

Корисност и употребљивост храма посматрана је као средство за испољавање истинитости, док је лепота сврха за остваривање извора контемплације, уживања у савршенству и откривању истине. Архитектура је лепа и успешна ако остварује контемплативност и открива биће у коме партиципира као метафора. Ту метафоричност Псеудо Дионисије дефинише као „несличну слику“ (*imago*

²⁷¹ Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, ст. 32.

²⁷² Исто.

²⁷³ Исто, ст. 40.

dissimilis) апсолутне савршености божанског бића.²⁷⁴ Особеност изједначавања значења и носиоца значења, кроз сакралну архитектуру, омогућује да се појавност храма изједначава са божанским атрибутима; контемплативно храм постаје истоврсан са метафором коју је представљао, он постаје сама слика божанског окружења, део света од Бога, једна врста његове природе. Храм није само форма која преноси значења, већ контемплативна стварност трансцеденталног света која носи „савршено сазнање“,²⁷⁵ јер „само ако је била повезана са контемплативном формом, мисао је могла да значи нешто стварно“.²⁷⁶ У средњовековној архитектури и средњовековном мишљењу се види да „све што је стварно губи своје непосредно значење бивства у оној мери у којој се оно подређује специфично-религиозном „давању смисла“. Његово физичко постојање само је још копрена и маска иза које се скрива његов спиритуални смисао”.

Предметној појавности се могу дати четири облика тумачења: историјски, алегоријски, тропологијски и аналогички, при чему се у првом облику даје само чињенички свет збивања у времену, друга три дају трансцеденталну слику значења. Алегоријско тумачење пружа разумевање које полази од става да оно стварно и опажајно никада није непосредно дато као такво, већ увек иза стоји „трансцедентални смисао који је у њему посредно представљен“, кроз алегоричност религиозним тумачењем дате стварности. Хришћанско учење покушава да кроз аналогичку пронађе божански и онострани смисао у свакој појавности стварног света. Предметност се уобличава у знак који даје снажну ширину и дубину свести о стварном свету. Тропологијско тумачење, потом, претвара свеопшту слику света и његова значења у само један „троп“ или метафору религиозног облика. Она се у једном виду везује за појам „спасења“ и једну личност – спаситеља, који стоји у центру религиозног обухватања тумаченог смисла. Ова централна тачка, својеврсна вертикала мишљења, представља место одакле се смисао концентрично шири, а у просторно физичком смислу опредмеђује се кроз слику и тумачење храма. Централитет такве поставке управо полази од храма, оног места контемплације и издвајања, места које даје

²⁷⁴ Исто, ст. 42.

²⁷⁵ Исто, ст. 43.

²⁷⁶ Исто, ст. 43-44.

аналогну слику трансцендентне стварности и коначног разумевања свих појава у природи и људском животу.

Обликовање и архитектура храма граде персонификован простор спасења и вечности, који у симболичком смислу представља отелотворену трансценденталну моћ и стварност за себе. Симболички, храм на један начин представља колективни облик спасења, док се индивидуални вид „спушта“ у дубину душе, где се, без посредовања вањског, сучељава персонално и божанско. Овакво тумачење претпоставља вертикалу која се персонификује духовним персоналитетом душе, а у заједници манифестује кроз цркву која добија централну социјалну позицију и средиште друштвеног живота. У просторном погледу, објекат храма везан је за средиште и место сталне присутности било у центру насеља, града или природне узвишице.

Наслеђе антике пренело је у архитектуру храма третман пропорција и правила изражена бројем, симетријом и правилношћу композиције архитектонских елемената. Утемељена још у пресократовској традицији, теорија пропорција преузима се као једна врста догме које се неће као таква проверавати; пропорције се виде као део хармоније космоса које се одсликавају у људском микрокосмосу, оне су јединствена спона са трансцендентним поретком. Како је човек створен према мери трансцендентне слике света, он ће доживети задовољство кроз испољавање те мере и слике те трансцендентне сличности, чинећи да је „метафизичко начело сада уметничко начело“.²⁷⁷

Кроз архитектонску праксу, у оквирима „занатских тајни“ принцип пропорција прати одређену „мистику броја“ којом се може објаснити честа склоност ка правилним и формалним структурама; наћи ћемо у различитим испољавањима симболичност броја 3 (свето тројство), броја 4 (представа крста и четири стране света) или броја 5 (Христ пантократор)... Свођење одређеног облика на геометријску шему или нумеричку ознаку представљало је засебан оквир тумачења којим је естетска изражајност повезана са мишљењем и теолошким веровањима човека средњег века.

Симетрија се јављала као инстинктивни облик изражавања и грађења симболичког средишта којим „човек открива пут, правац, способност

²⁷⁷ Еко, *Уметност и лепо у естетици средњег века*, ст. 63.

мишљења,²⁷⁸ један оквир за „симболички репертоар“ у коме доминира формалност композиције, строге пропорције и симетрије: догматизовани поглед који је прожимао профани и трансцедентални свет средњег века у свим доменима постојања.

Касно средњевековно поимање лепог (схоластика XIII века) донела је одређено преиспитивање значаја категорија пропорција, али је зато посебан однос имала према значају светлости кроз обнављање духа неоплатонских идеја у којима је светлост представљала метафору духовне стварности.²⁷⁹ Светлост је постала једна од битних „састојака“ просторне структуре, где се њен осећај у простору и обликовање њеног доживљаја повезује са навиком да се божанско замишља и представља категоријама духа и светла.

„У метафизици, за коју је биће било светлост, а Бог извор светлости, универзална контемплативност се идентификовала са физичком универзалном луминозношћу. Као таква, она је била рефлекс оне интелигибилне светлости која је биће у коме све ствари партиципирају”.²⁸⁰

Посебна пажња осветљења базилика проистиче из тежње да се симболизује разлика између божанске и профане светлости дана. Ова разлика потврђује принципијелну различитост небеског, светог и профаног света, живота. Пластичност и фигуративност у архитектури одговара потврђивању овог простора контемплације у коме се „очовечује божанско и материјализује материјално чиме се виша бића доводе на наше хоризонте”.²⁸¹

Кроз метафизику светлости наслућује се неподељено јединство стварања где постоји једна светлосна енергија творца као извора постојања и лепоте. Из ове перспективе светлост је извор свеопште појмовне сфере елемената из којих настају бескрајне нијансе боја и појавности геометријских односа, она је супституционални елемент, стваралачка снага. Поред значаја естетског односа према лепом, пропорцијама и светлости, пресудан обликовни дух средњевековног изражавања у архитектури чинио је посебан симболички поглед на универзум и тежња да се слика тог универзума пренесе на градивну материју људског стваралаштва. На овај начин свака ствар уметности и архитектонске појавности

²⁷⁸ Исто, ст. 65.

²⁷⁹ Ове представе су у хришћанску традицију ушле преко неоплатониста (као што су Прокле, Св. Августин или Псеудо Дионисије). Исто, ст. 70.

²⁸⁰ Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, ст. 60.

²⁸¹ Исто, ст. 89. такође према Псеудо-Дионисију из списка *De Ecclesiastica*.

нису ограничени само на значење непосредне функције и форме, већ је њихово значење симболички преношено на дубље нивое трансцендентирајући са божанским и оностраним светом који крије „света тајна“.

Симболичко мишљење, као основа тумачења, било је широко распрострањено и прихваћено од многих средњевековних мислилаца.

Карактеристичан је опис храма у Едеси дат у једној сиријској химни из VI века:

„Невелика по димензијама грађевина у себи садржи огромни свет. Њен свод се простире слично небесима – без стубова, свијен и затворен, и више од тога – украшен златним мозаиком као небески свод сјајним звездама... Са сваке стране (храм) има идентичне фасаде, облик све трију је један, исто као што је једна форма Свете Тројице... Осим тога, једна светлост осветљава хорове кроз три отворена прозора, гласећи тајну Тројице – Оца, Сина и Светог Духа... Велика је тајна тога храма, како на небесима, тако и на земљи: у њему су ликовно представљени највиша Тројица и милосрђе Спаситељево”.²⁸²

Овде се види да је храм представљен као сложена слика космоса: јединство материјалног и духовног, слике хришћанског Бога и односа према друштвеној заједници којој се шаље симболичка порука. Купола над централним делом храма јесте представа видљивог неба, али и симболички простор „интелигибилног неба“, светог средишта ширег космичког простора – композиција која потврђује јединство религиозне и естетичко-сакралне димензије. Већи део архитектонске композиције тумачи се на традицији Библијске представе света, односно њених текстова, тако да опис архитектуре²⁸³ добија карактеристични симболичко-психолошки поступак којим се нешто објективно (материјално) преноси на субјективни доживљај и симболичко значење (сазнајно). Овим поступком се открива „уживљавање“ у симболичку представу, тако да доживљај, експресивност простора и слике, постаје елемент „мистичког општења“ са виђеним (храмом). Снага оваквих представа постала је широка основа за утврђивање религиозне догматике, укоренивања религиозних идеја у сазнајни свет средњевековног човека. Оваква унутрашња мистичка симболика је кроз спољашност опонирала одређеним техничким интелектом конструктивне спољашности; тако се изражава супротност „између унутрашњег простора који је сав прожет верским осећањем и спољашности која је израз интелекта”.²⁸⁴

²⁸² Цитат извода наведен према Бичков, *Византијска естетика*, ст. 206-207.

²⁸³ У Византији ови описи називани су *екфразисима*.

²⁸⁴ Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, ст. 97.

Кроз дуги период развоја средњовековне уметности и архитектуре, мењала се позиција одређеног симболичког значења. Ако је у романичкој базилици зид знак „тврђаве“, јасног раздвајања простора мистичне унутрашњости, онда је у готици зид „дијафана структура“²⁸⁵ која чини „транспарентни универзум“ у коме је светлост бојена, другачијег квалитета од древне светлости чиме се симболизује њена божанска надстварна природа. У романичкој базилици светлост упада зрацима у тамни простор уобличавајући приказ борбе светлости и таме, добра и зла, спасења и греха.

Средњовековно мишљење је и целокупну природу видело као „велику алегоријску представу натприродног“, што је представљало основу за тумачење и уметничког израза. Као добар пример таквог приступа може се узети готичка катедрала која је, у симболичком смислу, кроз положај и склоп архитектонских елемената и украса, развила „истинску визију човека, његове историје, његових односа са целином“, као посебно артикулисану представу света или „голему камену енциклопедију“.²⁸⁶ На тај начин сама архитектура је подређена логици употребе броја, пропорције, правила и читања употребљених фигуративних и орнаменталних знакова. „Катедрала, која представља уметнички збир читаве средњовековне културе, постаје сурогат природе, прави *liber et pictura* организован по правилима усмерене читљивости која стварно недостаје природи“.²⁸⁷ Вредност катедрале зато није била толико у ономе што је била у употребном смислу религиозне службе, колико у ономе што је значила свештенику и обичном човеку у животној хијерархији свог времена; она је била израз устројства симбола и извориште формалне представе људског живота и односа са божанским.

Архитектура готичке катедрале је израз религиозне екстазе која је далеко од естетског погледа како антике, тако и византије. Готске катедрале стварају једну енергију која се осећа независном и аутономном од стварног света. Архитектура је трансцендентна и тежи да човеку упути одређени изазов кроз појавност која узбуђује својом нелагодношћу величине и смелости.²⁸⁸ Готичка катедрала заправо

²⁸⁵ Овај појам користи Ханс Јанцен како би описао оптичке релације у композицији готичке катедрале. Jantzen, *Hans Die Gotik des Abendlandes*.

²⁸⁶ Еко, *Уметност и лепо у естетици средњег века*, ст. 112.

²⁸⁷ Исто.

²⁸⁸ Перниола, *Естетика XX века*, ст. 75.

изражава обрт ка конструкцији која показује моћ човека да контролише природу, да у славу стварања, покаже ново људско прегнуће или да се, како то Ворингер описује „у душевној вртоглавици осећа грчевито узвишен, уздигнут високо изнад себе самог у оно бесконачно“ и то све „захваћен опијеношћу ове оркестарске музике механичких сила која пробија из свих крајева, која у моћном крешченду стреми према Небу..”²⁸⁹

Ако је антички храм некада обликован са осећањем конструкције која органски прати природу и меру човека, готичка катедрала прати механику камена која се поставља обликом који треба да превазиђе природу и људску меру – она означава прелаз, досезање онога што је над-природа и трансценденција ка онострани. Целокупан унутрашњи простор је схватао се као „узорна визуелизација закона на којима почива одржавање целог универзума”.²⁹⁰ Константно вредновање лепоте и симболике светлости директно се односило на њену објективизацију божанске метафоре као извора живота; светлост је на посебан начин градила и изражавала обликовни смисао и концепт сакралне архитектуре. Из основе новоплатонског тумачења светлости, као одраза духа, произилази и њен изражени контемплативни смисао као метафизику објективне лепоте. Светлост је предмет свечаности божанског добра, слава правоверности, визија загробне радости и вечног спасења.

„Овде (у готичкој архитектури, прим. аут.) је настало оно величанствено . Али, то је неко величанствено које лежи с оне стране живота, а не живот који самог себе осећа величанственим”.²⁹¹ Јасно се указује на дубоко симболизован облик изражавања архитектуре која своју потврду претпоставља ономе што религиозни занос види као стваралачко прегнуће и циљ „схоластике камена“, како је то навео Семпер.²⁹² Ова метафора је својеврсно означила готичку архитектуру као апотеозу тежње да се стваралаштвом, на једном апстрактно-обликовном нивоу, изрази снажно унутрашње религиозно осећање, односно да се обликом архитектуре створи простор религиозног искуства и значења.

²⁸⁹ Ворингер, *Апстракција и уосећавање*, ст. 100.

²⁹⁰ Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, ст. 59.

²⁹¹ Ворингер, *Апстракција и уосећавање*, ст. 118.

²⁹² Исто, ст. 101.

3.0 ИМАНЕНЦИЈА

3.1 Експресивни концепт изражајног облика

3.1.1 Природа феноменолошко-експресивног израза

У овом делу рада разматра се начин изражајне иманенције архитектонског дела. Иманентност се разуме као непосредни израз који припада конкретном архитектонском оквиру где изражајно тумачење прати феноменолошки доживљај у својој непосредности, својеврсне односе према елементима архитектонске форме, утилитарне функције и ауторског става. На првом месту, у овом поглављу, архитектонско дело се посматра у својој експресивности и феноменологији архитектонске форме. Феноменолошко посматрања омогућава перцептивно искуство где је израз једног дела, његов језик „експресија његовог унутрашњег значења.“²⁹³

„Предмете можемо гледати не као ствари по себи, него као оно што наша свест поставља, оно на шта је усмерена. Свака свест је свест о нечему... феноменологија је тврдила да огољује структуре саме свести и тако разголићује феномене.“²⁹⁴

Феноменологија у филозофији архитектуре омогућава да грађени простор преиспита кроз однос према телу и људској појавности, чиме се уводи свест о форми, прегнације изазване несвесним и интуитивним доживљавањем непосредности архитектуре. Феноменологија своју позицију гради на посебној методи мишљења,²⁹⁵ градећи критику рационалне логике као дискурсу који апелира апсолутно знање и јединствену истину. Феноменологија, утемељена у филозофији Едмунда Хусерла, преко радова Мартина Хајдегера, Николаја Хартмана, Гастона Башлара, Жака Дериде и др. директно је утицала и на архитектонску теорију.²⁹⁶ Искуство чулног у феноменолошком дискурсу представља одредницу која парадигму архитектуре помера са научно заснованог концепта, према неодређености и амбивалентности архитектонске форме.

У изворном смислу, архитектура нема „представљачки“ карактер какав је присутан у традиционалном сликарству или скулптури у којима видимо

²⁹³ Eagleton, *Књижевна теорија*, ст. 74.

²⁹⁴ Исто, ст. 70-71.

²⁹⁵ Приморац, *Увод у филозофију знаности*, ст. 357.

²⁹⁶ Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, 2005.

могућност наративног уметничког обликовања и изражајно представљеног приказа. Семантичко и синтаксичко значење у архитектури није дато „густо“ и архитектура не тежи да представља и приказује, чиме се значај њеног феноменолошког доживљавања, у естетском дискурсу увећава. Остварујући своју основну утилитарну функцију, истовремено се може разумети као амбијент у коме видимо смисао и форму феноменолошког приказивања, осећања за изражајни сензибилитет и карактера простора; једну врсту псеудо-семантике која представља разлику у односу на просту утилитарност и која даје резултат који садржајно „казује“, „говори“ и „изражава“. Овај „говор“ није нотацијски исказан, не постоји његово једноставно денотирање. Изражајно-феноменолошки облик архитектуре „читамо“ ненаративно – ми просто осећамо један сензибилитет у простору и његову експресивност. Архитектонска експресивност се тако може тумачити као облик у коме нема дословне садржине, нити скривеног приказа који се треба семантички разумети. Феноменолошки израз је метафорички исказан део уобличавања, опримеравања одређеног изражајног карактера или референтне експресивности простора, при чему је такав израз архитектонског простора сличан музичком изразу. У оба случаја репрезентацијско (наративно) и денотирано значење нису од пресудног значаја за само дело у односу на његов експресивни израз.

Одређена карактеризација простора и његова „осећајна“ експресивност не потичу конкретна осећања ствараоца, већ одговарају одређеном месту, претпостављају знање о људском осећању које то место у идеализованом облику постиже. То су емоције које нису „дате“ кроз осећања појединца, то нису прикази или наративни искази неког ко проживљава и осећа, немају функцију суосећавања према некоме; емоције су пре непосредност која се не приказује кроз конкретну форму, већ једна форма и материја као таква посредује осећаје кроз субјективна доживљавања простора. Изражајна форма није носилац, већ градитељ сензибилног карактера или осећајности просторног израза.

У језику постоје поступци који апстрахују и „прелазе“ појмове основног значења (попут метафоричног израза), као што у архитектури постоје форме које „прелазе“ утилитарности, које не именујемо као нужности, већ постају елементи доживљаја и осећајности простора; јер осећање, потакнуто чулношћу и

унутрашњом интуицијом, надограђује непосредни смисао и надилази логику коришћења простора као димензије неке рационалности, градећи апстракцију једног вида „живота осећања“ и контемплације која потиче простор архитектонског сензибилитета.

Експресивности архитектуре се може приписати симболичност у недовршеном виду, то је „осмишљена форма“ која захтева испуњавање: „Артикулисање је њен живот, али не и њена потврда; она је изражајност, а не израз”.²⁹⁷ Недовршеност је једно обележје које открива битну разлику од симбола коме можемо наћи израз и потврду извесности значења; кроз експресивност архитектуре, недовршеност у пуком смислу изражава највише оно што не можемо са сигурношћу потврдити, сензибилитет који је раван неизрецивости осећања и „духа“ простора; слика која није до краја јасна да се може преносити, она се непосредно указује, али само посредним говором, описом који следи узроке једне појавности или његовог дејства, онако како описујемо осећања, онда када кажемо „као кад“, онда када нисмо сигурни у говор речи. Тада се изрицање феномена користи аналогијом, уосећавањем према типизираним „осећањима“, ситуацијама, психологизацијом којом се везујемо за нешто што искуством можемо препознати.

Принцип експресивности и уосећавања са формом израза, најбоље се уочава у музици у којој се испољава „осећајна динамика“ која подстиче доживљај на начин како се артикулише доживљај осећајности и интимних скривених црта израза духа; то је начин на који „делује“ и архитектонски простор, амбијентално кроз физичку ненаративност осећајности, уосећавања и са-уживљавања. „Њене (архитектонске) форме нас обузимају и увлаче у живот који није наш: ми осећамо њену динамику, оно што је масивно, тешко, што се слободно креће навише, што је у фино одмереним пропорцијама ограничено”.²⁹⁸

Уобичајено је да се музици придаје „емоционални одзив“, односно способност да музика изазива емоције. На сличан начин, ту особеност можемо доделити архитектонском простору. Теодор Адорно у аналогији архитектуре и музике, налази да способност доживљаја и артикулације просторног сензибилитета одговара појам музикалности – осећај простора је нешто што

²⁹⁷ Лангер, *Филозофија у новом кључу*, стр. 337.

²⁹⁸ Хартман, *Естетика*, стр. 260.

долази неодвојиво од саме непосредности простора и доживљаја који се граде у простору.²⁹⁹

Волтер Петер наводи да свака уметност тежи „стању музике“,³⁰⁰ указујући да управо музика, ослобођења формалне и наративне садржине, најбоље персонализује ово стање испољавања унутрашњег живота уметности и један ниво апстракције која је неометана значењима и дословним формама.

„Нено (музичко) послање уочљивије је због тога што оно није замагљено значењима која пре припадају приказаном објекту него форми начињеној према његовом обличју“.³⁰¹

На сличан начин Сјузан Лангер идеализује доживљај уметности управо наглашавајући да „музика своју чисту форму не показује као неки свој украс, већ као саму своју суштину“.³⁰² То је једна особеност „трансценденције“ у апстрактном изразу који стреми „стању музике“, где музика постаје „ванвременско виђење осећања“.³⁰³ Идеја о јединству уметности следи из посебних осећања и доживљаја смисла које прати стваралаштво и уметничка дела. Сматра се да свака уметност тражи своје исходиште, резултат и дејство, једну емоцију која се преноси кроз доживљавање уметничког дела, „осећај разумевања“³⁰⁴ – емоцију естетског као осећај лепоте или естетског задовољства као врсту перцепције. Свакако да ову емотивност доживљаја не поистовећујемо са „емоционалним садржајем“ који могу поседовати приказивачке уметности, посебно што архитектура или музика такав садржај принципијелно и не могу имати; то је пре „увид у дословно неизрециве видове стварности“.³⁰⁵ Неизрециву изражајност можемо карактеризирати као форму коју одликује „верност животу осећања на начин који то језик ни у ком случају не може бити“³⁰⁶, а то можемо тумачити „амбивалентношћу садржине коју речи не могу поседовати“.³⁰⁷ Овако схваћено значење изражајности, није постојано, није конвенцијално, оно не припада нечему што је изван самог простора и самих елемената архитектуре и

²⁹⁹ Adorno, *Functionalism Today*, from Leach, *Rethinking Architecture*, pg. 13.

³⁰⁰ „Свака уметност стреми стално условима музичког стваралаштва“, цитат: Волтер Пејтер, *Огледи о уметности и ренесанси*, према Женет, *Фигуре V*, ст. 381.

³⁰¹ Лангер, *Филозофија у новом кључу*, ст. 359.

³⁰² Исто, ст. 298.

³⁰³ Лангер, *Проблеми уметности*, ст. 94.

³⁰⁴ „Лично емотивно искуство откривања, увида, духовне моћи, искуство надахнуто пустоловином у области имплицитног разумевања“. Лангер, *Филозофија у новом кључу*, ст. 360.

³⁰⁵ Исто, ст. 362.

³⁰⁶ Исто, ст. 341.

³⁰⁷ Исто.

архитектонске целине. Тиме се сваки доживљај архитектуре чини схватљивим, али тешко преводивим у неки пренесени смисао, опис или дефиницију; он је увид у „својства која се због своје велике сличности са извесним одликама у области субјективног, често брка с правим емоцијама”.³⁰⁸ И као што „емоције“ у музици нису особине које јесу осећања, већ само тако „звуче на начин на који се расположења осећају“³⁰⁹, тако можемо дефинисати „емоције простора“, као облик доживљаја који се види онако како се расположења осећају.

Ове црте у аналогiji архитектуре и музике назначују основе теорије уживљавања које су циљале да објасне уметничко дејство на психолошки заснованом каузалном односу уметничког дела и рецепције субјекта, ствараоца или посматрача уметности, „за интуитивно схватања и унутрашње 'осећајно' саживљавање уметничке форме“.³¹⁰ Дејства простора често су тако јака и изражајна да се поистовећују са самим емоцијама, иако су она потпуно друге врсте. Ово је последица снажног апстраховања због којег се форме симболизације могу поистоветити са самим симболизованим. У питању је снажан поступак грађења облика свести у коме се симболичко и стварно склапају у јединствен спој, слично значењу које има нпр. религиозни храм који се опредмећује као сама религија или само божанство. Овим се једно значење удаљава од рационалног погледа и приклања митској свести градећи „мит о унутрашњем животу“³¹¹ у коме налазимо уметност као место његовог испољавања.

Бенедито Кроче у својој *Естетици* уводи појам интуиције, претпостављајући га уметничком изразу као начин феноменолошког сагледавања уметничког дела. Интуитивност се мери нашим доживљавањем експресије конкретног дела; интуиција је за Крочеа пуна истина или општа мера једног вида сазнавања које је суштински различито од рационалног и логичког вида сазнања. За уметничко дело важи да је интуитивно сазнање „карактеристично у њему, да је његова индивидуална физиономија“.³¹² Према том становишту, и сазнање архитектуре, као њен доживљај и представа, јесте део једног интуитивног процеса који гради

³⁰⁸ Pratt, *The Meaning of Music*, pg. 191.

³⁰⁹ Исто, pg. 203.

³¹⁰ Хартман, *Естетика*, ст. 261.

³¹¹ Лангер, *Филозофија у новом кључу*, ст. 344.

³¹² Кроче, *Естетика*, ст. 68. „Интуитивно сазбати значи изразити и ништа више и ништа мање, него изразити”. Исто, ст. 77.

експресију непосредног просторно-временског доживљавања, један облик карактеризације која претпоставља сензибилност ка специфичностима комплекса осећаја и симболичке представе. Израз је за Крочеа интегрални део интуиције усмерене ка сензибилитету непосредности простора и облика архитектуре.

Експресивни израз се у ужем значењу може везати за грађење одређених емоција (осећања) путем алузије на непосредна унутрашња стања људи; оно што је изражено можемо поистоветити са осећањима која изазивају архитектонска дела (простори) код посматрача. Међутим, осећања нису нужно непосредно видљива или изазвана, да би се изражајност могла препознати. Ричард Волхајм у свом делу *Уметности и њени предмети* покушава да успостави начин релације предмета и експресије доживљаја. Експресивност изражајне појавности у архитектонском делу, према Волхајму,³¹³ може се јавити као израз „природне експресије“ и као облик „сагласја“ неког осећања. У првом случају, одређено осећање доживљавамо као интенцију једног духовног стања које претпоставља да је стваралац имао када је „градио“ једно дело. Овај вид испољавања експресивности у архитектури се теже може очитовати него што је то случај у приказивачким уметностима (сликарство или скулптура) из простог разлога непостојања директног повезивања једног просторног приказа са персоналитетом ствараоца. Ова „удаљеност“ потиче из саме удаљености процеса стварања према коме несвесно у апстракцији облика архитектуре, не видимо однос према персонално сти ствараоца-архитекте. Снажан персонално изражен израз стога доживљавамо само у добром познавању „потке“ на којој је дело настало, као и самог архитекту креатора.

Други облик преношења и изражавања експресије односи се на формирање „осећања“ или „утисака“ које посматрач доживљава у себи у односу на одређени простор, облик и „атмосферу“. Ово изазивање осећања, која се граде сагласно самом простору можемо непосредније „осетити“ у оним случајевима када, без много размишљања, интуитивно, кажемо или изразимо, први утисак о неком простору, одређења као што су на пр. топао, хладан, жив, разигран, интиман и сл. Овакви утисци полазе од наше емотивне сагласности са представом о тактичним нивоима простора, облика и материјала, односно елемената архитектонског

³¹³ Волхајм, *Уметност и њени предмети*, ст. 34.

обликовања у својој укупности; они чине једно заједничко доживљавање архитектуре, које, сагласно нашим утисцима, можемо емотивно и експресивно изразити.³¹⁴

Истовремено у том смислу повезује се чуло вида, начин како се артикулише перспективна слика простора,³¹⁵ али и потиснути осећај за додир и тактилни однос према материји. Људско тело у својој целовитости, феноменолошки схваћено, постаје средиште не само визуелне перцепције простора, већ и референца за пуну осећајност у простору, укључујући сећања, имагинацију и интуитивно јединство доживљавања. Управо у овом правцу фински теоретичар архитектуре Јухани Паласма, ослањајући се на теорију перцепције Мерло-Понтија, развија феноменолошку димензију доживљаја архитектуре истичући значај осећања тела у простору. Према Паласми, искуство и перцептивна прегнација свих људских чула, обликују осећај за естетику архитектуре. Истовремено, призивајући Хајдегерову филозофију, архитектура је феноменолошки постављена у средиште човековог бивања-у-свету. Доживљај и осећај сопства, кроз архитектуру и уметност, постају додатни елементи који појачавају и ангажују менталну димензију имагинације, снова и жеља у „обликовању“ света реалности и објективности.

„Крајњи смисао сваког објекта је иза архитектуре; он усмерава (одређује) нашу свест назад у свет и гради наше осећање сопства и постојања. Значајна архитектура ствара нам искуство сопства као комплетно отелотворење и духовно биће. У суштини, ово је велика функција сваке значајне уметности.“³¹⁶

Придавање експресивних одлика једној предметној појавности са једне стране потиче и од тежње да се физичком облику или просторном склопу припише телесност и одлике хуманизоване природе. Тиме се „тражи“ аналогија са неким изгледом и карактером који има људско тело, доводећи га у везу и са неким унутрашњим стањем. Ово схватање експресије нужно је повезан са претпостављеном интенцијом, колератом метафора облика и доживљаја материјалних површина које дају одређене субјективне осећаје (топло-хладно, меко-тврдо, фино-грубо...). Такав поступак дефинише одређени карактер облика и простора, односно начин како се просторност доживљава у свом експресивном

³¹⁴ Исто.

³¹⁵ Perez-Gomez, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*.

³¹⁶ Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, pg. 11.

погледу. На сличном принципу одређене физичке карактеристике, попут на пр. тактилности материјала или коришћење колорита, поседују само привидно једнодимензионални квалитет; оне се не формирају као просте или самосталне одређености, већ као карактеристике конкретног предмета или облика; оне се одређују, замишљају као део објекта са различитим валенцијама у односу на тај предмет, као компонента значења која се не додаје или одузима да би се модификовао неки смисао или појавни вид. Филозоф Ернест Касирер то разматра кроз појам „симболичке прегнације“,³¹⁷ под којим подразумева „начин на који један опажајни доживљај, ко 'чулни' доживљај, уједно садржи одређени неинтуитивни 'смисао' и непосредно га конкретно приказује”.³¹⁸ Доживљавањем се једна духовна артикулација повезује са „конструкцијом смисла“, где је опажање „уједно живот 'у смислу’,“³¹⁹ а где се појединачности утапају у целовитост, а разумевање појединачног престаје да буде самостално. Архитектонски простор је место једне такве целовитости, место издвајања у коме се гради нови свет доживљавања и живота, место које може артикулисати контролу понашања, емоција, или задовољства. Опажање се не може свести само на „апсолутне елементе“, као одређена објективизација перцепције, већ постаје прегнација целовитости самог доживљаја, један облик сталног рефлексивног кретања између појединачних конститутивних елемената и саме те целовитости.

„Ту налазимо право било свести, чија се тајна састоји у томе што у њему откуцава хиљаде спојева“.³²⁰

Поредак доживљавања (простора) остварује се у оквиру категорије једног облика мисли, једног просторног и временског реда, узрочно-последичног концепта облика и особина: конструкцију доживљавања где појединачни елементи граде ту конструкцију, али и тек кроз њу, добијају своју стварност и објективну смисаоност.

Говорити о експресивној природи израза у својој основи је рефлексиван и представља однос субјекта према објективности (архитектуре). За Мишела Фукоа

³¹⁷ Касирер ову прегнацију разуме као својство једног тока. „Симболички процес личи на јединствену реку живота и мисли која протиче кроз свест и тек у том свом струјању остварује разноликост и повезаност свести, њено обиље и њен континуитет и константност”. Касирер, *Филозофија симболичких облика: Феноменологија сазнања*, ст. 178.

³¹⁸ Исто, ст. 177.

³¹⁹ Исто.

³²⁰ Исто, ст. 178.

то је једна врста релације која се установљава у оном унутрашњем, оном облику који је кроз ту рефлексију тек изван.

„Сваки говор који је чисто рефлексиван у опасности је да сведе искуство спољашности на димензију унутрашњости; рефлексија незадрживо тежи ка томе да то искуство врати у димензију свести и да га развије у један опис доживљаја, у којем би „спољашност“ била оцртана као искуство тела, простора, граница хтења, неизбрисиве присутности других.“³²¹

Рефлексивне емоције сензибилисане кроз просторне елементе узимају учешћа у сазнању и разумевању архитектонског искуства, обједињујући физичко-просторне елементе са људском физиолошком и психолошко-емотивном сфером, нашим унутрашњим животом. Ово посебно искуство и доживљај архитектуре није потпуно одвојено од одређене објективности, оно се кроз релације са стварним светом перцепцијом уобличава у један персоналан субјективитет, један облик искуства, појмова и осећаја.

Емоције на изван начин обогаћују разумевање и тумачење, оне граде доживљај архитектуре као њеног експресивног изражавања. Изражавање је, према Нелсону Гудмену, један облик денотирања усмереног на нешто апстрактно, као што је репрезентација усмерена на нешто конкретно.³²² Апстрактни облици у основи су својство архитектуре. Њена фигуративност укључује поседовање одређених одлика које можемо преносно везати за одређену изражајност (посебан вид фигуративности). Форма архитектуре је тако примарно удаљена од директне денотације, њена изражајност је начин симболизовања; када нешто изражава, у ужем експресивном погледу, она симболички реферише на оно шта изражава.³²³ Ако је репрезентовање облик везан за преношење семантичких нивоа (архитектуре или шире уметности), јер експресивност преноси апстракцију осећаја и унутрашњих стања.

„У естетском искуству емоција је начин разазнавања својстава које дело има и изражава“.³²⁴ Архитектонском делу дајемо карактер који реферише на неко унутрашње стање тако да опредмећује једно унутрашње мисаоно својство; јер свако изражавање, стварање, јесте опредмећивање, међутим, свако

³²¹ Фуко, *Мишљење спољашности*, из зборника *Мишел Фуко 1926-1984-2004 Хрестоматија*, ст. 14.

³²² Goodman, *Језици уметности*, ст. 46.

³²³ Исто, ст. 48.

³²⁴ Исто, ст. 206.

опредмећивање није изражавање. Артикулација једног израза захтева корелативни однос, пренос који може довести у везу осећања са непосредном предметношћу.

Посматрање архитектуре не упућује да се њена вредност (тумачење) дефинише кроз емотивно или не-емотивно стајалиште, тако на основу објективне појавности не можемо „преводити“ неке облике у изразе емотивног значења (као када бисмо за „повијене“ форме рекли да су тужне, а „извијене“ да су нпр. агресивне или радосне). Емоције чине унутрашња осећања која се сензибилишу укупним персоналним доживљајем простора или облика.

Снага и количина емотивног доживљаја, међутим, није мера естетске вредности, није повезана ни са наративним или приказивачким карактером уколико као такав уопште и постоји; пре представља једну од потврда сазнајног аспекта архитектуре – оно што осећамо, за нас то у неком облику и постоји, не у експлицитном, већ у посредном израженом виду као симптоми у јединственом склопу естетског искуства. „Симптоми естетског нису знак заслуге; а карактеризација естетског не тражи нити нам нуди дефиницију естетске успешности”.³²⁵ Емоционално искуство простора потиче од идеје о простору који се разуме не само кроз физичке карактеристике, колико кроз простор схваћен као место где се генеришу осећања.³²⁶

Емоционални доживљај простора најлакше се може уочити у минималном приступу обликовању.³²⁷ Минималистичка архитектура управо циља на ниво експресивно доживљавање. Минимализам свесно не потиче одређено значење, не очекује разумевање кроз додавање било каквог симболичког језика, репрезентовања, указивања. То је пре начин одсуства симболизовања и задржавање саме непосредности коју један простор гради као ретенцију експресивног доживљаја. Ово искуство Лиотар представља као један вид испољавања нематеријалног путем материје.³²⁸ За Лиотара, тако схваћена материјалност и њена функција креирања експресије, захтева управо суздржан облик, односно један облик материје која тежи „минималном“. Чулно опажање, кроз естетско искуство, тежи да у материјалном „опазити“ оно што не може опазити кроз саму форму у физичком смислу. Тај опажај жели неименован осећај, оно што

³²⁵ Исто, ст. 208.

³²⁶ Како то дефинише Пјер Кауфман, види Пол Арден, *Контекстуална уметност*, ст. 85.

³²⁷ Bertoni, *Minimalist Architecture*.

³²⁸ Перниола, *Естетика XX века*, ст. 105.

измиче и што се формира тек у „магли трансценденталности“, а што напоследку не може да буде ништа друго до осећај, одређена неодређеност, једно неутрално сивило које пребива у полутоновима и недефинисаностима јасне изражајности.³²⁹ Кроз одсуство јасног израза постиже се онај говор који се не жели рећи или се не може изразити до својим одсуством. То је облик доживљавања узвишеног израза, оног што се чулно примећује, а што се „чулно не може изразити формом“.³³⁰

3.1.2 Однос симболичког значења и експресивног израза

Однос неизрецивог и експресивног према семантичком и функционалном предмет је анализе коју налазимо код Сјузан Лагер. Она усваја појам „израза“ разумевајући га као симптом унутрашњег живота, нешто што у основи нема приказивачки карактер попут сликовног симбола. Кроз уметничко дело ствара се слика унутрашњег процеса, тако да се субјективним догађајима даје објективна симболика.

„То је једно спољашње испољавање унутрашње природе, објективно предочавање субјективне стварности... То је објективизација субјективног живота“.³³¹

Лангерова уочава две врсте доживљавања уметничког дела: интуитивни и дискурзивни. Ова подела одговара подели експресивно-семантичко; интуитивни изражава „унутрашње субјективно искуство“, односно он реферише на њега; дискурзивни симболизам је „подешен искуству спољашњег објективног света“.³³²

Суштина значења лежи у области логике која укључује термин којим означавамо, односно објекат означавања и означитеља (субјект који употребљава означавање. Тако је значење одређена функција повезивања, односа и релација.

„Сва уметност је стварање опажљивих форми које изражавају људско осећање... Свака уметност рађа по једну особену димензију искуства, која је посебна слика стварности“.³³³

Претпостављајући да је духовност настала из примитивних животних оквира, Лангер предлаже да се експресивни израз и семантичко логичко значење испитају у једном оквиру, као „могућност да се рационалност јавља као усавршавање осећања“.³³⁴ Подупирући разлику између семантичког и изражајног говора,

³²⁹ Исто, ст. 106.

³³⁰ Исто.

³³¹ Лангер, *Проблеми уметности*, ст. 16.

³³² Лангер, *Филозофија у новоме кључу*, ст. 23.

³³³ Лангер, *Проблеми уметности*, ст. 85.

³³⁴ Исто, ст. 129.

предлаже појам „узначења“, који се односи на „изражајну форму“ и разликује се од појма „значења“ који се односи на „симболичку форму“; зато видимо да израз не искључује семантичко значење, као што ни семантика не искључује изражајности, водећи томе да архитектонска форма може бити простор и „значења“ и простор „узначавања“, шта више, пре ово друго. Изражајности посредује физичка форма, као нешто обликовано у стварности и изравно опазиво; али тек оно што видимо, осетимо и доживимо чини садржај „узначавања“, одређује пуну животност простора и његов сензибилитет, једна карактеризација израза архитектуре која измиче непосредном појму и „значењу“.

У семантичком погледу, иза симбола увек стоји нешто (симбол представља), међутим у изражајном смислу појавност је у функцији артикулације мишљења према нечему што замишљамо, а што, као представа, „повлачи“ осећање, експресију, „узначавање“ неког својства људске чулности; зато иза нечег израженог не стоји ништа што је „изван њега самог“.³³⁵

У архитектонском делу формулише се одређено искуство, контемпалтивност, интуитивност и логично разумевање смисла архитектонске дефиниције која се не чита као симбол у дискурзивном или приказивачком погледу денотације, већ као оно што Лангер назива „привид осећања, субјективног искуства, природа такозваног 'унутрашњег живота'“.³³⁶ Из тог разлога, о изражајности архитектуре (као и сваке уметности) не можемо лако да говоримо (природним) језиком у коме је примарна семантичка функција означавања и денотирања. Говорити о изражајности архитектуре, заправо је увек само једно тумачење, једно „виђење“, никако пуни пренос (превод) оног што само архитектура самом собом („својим језиком“) изражава и предочава нашем искуству. Непреводивост и немогућност потпуног обухватања значења чини полазну основу сваког тумачења, стално кретање између уопштавања (ширине) и конкретизације (појединости); са једне стране ширина и општост даје већу тачност „ниске резолуције“, док већа „резолуција“ теже „погађа“ суштину и губи целовитост.

³³⁵ Исто, ст. 137.

³³⁶ Исто.

„Актуелни процес живота какав се осећа, испреплетане напетости које се мењају из тренутка у тренутак, протицање и успоравање, енергија и усмереност жеља, и више од свега ритмички континуитет нашег себства измичу изражајној моћи дискурзивне симболике”.³³⁷

Пренос чулног искуства је изражајна експресивност простора, равноправан начин конституисања значења одређеном поступку денотације у дискурзивном говору. Такво опажање представља се способношћу апстракције која захтева посебну сензибилност различиту од начина разумевања приказивачког или наративног „говора“, једна врста захтева за истанчаношћу „смилене форме“ и „идеје“. Апстракција изражава посебну „морфологију животног и чувственог искуства“³³⁸ у конкретној и појединачној архитектонској (уметничкој) артикулацији.

Свако уметничко дело је једна изражајна форма која се опажа посредством чула и уобразиље. Према Сјузан Лангер,³³⁹ њиме се изражава осећање у свом најширем смислу значења. Форма је особена структура, то је облик ствари, артикулација, начин на који је једна целина склопљена; истовремено то је пројекција „живота који се осећа“, сложена симболичка форма артикулисана за наше сазнање и разумевање, показујући се као „једна реалност“.³⁴⁰ Дело, представљајући по својој природи једну објективну реалност субјективитета, не изражава „директна“ осећања ствараоца, његову личну субјективност, већ оно што он зна и разуме о људским емоцијама кроз један симболички говор.

„Уметничко дело изражава неко схватање живота, осећајности, унутарње стварности. Али оно није ни истоветна, ни замрзнута ћуд; оно је једна развијена метафора, један недискурзивни симбол који артикулише оно што је вербално неизрециво – логику саме свести”.³⁴¹

Уметничко опажање поистовећујемо са опажањем архитектонске изражајности, као основног својства артикулисане архитектуре. Изражајност претпоставља одређено осећање живота и артикулацију „смилене форме“,³⁴² елемент разумевања, емотивног осећања и доживљаја; онај ниво „људскости“ који чини случај сваког уметничког дела, онога што није доказово или показиво, што

³³⁷ Исто.

³³⁸ Исто, ст. 110.

³³⁹ Исто, ст. 23.

³⁴⁰ Исто, ст. 33.

³⁴¹ Исто.

³⁴² Израз „смилена форма“ користи Клајв Бел, према Лангер, *Проблеми уметности*, ст. 65.

се може егзактно подврћи научном доказивању и преиспитивању. „Сва уметност је стварање опажљивих форми које изражавају људско осећање“.³⁴³

„Овакво осећање, које није представљено, већ је саздано и артикулисано читавим привидом, уметничким симболом, налази се у њему (делу) изравно, или га уопште нема“.³⁴⁴ Разумевање и опажање овог „животног узначења“ уметничког дела чини срж и основу уметничког опажања. „Ово није исто што и естетска осетљивост; посредни је увид“.³⁴⁵ Такво опажање је интуитивно и може да се означи као део ирационалног дискурса, а истовремено „оно је метафорички додир са стварним“.³⁴⁶

Опажајна интуитивност представља опасност да се тумачење архитектуре мистификује, сведе на филозофски ирационализам који постаје једна врста мистике, дискурс слободних конструкција која теже трансценденцији. Међутим, та опасност није препрека да се прихвати један слој архитектонског смисла који је тешко до краја рационализовати. Сваки дискурс је простор опасности, посебно оно за шта тражимо изражајну поруку засновану на „изравном увиђању“, истовременом осећајном сензибилитету који треба да заобиђе ирационални мистицизам или банални романтизам, оно што је најближе изразу као најдубљем слоју архитектонског значења.

Експресивност се артикулише на један начин који се супротставља „здраворазумском“ разумевању, његова форма не поима чисто значење у неком интелектуалном смислу, већ се оно „оставља“ у самом делу, једном непосредном оквиру који је неодвојив од самог дела, његове чулности и његовог духа значења које садржи. Рационализовање, или покушај рационализације, пред таквом појавношћу бива немоћно, разоружано надмоћношћу истинског уметничког израза.³⁴⁷ Прихватање ове врсте немогућности неминовно је повезано са напором да се превлада један остатак, она разлика која не дозвољава да се издвојено тумачење (рационализовано приказивање) до краја поклопи (покрије) са пуним вредностима и сложеним смислом непосредне архитектуре; на крају увек остаје

³⁴³ Исто, ст. 85.

³⁴⁴ Исто, ст. 66.

³⁴⁵ Исто.

³⁴⁶ Исто.

³⁴⁷ „Велика хомогена црта одређености поретком и сврхом провлачила се том сликом света, која је у метафизици налазила своје последње образложење“. Гадамер, *Европско наслеђе*, ст. 12.

један остатак који чини неухватљиви сензибилитет непосредности архитектуре, као што увек остаје и одређени говор уметности који се никада директно не исказује,³⁴⁸ нити се рационално може факторизовати.³⁴⁹ Међутим, тај остатак се у вредносном погледу присваја као кључни и можда највише постаје предмет интерпретације, са друге стране физичке димензије архитектуре, али управо кроз те димензије, кроз медиј њене физичке појавности, градећи тежњу да се дотакне духовни, унутрашњи смисао дела архитектуре.

Изражајност архитектонског дела ствара се између две опречне супротности: једне, да ако се експресивни израз не може исказати, онда прагматично не изражава ништа; друге, да ако се израз (другим речима) искаже, он губи вредности.³⁵⁰ Израз није могуће разоткрити, јер се он заснива на скривању и завијеној појавности. Он је ту облик фрагментарности који очекује део нас да би уобличио целовитост симболичког духа. Израз је покрет (духа) који очекује нас саме, оно што кроз уметност излази нама у сусрет репрезентујући смисао који може да буде ту, тек у постојању, у симболу, у предметности коју видимо.

Вредност у експресивном погледу може се осветлити једино непосредним искуством у облицима одређене субјективности; оно што се не може у потпуности другачије преносити и оно што увек остаје једино у самој архитектури, конкретној форми дела којим се једино изражава и предочава; оно што свој пуни смисао преноси једино собом као сопствена изражајна форма која „узначава“ одређени доживљај архитектуре,³⁵¹ експресивност која нема обележје симбола, нити могућност дискурзивног записа. Свакако да таква форма не искључује „додату“ симболичност, већ захтева њихову сублимацију у јединствену изражајну форму чији склоп, и кроз целину и кроз међусобни однос, остварује облик нашег опажања, и као експресивне интуиције, и као логичког разумевања (знања). Стога, можемо уочити један „животни“ карактер архитектуре, попут облика живота који није дељив на поједине самосталне органе или манифестације живота, тако да

³⁴⁸ Парафразирајући Теодора Адорна, уметност исказује и самим чином неисказивања. Адорно, *Естетичка теорија*.

³⁴⁹ Овај ниво смисла „ирационалности“ рационално тумачење је увек покушавало да уведе у одређени системски смисао, од Спинозе, преко Декарта и Лајбинца, до Хегела или разних облика теорије форме. Касирер, *Филозофија симболичких облика: Феноменологија сазнања*, ст. 87.

³⁵⁰ Адорно, *Естетичка теорија*.

³⁵¹ Појам „у-значавања“ конструише Сјузан Лангер како би се разликова од појма „означавања“ који се доводи у везу са функцијом симбола у семантичком погледу.

свако аспектно тумачење не може да се раздвоји у самосталне облике по себи; то циља на оно што је Сесил де Луис³⁵² назвао „песничком сликом“ или другачије речено апсолутном сликом, једну искључиву целовитост смисла кога препознајемо у уметности, односно смисла успешног уметничког дела.

Попут Сјузан Лангер, на сличан начин Жак Дерида посматра „уплетеност“ и однос између симболичког означавања и експресивног израза. Према Дерида сваки израз нешто означаје (назначује) док свака ознака није (необходно) изражајна, односно није израз. „Један те исти феномен може се схватити као израз или као назнака, као дискурзивни или не-дискурзивни знак“.³⁵³ Они се разликују по интенцији изражавања или доживљавања, приписивањем одређеној феноменолошкој природи разумевања једне целовитости. „Феноменологија је редукција онтологије, повратак активној конституцији смисла и вредности, активност живота који путем својих знакова производи истину и вредност уопште“.³⁵⁴

Следећи тумачење Хусерлове филозофије, Дерида основну функционалну вредност знака приписује мотивацији која даје „подстрек“ да се мисао пренесе од нечега ка нечему другом. То је на најопштијем нивоу увек присутно, али код непосредног означавања се „увек веже неко актуелно сазнање с неким неактуелним сазнањем“.³⁵⁵

„Изрази су знакови који нешто 'хоће-рећи““. За знак кажемо да нешто казује, а то је „увек неки мисао дискурса, неки дискурзивни садржај““.³⁵⁶

Видимо, израз је посебна врста знака који се од ознаке разликује по својој функционалној природи, а не по супстанцијалној. Израз (*expression*) је испољавање. „Израз у извесно изван утискује мисао који се понајпре налази у извесном унутра“.³⁵⁷ Овде је присутно одређено повезивање садржаја иманентног предмету као једно актуелно сазнање, али које је изван неког идеалног феномена предмета, изван непосредног акта, смисла који се повезује у неко унутра (у свести) субјекта. „Израз је вољно, одлучно, скроз-наскроз свесно интенционално испољавање“ па стога непосредно зависи од намере, разумевања којим субјект

³⁵² Cecil Day-Lewis (1904-1972), према Лангер, *Проблеми уметности*, 139.

³⁵³ Дерида, *Глас и феномен*, ст. 46.

³⁵⁴ Исто, ст. 50.

³⁵⁵ Исто, ст. 53.

³⁵⁶ Исто, ст. 45.

³⁵⁷ Исто, ст. 59.

„оживљава знак“. Зато изражајност се може задржати као унутрашњи феномен, нешто што припада субјекту, „идеалност која не 'егзистира' у свету”.³⁵⁸

Једна од последица интенционалног тумачења израза повлачи његову свеprisутност – он престаје да буде одређен искључиво супстанцијом самог предмета, већ и оним што се интенцијом гради изван предмета, унутар субјекта дискурса или тумачења.

„Стварност, свеукупност догађаја дискурса је назначујућа, не само стога што је у свету, изложена свету, већ корелативно и зато што као таква у себи задржава нешто од 'невољних' асоцијација”.³⁵⁹

Дерида у повезаности изражавања и означавања види заједнички простор у коме се израз може „ослободити“ значења. „Чиста изражајност се може појавити само онда када је саопштавање обустављено”.³⁶⁰

Саопштавање се приписује знаковном означавању, знаку или сигналу, ономе који значи оживљавајући неки феномен изван предмета и изван субјекта, оно што „није присутно“ или оно што стоји иза и што је означено. Али ова присутност није физичке природе, она се не дешава у простору природе, већ у простору свести као облик „унутрашње интуиције“ или „унутрашњег опажања”.³⁶¹

Једно од последица ове „унутрашње“ природе изражајности јесте да израз тиме „измиче“ појму знака, он се удаљава при свакој назнаци (ознаци) постојања или претпостављања, наслућивања означеног. Израз тежи „самотном животу душе“, оном што постоји у иманенцији субјекта. Израз тако не мора бити означен, као такав он је увек изван и по себи присутан. Његово упућивање на одређени смисао, његово „хоћу-рећи“, међутим није означавање управо на основу дате присутности и припадајуће иманенције значења које се као такво ствара.

„Знак који би се догађао 'само једном' не би био знак. Чисто идиоматски знак не би био знак... Знак мора остати исти и мора бити поновљив као такав, упркос и кроз изобличења која му нужно наноси оно што се назива емпиријски догађај”.³⁶²

„Самоприсутност се мора створити у неподељеном јединству временске садашњости тако да себи не мора ништа да обзнањује уз помоћ знакова”.³⁶³ Такво

³⁵⁸ Исто.

³⁵⁹ Исто, ст. 60.

³⁶⁰ Исто, ст. 62.

³⁶¹ Исто, ст. 64.

³⁶² Исто, ст. 72.

³⁶³ Исто, ст. 81.

опажање, наглашава Дерида, јесте основни не (само) губитак основе значења, већ би се осигурала интуиција или „изворно опажање“, својеврсно „не-значење као, принцип свих принципа“. То је стварање искуства „одсутности и бескорисности знака“. ³⁶⁴ Овде се ради о јасном дисконтинуитету између доживљавања, „изворног опажања“ и одређене симболичке репрезентације. Тај дисконтинуитет можемо прекинути ако изједначимо одсуство знака (симболичке репрезентације) са сопственим само-означавањем онда када се доживљај, у тренутку доживљавања, преображава у „свој знак“: То је знак, симболичка представа, чије присуство нема „назначујуће обележје“, где је означено евоцирано из (самог) означитеља и присутног „знака“, односно самог доживљаја или доживљавања.

3.2 Обликовна форма и архитектонски израз

3.2.1 Концепт архитектонске форме

У третману архитектонске иманенције кључан је концепт артикулације архитектонске форме, под чијим појмом се на првом месту подразумева облик физичког и просторног испољавања архитектуре. Физичка форма чини архитектонски облик и композицију, основу концептуалне поставке и материјалне услове за одређену функционалну организацију простора.

Идеја форме је кроз историју заузимала важно место чинећи на изванредан начин саму суштину архитектонског дела. У западној традицији, форма се у физичком смислу сматрала непроменљивом, одакле је црпела основу главног архитектонског устројства. Архитектура, заснивана на камену као примарном грађевинском материјалу, симболички је потицала тежњу ка вечности и сталности, ка супротстављању пролазности живота и незаустављивом протоку времена. На многе начине, кроз архитектуру се сагледавала тежња ка нагонском опстанку, једној форми трансценденције унутрашњих тежњи човека да превазиђе своје слабости, животне пролазности и безначајности у односу на природну неумитност.

Питање физичке форме историјски је представљао основ архитектонског израза. Архитектонска објективност виђена је као нешто што се кроз просторно

³⁶⁴ Исто, ст. 81.

обликовање форме „приказује“, из чега је се развио концепт објективизације физичке форме, како би се у архитектонском обликовању пронашла вредносна основа архитектуре. Трансцендентно се кроз облик и форму архитектуре може испољити много више од непосредног односа физичких карактеристика, маса, секундарних елемената и материјала. Форма се може читати у различитим категоријама које превазилазе саму физичку материјалност, тако да форма изворно комплементарна материји у различитим областима мења свој медиј и као супституитет постаје и физичка и чулна категорија, једна врста градивног елемента – појавност форме која је физички само установљена. Овако разумевајући, кроз форму се сагледава целовитост која „упућује на нешто што није она сама;“³⁶⁵ а што се може дефинисати различитим испољавањима „унутрашње форме“ или онога што се може повезати са Аристотеловим појмом идеје („*eidos*“). Форма добија свој изражајни облик који треба разликовати у односу на појам физичког облика; материјални домен је прво уочљив, док се њен садржајни облик тек конституише управо кроз тај физички облик. Облик ствара тему, покреће функције, догађаје... један низ супституената који стварају комплексну симболизацију архитектонске форме као различитих домена нематеријалности., отварајући питање односа архитектуре према сопственој објективности и стварности.

Немачки филозоф Николај Хартман дефинисао је два принципа грађења форме: принцип формирања материје и принцип формирања грађе.³⁶⁶ У архитектури ова два принципа се обједињују тако да концептуализација садржаја и форме (програма и облика) постају један приступ где су они истовремени градивни елементи у коме се испољава обликовни и концептуални израз архитектуре. Принцип грађења форме може се схватити као принцип који „делује“ у различитим истовременим аспектима, различитим врстама испољавања. Архитектонска артикулација ствара „преобликовање“ кроз елементе трансформације у материјалном, просторном, функционалном или симболичком погледу. Основне карактеристике овог „преобликовања“ Хартман препознаје у различитим тачкама. Трансформација спроводи нешто људско (душевно) у нешто материјално, где поступак преношења људског сензибилитета, животности коју

³⁶⁵ Хартман, *Естетика*, ст. 52.

³⁶⁶ Исто, ст. 231.

архитектура треба да носи, стварајући елементе намењене човеку, његовим потребама и осећањима. Други вид трансформације је простор који полази од стварања иреалног, односно издвојеног света изван непосредне сврховитости. Кроз процес пројектовања и стварања архитектуре, прелаз из иреалног ка стварном постаје место испољавања једне концепције израза. На трећем нивоу архитектура се реализује у свом материјалном и опажајном виду, али сада у обрнутом смеру. Опажајна стварност реализоване архитектуре чини простор физичких елемената који граде унутрашње слојеве значења и изражајности код субјекта посматрања.

Хартман у архитектури налази многоструко раслојавање архитектонске форме која се интерпретира као слојеви архитектонског израза. Слојевитост израза повезује се са слојевитости форме као вида формирања архитектонског облика где „сваки слој има своје сопствено формирање“.³⁶⁷ Основну поделу чине спољни и унутрашњи слојеви, а подела се структурира на основу вида испољавања. Спољне је оно примарно, стварно, реални план појавности архитектуре, док унутрашње чини позадину или иреални, духовни садржај.³⁶⁸

У спољни вид убраја три нивоа. Први чини композиција сврхе, а односи се на функционални аспект који се најпре чита кроз основу и организацију простора према намени. На овом нивоу, функционални концепт Хартман претпоставља као полазну основу архитектуре која се може упоредити са сиженом у књижевности, одређеном врстом тематског услова са којим се приступа пројектовању. Други вид односи се на просторну композицију, план маса, пропорције и распоред елемената архитектуре. Просторна композиција посматра се као ниво артикулације просторних односа физичких елемената у смислу о коме се највише и говори када се тумачи архитектура. Трећи ниво динамичка композиција везана за материјализацију и конструктивну концепцију, кроз коју се испољава коришћење облика у одређеном материјалу, конструкцији и технолошком принципу. Хартман овде наглашава да техника градње условљава развој стилова,³⁶⁹ па се тако не може посматрати само технички слој конструкције, већ и

³⁶⁷ Исто.

³⁶⁸ Хартман инспирацију за своју теорију слојева у уметности налази у античком погледу на лепоту. Платон дефинише два вида лепоте – спољну и унутрашњу, а што су заправо два вида врлине – тела и душе.

³⁶⁹ „Историја архитектуре итно је историја грађевинске технике“, Исто, ст. 225.

њен изражајни ниво који учествује у целини архитектонске естетике; јер „заиста органско, изнутра конструисано може бити једино решење само онда ако полази само од практичне стране и тек онда бира могућности које му ова допушта с обзиром на естетска формална гледишта”.³⁷⁰

„Сваки слој естетског предмета има свој посебан начин формирања који се не своди на начин формирања другог слоја”.³⁷¹

Унутрашње слојеве Хартман дефинише као „израз“, односно као „однос појављивања“ и то не у питању шта се појављује, већ у начину како се нешто појављује, чиме се дефинише конститутивни систем у коме се артикулише одређена форма. Ако форма није само материјална чињеница, онда начин појављивања простора у комплексном виду, на пр. различитих аспеката архитектуре, ствара оквир за место тумачења архитектуре. Архитектура није само естетска у погледу материјалних односа, већ кроз материјалне односе, постаје у ширем симболичком, мисаоном, културолошком погледу део једног ширег контекста стварности. Односи појављивања у архитектури прелазе класичан праг којима архитектонска изражајност добија контекст животног феномена, својеврсног кључа за тумачење и преиспитивање социјалних кретања, односа и позиција.

Формирање једног овако схваћеног израза у архитектури, међутим, није слободно, већ је условљено између различитих слојева и нивоа појављивања. Увек слојеви предњег плана (физичка артикулација) морају „претходити“, они постоје како би се „кроз“ њих или њима артикулисала извесна изражајна позадина. Ова условљеност није нужно једносмерно одређена. Напротив, свест о формирању одређене позадине архитектонске форме, постаје пресудна поставка која дефинише примарни план архитектуре; јер „форма се одређује изнутра”.³⁷² Колоквијално, форму гради унутрашњи моменат, она је део архитектонске „душе“, јединственог сензибилитета, неке опште идеје концепта који гради спољне манифестације сопствене изражајности. Тако само предњи план, објективна целина стварности архитектуре постоји „по себи“, док се духовни садржај односи на израз који се артикулише само за „дух који прима“, за субјект

³⁷⁰ Исто, ст. 244.

³⁷¹ Исто, ст. 240.

³⁷² Исто, ст. 245.

перцепције архитектонске стварности. Нашем опажању је јасно да је идеални доживљај архитектуре предмет субјекта, а не њене објективности; позадина је укључена у целовитост опажања објективних елемената простора и још више – она се формира тек кроз физичку стварност нашим ангажманом да се разуме и доживи једна изражајна концептуализација форме. Објективна датост дефинише један ниво перцепције која види „више од реалног“, оно на шта циљамо када покушавамо да дефинишемо архитектонски израз; нестварни слој који чини говор кроз који субјект својим ангажманом налази архитектонску непосредност.

Овакав приступ архитектонској стварности може одвести на странпутице „романтичарских визија“ које стварају оно што је Хартман назвао „осећајним аналогијама и идентификацијама“, ³⁷³ а што је само ниво прекомерности и истицања ирационалног осећања као доминантног нивоа који „скреће“ одређено разумевање архитектонског и уметничког феномена. Јер, однос реалног и ирационалног треба уравнотежено посматрати као „појављивање једног у другом“, ³⁷⁴ двоструко биће са две стране једног лица, а чије се јединство разлучује у појављивању целине и које се тек кроз ту целину и ту целовитост може истински исправно разумети. ³⁷⁵ Из наведеног произилази да се архитектонска композиција не може видети у „једном“ облику, већ као имагинација целина на основу фрагментарних елемената и наговештавања њихових веза, односа и значења. Материјална форма се може разумети као појављивање које архитектури придаје и место где се „појављује“ епоха, време, друштво, корисници и стваралачке идеје архитекте.

Архитектонска форма није хомогена појава и видимо да се може тумачити на различите начине с обзиром на градивну материју и грађу; она је многострука, па се може разумети као хетерогена структура која се уобличава кроз међузависност слојева и нивоа изражајности. Са друге стране, та хетерогеност има своје уређености које дефинишу форму у структури изражајних слојева, као и приступа изражајној структури у зависности од успостављеног односа. ³⁷⁶

³⁷³ Исто, ст. 69.

³⁷⁴ Исто.

³⁷⁵ Хартман ово појављивање назива „магијом“ која се може искусити „само уколико предмет доживљаваом као ненарушено јединство“, Исто, ст. 70.

³⁷⁶ Узмимо на пример архитектонски функционализам где се овај облик архитектонског израза детерминише примарно кроз нивое утилитарности и конструктивности.

Природа архитектуре обухвата широко поље нивоа на којима се може тумачити, конципирати и реализовати; али се тек у целовитом смислу, кроз узастопне и истовремене поступке реализује као комплексна изражајна структура која „одговара“ и која се на сваком нивоу релевантно дефинише. „Ради се управо о узајамном односу допуњавања и ношења форми о некој врсти условљености која, ипак, омогућује релативну самосталност формирања појединих слојева”.³⁷⁷

Поменута релативна самосталност, о којој говори Хартман, у архитектонском концепту омогућује да можемо релативизовати поједине аспекте тумачења архитектуре, њене перцепције, односно онога што можемо уочити као различите „садржаје“ изражајности или као различите облике тих садржаја који се у својој целини доживљавају као нераскидиво јединство архитектуре и њеног концепта.

Поједностављено речено, на пример, можемо посебно уочити функционалност архитектуре или решења конструктивности и односа према детаљу примењене материјализације или говорити о амбијенталности и уклапању у физичко окружење; дакле, издвајати различите аспекте архитектонске хетерогености, наглашавати посебности кроз фрагменте доживљаја, али са друге стране, управо кроз њихову посебност, упућивати на уобличено јединство архитектонске концептуализације.

Поједини „сопствени садржаји“ одређених нивоа и аспеката, међусобним утицајима, своју самосталност „вежу“ у целину тако да се без ње не могу смислено артикулисати; сваки аспект се може издвојити и разумети тек кроз ту целовитост, јер без те целовитости један ниво није засебна изражајна појавност, вредност или предметност. Истовремено самосталност и уобличеност аспектне форме даје архитектури „дубину“ и „ширину“, ону потребну комплексност; оно кроз шта можемо циљану архитектоничност „оправдати“ пред комплексношћу стварности, пред животом и пред свим узрочностима и разложностима због којих се једној архитектури и приступа.

Доминирање неког аспекта (као на помињаном примеру функционалности) обликује само водећи принцип, нешто што би било „чиста игра са формом“, где форма може бити функција која се појављује „сасвим за себе“³⁷⁸, прати одређени унутрашњи принцип који се осветљава по дубини архитектонске изражајности;

³⁷⁷ Исто, ст. 247.

³⁷⁸ Исто, ст. 249.

облици прате поредак који се намеће на једном нивоу израза (овде форсиране функционалности). У просторном смислу, тако једну геометријску уређеност дефинише један план или једна димензија која проистиче из нормираних правила за себе, нечега што одређује полазну основу за успостављање услова у којима се појављују остали слојеви и нивои архитектуре. Функционални принцип може постати „чиста форма“ која се испољава као принцип детерминисања форме у целовитом геометријском и физичком погледу, мењајући колоквијално схваћен однос садржаја и форме.

Различити приступи захтевају разумевање „кроз дубину“ целовитости једног архитектонског концепта, нешто што можемо осећати као концептуалну и изражајну водилу. Када се ова целовитост потцени, не може се избећи „површност“ и „формализам“ архитектуре; онда када се она „погоди“ и када задире у „унутрашњост“ (симболичности, функционалности, комплексности, уклопљености...) онда се говори о плану вишег реда, утемељености и дубини архитектуре. „Истина је да је много лакше производити плитка, него дубока уметничка дела,³⁷⁹ али је такође истина да комплексност сама по себи не дефинише ту „дубину“, већ оно што на успешан начин артикулише укупну комплексност архитектуре. Примери многих архитектонских концепција заснивају своју „снагу“ управо на једноставности и занемаривању одређених аспеката и нивоа, како би на оним другим нивоима „циљали“ дубину и комплексно изражајно јединство. Зато, Хартманов концепт изражајне слојевитости не треба разумевати искључиво по „вертикали“ (како га он примарно поставља), већ и по хоризонтали, где сваки слој, аспект има аутономну „ширину“, снагу да постане изражајна доминанта. Сваки ниво посматране архитектуре омогућује независно посматрање њеног облика, форме која дефинише одређени садржај – од концепта функционалности, физичке форме, преко конструкције, односа у материјализацији до обликовање на нивоу симболичког, семантичког и идејног. Сваки ниво је одређено „еминентно формирање“, у једној равни чинећи, скупа формирање материје, од физичког до духовног садржаја и значења.

³⁷⁹ Исто, ст. 253.

3.2.2 Архитектонска форма и функција

Оно што архитектуру разликује од других уметности припада њеној утилитарности, односно конкретности употребе архитектуре којом се (уметнички) израз дели са реалном стварношћу коришћења и доживљавања простора. Ако се уметнички израз у приказивачким и извођачким уметностима окреће одређеној схеми саопштавања, архитектура такву схему обухвата и прожима кроз реални свет и реалне просторне односе – зато је доживљавање архитектуре сугестивно осамостаљивање значења пред самим субјектом коришћења простора. Вредност саопштавања је беспредметна, ако је искључена из реалности коришћења и ако пређе невидљиву границу оправданости, она прелази у скулптуралност формализма који треба да сугерише одређено идеализовање архитектонске форме и њено преношење у искључиву симболичку раван.

Однос према утилитарности или сврси (корисности) један је од основа Кантовог односа према лепом коју он изражава чувеном максимом да уметност захтева „сврсисходност без сврхе“.³⁸⁰ Лепо се дефинише кроз незаинтересовано допадање или заинтересованост без корисности. Повезивање архитектуре са њеном објективном сврхом чини утилитарност и испуњава норме корисне заинтересованошћу субјекта који посматра архитектонску појавност. Али та корисност није и она на коју циља Кантова дефиниција; архитектонско допадање представља тежњу ка простору који ствара „вишак“, ка артикулацији естетске архитектоничности која превазилази елементарну грађевинску утилитарну испуњеност. Истинска вредност архитектуре није директно повезана са објективном сврхом, већ са вредностима које су у функцији те објективности и које је на одређени начин превазилазе. На први поглед, закључак наводи на противречност, алу управо је циљ сваке успешне архитектоничности да испуни своју основну сврху и утилитарности на начин њеног превазилажења, грађења облика који ће „превазићи себе“ као непосредну корисност и који ће обликовати једну нову вредност изазивајући кантовски речено „незаинтересовано допадање“.

Одређена естетичност или архитектоничност није затворена у сврсисходност, напротив, она имплицира слободу у односу на утилитарност и тиме је потврђује кроз надградњу и стварање архитектуре која је заснована на корисности као

³⁸⁰ Кант, *Критика моћи суђења*, ст. 74.

подлози за манифестацију нових вредности као крајњег исходишта стварног смисла архитектуре. У архитектури осећамо утилитарност као елемент доживљавања нечијих потреба које се не могу искључиво објективизирати, већ се могу означити као потребе које прате и манифестују људску природу, потребу за персоналним облицима, за чулношћу која тражи идентификацију са стварним појавностима. Архитектура „осећа“ животни импулс средине која је ствара било да се то односи на шири социјални оквир, појединачног инвеститора или пројекција које сам архитекта уноси у имагинарно поље обликовања и „печата“ архитектонског израза.

Естетска изражајност архитектуре додаје одређени ниво ирационалности оном што је утилитарно и стварно. Истински доживљај архитектуре захтева једну врсту отклона од непосредних облика утилитарног живота, да би се остварио „живот одвојенији и ослобођенији од ствари“.³⁸¹ То је једна врста издвојености која чини истинско дело архитектуре и разликује га од прсте интерпретације грађевинске нужности и функционалне утилитарности. Може се рећи да је архитектура увек изнад своје утилитарности, она је један облик „илузије“ којом се предочава чинећи сплет корисног, утилитарно-коришћеног простора и наше имагинације. Архитектонски простор у својој целовитости имплицира доживљавање једне изражајности, јер „уметнички елементи су увек виртуелни; управо те елементе уметник уграђује у један привид, једну изражајну форму“.³⁸² Ово одступање архитектуре од прсте утилитарности одсликава и уметнички карактер доживљаја архитектуре. Сама по себи, свака уметничка изражајност је корак даље од реалне утилитарности. Она настаје у различитој равни и представља облик ирационализације.³⁸³ Архитектура реалној животној утилитарности грађевине одузима део реалности и непосредности, претварајући је у део трансцеденталног облика који транспонује одређене изражајне осећајности.

У архитектури, природно не постоји спремност (навика) да се се облици и простор посматрају као „представе“, већ превасходно као утилитарна појавност од које се очекује разумљива употребљивост и функционалност. Представљање се зато одвија на посредном нивоу који указују појаву архитектуре онда када се

³⁸¹ Кроче, *Естетика*, ст. 514.

³⁸² Лангер, *Проблеми уметности*, ст. 49.

³⁸³ Перниола, *Естетика XX века*, ст. 47.

облик и простор доведе у везу са разумљивим доживљавањем сврсисходности. Разумевање захтева одређено релативизовање визуелног доживљаја архитектуре који постаје врста „иконичког кода“ неке функције. Перцепција је предмет извесне спекулативности, врсте спекулативног механизма разумевања архитектонске сврхе као нечег што произилази из културе и друштва, одређеног начина живота или људског делања. Сваки обликовни и изражајни концепт наглашава сопствене претпоставке како архитектура може да чини живот другачијим. Различита функционална и просторна одређена дефинишу одговарајући сензибилитет животног тока и артикулације животних вредности. „Снажна“ архитектонска дела заснивају своју концептуализацију увек на јасном издвајању чистог и једноставног приступа према животном одређењу.

Приказивањем корисности или изражавањем функције кроз архитектонски концепт гради се социјална саморазумљивост простора у коме заступање није само референтни приказ, већ уједно и сама стварност.

„Уметничким дело се приказује нешто, ако је то нешто његова референца – референт на који се дело односи својим чулно предочивим и показивачким изгледом и значењима“.³⁸⁴

Ако је тај референт корисност архитектуре онда заступање постаје само стварање и грађење, а реалност и функција обухваћени, двоструко кођирани, у један облик уређења и обликовања живота. Кроз архитектуру можемо видети могућност приказа подражавања неког друштвеног стања, као што и само стање, кроз коришћење простора, може бити део кођираног значења.

Са друге стране, утилитарност и сврха архитектуре може се посматрати као њена тема повлачећи паралелу са оним што је „сиже“ у приказивачким уметностима. Архитектура својом формом изражава своју функцију,³⁸⁵ тако да облик одговара теми, односно функцији. Тема није у архитектури део слободног одабира, већ интерпретација форме и архитектонске концепције у условљеностима програма и функционалних условљености.³⁸⁶ Ова „интерпретација“ није приказ, већ реализација теме – стварни оквир функционалне условљености кроз коју се реализује форма у функцији односа појављивања и коришћења. Овај однос у великој мери представља носећи елемент

³⁸⁴ Шуваковић, *Студије случаја*, ст. 20.

³⁸⁵ Goodman, *Језици уметности*, ст. 79.

³⁸⁶ „Архитектура није слободна, већ служећа уметност, она је такође добрим делом чиста техника; тек у великим делима она надмаша технику”. Хартман, *Естетика*, 149.

просторног склопа у коме се види одређени став и према облику и према коришћењу. Однос форме и функције изражава однос према животу. Архитектура се не издваја из реалности живота; она се највише гради реалношћу живота који представља „носећи моменат“ њене изражајности.³⁸⁷ „У грађевинском стилу не ради се само о слободној игри с формом, већ о њеној унутрашњој условљености и о појављивању те условљености у форми”.³⁸⁸

Однос између форме и функције може се упоредити са односом форме и садржаја. У том односу мађарски филозоф Терђ Лукач је недвосмислен: „Грађа се мора јављати као једино могућа утицајна област форме, а форма као чисто обелодањене оног правога, само пре његове појаве затворене суштине грађе“. Ово говори да се дело уметности (архитектуре) обзнањује истинитим само ако не постоји дивергенција између форме и садржине. Садржај у архитектури, међутим неће обухватити само функционалне потребе, већ и потребе конструкције и материје, као и психофизиолошке потребе – потребе човека који архитектонски простор доживљава и користи.

Посматрање, као одређено естетско становиште, само по себи представља поглед на свет којим се испуњава празнина форме и доживљавања уметничког дела. Лукач овде види један ниво садржаја који се ствара између апстракције форме и чисте садржајности и то означава појмом „садржина специфичне форме“,³⁸⁹ а што је заправо „квалитативни акценат“, односно вредносно одређен концепт форме који постаје вреднован садржај доживљавања дела; то је ниво рецептивности дела, неодвојив од облика и придодат садржају, супстанцијалитет који гради неопходан смисао у јединству форме и садржаја. Управо овај ниво постаје пресудан за израз „чиста форма“, односно идеализацију у којој уметност тежи стању музике. Архитектонске форма ту има предност самом ненаративношћу. Међутим, у архитектури се реализује један другачији процес – сама стварност постаје обликовни елемент и она се кроз изражајну чистоћу форме уздиже и у њој израста као утопијски жељена слика или утопијска стварност. Чини то на двоструки начин: феноменолошки, као објективно унапређење или обогаћивање доживљавања простора, онако како разумемо квалитет корисног

³⁸⁷ Исто.

³⁸⁸ Исто, ст. 151.

³⁸⁹ Лукач, *Хајделбершка естетика*, ст. 70.

простора и уживања живота; и друго, на трансцендентални начин, када у самој стварности архитектонског простора (или облика) препознајемо узначење које реферише изван саме стварности. Оба начина треба разумети као квалитативни вишак који хомогенизује архитектонске вредности првенствено у социјалним оквирима. Ново-успостављена стварност, кроз архитектуру, постаје „важна“ свима, у њој се огледа идеализовано испуњење заједничких вредности – место где архитектура репрезентује вишак којим се издваја из прости грађевинске нужности или потребе.

Чиста форма се обликује у једној равни у којој се тежи „статичкој хомогености апстрактног испуњења“,³⁹⁰ док се код „трансцендентне форме“ артикулише „динамичка хомогеност дела“, одређено конкретно испуњење и грађење утопијске стварности. Ова два концепта нису неспојива, јер статичка хомогеност остаје присутна у трансценденталности, само мења своју позицију. Оно што је о је (форма) имала апстрактном смислу (као чиста), сада је конкретизована у средство трансценденције. Чиста форма није угрожена, она је „афирмисана функционално јер 'чиста форма' ће увек остати циљ сваке уметности и вечити коректив сваког обликовања...“ и односиће се на све „релативно самосталне чиниоце у обликовању дела“.³⁹¹

Све што артикулише архитектонску форму, сопственим самосталним односима градивних елемената можемо назвати „чистом формом“ у овом смислу. То су сви слојеви физичких односа, али исто тако и односа који граде слојеве корисности, функционалне организације, програма, конструкције или примене материјала. На својеврстан начин, „чиста форма“ је неодвојива од архитектонске артикулације без обзира на Трансцендентност која се у таквој форми може изградити или (динамички) прожети.

Одређени концепт архитектонске форме садржи сопствену нужност у повезивању и односима елемената, грађе, функционалних и програмских захтева који такав концепт успостављају. Ова нужност је аутономна потреба за консеквентношћу кроз коју се успоставља „чистоћа“, „јасноћа“, „снага“ и „истинитост“ једног архитектонског приступа, доследно спровођење једне просторне намере и успостављање архитектонске изражајне форме. Успешност у

³⁹⁰ Исто, ст. 97.

³⁹¹ Исто, ст. 98.

конципирању гради „иманентну истину“ која „не исказује, ништа друго до складност целе творевине“.³⁹² Ниво ове нужности повезани су са питањем слободе ствараоца – онда када законитости претпостављају произвољност и обрнуто, када произвољности израза претпостављају правила. Питање изражајне слободе и аутономности у архитектури је вишеструко одређено оквирима који свакако прате одређене условљености функционалних захтева, просторних ограничења, окружења, технологије или економске конструкције.

Изражајна слобода подразумева форму, физички облик изражајности, коју не треба разумети потпуно произвољним видом „баратања формом“, колико позитивним видом слободе могућности детерминисања која су иманентна архитектури и њеним условљеностима; јер она је за ствараоца „слобода да крене куд зажели, али он може желети само оно што има јединства и нужности“.³⁹³

Треба разликовати слободу од произвољности – слобода израза задржава унутрашњу нужност које је својствена архитектури; јер архитектура се не може схватити као „празна форма“ и не може превазићи сопствена одређена, условљености који су део њене утилитарности, уклопљености у материјално и нематеријално окружење времена и простора. Архитектура испливава своју изражајну слободу тек кроз слободу тумачења сопствене природе која се дефинише истинитошћу реализације једне конкретне форме у простору.

Границе унутрашње нужности нису фиксирани и имају један ниво који се подразумева и други који се отвара слободном испуњавању; који чини латентно ограђен оквир разноликих могућности једне интерпретације. Негде, у неком времену или неком програму, ограничења нужности су снажнија, негде флексибилнија, па је и стварање архитектуре врло често у пољу испитивања сопствених лимита; јер стваралац се налази у „мучном пипавом тражењу убедљивог јединства, које му лебди пред очима; он покушава на различите начине, пројектује, скицира, одбацује и увек изнова покушава..”³⁹⁴

„Стварати у слободи – то не значи произвољно испробавати или жудети за новим; то значи интуитивно схватити унутрашње јединство и нужност целе једне

³⁹² Хартман, *Естетика*, ст. 280.

³⁹³ Исто, ст. 281.

³⁹⁴ Исто.

структуре..”³⁹⁵ Кроз слободу изражавања не назире се слобода произвољности, већ слобода нових могућности које стварају унутрашње нужности или „да се појави нешто скривено у позадини“.³⁹⁶

3.2.3 Перцепција архитектонске форме

Сагледавање архитектонске форме и укупног просторног склопа, посебно у сложенијим рашчлањеним структурама, повезано је за могућностима перцепције и физичког сагледавања просторних односа. Сагледавање целовитости архитектонске појавности ограничава перспективна могућност једног временског тренутка. Попут музичког израза, архитектура се не може (осим у ретким изузецима) сагледати из једног временско-просторног угла. Архитектура тражи синопсу, „вишеструко са-гледавање“; временски след перцепције, кретања, синематску вишедимензионалног и сукцесивног пресека доживљаја. Просторни елементи се тако структурирају кроз „кадрове“, једно „пре“ и „после“, оног „сада“ и „након“, градећи временски артикулисано збивање архитектуре и њен догађај.

Корисник простора се може слободно кретати кроз простор, па неопходна сукцесивност у перцепцији, међутим, није уређена као у музичком изразу, али дефинише одређене везе и просторну логику у којој се архитектура може сагледати. Те везе су део архитектонске артикулације; односи који артикулишу могућности временско-просторне повезаности чине истовремено елементе који формирају архитектонску целовитост склопа и облика. Као што се у музичком изразу садржај артикулише целином појединачних звукова, делова – једном синопсом имагинативне временске целине и звучне слике; односно просторно временске целине у случају архитектуре.

Једно објективно архитектонско искуство немогуће је тренутно артикулисати, па се за доживљај архитектонске предметности захтева оно што је Кант назвао „корелат одређености“ која успоставља „временски низ, временски садржај, временски ред и временски спој у погледу свих могућих предмета“.³⁹⁷ Просторно разумевање архитектуре може се упражњавати само у једном просторно-временском јединству у коме, кроз које, односно уз чију помоћ, можемо тек

³⁹⁵ Исто, ст. 283.

³⁹⁶ Исто.

³⁹⁷ Кант, *Критика чистог ума*, ст. 154.

појмити одређене односе целовитог континуума. Корелат просторног и временског је ткан у једну унутрашњу шему коју носимо у природи разумевања и доживљаја, како простора, тако и времена; према Канту, то је „вештина скривена у дубинама човекове душе и њен механизам ми ћемо тешко икада измамита из природе, да бисмо га неприкривеног ставили испред наших очију“.³⁹⁸

Основни момент времена метафорично се узима за облик кретања, течења или нестајања, док са друге стране основни момент архитектуре јесте статичност, мировање и трајање. Међутим, ако конкретну архитектуру посматрамо кроз категорију времена, видимо да она добија нове облике (временског карактера), покренутост и променљивост, градећи сасвим другачији изражајни карактер повезан са представом догађања у поретку одређене „животне форме“ и једне „режије“ стварности у континууму времена и простора. Простор у архитектури доживљава се не сценографски статично, већ пре филмски испуњено, посебно ако се, и самим архитектонским концептом, овакво разумевање архитектуре наглашава и позитивно користи.³⁹⁹

За немачког филозофа Ернеста Касирера просторно посредовање такође је тесно повезано са доживљајем времена.⁴⁰⁰ Временски след прати след промена у простору, везујући тако време за „свет ствари“ кроз појединачно мењање пресечних меморијских слика, слично како се временски ток приказује на стрипу или филмској монтажи. Овакво разумевање временске интуиције омогућује и да се архитектонски простор сагледа у функцији времена као временски дефинисан облик. Сложена просторна композиција се тако мора разумети и читати, као просторно-временски ентитет и једно догађање архитектуре – поглед на архитектуру као на место догађаја, а не на место простог физичког ентитета.

³⁹⁸ Исто, ст. 157.

³⁹⁹ Карактеристичан је за то пример модерне архитектуре која користи слободни план или концепт „текућег простора“ (Мис Ван Дер Рое).

⁴⁰⁰ Касирерово разумевање времена у великој мери прати скептицизам мишљења Св. Августина, који у проблему времена види оно „које је непосредној свести и најпознатије“ и које се истовремено „губи у тами чим превазиђе ту његову непосредну датост и ставимо га у круг рефлексивног посматрања“. Касирер, *Филозофија симболичких облика: Феноменологија сазнања*, ст. 145.

Према Касиреру, у архитектури могу се уобличити две врсте повезивања обликовних елемената: момент напоредности и момент узастопности.⁴⁰¹ Напоредни моменат кроз теорију форме конституише просторне композиције: пропорције, волуметрију, ритам, хармонију и сл. Момент узастопности чини теорију догађаја као питање организације догађаја, представе, доживљавања, један облик режије у простору, „текући простор“, живот, свакодневницу или посебне перформансе и светковине. Различито успостављене релације, кроз појединачне елементе и односе, можемо схватити тек ако их повежемо неком синтезом у релацијама простора и времена. То повезивање и разумевање чини појмовност коју трансцендентује смисао више врсте, нешто што се укључује у „појмовно јединство сазнања“⁴⁰² кроз јединство времена и простора, укупне форме физичког облика и временског трајања; конституисање кроз одређену естетичку свест једног израза кроз синтетизовано значење концепта (или естетске вредности), не као прости збир, већ као међусобно вишеструко условљени производ простора и времена.

Временско артикулисање архитектуре може се објаснити троделно подељеном одређењу: као садашњост прошлог, садашњост садашњег и садашњост будућег. „Садашњост прошлог је сећање, садашњост садашњег је интуиција, а садашњост будућег је очекивање“.⁴⁰³ Међутим, доживљавање времена не гради се простим састављањем ових одређења, већ сажимањем у јединствену временско-просторну целину једног „овде“ и „сада“; доживљај архитектуре тог „овде“ и „сада“ је управо она артикулација која омогућује да се путем архитектонских елемената не обликује само један временско-просторни пресек, већ комплексан склоп просторног „смисла“ који „траје“ кроз пресеке у којима обједињујемо пресеке сећања, интуиције и временског очекивања; време изостаје, али не тако што нестаје, већ тако што се сажима у пресецима, у просторни облик и онај доживљај нечег „овде“, једну врсту Духа у нама, један облик преображавања и доживљавања, онако како је Св. Августин давно забележио: „У духу су садашњост, прошлост и будућност сажети у једно: јер он очекује и мотри, и сећа

⁴⁰¹ Како је помало незграпно Касирер генерално формулисао различите модусе композиција у уметности, мислећи у првом на „простор“ и у другом на „време“, Касирер, *Филозофија симболичких облика: Језик*, ст. 41.

⁴⁰² Исто, ст. 48.

⁴⁰³ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Феноменологија сазнања*, ст. 148-149.

се како то што очекује, посредством онога на шта мотри, прелази у то чега се сећа“.⁴⁰⁴ Кроз артикулацију и доживљај времена у простору отвара се стваралачки потенцијал који трага за обухватом свести о архитектонској целини као току, кретању и променљивости интенције садашњости смештене између актуелног сећања и очекивања следећих временских пресека; утисци и ти актуелни појединачни „светови“ у континуалном низу и кретању, доживљаји сећања (просторног/архитектонског), једне целовите фрагментарности или истовремено-неухватљиве укупности архитектонске представе која почиње да обитава у нама, јединствена и симултана.

Метафора „бунара“ била би она која би могла да, кроз опозицију или негацију, објасни временску категорију архитектуре: то је онај простор у који „упадамо“, из кога нема следа и који у свакој просторно-временском пресеку не мења своје обличје, доле где се све сагледава и не види даље. Свака категорија архитектонске артикулације која успева да превазиђе „ефекат бунара“ представља оно друго, представља ону временско-просторну категорију архитектуре у свом афирмативном погледу.

„Креативни“ доживљај времена гради се просторним наговештајем „погледа у будућност“ нашег презента; интенција оног будућег припада садашњем као слика неког очекивања. „Без тог облика тежње никада немамо ни оно што обично замишљамо као 'представу', као актуелно предочавање неког садржаја”.⁴⁰⁵ Лајбинц је ово дефинисао појмом *percepturatio*, као тежњу свести „да изађе из себе саме, из дате садашњости, у оно не-дато”.⁴⁰⁶ То представља једно заводљиво ишчекивање, израз тежње за откривањем, отварањем погледа, то је простор који „тече“ изван оног „овде“, она креација простора отварања, завођења, радозналости. Комплексан доживљај архитектуре, облика и простора, укључује не само збивање непосредног опажања и већ опаженог, већ и ону тежњу ка наговештају, разоткривању изражену кроз интенције времена и простора, једну креативну дубину, метафоричну тежњу ка креативном сагледавању назначености. Управо спој оног доживљеног, садашњег и очекиваног, обухвата пуно „исецање“ конкретног времена и простора, тежња за уобличавање једне идеалне слике: што

⁴⁰⁴ Augustine, *Confessions*, pg. 26.

⁴⁰⁵ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Феноменологија сазнања*, ст. 159.

⁴⁰⁶ Исто.

је њена снага јача, то је духовна представа чистије изражена, али не толико као завршена, апстрактно завршена, колико у самом процесу доживљавања, разоткривања и грађења разумевања. Архитектура је у овом погледу врста омеђавања временско просторног „рама“, једног боравка, постојања и уживања у самом присуству.

Тумачење изражајности у простору директно је повезано са самим разумевањем шта је простор; ако се простор не доживљава као одређена датост попут предмета појавне стварности, већ као нематеријалном егзистенцијом остатка, празнине не-предметности и негације физичких облика.⁴⁰⁷ Класично разумевање простора темељи се на математичком моделу еуклидовске геометријске дефиниције.⁴⁰⁸ Декарт у том погледу је дефинисао објективност сваке просторне појаве основним искуственим параметрима дужине, ширине и висине, као елементима универзалне математике или науке о поретку и мери. Из тога се изводе интуитивни доживљаји простора као производи рационалног аналитичког поступка, мерења, рачунања и процењивања, чинећи интуитивни доживљај простора – удаљено, блиско, широко, високо и сл. Овај рационализам (Декартовог) мишљења заснован је на математичкој дефиницији простора и открива поглед у коме логичко закључивање објективизује свет чулног простора градећи интуитивну слику рационалне стварности или оно што је Касирер назвао „основни акт чистог мишљења“.⁴⁰⁹ Такав поглед тумачи простор не само као непосредно дату интуитивну представу, већ и као рационално уобличену појавност. На сличан начин, аналитичком тумачењу простора може се приступити и са друге стране путем сензуалистички представљених појава, како је то предлагао Беркли.⁴¹⁰ За разлику од Декарта, који разумевање „осета“ и „чулне слике“ предаје рационалној синтези, Беркли овај прелаз предаје унутрашњем повезивању, уобразиљи која ствара (случајне) емпиријске спојеве где се перцепцији придружује унутрашња сугестија (душе), која појединачне „елементе стварности сједињује у једну целину, у свет простора и у 'ствари у простору“.⁴¹¹

⁴⁰⁷ Исто, ст. 128-129.

⁴⁰⁸ Према Еуклиду просторност се геометријски дефинише са три аксисе (x, y, z).

⁴⁰⁹ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Феноменологија сазнања*, ст. 130.

⁴¹⁰ Беркли је то изнео у есеју *New Theory of Vision* из 1709.

⁴¹¹ Касирер, *Филозофија симболичких облика: Феноменологија сазнања*, ст. 131.

Овде се почетна презентација чулне стварности преводи у елементе који репрезентују емпиријску слику простора једног новог квалитативног нивоа.

Ова два описана приступа, рационално и емпиријско искуство, представљају два пола тумачења доживљаја простора и оног шта простор по себи може изражајно „носити“. На различите начине ови мисаони концепти разумевања се различито развијају кроз теорије појма опажања градећи и различите спекулативне нивое.

„Оно што називамо 'тим' простором није један засебан предмет који нам се посредно приказује... то је, пре, један засебан начин, један посебан шематизам самог приказа. У том шематизму се свести отвара могућност нове оријентације, отвара се један специфичан правац духовног погледа, захваљујући коме се њој сада сва обличја „објективне“, објигиране стварности, приказују у неком промењеном виду“.⁴¹²

Ово Касирерово тумачење просторне стварности баца светло на поглед који простор укључује у једну симболичку функцију стварања експресивних и стваралачких представа какве налазимо и у облицима духовног стваралаштва (кроз мит, језик или уметничка дела); просторни склопу се додељује један репрезентативни карактер који посредно осваја опажајне вредности које нису само импресије, већ прикази уобличене симболичке карактеризације; поступак који можемо довести у везу са теоријом Гешталт психологије на принципима искуства које успоставља доживљаје предметних облика и грађења слика у дводимензионалној равни.

„Простор је по себи или, боље, он је једино по себи *par excellence*, његова дефиниција је да буде по себи. Свака тачка простора јесте и мишљена тамо где је, једна овде, друга тамо, а простор је очигледност за где. Оријентација, поларност, обухватање, у њему су изведени феномени, повезани са мојом присутношћу“.⁴¹³

За концепт просторног доживљаја архитектуре посебно је инспиративна филозофија Анри Бергсона који развија идеју „трајања“ као облик перцепције у коме време ствара кумулативно искуство где из прошлости ништа није изгубљено и где се садашњост континуално прелива из прошлог ка будућем.⁴¹⁴ Појаве нису „исечене“ већ су у континууму транзиције, у трајању, при чему нема понављања доживљаја, јер сваки тренутак је заснован на прошлом, колико и тренутном, на

⁴¹² Исто, ст. 133.

⁴¹³ Мерло-Понти, *Око и дух*, ст. 20.

⁴¹⁴ Бергсон, *Оглед о непосредним чињеницама свести*.

једној кумулативној феноменологији. Сваки тренутак је нешто ново, један део стварања, чина уобличавања живота кроз преобликовање тренутних искустава.

Из овог концепта садашњости Бергсон артикулише својеврсни естетски доживљај стварности у коме нису потребна дела уметности – сам живот је по себи довољан. На неки начин овај концепт перцепције може се довести у везу са архитектонским погледом на стварност, приступ где обликовно дело нестаје у корист изворног концепта простора, празнине у којој се одвија облик трајања живота. За Бергсона смисао естетског није у оживљавању посебног тренутка, већ грађењу тоталитета. Естетски доживљај је интуитиван, негде између интелигенције (рација) и инстинкта (нагона). Бергсон је означио интуицију као метод који омогућује да филозофију установи као „прецизну“ дисциплину, „дисциплину способну да се продужује и преноси попут науке“.⁴¹⁵

Концепт интуиције артикулише идеју трајања као један услов искуства, један условљен низ унутрашњег доживљавања у простору. Искуство је мешавина трајања и простора, дој је трајање (запамћене) прошлости у тренутној садашњости. А управо искуство или доживљај архитектуре је неизоставно повезано са простором и трајањем, једном пресеку дисконтинуалног савладавања нехомогене појавности простора; доживљај архитектуре је зато увек везан за прошлост, она је увек у прошлости која је ту присутна, која јесте одређујућа стварност архитектуре. Садашњост је увек била и постала прошлост која сада јесте.

У Бергсоновој теорији дефиниција прошлости није психолошке природе, већ онтолошке – прошлост постаје природа бића; свака архитектура увек постаје таква онтолошка појавност, права природа архитектуре прераста материјалност и тежи категорији друге врсте – њеном изразу.⁴¹⁶ У том смислу, архитектура губи материјалност, постаје искуство и сећање, једно онтолошко значење. Посматрање архитектуре, онда када смо везани за стварност садашњости, представља активно и корисно делање које не може обликовати тренутно и једнодимензионално разумевање архитектонског дела; тек трајање и временски укључена перцепција омогућава њен пуни „облик“, из виртуалности сећања она постаје конкретизована изражајна форма једне физичке присутности.

⁴¹⁵ Делез, *Бергсонизам*, ст. 6.

⁴¹⁶ Исто, ст. 48.

Овакво одређење не треба схватити као психолошку појавност (иако се тако може објаснити); Делез тумачећи Бергсона наглашава да ми „ствари не опажамо у нама самима, већ тамо где оне јесу, тако прошлост схватамо где она јесте у себи самој, а не у нашој садашњости“. Прошлост је „биће-по-себи-прошлости“, прошлост се отелотворује и ми је можемо видети у садашњости, ми је можемо разумети као прошлост.⁴¹⁷

Овде Делез налази полазиште да Бергсонову идеју трајања дефинише мање као сукцесију, а више као коегзистенцију; то упућује и на праву природу искуства архитектуре, јер трајање као временско одређење је мање упућено ка изразу архитектуре, за разлику од простора који „коегзистира“ са временском присутношћу и виртуелним доживљајима. Израз је коегзистенција на различитим нивоима, „понављање планова“, сећања, прошлих „садашњости“, актуелног осећања, конкретне појавности, простора и нашег сазнања. Ова „коегзистенција“ отвара још једно поље посматрања изражајности архитектуре. „Слика“ архитектуре је управо у тој коегзистенцији, целовитости која омогућује да се архитектонски простор и форма разуме „уназад“; „види се шта је то бергсоновска револуција: ми не идемо од садашњости до прошлости, од перцепције до сећања, већ од прошлости до садашњости, од сећања до перцепције“.⁴¹⁸

У односу прошлости и имагинације будућности може се наћи место које уобличава и идеализује једну архитектонску намеру. Садашњост је заснована на виртуализацији прошлог, оног што знамо о искуству које носи или може да носи одређени архитектонски концепт; оно што је увек део прошлости, запис протеклих облика које искуство садашњости преиспитује градећи конекције тока повезивања прошлог искуства са утопијском пројекцијом будућности. Према Елизабет Грос,⁴¹⁹ управо тренутак виртуализације будућег, увек негде заснованог на утопијском погледу коју гради прошлост, представља „грешку“ сваке идеализације коју су носили утопијски модели и концепције великих пројекција модернизма и функционализма у архитектури.

Отелотворење сваког архитектонског концепта јесте могућност преласка из виртуелног у стварно, као однос одређеног искуства прошлости које врши

⁴¹⁷ „Прошлост је 'савремена' садашњост која је била“, Исто, ст. 52.

⁴¹⁸ Исто, ст. 57.

⁴¹⁹ Grosz, *Architecture from Outside*, pg. XIII

пројекцију идеализовања одређених могућности. Ова метафизика садашњости представља процеп у коме се архитектонска артикулација јавља као просторна и временска категорија – појава која истовремено упућује вишедимензионални облик кроз који се у просторном погледу испољава временски одређено искуство, а са друге стране у конкретном времену се фиксира сама просторна артикулација. Грос демонстрира поглед на архитектуру „изван“ саме архитектонске праксе кроз филозофију која не представља литерални поглед на „спољашност“ архитектуре, нити дискурс у оквиру филозофије, већ представља истраживање изван и архитектуре и филозофије, спољни оквир који може довести у везу архитектуру и њене концепте са одређеним дискурсом мањине.⁴²⁰

Измењена перцепција времена и простора једна је од кључних основа на којима је израстао модернизам, а његова последица довела је до стања у коме питање организације простора и однос према просторној перцепцији постане кључно за разумевање уметности (посебно архитектуре) друге половине двадесетог века.⁴²¹ Новостворена логика временско-просторног односа, захваљујући енормном увећању потенцијала ширења информација, створила је компресовану временску „парадигму истовремености“, могућност „тренутка“ у коме се скраћује трајање сваког искуства, а истовремено продубљује његова просторна димензија. Уз помоћ технологије, простор се кроз виртуелни оквир шири претпостављајући имагинарно присуство удаљеног, изванлокалног и глобалног поретка према коме се појединачни архитектонски концепт реферише.

У делу Лефевреа налазимо детаљну анализу односа „продукције простора“ и трансформације друштвеног стања.⁴²² Тако се начин просторне продукције може сагледати као извор логике и мишљења новог простора, његовог облика и врсте. Ако се посматра целокупна историја архитектуре, слично се може видети и у односу на технологију грађења, као облика начина „продукције“ архитектонске форме која јасно рефлектује развој грађевинске технике. Нови начини и могућности установљавају нове облике на нивоу како друштвених односа, тако и технологије и форме простора и архитектуре.

⁴²⁰ Исто.

⁴²¹ Гржинић, *Уреду за виртуелни крух*, ст. 17.

⁴²² Lefebvre, *The Production Of Space*.

Лефевре уочава да је димензија простора заснована на Еуклидовој геометрији нестала на исти начин како је референтност изгубљена у значењу многих других класичних појмова као што су место, историја, музичка хармонија, тонални систем... Губитак референтности и ауторитета класичних дискурса обележило је својеврсно раздробљавање простора заједничких друштвених вредности, политичке моћи, ексклузивности знања, религиозне арбитражности, људских емоција и социјалне праксе.⁴²³

Једно од битних последица које произилазе из оваквог погледа јесте и и губитак референтности коју је носила непосредна стварност и природа. Ако се у класичној естетици филозофија лепог везала за, са једне стране, стварност, а са друге стране за симболичку референцу значења у контексту природе, онда се модерним друштвеним условима појавила нова парадигма стваралаштва заснованог на новој врсти индивидуалног и колективног искуства. Ако се ово искуство дефинише кроз нову перцепцију времена и простора, значења које се продукује кроз нове медије протока информација, слика и мишљења, добија се и нови простор развоја архитектонског дискурса.

Овај простор је далеко од апсолутног простора (простора непосредности), он је превазишао параметре јединственог временско-просторног позиционирања којим се некада дефинисала класична архитектура; референтност модерности прелази некадашње оквире и задире у простор згушњавања и компресије које су, према Харвију, учиниле да се изгубе просторне одлике везане за топографију контекста, а да се временска дефиниција сведе на трајни тренутак садашњости.⁴²⁴ Традиционална парадигма западне архитектуре, као културе трајања засноване на постојаности материје, камена као симбола вечности, постаје трајно доведена у питање.

⁴²³ Исто, pg. 25.

⁴²⁴ Harvey, *The Condition of Postmodernity*.

3.3 Елементи стилског концепта

3.3.1 Појам стила

Концепт дефинисања стила односи се на груписање морфолошких и формалних одлика по одређеној сличности. Ово груписање креће се кроз различите субјективно одабране одлике које треба да установе једну врсту конструисане и конституисане објективности тумачења. Одлике се издвајају најчешће на ограниченом пољу објеката (дела) да би се, по аналогији, спекулативно проширила на матрицу скупова одређених стилских целина или периода. Дискурс историје уметности усталичио је основну особину стила у погледу суштине израза као стила, а његово изучавање дуго је представљало својеврсну методолошку окосницу стручног дискурса, а која је у другој половини XX века нагло напуштена и одбачена.

У архитектонском погледу, дискурс стила подразумева визуелно заједничко јединство обликовног концепта која се уочава на једној групи објеката. Архитектонски стил представља објективну свест о изражајности архитектуре у којој није акценат на откривању истине, оног идеала лепог садржаног у идеји природе или идеји апсолута, већ се изражајност сагледава кроз рационализацију архитектонског обликовања. Форма је елемент рационалног компоновања на основу онога што човек може артикулисати као успешно и лепо. Вредносни суд у том правцу повезан је са дискурсом стила кроз привид објективизације обликовања архитектонске форме и њеног описа.

„Уметнички стил је граница слободног налажења форме или фантазије која образује форму и која се игра, али она сам представља већ нађену и изражену форму. Он представља један тип формирања”.⁴²⁵

Стил у историји уметности јесте „дескриптивна ознака која обележава феноменолошке дистинкције реализација уметности“ и то преко скупа уметничких дела са заједничким или сродним цртама као што су физичке одлике, технике, тематски оквир или принципи компоновања. „У историји уметности форма је увек већ стилска форма, што значи да никада није неутрални носилац „израза“ или значења, него је већ сама значење...“⁴²⁶ Може се рећи да је уметност

⁴²⁵ Хартман, *Естетика*, ст. 269.

⁴²⁶ Ротар, *Ефект „уметност“*, зборник Недељковић, *Недоглед икарије*, ст. 536.

корелативна историјском времену у коме се уметност „регистраје“, припада једном „току“; она се везује за „генеративну матрицу хронологије историјских збивања (стилова, уметничких дела)“.⁴²⁷

Најпростије речено, „основни стилски рефлекс се стога састоји у груписању сличног са сличним и дискјункцији несличности на основу морфолошке или формалне анализе“.⁴²⁸ Стил, као појам, подводи партикуларне изражајне форме у један шири контекст, тако да „стил“ одређује појединачно дело или његову изражајну карактеризацију као један вид препознатих (проглашених) одлика. То је поступак који генерализује и издваја појединачне одлике и смешта их у посебне оквире. Кретање стилске генерализације обично је усмерено на географска подручја (просторно одређење), историјски период (временско одређење) или појединих стваралачких личности (персонално одређење). Стил тако може одредити епоху, историјски период, регион, национално обележје, животну доб, културну заједницу, групу или појединца.⁴²⁹

Иако се коришћење стила у савременом дискурсу архитектуре сматра превазиђеним, колоквијални говор овај дискурс веома често користи као начин обележавања одлика архитектуре кроз парадигму неког стваралачког идентитета. Увек се може установити дискурс стила као изражајних одлика или изражајне црте препознате у аналитици архитектонских објеката. Онда када се препозна одређена правилност понављања одређених елемената сличности, тада се јављају услови у којима говор о неком просторном или персоналном стилу постаје могућ. Заједничке одлике и елементи препознавања идентитета веома су условне и често засноване на концепту спекулативног избора чија вредност није у некој истинитости, колико у могућим порукама класификација, типологија или означавања у циљу етикетирања неке архитектонске појавности.

Кроз један низ архитектонских пројеката/реализација таквим поступком можемо идентификовати одређене контексте, утицаје, „менталне контексте културе“⁴³⁰ која има тежњу да нечији израз постави у неки објективни систем

⁴²⁷ Исто, ст. 542.

⁴²⁸ Јас Елснер, *Стил*, зборник Нелсон/Шиф, *Критички термини историје уметности*, ст. 138.

⁴²⁹ „Свако уметничко дело је строго индивидуално, и типско у њему има само подређену улогу”. Хартман, *Естетика*, ст. 283.

⁴³⁰ Јал Елснер, *Стил*, зборник Нелсон/Шиф, *Критички термини историје уметности*, ст. 141.

било да се ради о ширем простору струке, националног идентитета или индивидуалног кретања.

3.3.2 Стил као израз епохе

Стил (*stilus*) је реч римског порекла и изворно означава справу за писање којом се писало на воштаним таблицама. Међутим, сам појам је рано попримио шире пренесено значење у смислу „начина писања“,⁴³¹ упућујући на одређено јединствено обележје које се може препознати и осетити у нечијем начину изражавања. Метафора ове речи пренета је на значења која обележавају уметнички израз у уметничком и колоквијалном говору.

Почев од ренесансе, посебно у осамнаестом веку кроз развој академизма, установљава се историјска свест о архитектонским стилевима као приступ уметности и стваралаштву који доводи у везу конкретно учење о концепту стварања у контексту ширег историјско уметничког погледа.⁴³² Фундаментално обележје стилског тумачења није толико у питању „погађања“ особености стила, колико у директној кореспонденцији са идеалистичком аналитичношћу емпиризма који по дефиницији тежи „разврставању ствари“.⁴³³ Стилске епохе створила је иста енергија духа, која је подарила просветитељство, енергија која је касније развила модеран свет каквим га знамо.

Стил у таквом дискурсу представља израз свог времена. То подразумева да постоји одређена свест и имагинација коју дели једно време, један простор, једна заједница, оно што обликује начин изражајности архитектуре. Стил говори о вредностима које постају парадигма времена и простор за груписање обележја морфологије и форме. На тај начин стил не представља само јединственост облика, нити груписање појединачних карактеристика, већ „простор вредности“, „расположење времена“, оно што је опште унето у појединачно и изражајно. Истовремено стил није систем начела због чега нема доследну конститутивност и егзактност.⁴³⁴

⁴³¹ Emil Staiger, *Време као песникова имагинација*, зборник Пејовић, *Нова филозофија уметности*, ст. 511.

⁴³² Thompson, *Renaissance Architecture: Critics, Patrons, Luxury*, pg.101.

⁴³³ Јал Елснер, *Стил*, зборник Нелсон/Шиф, *Критички термини историје уметности*, ст. 142.

⁴³⁴ Велфлин, *Ренесанса и барок*, ст. 83.

Променљивост уметничког виђења варијабла је која пре свега карактерише стваралаштво различитих култура у различитим временима. Начин представљања и виђења не зависи само од субјекта, већ и од заједничког културног момента који обједињује ствараоце једног временског периода и једне културе градећи оно што можемо дефинисати заједничким стилем епохе или уметничким периодом.⁴³⁵ Израз времена објашњава се једним показивањем начина живота и однос према вредностима кроз одређено идеализовање. Стилским одликама ствара се „животно осећање епохе“ изражено кроз монументалне и физичке карактеристике. „Архитектура то животно осећање уздиже у идеал, она настоји да пружи оно што би човек желео да буде”.⁴³⁶

Николај Хартман одређење стила придаје „извесном карактеру или схеми форме, коју не налази појединац, већ развија цела једна епоха и којом је појединац, у свом налажењу форме, већ ношен”.⁴³⁷ Кроз стил се објективизира дух који карактеризује једно време, заједницу, осећање форме људи који га стварају. Стил је заснован на животном прототипу који уобличава понашање, начин живота, вредносни систем, морал, етос... Из тог миљеа само стваралаштво је део понашања које се „укорењује“, а архитектура представља најизразитији вид „животног штита“⁴³⁸ кроз који се артикулише шири поглед на свет, обичаје, традицију – градивне супституенте обележја једне епохе.

Стил је елемент пре-дефиниције једног изражајног момента, елемент који долази пре форме као „преформираниост могућих појединачних форми”.⁴³⁹ Стил је тако пред-потцај, али и вид индивидуалног ограничења „кретања“. Он је нешто што „влада“ духом стваралаштва и његовим облицима. Кроз историју, мењања стила везане су за промене инициране индивидуалним „исклизнућем“, „пробијањем“ које се могу довести у везу са променама неког ширег оквира (технологије, културе, информација, нових потреба...) или појединачног случаја,

⁴³⁵ Гомбрих, *Уметност и илузија*, ст. 19. Даље, Гомбрих ову тему развија и на питању перцептивног сазнања јер нико не види ствари какве јесу, ако не зна какве треба да буду. Исто, ст. 26.

⁴³⁶ Велфлин, *Ренесанса и барок*, ст. 84.

⁴³⁷ Хартман, *Естетика*, ст. 269.

⁴³⁸ Исто.

⁴³⁹ Исто.

„великог мајстора“ који кроз индивидуални „продор“ гради промене ширег утицаја, новог тумачења и интерпретације изражајности.⁴⁴⁰

Према швајцарском критичару Хајнриху Велфлину,⁴⁴¹ разумевање порекла и развоја одређеног стила представља процес повезан са перцепцијом израза у контексту чисте форме, њене тектоничности и композиционе доследности. Овај концептуални основ грађења стила повезан је са одређеном теоријом из које настаје, према којој се одређује или коју оповргава. Најизразитије и најчистије се то можда огледало у периоду ренесансе, када изражајност уметности и израз архитектуре условљава веома чврст теоријски основ. Стил ренесансе обележио је однос према антици, са једне и однос према готици, са друге стране. У архитектури ренесанса је представљала концепт нове архитектуре која јасно прихвата антички карактер истовремено опонирајући готичком времену, не само на нивоу архитектонске форме, већ и на нивоу тежње за новим вредностима које се карактеришу установљеним новим хуманизмом.⁴⁴² Управо је такво стање ренесансе омогућило надаље рађења новог стила – барока.

За Велфлина барок је последица конкретног друштвеног стања који се може повезати за својеврсни препород хуманизма, надилажења постојећих ауторитета и тежње ка новинама, слободној особености архитектонске форме која је могла и да противречи, на неки начин и негира устаљени обликовни концепт. „Драж безобличног почиње да делује“.⁴⁴³ Ако је ренесанса носила уважавање устројства класичног реда, онда је барок носио његову метаморфозу. Разлика је очигледна на контрасту између линеарних црта ренесансне архитектуре и површински конципираних маса у бароку. У оба случаја различита стваралачка намера утиче на појавност форме; линеарне контуре јасно дефинишу форму ренесансе, док живописним масама барока завојито ишчезавају границе и контуре.⁴⁴⁴ Композициони концепт барока повлачи утисак неухватљивости форме, утисак њеног кретања и увијања, тежи измицању правила и ствара драж живописности

⁴⁴⁰ Исто, ст. 268.

⁴⁴¹ Велфлин, *Ренесанса и барок*, 1888.

⁴⁴² Велфлин у овом концепту и види формирање ренесансе, која се веома брзо трансформише у барок.

⁴⁴³ Исто, ст. 20.

⁴⁴⁴ Исто, ст. 31.

која поништава некадашњу линеарну пластичност ренесансе и замењује је јединством „бесконачне“ форме.

„Барок не пружа радост постојања, већ настајање, догађање. Оне не пружа задовољство већ незадовољство и неспокојство. Не осећамо избављење, већ увученост у напето стање страсти”.⁴⁴⁵

На почетку дискретно модификовање једног стила (ренесансе) претворило се у свесно и отворено нарушавање реда и промене које су довеле у питање класичан однос према архитектонском реду. Велфлин истиче да се у „најскромнијем трагу античког духа гајило дубоко поштовање према божанском“, па је свака иновација последица „нарасле самосвести“ у једној рационализацији друштвених вредности. Стилске одлике напуштају уздржаност и строги религиозни оквир изражајности, архитектонска форма се препушта неспутаности, она се креће ка превазилажењу форме ауторитета, али и превазилажењу ауторитета форме. То је можда први корак ка архитектури која не открива истину идеалне претпоставке, она се мотивише модерним осећајем живота у коме људска перцепција (и позиција) преузимају средишњу позицију. Ту се види опонирање средњовековној свести, али и античким узорима; то је својеврсни израз негације која афирмише нови поглед, оно што већ тада почиње да се зове модерним. Ако је средњовековна култура била заснована на понављању, онда се облици нововековног стилског развоја и напретка могу довести у везу са иновативним концептом хуманизма; то је доба које ће временом донети оно што данас препознајемо као европску културу, просветитељство и јединствен облик напретка и модернизације.

3.3.3 Променљивост и индивидуализација стила

Кроз читање развоја стилског израза може се уочити развој интенција у погледу коришћења изражајних средстава која треба да изграде нову стилску форму; то је поступак који кореспондира са стваралачким мишљењем, са оним до чега је градитељима и ствараоцима стало. Видимо да историју архитектуре прати одређена врста реда која се у одређеном случају испољава кроз архитектуру појединачних објеката, односно дела. Свака архитектура се успоставља управо у зависности од таквог случаја у чему архитекта свој изражајни концепт формира на

⁴⁴⁵ Исто, ст. 40.

основу претходног искуства: он ће свој израз установити према том искуству „претпостављајући склопове који су већ опробани у оквиру традиције“.⁴⁴⁶

Традиционални ред као израз стварања у оквиру једне историјске традиције, основ је формирања одређеног архитектонског стила који обележава контекстуалну и темпоралну одлику стваралаштва. Међутим, та одлика не чини стваралаштво фиксираним јер једна од одлика таквог погледа јесте и трансформабилност и променљивост, од чисто ефемерних промена у оквиру стила, до критичког мењања, брисања и формирања новог стила. Ова променљивост и стална тежња ка новом и сама може постати стилска одлика.

Витрувије дефинише ниво до којег се може посматрати позитивно мењање једног стилског реда,⁴⁴⁷ односно промену структуре објекта коју одражава успостављени ред у спољашњем изгледу грађевине. Уколико се унапређење врши на нивоу елегантније и суптилније промене пропорција и односа у композицији, као и увођења нових „митолошких традиција“ у орнаментици појединих елемената архитектуре.⁴⁴⁸ Промене одражавају развој архитектонских облика као откривања нових димензија „трансценденталне истине“ и вредности већ устаљеног облика апсолутне идеје архитектуре.

Једном успостављени систем вредности се може, при томе, развијати само ширењем знања и унапређивањем укуса у оквиру онтологије постављеног естетског концепта, а што је темељ академског погледа на архитектонско изражавање. Утемељење академизма заснива се на идеалу трајности и тежње ка апсолуту чије свако нарушавање има карактер искључивања из владајућих система заједничких и ширих друштвених вредности, у посредном смислу теократског уређења и религиозног устројства. Одређени стил и ред претпостављају знање и вештину стварања, док архитекта нужно мора имати талента и образовања да би владао законитостима у успостављању одређених правила која су дефинисана одређеним вредносним системом пренетим кроз искуство традиције, пре свега класичне антике и ренесансе. Ред и систем супротстављен је свакој тежњи да се слободно интерпретира одређење стила. Одатле произилази да је питање „добре архитектуре“ питање професионалног и

⁴⁴⁶ Волхајм, *Уметност и њени предмети*, ст. 113.

⁴⁴⁷ Витрувије, *Десет књига о архитектури*, књига 3, ст. 49.

⁴⁴⁸ Исто, књига 3, ст. 4

академског знања, које прати таленат за стваралаштвом. Свако одступање, изван овог оквира, виђено је као облик незнања, примитивног израза или не-талента.⁴⁴⁹ Вредносни систем је креиран проценом „истинске вредности“ коју може оценити само неко ко има довољно образовања и осећаја за лепо и добар суд.

Деветнаести век представљао је крајњи домет академског стилског израза у једном крајње расплнутом облику класицизма. Важна свеповезујућа хришћанско-хуманистичка традиција губила је једногласно утемељену позицију у виду почетка доба у коме се не може задржавати јединствен друштвени светоназор. Последњи облик јединствене изражајне традиције архитектуре, барок и рококо, заменили су облици класицизма са неодређеним превредновањем различитих модела – од неоренесансе, неоготике, неороманике до необарока. Без улажења у њихово пре-вредновање, оно што су нови облици грађења свакако губили, била је изгубљена јединственост и подложност губљењу заједничког облика друштвеног препознавања у новом времену. Из тог разлога, нејединство стилске изражајности архитектуре деветнаестог века, поклопило се са нејединством друштвених дискурса, трагају за новим идентитетом, стварању националних држава и све убрзанијем технолошком и научном напретку. Већ у другој половини тог века осећао се наговештај краја општеприхваћене „саморазумљивости хришћанско-хуманистичке традиције“.⁴⁵⁰

Почевши од доба модерне архитектуре, након деветнаестовековног академског класицизма, није могућ јединствен, у традиционалном смислу уобличен, стилски израз. Друштвено јединство се не може лако препознати, па се може пре рећи да се стил не формира у оквирима епохе, већ тражи у појединачним артикулацијама. Свака поједина архитектура трага за неким изражајним одређењем реферишући неки „рукопис“, нешто што би се могло препознати не више као део заједничког препознавања, већ као ауторски израз појединачног ствараоца као индивидуе или члана неке групе. Немачки филозоф Ханс-Георг Гадамер то види као својеврсни „задатак“ који стваралац ставља пред своје стваралаштво,⁴⁵¹ али и пред оне који рецептују једну архитектуру; сваки рукопис тражи читање, коришћење и разумевање. У модерном добу, у савременој

⁴⁴⁹ Мако, *Естетика – архитектура*, ст. 78.

⁴⁵⁰ Гадамер, *Европско наслеђе*, ст. 44.

⁴⁵¹ Исто, ст. 49.

архитектури, трага се за „новом убедљивошћу“ и новом разумљивошћу стваралачког израза. У том трагању, открива се један ниво произвољности, врсте перманентног експеримента. Чак и стари садржај или појавност форме, увек је у тој функцији новог, у функцији подстицаја који теже за неки нови израз.

Ослобађање од некритичког хијерархијског разумевања света, присутно у великим стилским епохама, изменило је однос према стваралаштву, тако да се устројство засновано на метафизици и логици целине, замењује психолошким тумачењима индивидуалитета и партикуларности стваралачких израза. Обрт води схватању појмова не као простих знакова за објективну стварност, већ као „знака за представу“ коју ми у себи стварамо о самој објективној стварности на начин да се релативизује само тумачење објективности и приступа разумевању облика људског стваралаштва.

Поставка индивидуалног стила последица је покушаја да се емпиријски установе одређене аналитичке методе како би се показале неке шире одлике појава које се тиме разврставају и типолошки етикетирају. Поступак тиме никако није „невин“, нити природно саморазумљиво дат, већ је врста реторичког помагала или наративне конструкције како би се у једној аналитичкој форми указале повезаности или заједништво издвојених обликовних конструкта.

Сваки стваралац у себи препознаје „индивидуални принцип облика“ који је довољно снажан да обликује целовитост „општег духа“.⁴⁵² Стваралаштво и уметност се тако не сматрају за „пуко дело“, већ као облик који је својствен унутрашњем духу као израз „генија“. Управо је овај појам развијен у уметничком стваралаштву током XVII и XVIII века, у великој мери градећи митску слику „уклетог уметника“ или генија, како га обликује деветнаестовековна уметничка клима.

Све што постоји може се претпоставити одређеној идеји, а уметничко дело као интелигибилна форма постаје репрезент уметника и његовог стваралачког израза.⁴⁵³ Последица таквог погледа је развој посебног облика „субјективистичке

⁴⁵² На мисао Шефсберија ослања се и Харис који на специфичан начин тумачи Платона и Аристотела дајући примат облицима и општој форми. Он у њима види одређена интелигибилна значења, која су примарна у односу на чулно уобличење и која стога морају доћи пре физичког облика, да би се појам артикулисао кроз одговарајући принцип („геније“) који сажима и уобличава значење и смисао. Harris, *Hermes*, Лондон, 1771. према Касирер, *Филозофија симболичких облика: Језик*, ст. 84.

⁴⁵³ Перниола, *Естетика XX века*, ст. 81.

метафизике“ у којој уметничко дело постаје израз претходно развијене идеје у духу конкретног ствараоца. На овим премисама Кроче,⁴⁵⁴ и нешто касније Колингвуд,⁴⁵⁵ развијају своју идеалистичку концепцију естетике. Такво разумевање је и основа великих уметничких фрустрација, јер физичка материјализована идеја никада није равна идеализованој апстракцији, јер „материја ствара непрестани отпор према форми која хоће да обликује и конзервира суштински негативан, непријатељски и неприступачан карактер“.⁴⁵⁶

Ово „непријатељство“ засновано је на природи материјалности, док идеје засноване на субјективној имагинацији увек „иду“ даље од природе, беже у отклонима и дивергенцији од стварности. Идеализација претпоставља идеалну природу, док се, посебно у случају архитектуре, стварност често демантује идеализоване претпоставке и намере. Ако се код Платона идеје (eidos) тумаче као нешто одвојено од човека, у случају концепта ауторског дела идеја присваја као стваралачка; идеја нема митолошку пројекцију, она кореспондира са основама субјективног рационализма која у модерном времену потиче још од темеља просветитељства, вере која разуму приписује моћ да се докучи природа и истина, човек и његове потребе.

⁴⁵⁴ Кроче, *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*.

⁴⁵⁵ Колингвуд, *Идеја историје*.

⁴⁵⁶ Перниола, *Естетика XX века*, ст. 81.

4.0 СТУДИЈА СЛУЧАЈА

4.1 Избор архитектонских реализација

Радови из области архитектуре архитекте Бранислава Митровића у овом раду представљају огледно поље за аналитички поглед на особености симболичке артикулације стваралачког израза у архитектури. Кроз методолошки поступак студије случаја, у анализи изабраних примерима, тежи се разумевању значења архитектонских облика на конкретним примерима и контекстима, чиме се даје интерпретативна основа која доводи у везу актуелност архитектонске конкретизације и посредност теорије засноване на симболичким функцијама.

Избор пројеката Митровића са једне стране прати релевантност радова у прегледном периоду у нашој средини, богату продукцију реализација, пројеката и конкурсних радова награђених бројним признањима и наградама, а са друге стране представљају инспиративни оквир, значењима богате стваралачке вокације, коју одликује и одговарајућа актуелност, како у оквирима наше средине, тако и рецентне архитектуре у европском и светском контексту. Ова актуелност конкретног стваралачког опуса дешавала се у времену које је обележило више категорија значајних за професионални дискурс од средине осамдесетих година прошлог века до данас. Те категорије обележиле су архитектонску теорију, али и простор стваралачке изражајности, чинећи да у се обликовни израз, на глобалном плану, преиспитивао у различитим правцима, ре-актуелизујући изнова кључна питања стваралачког става, како према архитектонском обликовању, тако и према значењу архитектуре у животу човека.

Преглед архитектонских остварења архитекте Митровића није дат хронолошки, већ тематски, због чега је коришћен концепт метода мозаичке студије случаја. Издвојене теме прате концепт теоретске дела овог рада, групишући се у два хипотетички постављена правца. У једном стваралаштво се испитује кроз начине трансценденције архитектуре, односно значења конкретне архитектонске појавности у ширем контексту, чиме се архитектура доводи у везу са појавностима и смислом изван саме архитектуре. У другом правцу, изабране теме усмерене су на питање архитектонске концептуализације и тумачења

схваћене као професионално иманентне, у сопственим оквирима разумљиве појавности.

Ако се свака архитектонска теорија бави одређеним тежњама и исходиштима у практичном стваралаштву, онда на првом месту теорија установљава порекло одређене праксе и могућности њеног разумевања. Овде је порекло схваћено не као директно узрочно-последично истраживање, већ као оквир ширег контекста професионалне праксе, док се тумачење види као отворена интерпретација партикуларних питања. Испитивање овог порекла и интерпретација стварају могућу историју праксе и контекста који подразумевају историју примене одређених хипотеза, теорија и метода, било у погледу сазнања, стварања или критике. Зато се за разумевање сваког архитектонског оквира стваралаштва мора разумети и реконструисати једна „иманентна“ и контекстуална историја, клима окружења и тематска интерпретација. Главни резултат таквог напора није обавезно виђена у изналажењу непосредних утицаја које је генерисало стваралаштво, посебно не доказивање и извођење конструкција које би тим доказима водиле, већ установљавање једног обухватног поља тема и контекстуалних обележја у којима се конкретне појаве испољавају без обзира да ли су оне међусобно каузалне или последичне.

У овој студији, архитектонско стваралаштво архитекте Бранислава Митровића, биће посматрано у два контекстуална оквира, који одговарају већ наведеним тематским правцима истраживања. Први оквир у коме ће се преиспитати архитектонско стваралаштво односи се на испитивање начина трансценденције где се архитектонски израз доводи у везу са појавама и значењима које су изван уско схваћене архитектонске иманентности. У другом контекстуалном оквиру, преиспитаће се начин архитектонске иманенције схваћене као област непосредности у границама саме архитектуре.

4.2 Начини трансценденције

У првом тематском правцу, у овом делу рада размотриће се могући начини интерпретације трансценденције архитектуре. Архитектонско стваралаштво архитекте Митровића обележио је период у коме се та трансцендентност може артикулисати у светлу дискурса постмодерне културе, нарочито током друге

половине осамдесетих година прошлог века, па до краја деведесетих година. Архитектонски пројекти и реализације на свој начин повезани су са тада актуелном архитектонском теоријом, која је безмало на митски начин покушавала да артикулише нове правце практичног стваралаштва. У најопштијем смислу, постмодернизам је изнедрио тежњу да се кроз архитектуру изрази једна шира друштвена слика, као обележје актуелне праксе и као начина разумевања архитектуре. У овом делу испитаће се основна обележја тих тежњи видљива и у конкретним архитектонским пројектима и реализацијама. Издвојиће се неколико карактеристичних тема од тежње да се приступом архитектонској форми реферишу потицаји контекста, преиспитивања архитектонске традиције, контекстуализма и наслеђа, артикулације метафоричности форме и њеног иновативног језика и односа према друштвеном разумевању. Заједничко изходиште таквог приступа показује тежњу да се кроз архитектонску форму и концепт трансцендентује и испољи жеља ка архитектонској хуманизацији и саморазумљивости у контексту ширег друштва и културе.

4.1.1 Постмодерни контекст

Постмодерна архитектура, као појам, настаје на таласу критике модерне архитектуре, губитка архитектонског идентитета и ишчезавању визуелне наративности форме, односно одређеном дехуманизованом карактеру такве архитектуре.⁴⁵⁷ Постмодерна није имала јединствен програмски оквир, већ је представљала скуп веома различитих архитектонских дискурса који су испитивали могућности ревизије модернистичке естетике, па се тако и уобичајени поглед на постмодернизам види пре свега као раскид са естетском облашћу модернизма, а мање као засебно артикулисан изражајни правац. Преиспитавање једног беспоговорно установљеног концепта модернизма отворило је читав спектар тумачења, преиспитивања и критике у професионалном стваралачком оквиру.⁴⁵⁸

Условни опсег постмодерне ревизије модерне естетике углавном се ослањао на теорију симболике форме као методолошког концепта у тежњи да се поврати

⁴⁵⁷ Елин, *Постмодерни урбанизам*, ст. 203.

⁴⁵⁸ „Постмодерно је одбијање, раскид, напуштање, много пре него избор правца кретања...“ Портогези, *Шта је постмодерно*, зборник Портогези, *Јединствена визија архитектуре*, ст. 49.

изгубљена сликовитост архитектуре и на практичном плану оствари ревизија модернизма. У таквој тежњи симболика облика постала је један од употребљивих методолошких алата којим је усмераван одушак растућој критици и одговор на униформност, безличност, дехуманизованост и изгубљени идентитет модерне архитектуре. Све то је оличено највише на урбаном нивоу у великим стамбеним насељима чија је градња након другог светског рата била у експанзији у свим већим градовима широм света. Норберг-Шулц је приметио да је „архитектура модернизма занемарила димензију значења“ па је одговор логично следио кроз „трагање за комуникативном, садржајном архитектуром.“⁴⁵⁹ Симболиком форме тражен је начин евоцирања неких препознатих облика и фрагмената, најчешће из историје архитектуре, али и тема из домена популарне културе, природе или уметничке апстракције. Архитектура обележена симболичким је требала да представља повратак „изгубљеном“ идентитету и значењу у социјалном контексту.⁴⁶⁰

Архитектонско стваралаштво се у периоду постмодерне може посматрати као једна врста трансценденције кроз архитектонску форму и као стварање обликовног мита који је артикулисао практичан архитектонски дискурс. Према Пофириосу, грчком теоретичару постмодернизма, циљ постмодерне архитектуре јесте „конструисање неимарског дискурса који ће бити кадар да помири прагматику изградње објекта и свој неимарски, свој тектонски поступак представи као мит.“⁴⁶¹ Концепт таквог приступа, међутим, не говори о конкретним артикулацијама мита, колико је то стваралачки дискурс који сам функционише као мит. Поставља се захтев да се архитектура својом формом и обликовањем уздигне изнад утилитарног грађевинарства и функционализма – да сугерише оно што је „изван“ или „преко“ рационалног прагматизма стварајући оправдање за нови третман архитектонског обликовања и трансцендентности архитектонске форме.

Многе површности и произвољности, које је имао постмодерни дискурс, посебно у формалној декоративности и историјским вокацијама, производ су

⁴⁵⁹ Норберг-Шулц, *Два лица постмодернизма*, из зборника Перовић, *Историја модерне архитектуре* 3, ст. 388.

⁴⁶⁰ Елин, *Постмодерни урбанизам*, ст. 228.

⁴⁶¹ D. Porphyrios, *Classicism is not a Style*, цитат извора наведен према Незбит, *Теорија постмодерне архитектуре*, зборник *Историја модерне архитектуре*, ст. 364.

реакције и одређене неутемељености, неизвесности и несигируности, јер „значању више није дата неопходна одлика света“, па је његово оправдано утемељење помало немогуће. Ипак, повратак нове маштовитости у архитектури постаће значајан допринос који је изнедрила постмодерна, артикулишући јасан правац будућег архитектонског развоја и њених нових парадигми.⁴⁶² Као што ће се овај став више пута поновити маштовитост неће значити одбацивање рационализма и технологије, колико тежње да се њиме отворе нове разлике и тежње за инвенцијом нових архитектонских приступа.⁴⁶³

„Само треба да прихватимо чињеницу да садржајни облици не произилазе из функције и структуре, већ служе стварању слика... Предео истине отвара се сакупљајућом визијом која се покреће као слика помоћу језика архитектуре. Она потврђује и поново успоставља природени поредак ствари, и ствара ‘острво значења’ унутар хаоса који бесни свуда око нас. Према томе, аутентично лице постмодернизма израз је природе и значења нашег бивствовања између земље и неба.“⁴⁶⁴

4.1.2 Повратак традицији

На првом месту, постмодернизам је на експлицитан начин поставио питање односа према архитектонској историји и традицији, чиме се супротставља модернистичкој иновативности и тежњи да се увек ствара „нова“ искључиво функционална архитектура. Цитирање традиционалних предлогака и коришћење архитектонских архетипова постаје могуће средство актуелног ауторског израза које одбацује концепт свеобухватног универзалног решења, већ се усредсређује на појединачан случај и појединачан узорак.⁴⁶⁵ Са друге стране, везивање за познате историјске алузије архитектура би се приближила идентитету који је разумљив ширим круговима у друштву. Бројним концептима типолошких „преписивања“ и цитата постмодерна тако присваја историјско искуство као једну врсту мита у коме призивање и цитирање чини евокацију хуманог карактера у просторном изразу. Све оно што је историја нагомилавала као сопствено искуство, сада је предмет „бављења“ и испитивања утицаја на човека зарад привида „утемељене“ архитектуре. Мит новог „историцизма“ постаје још једно средство иновирања,

⁴⁶² Ценкс, *Нова парадигма у архитектури*, 2002.

⁴⁶³ Berkel/ Bos, *Move*, 1999.

⁴⁶⁴ Норберг-Шулц, *Два лица постмодернизма*, зборник Перовић, *Историја модерне архитектуре* 3, ст. 392.

⁴⁶⁵ Butler, *Постмодернизам*, ст. 18

овог пута на понављању и прилагођавању формалних архетипова конкретном месту, теми и функцији. У томе се артикулише и основна разлика у односу на равнодушност еклектизма – архитектура је истовремено релативизација како концепта модерне архитектуре тако и концепта историцизма.

Пример објекта сликарског одсека Факултета ликовних уметности⁴⁶⁶ остварује карактеристичан постмодерни третман архитектонске форме, употребе материјала и архитектонског склопа који јасно кореспондирају са елементима традиционалности. Ово сучељавање традиције и модернизма на трагу је хетерогене структуре кроз коју је теорија посмодерне архитектуре видела црту наративне комуникације са корисником, сећања на изгубљени свет заједничких друштвених кодова који су требали да врате изгубљену хуману димензију простора на једном симболичком плану.

Колонада стубова, видна на улазној партији и концепт укупне форме у континуитету са традицијом, види се пре као могућа изражајна алтернатива, одговор на проблеме унификације модерне архитектуре више него архитектонски одговор на функционалне захтеве. У том погледу, она је прешла оквир архитектонских елемената и постала естетски симболична, означавајући митски садржај постмодерног тренутка. Елементи архитектуре сугеришу облике који врше значајну скулптуралну функцију и стварају односе елемената који су упућени перцептивном доживљају простора, извесној поетичности уобличене архитектонике. Види се својеврсна евокација хуманог односа према простору, поставке према човеку као централној самерљивости простора, па раздвајање и грађење концепта архитектонске форме прати човекове визуре и начин како се сагледавају обликовне целине, волуметријска рашчлањеност, одвајање кровне равни, стрехе и појаса подстрехе у промени материјализације. Наглашена колонада и прилазна рампа улазне зоне, који означавају и наглашавају главни улаз, такође прате овај архитектонски дискурс самерљивости и сценичног доживљаја простора. У својим детаљима, ови елементи се могу схватити као цитати на непостојеће референце традиције, не да би се призвало посебно издвојено значење историјске форме, колико да би се означио симболички фокус,

⁴⁶⁶ *Сликарски одсек Факултета ликовних уметности*, аутори архитекте Бранислав Митровић и Слободан Лазаревић, 1990.



Ил. бр. 4. Пример објекта сликарског одсека Факултета ликовних уметности остварује карактеристичан постмодерни третман архитектонске форме, употребе материјала и архитектонског склопа који јасно кореспондирају са елементима традиционалности. Ово сучељавање традиције и модернизма на трагу је хетерогене структуре корз коју је теорија посмодерне архитектуре видела црту наративне комуникације са корисником, сећања на изгубљени свет заједничких друштвених кодова који су требали да врате изгубљену хуману димензију простора на једном симболичком плану. *Сликарски одсек Факултета ликовних уметности у Београду*, аутори Бранислав Митровић и Слободан Лазаревић, 1990.

својеврсна модерна агора, акценат улаза и посебност једног места предвиђеног за неформално окупљање ученика.

Присутни елементи традиционалне архитектуре јасно су одвојени од директног узора, представљају савремену интерпретацију свесно материјализовану на нов технолошки начин. Употреба историјских цитата претпостављена је савременој технологији и ревизији модерне архитектуре. Потрага за иновацијама тежи да се утемељи на препознатим архетиповима и формама традиције, чини се покушај да се дух прошлости (архетип) истргне из свог времена и поново интерпретира у новом контексту који подразумева истовремену актуелност и свевременост. На први поглед чини се парадоксална ситуација у којој релативизам актуелне интерпретације може пратити апсолутно схваћену свевременост традиције и њених (пре)узетих извора.

Оваква интерпретација постаће једно од обележја у каснијем архитектонском стваралаштву Митровића. Оно се читава као дубоко разумевање и поштовање традиције у артикулацији градског простора. Скоро у свим реализацијама, ово поштовање је истовремено повезано са савременом интерпретацијом и покушајем да се актуелним архитектонским језиком, иновативношћу и маштом транспонују вредности традиционалног дискурса у нову вредносну категорију. У бројним примерима, као што је објекат ХВБ банке у Београду⁴⁶⁷ или неколико стамбених интерполација у Београду, присутна је посвећеност ка очувању укупне просторне регулације, традиционалне градске матрице и поштовању формалних одлика суседних објеката. Нови архитектонски објекти су конципирани на начин да се надовежу на постојеће и да афирмишу њихово историјско наслеђе. Објекат ХВБ банке, решен као угаони склоп, волуметријски је усклађен са објектима на које се ослања. Његова укупна форма прати и на својеврстан начин надограђује постојећи градски блок, акцентује отварање угла, док се концептом секундарних елемената обликовања, снажно подржава постојеће елементе архитектуре, опонашајући и преносећи потезе венаца и концепта фасадне фенетрације (отварања). Остварујући урбани и обликовни континуитет, овде се ствара јединствена визуелна слика која

⁴⁶⁷ *Пословни објекат ХВБ банке у Београду*, аутор архитекта Бранислав Митровић, 2002.



Ил. бр. 5. У бројним примерима, као што је објекат ХВБ банке у Рајићевој улици или неколико стамбених интерполација у Београду, присутна је посвећеност ка очувању укупне просторне регулације, традиционалне градске матрице и поштовању формалних одлика суседних објеката. *Пословни објекат ХВБ банке у Рајићевој улици у Београду*, аутор Бранислав Митровић, 2002.

савременим архитектонским језиком афирмише и вредности традиционалне архитектуре.

Однос према традиционалним обележјима није присутан само у формалним елементима, он се може видети на стамбеном објекту у Савском амфитеатру, као тежња да се новом архитектуром транспонује некадашњи социјални живот на нивоу суседства.⁴⁶⁸ На галеријски конципираном стамбеном склопу издвојено је проширење намењено „комшијском“ окупљању које евоцира некадашњу традицију београдског дворишта, места за могуће заједничко коришћење и социјализацију суседства.

У овим примерима, као и у постмодерној архитектури шире, фрагменти историцизма и архетипови архитектонске форме постали елементи који треба да на асоцијативном нивоу кореспондирају са значењима који доприносе архитектонској саморазумљивости и хуманог осећаја архитектонског простора. Преузимање историјске фигурације, постало је предмет слободне реинтерпретације у циљу стварања архитектонске препознатљивости.

Међутим, бројне неумерене, насилне и банализоване интерпретације постмодерног „историцизма“, посебно популарне у нашој средини, учиниле су да се овакав приступ претвори у експлоатацију кича и место неподељеног парадокса; вера да аутентична, и не-аутентична, рестаурација архитектонских форми прошлости и традиције може донети нове вредности простору, у нади да су њихова значења и историјске асоцијације саме себи довољне, учиниле су их заправо стварним имитацијама које се ругају управо својим узорима.

Зидна опна, још у модернизму ослобођена од конструкције, сада је ослобођена и од унутрашње структуре и програмски оправдане функције, постаје место за лепљење нових декорација и формалног егзибиционизма. Склоност ка површинској декорацији и површинском историцизму најчешће производи „сценографски ефекат“ који не одговара „унутрашњој“ логици градње, занемарујући и друштвену одговорност архитектуре. Површинска употреба „новог стила“, једно усиљено наметање архитектонске форме без условљеног садржаја, учинили су стварни проблем оваквих приступа; то је својеврсна реторика (квази) стила без стварног садржаја и друштвене подлоге на којој би

⁴⁶⁸ *Стамбени објекат у Личкој улици у Београду*, аутор архитекта Бранислав Митровић.

могао да почива. Такви покушаји, сковани да очувају карактер идентитета прошлости, остављају усиљен осећај мешавине наивне површности формализма и експозиције кича. Чак и Чарлс Џенкс, један од кључних теоретских афирматора постмодерних идеја у архитектури, налази да је покрет постмодернизма донео између осталог и један „сурогат културе, истовремене карикатуре прошлости и будућности, надреалистичке фантазије о којој нису маштали ни авангарда ни традиционалисти, а која је одвратна и једнима и другима.“⁴⁶⁹

Стварање традиције састоји се у процесу који укључује неразмрсиво повезивање идентитета и карактера, истовремено омогућавајући спецификум одређених појединачних разлика која обликује један израз. Укупно и кумулативно таложење једног идентитета, као традиционалног обележја, представља исцртавање сличности и разлика који конфигуришу стваралачки дискурс као облик припадања. Кроз сваку традицију успоставља се регулација актуелности друштвеног понашања и стваралаштва, док се, при томе, прошлост користи као изабрана меморија која се обликује у складу са интенционалним односом према актуелном, пројектованом интересу, операционалном инертном поретку, коду или друштвеној пракси.

Према Вилијамсу, традиција је „интенционална обликовна верзија прошлости и преобликовање садашњости, која је моћно оперативна у процесима друштвених и културних одређења и идентификација“.⁴⁷⁰ Традиција се кроз друштвену праксу представља као артикулисана неизбежност, канонизована појавност прошлих вредности, опредељења и вредности. Успешан традиционални дискурс увек скрива њено стварно лице које је изведено из одређеног социјалног интереса као пројекција тежње ка културној хомогености и доминантној вредносној позицији.

Прошлост, кроз традицију, постаје просто средство за континуално успостављање актуелног оквира културе и реализације интенционално претпостављених друштвених вредности. Кроз дискурс прошлости, доводи се у питање и стварна историја, јер „историја је облик потирања, она омогућава напредак који увек уништава оно што му је претходило.“⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Џенкс, *Језик постмодерне архитектуре*, ст. 70

⁴⁷⁰ Williams, *Traditions, Institutions, and Formations*, цитат према Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, ст. 133.

⁴⁷¹ Армстронг, *Кратка историја мита*, ст. 51.

У пројектима архитекте Митровића, посебно у објекту Ликовне академије и у низу објеката реализованих интерполација у градском окружењу, присутан је интерпретативно схваћен однос према архитектонској традицији и тражењу архитектонских елемената који савременим језиком контекстуализују архитектонску форму. Слојеви прошлости чине печат остиснут у изразу присутне интерпретације. Ако се у истини историје огледа се релативност савремености, јер у њеној дубини увек тињају рефлексije других искустава и критичког односа према наслеђу прошлости,⁴⁷² онда се и истина савремене интерпретације релативизује и у конкретности контекстуализује. Једна целина, концептуално или карактерно дефинисана, не мора своју потврду тражити на свим појединостима; она ће се увек делом евоцирати на основу рефлекса целине која дигресије и одступања може „поклопити“ и обухватити својом (метафоричном) ширином. У конкретним архитектонским пројектима фрагменти и детаљи, интерпретирани као појединачни елементи традиционалног уважавања контекста, омогућавају да архитектонска целина подржи шири урбанистичко-историјски концепт.

На одређени начин традиционални елементи, као и концепт материјала, детаља архитектонске форме, прожети су сталним преиспитивањем и трагањем за појединачним случајем на један критички приступ за који је Кенет Фремптон користио термин „критички регионализам“.⁴⁷³

Захтев у овом приступу није на стварању „новог традиционализма“ нити „регионалних стилова“, већ на критичкој самосвести према локалном и традиционалном у сваком појединачном случају, једној врсти локалног светла којим би се „осветлили“ појединачни приступи, било да се ради о обликовању, програму или односу према специфичностима локалне топографије. Површна постмодерност и популистичке фолклорне релације према традицији овде су претпостављене савременом језику који, као једна актуелна културна и практична стратегија, треба да пронађе особености нове архитектуре прилагођене локалном и регионалном.

⁴⁷² «Ваља да искусимо потицај предања која нас уздижу изнад нас самих.», Гадамер, *Похвала теорији*, ст. 51.

⁴⁷³ Кованицу „критички регионализам“ први пут су употребили Цонис и Лефавре у напору да се преиспитају многи приступи регионалног и националног стила са краја XIX века, Keneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism*, from Foster, *Anti-aesthetic*, pg. 26.



Ил. бр. 6. Архитекта покушава да кроз савремену архитектуру, доминантне културе Запада, изрази аутентичну културу локалне заједнице, ослањајући се на наративност и специфичност форме. То је приступ испуњен стилизацијом, редефинисањем и дубљим захтевима за дешифровање основа једне древне митопоетичне културе која нестаје. *Centre culturel Tjibaou in New Caledonia*, architect Renzo Piano, 1993-1998. Photo: Patrice Morin, www.patricemorin.com/

Културни центар Тјубау у Новој Каледонији, архитекте Ренца Пијана,⁴⁷⁴ један је од најпознатијих реализација које су следиле Фремптонове идеје. Центар је посвећен борби за самосталност земље и трагању за културним пореклом и идентитетом локалног становништва народа Канак. Концепт архитектуре је повезан са начином на који су традиционално конципирана локална села и манифестује се у интензивном преплитању унутрашњих целина и отвореног простора.

Појединачне форме проистичу из градитељског наслеђа народа Канак и транспонују елементе њихове традиционалне колибе. Објекти су позиционирани у једној оси и граде својеврсну унутрашњу улицу која се може довести у везу са „свечаним алејама“, једним од обележја друштвеног живота њихових села. Сваки објекат је, као физички засебна форма, посвећен посебној функцији центра, чинећи да целина центра непосредно кореспондира са окружењем у преплету отворених и затворених простора. Специфична однос архитектуре и природе овде је посебно развијен и наглашен представљајући „сећање“ на некадашњи начин људског живота и његову изражену зависност од природних услова и окружења. Облици су повезани са природном флором, артикулишући дисперзију и контролисану „разгранатост“ дрвене структуре. Форма је слојевита изведена кроз двоструке опне у виду носећих греда и брисолеја, направљених од локалног водоотпорног дрвета. Примењен је систем двоструке фасаде који омогућава систем природне вентилације и регулације микроклимата унутрашњег и заштићеног простора у зависности од јачине ветрова са океана.

Извесним карактером форме центра реферише се на појединачност и самосталност делова у оквиру целине. Референце су остварене на потпуно савремен начин који одваја (ствара разлику) према традиционалном идентитету, чинећи да тај поступак, кроз актуелну стварност новог центра, не имитира, већ уважава прошлост. Ренцо Пиано је приступ пројекту спровео кроз интензивну сарадњу са Албан Бенсом, антропологом локалне средине, у намери да елементима архитектуре повеже формалну концепцију значења са функцијом центра и његовом садржајном основом. Архитекта покушава да кроз савремену архитектуру, доминантне културе Запада, изрази аутентичну културу локалне

⁴⁷⁴ *Културни центар Тјубау*, Нова Каледонија, аутор архитекта Ренцо Пиано, 1993-1998.

заједнице, ослањајући се на наративност и специфичност форме. То је приступ испуњен стилизацијом, рedefинисањем и дубљим захтевима за дешифровање основа једне древне митопоетичне културе која нестаје.

Иако изведен у једном веома особеном случају, објекат Ренца Пиана осветљава основну стратегију критичког регионализма виђену у начину којим би се, кроз универзалне приступе савремене архитектуре, посредовали елементи изведени из особености конкретног места и локалне традиције. Види се скептичан однос према банализацији и понављању формалних особености традиционалне архитектуре, али се са друге стране указује да одређене особености локалног могу уобличити нешто што би идентификовало као „простор људске појавности“, једне хумане архитектуре која ће посредовањем локално препознатих одлика на изражајном плану одавати блискост и топлину.⁴⁷⁵

Афирмација критичког регионализма омогућила је да се директније укључе у архитектонски концепт многи појмови који су у модерној апстракцији форме били занемаривани. Фремpton истиче неколико „тема“ на којима заснива овај однос, као што су топографија терена, контекст окружења, климатски услови локације и тектоника форме.⁴⁷⁶ То су појмови који истичу посебан случај „места“ као покретача једне контекстуализације архитектонског приступа који неће полазити од генерализације или неког универзалног модела, већ од синтезе одређених аспеката локације. Свако место је посебан случај на коме можемо наћи одговоре на услове топографије земљишта, особености микроклимата или начина употребе осветљења и сл. – место је у једном контексту простор за налажење адекватних одговора и начин решавања практичне корисности архитектуре и њене форме. Управо архитектонска форма је место испољавања и испуњавања ових захтева, али и остварења самосвојне „тектонике“, односно прилагођености појединачној употреби грађевинског материјала и начина њене конструктивности. Адекватна форма мора да следи адекватну материјализацију и да је иманентна примењеном приступу. Конструктивна поетика форме мора да је контекстуална својој употреби и сврси, претпостављајући се репрезентативној употреби на фасади (узмимо за пример). Концепт критичког регионализма захтева да се

⁴⁷⁵ Arendt, *The Human Condition*, pg. 154.

⁴⁷⁶ Frampton, *Towards a Critical Regionalism*, from Hal Foster, *Anti-aesthetic*, pg. 26.

архитектура посматра у својој непосредности окружења и да је заснована на основу искуства на конкретном месту. Искуство треба да је комплексно, да не укључује само визуелну перцепцију физичких одлика, већ и искуство животне средине, локалне традиције, обичаја и, метафорично речено, специфичних обележја „мириса, слуха и укуса“.

4.1.3 Метафоричност форме

Метафоричност је један од покретачких атрибута који омогућавају да једна форма буде препозната, запажена и упамћена. Њена асоцијативна снага омогућава везивање у тежњи да се додели одређени жељени карактер простора, његов естетски кредибилитет међу „обичним“ појавностима и „реалном“ стварности. Сваки облик поређења и преношења „свесне сличности“ чини метафоричност виђену као израз заједнички познате форме коју додељујемо нечем новом, онеме коме удахњујемо одређену препознату карактерну представу. Оваква употреба није увек свесна и није изум у домену, ни само језика, ни архитектуре, ни неке друге појединачне уметности. То је превасходно смисао људског мишљења у јединству симболичког и појмовног повезивања, карактеризације и стварања доживљаја, што је све укупно у језику сигурно најочигледније.⁴⁷⁷

У архитектури, као и у језичким изразима, метафора омогућава једну „поетску функцију“ архитектонске форме где управо онеобичавање одређене појавности, њено везивање на оно што извире из сличности, преноса и разлике омогућава да једна имагинативна замисао, преко употребе метафоричне шеме, постане форма физичког облика и његовог доживљаја. Једно виртуелно искуство архитектонске форме сада престаје да се изједначава са реалношћу онога шта је та форма у основној функцији; оно што видимо у таквој архитектури компензује разлику и чини размак између жеље и потребе могућим. Посебно је питање зашто су такве разлике тако привлачне, зашто скрећу пажњу и чине заводљиву одлику архитектонске концепције?

Концепт модерности полази од представе да је једино разумна рационалност може дораси апсолутном бићу и космосу, тако да се сликовитост метафора поистовећује са слабошћу мишљења, једном врстом беспотребне орнаментике

⁴⁷⁷ Радман, *Симбол, стварност, стваралаштво*, 1988.

који не одговара чистој истини. Критика реторичког израза једна је од основа модерног дискурса који на другој страни трага за изразом „строге истинитости“. Рационализован концепт модернизма тиме је „де-митизирао“ архаичне форме изражавања вреднујући га као резултат тренутног и пролазног расположења које се мора посматрати као релативно изражен став, субјективан и индивидуалан.

Ернесто Граси је овом (до)казујућем језику научног мишљења је супротставио језик метафора и језик уметничког израза.⁴⁷⁸ Према Грасиу, сликовитост метафора не преноси само пуку „игру облика“, већ једно од средстава којима се трага за пуним смислом уметничког израза. У том смислу метафора постаје и елемент реалне спознаје архитектуре. Иреалност метафоре тако није нешто што је додато већ конститутивни део разума и оног рационалног установљавања смисла реалности. Научна мисао је јасно на становишту тог рационалног, „обрнутог света“ у коме нема места ономе што Граси назива „свакодневним и субјективним осећањима у којима се човек обично креће“.⁴⁷⁹ Архитектура је управо окренута свакодневници и субјективном оквиру живота, реалности живота који се у пуном смислу артикулише, тек и једино, кроз персоналности, субјективност и доживљавања; једној изражајној метафоричности која чини простор у коме рационални поглед оправдава ирационалност и сликовитог заноса доживљавања света – а тако и архитектуре.

Имагинативна заводљивост у свакодневници може се тумачити полазећи од отуђености и стресне неподношљивости живота модерног човека који у својој хиперреалној стварности трага за светом маште, једном врстом имагинације која гради одбрамбене механизме према таквој стварности; као да чиста прагматична истина није довољна да се превлада тегобна рационална стварност.⁴⁸⁰ Наука је рационалном мишљењу приписала моћ досезања истине и објективне реалности, поричући то субјективном искуству или метафоричним представама које постају тривијалности имагинације. Међутим, управо те тривијалности могу бити основ

⁴⁷⁸ „Метафоричка способност маште, производи света словаа у којима човек чита природу и тиме је 'очовечује'“, Граси, *Моћ маште*, ст. 43.

⁴⁷⁹ Исто, ст. 56.

⁴⁸⁰ Управо је симболички оквир оно што потиче ирационализован ужитак, маштарију, представе.... „машта се великим делом креће поред реалности, а не у њој, те се њезиним представници, одељени од стварности, сами затварају у духовна гета“. Исто, ст. 57.

превладавања тегибних елемената свакодневног живота и његових тривијалних баналности. „Где је све реално, ту уопште нема реалног“.⁴⁸¹

Посматрано на овај начин, смисао метафоричног представља везу са хуманим (*homiosis*) која се у архитектури директно везује за социјални ентитет, где преко своје „јавности“ изражава заједничку перцептивну слику друштва. Она се тек у одређеној социјалној заједници потврђује или оспорава; њено постојање прелази границе појединачног задовољства и разумевања, она поприма метафоричну активност према целини, према друштвеном контексту.

Стварност архитектуре, као форме која не припада природи и човекомерности, метафорама оживљава сопствену појавност везујући се за претходно већ артикулисане и познате представе. Кроз метафоричност, посредно додељивање атрибута нечег природног или очовеченог значења, стварају се одређене одлике који претпостављају карактерну обојеност и сличност са познатим. Таква форма није истоветност, јер „кућа“ никада није истоветна транспозиција нечега, она је само елемент и медијума посредовања, Трансцендентност чије сличности и пренос установљују нови фигуративни смисао. „Фигуративни дискурс јесте дакле дискурс који нас наводи да мислимо на нешто мислећи на нешто слично; то је оно што установљује иконички начин значења.“⁴⁸² Управо овакво значење формирано иконичком формом омогућују да архитектонска дела сама постају облик представе, форме која метафоричношћу и мимезисом, преноси једну „тему“ или обликовну нарацију. Такво представљање нема приказивачки карактер као циљ по себи, већ тежи једној јединственој артикулацији карактерног израза кроз форму и укупан архитектонски концепт.

Заједничка одлика метафоричности јесте одступање од примарне употребе функционалних елемената архитектуре или одступање од дословног коришћења. Заобилажење дословности представља облик критике рационалне функционалности, чинећи да таква архитектура трага за формом која ће превазићи сопствену нужност.

⁴⁸¹ Кроче, *Естетика*, ст. 68.

⁴⁸² Ricoeur, *Жива метафора*, ст. 215.

У пословном објекту палате Центер,⁴⁸³ управо ово може бити означено као приступ који ремети устаљени третман архитектонског обликовања. Примарни обликовни мотив представља зид главне фасаде који је употребљен тако да одступа од сопствене дословне функције. Фасадни зид је само миметичка форма зида јер се његовим третманом у обликовању поништава његова дословна функција и он постаје обликовни елемент који само производи формалну преставу којом се архитектонски концепт прилагођава датом контексту и ствара засебну феноменологију архитектонског израза. Зид није у својој функцији фасаде које раздваја унутрашњи и спољашњи простор; овде зид постаје аутономан елемент, производ чија је функција да буде „одвојен“ од функције, на тај начин постајући елемент означавања која тежи да постане тек репрезент сопствене функције или његова метафорична представа.

Спољна перцепција омогућава да се зид види као део улице, као визуелна граница и форма која омогућава континуитет изградње градског блока. Зид је уписан као знак куће, елемент који замењује форму објекта и који гради континуитет блоковске ивичне градње, односно стварања формалне ивице ширег просторног склопа. Објекат је у стварности повучен према унутрашњости блока, чинећи да се простор коришћења одвоји од уличне регулације.

Оваква конституција зида ремети логику функционалне рационалности у којој се употребљен елемент увек посматра као елемент утилитарне корисности. Зид је сада више елемент трансценденталности која потиче раздвајање оног што је доживљај зида од онога шта је његова стварна функција. Зид се супротставља рационалном разумевању постајући повод за интерпретације у категоријама доживљавања простора, односа између спољашњег и унутрашњег. То је грађење одређене чулности у оквирима перцепције једне неочекиване интерпретације, чинећи место где се артикулише разлика у употреби тако очекиваног архитектонског елемента. Метафора је једно од начина којим се може установити разлика, ако метафору схватимо поступком који је „посебан и изузетан вид употребе језика, одступање од његовог нормалног функционисања.“⁴⁸⁴ Већ то одступање поставља место испољавања разлике од уобичајеног говора или

⁴⁸³ *Пословни објекат “Палата Центер” у Београду*, аутори архитекте Бранислав Митровић и Василије Милуновић, 1997.

⁴⁸⁴ Ричардс, *О метафори*, зборник Којен, *Метафора, фигуре и значење*, ст. 22.

стварања. Зид на палати Цептер може се посматрати као једна врста узорка који оповргава темељни дискурс модернистичког функционализма, он оповргава идеју да изражајни елемент архитектуре потиче његову функционалну улогу. Приступ на неки начин одбацује интерпретацију „зида“ као фиксираниог знака који репрезентује своју функцију; сасвим супротно он постаје елемент ослобођене функције који, као такав, репрезентује зид као уписан знак.

Али, и овакав став може се прихватити само на први поглед, јер зид овде управо говори о правој функцији конкретне архитектуре. Кућа није просто „склониште“, нити је зид елемент заштите, конструкције и функције, она је овде више репрезент инвестицијске моћи (скуптуларног знака), него што је архитектура заснована на употребној функционалности. У том погледу се налази стварни простор архитектонске интерпретације у којој је могуће да зид буде ослобођен своје стварне функције и постане медијум слободног уписивања и интерпретирања пренешеног значења. Овде се може препознати поступак типографског утискивања, онако како га је дефинисао Локу-Лабарт,⁴⁸⁵ где типографија представља поступак препознатих типолошких форми, које се миметички утискују у елементе различите изворности. Перфорирани зид је зид само у типолошком погледу, он је на објекту представљена форма; он је више врста љуске која својом „утиснутом“ формом подржава однос куће са окружењем уважавајући градски простор и његове конститутивне елементе – улицу и блок. То је елемент који прати вокабулар традиције у циљу подршке градског простора, ивичне градње и формирања склада уличне слике.

Посматрано кроз појавност објекта зид је и елемент грађења обликовне сложености. На зиду читамо извесно коришћење концепта „збијене композиције“, слојевитости којом се фасадна равна развија у дубину међупростора (процепа) између двоструког плана фасадног платна. Други план, решен као стаклена зид-завеса пружа отвореност и транспаренцију која се својом природом супротставља предњем плану. Овај, по много чему формалистички приступ, ствара извесно функционалистичко „жртвовање“ којим се неочекивано гради једна дистанца ексклузивности приватне репрезентације садржаја унутрашњег простора у односу на јавни простор улице. Збијеност и слојевитост, какву често налазимо у модерној

⁴⁸⁵ Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*.



Ил. бр. 7. Зид је уписан као знак куће, елемент који замењује форму објекта и који гради континуитет блоковске ивичне градње, односно стварања формалне ивице ширег просторног склопа. Објекат је у стварности повучен према унутрашњости блока, чинећи да се простор коришћења одвоји од уличне регулације. *Пословни објекат "Палата Центер" у Београду*, аутори архитекте Бранислав Митровић и Василије Милуновић 1997.

архитектури, овде је примењена управо у тој „дебљини“ фасадне равни, која престаје да буде проста опна, није ни одељујући камени зид, већ један производ хибридизације, спајање два међусобно супротстављена обликовна приступа.

Следећи ову контрадикторност, праву разложност концептуализације објеката поред односа према спољашњем простору, може се тражити и у оквирима интровертности објекта. Палата Цептер је баријером каменог зида, једном дозом издвајања заузела одређени ниво изузимања из окружења, удаљујући се од реалности у сопствени свет луксуза и жудње за престижом. Архитектонско обликовање нескривено је повезано са жељом да се направи корпоративно обележје, сопствено „задужбинарство“ које треба да остане истовремена аура корпоративних производа и услуга. Оваква архитектура је усмерена на стварање нечега што је Брус Мау назвао „продајна околина“, која се види у светлу „идентита брэнда“. То је концепт у којем се корпоративни идентитет, укупна представа корпорације, повезује са дизајном, уређењем ентеријера и архитектуром у јединствен производ. У том светлу, архитектура се мора посматрати заједно са самим производом и његовим идентитетом. Управо окретање идентитету, маркирању, стварању лога и карактерног знака, кључно су обележје корпоративног третмана архитектуре. Дизајн, архитектура и маркетинг постају примарна средства за производњу идентитета као средства за увећање вредности и позиционирање на тржиштима (фиктивног) капитала.

„Све у дизајну је жудња, али та жудња данас се чини готово као без субјекта, или бар без мањка; наима, чини се да дизајн промовише нову врсту нарцизма, ону која се своди на слику, без унутрашњости – апотеозу субјекта који је свој потенцијални нестанак.“⁴⁸⁶

И дизајн, и архитектура – спој логотипа и просторних структура, сензибилитета и форми, усмерени су ка додавању вредности производа који измиче стварној употребној корисности постајући предмет жеље; јер управо повећавање жеље повећава пословну вредност производа, односно пословни успех предузећа или корпорације. Оно како се представља производ, у каквом је дизајну, или простору (архитектури) омотан, он поприма његову особеност и постаје вредност посредована кроз тај омотач. Мау је прокламовао Трансцендентност производа, његову нестварну димензију. „Привидан производ,

⁴⁸⁶ Foster, *Дизајн и злочин*, ст. 35.

предмет који је придружен трансакцији уопште није тај производ. Прави производ постале су култура и интелигенција.⁴⁸⁷

Концепт палате Цептер је кроз архитектуру испољио тај нестварни концепт саме корпорације, ту невидљивост стварне производње у корист стварања представе, слике о производима и симболичке производње. Ако се из перспективе стварне употребљивости и оправданости посматра такав концепт, може се поставити питање адекватног избора локације. Сплетом околности, некада место окретнице тролејбуса постало је никада окончано градилиште, учинивши да локација не испуни велика очекивања. Градилиште је требало да обезбеди изградњу великог градског хотела са јавним садржајима и везом са будућом метро станицом. Очекивања се нису испунила, па су протекле деценије од изградње, за пословни објекта Цептер протекле непосредно испред „мртве зоне“ затвореног и ограђеног градилишта. Из тог разлога, само обележје није добило очекивану симболичку и просторну употребљивост, остајући у сенци сопствене претенциозности. Симболичко обележје компаније пресељено на видније место, па је бренд добио сопствени музеј и продајни простор у Улици кнеза Михаила – јер бренд, са својим логотиповима и симболима, мора бити на видном месту и увек на оку друштвеног живота.

Архитектонски објекат може бити схваћен као метафора времена у коме је настао или метафора животних вредности, погледа и жеља онога за кога је објекат изграђен, јер „разумети уметничко дело значи схватити метафору која је, верујем, увек тамо“.⁴⁸⁸ У време када је грађена, Палата Цептер се може разумети и као експонент контраста друштвених сегрегација у времену транзиције. Њена друштвена конотација овде се читава непосредно као место луксуза, претеривања, јасног вишка са којом се артикулише извесна функционална дистанца од окружења. Објекат одсликава друштвену реалност која је имала сва обележја екстремних крајности у условима радикалних друштвено-економских контраста, наглом осиромашивању већине становништва и брзом богаћењу уске мањине. У веома сложеним друштвеним условима у Србији када је мало шта уопште грађено и када је архитектура губила свој дотадашњи простор сломом социјалистичког друштвеног система и тек у знацима формираног новог

⁴⁸⁷ Исто, ст. 33.

⁴⁸⁸ Данто, *Преображај свакидашњег*, ст. 234.

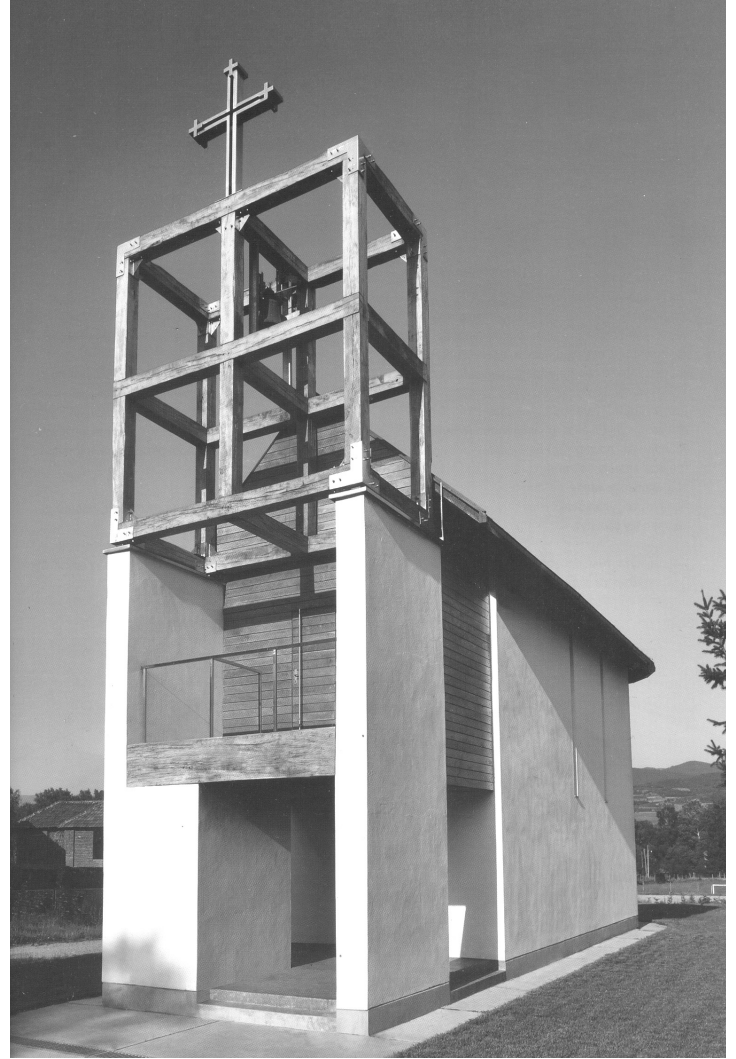
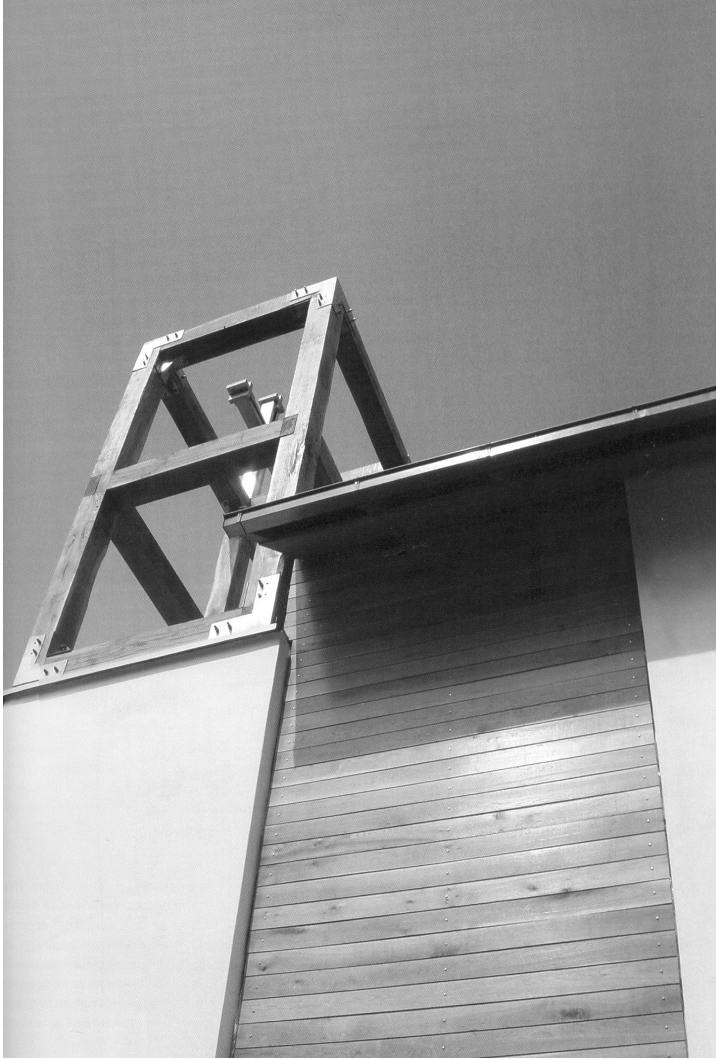
економског поретка транзиције, на примеру ове реализације видимо наглашену стваралачку слободу која доводи у питање рационалистички приступ модерног функционализма. Тако артикулисана архитектонска слобода тежи да на јасан начин формира један особен архитектонски ауторски печат.

4.1.4 Трансцендентност религиозне форме

Посебан, можда и најизраженији облик трансцендентности архитектуре може се наћи у сакралној архитектури и градитељству храмова, где је разумевање архитектонске концепције дубоко интегрисано у свет религије као засебно схваћеног симболичког система. Архитектура храма мора се посматрати као нераздвојна појавност од свог симболичког смисла. Његова трансцендентална обојеност произилази из раздвајања чулног и материјалног, духа и материје, где је физичка појавност храма изворно схваћен као простор у коме се артикулише скривена истина религије.

Вишевековна трансценденција религиозног искуства, кроз представе које се симболизују кроз уметничким израз, издвојила је свет оностраног и изградила засебан симболички оквир. У храму је издвојен свет оностраног и изграђен „привид“ у стварности. Из тог разлога, скепса према непосредности искуства развијена је као животни поглед који је стваралачком изражавању подарио основна симболизована значења. Стварање је прерастало своју видљиву намену и постало облик симболичког деловања, један вид комуникације према трансценденталном смислу; инстинктивни однос према непосредности света нестало је у свом темељном дискурсу тумачења и установљавању значења постајући облик идеализовања стваралачког облика и прегнуће изражајности, која прераста „дохватљиво“, оно што је „ту“ и „овде“, постајући облик саме трансценденције. Трансценденција духовног усмерења обликовала је како религију и општи поглед на живот, тако и целокупно људско деловање и стварање.

Суштина религиозног приступа архитектури храма заснована је на издвајању контемплативног простора из реалности стварног света. Сакрални простор је у том смислу примарно контемплативан и његово стваралаштво је уобличено у врсту непрозирности, недокучивог процеса стварања који, попут целине света, не може бити схваћено у свом видљивом облику; оно постаје разумљиво тек кроз искуство које треба да пређе границу природе и својства видљивог и по себи увек



Ил. бр. 8. На примеру храма у Штипини одсликава се тежња да се трансценденталност архитектуре храма интерпретира архитектонска савременост у контексту наглашено конзервативних приступа у градњи храмова Српске православне цркве. *Црква рођења пресвете богородице у Штипини*, аутор архитекте Бранислав Митровић и Биљана Бегенишић, 2005. Фотографије из архиве аутора.

разумљиво. Храм је тако дубоко прозиран у трансценденцији према оностраном свету, изражајности простора у коме се представља спасење и страх од греха.

На примеру храма у Штипини архитекте Митровић и Бегенишић,⁴⁸⁹ осликава се тежња да се трансценденталност архитектуре храма интерпретира архитектонска савременост у контексту наглашено конзервативних приступа у градњи храмова Српске православне цркве. Сакрална архитектура Српске православне цркве током векова снажно је била повезана са временом и друштвеним контекстом. Њено тумачење може се везати за утицаје који су у ширем виду обликовали друштвени живот Србије, где су везе између цркве и државе била је на неки начин део особености друштвеног живота. Вишевековни развој утицаја западне романике (рашки стил), византије, аутентичног моравског стила, али и касног барока или концепта националног (српско-византијског) стила у архитектури почетком двадесетог века. Међутим, ова пракса стилског „развоја“ у друштвеној актуелности није испраћена од деведесетих година прошлог века, када је поновна поновна градња храмова у Србији. Напротив, приступило се коришћењу рецидива архитектонске форме и баналног копирања замишљених канона српско-византијског стила. У симболичком погледу, таква градња испољавала је конзервативни религиозни дух и подсвесно одвајање од актуелних обележја модерности, испољавајући тежњу да се уско изабрана архитектонска обележја доживе као израз националне и религиозне традиције. Овакав приступ, делом је последица неразумевања стварне традиције, њених суштинских прерогатива на којима је почивала, а делом поступак поједностављивања у наглој и „масовној“ градњи бројних сакралних објеката широм Србије. Жеља да се новом градњом успостави континуитет једне традиције, сама по себи не може се сматрати погрешним, већ сам начин да се тај приступ једнодимензионално интерпретира кроз обрасце одвојене од актуелности времена у коме се гради, чиме се однос према религији поставља на другачији основ у односу на друштвену позицију коју је религија вековима имала.

Усамљени примери, међутим говоре да поступак грађења православног храма може имати и другачији правац, заснивањем интерпретативног концепта

⁴⁸⁹ *Црква рођења пресвете богородице у Штипини*, аутор архитекте Бранислав Митровић и Биљана Бегенишић, 2005.

архитектуре која не копира имагинативне обрасце, већ преноси принципе грађења храма у савремену актуелност. У храму у Штипини, реферисање на традиционалну архитектуру примењено је на посредан начин путем уважавања наслеђених принципа сакралне градње, а не буквалним имитирањем архитектонске форме.

У концепту и приступу архитектури овде се може препознати примена елемената у аналогiji са концептом храма старохришћанске и византијске архитектуре. Пренос елемената традиционалне архитектуре није директан, већ се приступило компаративној примени испољавајући традиционалне односе кроз елементе савременог архитектонског језика. Као што у језику „аналогни облик јесте облик створен према лику једног или више облика према одређеном правилу,⁴⁹⁰ феномен аналогije се може посматрати као врста транспозиције, као концепта који се заснива на „свести и разумевању односа који уједињују облике међусобно“.⁴⁹¹ Можемо рећи да је аналогija произашла из успостављања значења односа који се преноси са једног места на друго. Зато, настанак новог облика путем аналогija захтева да се један део саме појавности „унапред“ створи кроз услове установљавања одређеног односа који ствара аналогiju. Стварање аналогije имплицира одређено тумачење законитости облика, њихово аналитичко растављање како би се на таквим принципима остварила могућност за грађење нових форми. Нови облици, на овом принципу, представљају „аналогну иновацију“ која следи као један „симптом интерпретационалних промена“,⁴⁹² односно другачије речено, начин интерпретације (тумачења) ствара простор за нове аналогije и конструкције које граде нове форме. Тако је нова интерпретације саобразна интерпретацији постојећег, растављању постојеће природе облика из које се гради корен и образовања, и обнављања, и очувања творитељског искуства.

Полазну основу ове аналогije може се наћи како у конкретно византијској сакралној архитектури, тако и у укупној византијској култури, која је у току средњег века прихватила континуитет са традицијом и филозофијом грчке

⁴⁹⁰ Сосир, *Курс опште лингвистике*, ст. 161.

⁴⁹¹ Исто, ст. 164.

⁴⁹² Исто, ст. 169.

антике.⁴⁹³ За византијски погледа на свет било је пресудно уздизање „емоционално-естетске сфере“ на врх важности у тумачењу духовне и стваралачке културе.⁴⁹⁴ Храм је имао важну контемплативну улогу; он чини издвојени свет, место симболичког повезивања и сусрета света реалног и трансцеденталног. Храмом грађен је простор контемплата и доживљаја „естетског катарсиса“, али и својеврсног „укидања антиномија спекулативног мишљења”.⁴⁹⁵ Високим уметничким и естетским вредностима грађена је тежња ка остваривању психолошке основе за поменуто спекулативно рашчлањавање појава у стварности, грађење јединствене мисаоне и естетске, тешко раздвојиве, духовне целине.

Тежња да се архитектури на њеном уметничко-религиозном изразу нагласи психолошка компонента може се објаснити појмом узвишеног као одликом најраније хришћанске естетике. Појам потиче још у раној антици у стоичкој филозофији,⁴⁹⁶ али тек у раном хришћанству добија пуни смисао као објашњење нечег што „уздиже душу“. Ово је повезано са устоличењем иманентне трансцендентности божанства кроз онтологију „посредника“ и учења о „мистичкој екстази“, за шта су потребне промене у психолошком стању и експресивном доживљају. Уметничка представа, фантазија (као чулна слика или форма) или архитектонски простор, храм као место контемплације и издвајања, требали су да делују на човека, на његову „вансазнајну сферу психе, мимо наше воље зачуђују душу, јер пред њом чак и факти падају у мрак”.⁴⁹⁷

Према Бичкову, појам узвишеног је представљао прелазну категорију између антике и средњовековног хришћанства, док је, нарочито у Византији, касније имао улогу мерила новог естетско-вредносног система у коме се практична форма уметничког израза (мера, хармонија пропорција...) подређивала у функцији „уздизања“ и досезања над-емпиријског искуства. Овим се психологизација у

⁴⁹³ „Византијска уметност се, у првој линији, представља као универзална наследница античке и старохришћанске уметности... византијска уметност, сада са целокупним хеленским развојем, у себе прима и елементе старохришћанске уметности и прерађује их у интегралну уметност, у којој се оно хеленистичко, оно старохришћанско и оно опште-оријентално сједињује у један нови стил, који у овом искивању допире до неке врсте владавине у читавом свету”. Ворингер, *Апстракција и уосећавање*, ст. 91-92.

⁴⁹⁴ Бичков, *Византијска естетика*, ст. 326.

⁴⁹⁵ Исто, ст. 83

⁴⁹⁶ *О узвишеном* представља трактат Псеудо-Лонгина из I века пре Христа, према Бичков, *Византијска естетика*, ст. 128.

⁴⁹⁷ Исто.

концепту стваралачке изражајности може повезати са симболичким карактером као примарне категорије архитектуре, њеног изражајног смисла, прерастајући античке вредносне идеале лепог, складног, одмереног и хармоничног. Примарно симболички карактер уметности тиме објашњава и шири симболизам хришћанске културе који је функционисао на двоструком, помало противуречном, плану: симболичко открива духовну истину надназначног трансцендента, безобличне духовности, склапање бесконачног у коначну форму нестварне божанске стварности у наш, људски појмљив, свет чулних ствари; обрнуто, такав симболички израз представљао је копрену која прекрива „вечну истину“, њена заштита од погледа и сазнања недостојних, то је представа сазнања које досеже свест о Богу, представа која се морала учити, објашњавати, досезати све у контексту употребе од стране посвећених и просвећених.⁴⁹⁸

У практичном погледу, појединачна слика, представа или форма, одговарала је одређеном елементу схватања света које се тумачи према неизмењиве оностраности и трансцендентности храма као обједињитеља стварне реалности Бога. Из тежње ка указивању на ову неизмењивост проистекли су канони. Канон је чинио главни ток одређених стереотипа стварања, церемонија, богослужења, процеса у друштву и самог живота. Управо каноничност је омогућила да се схватање истине не гради кроз кретање од једног „знака“ до другог, од једне појединачности концепта до друге, већ све време ка једном истом, кроз удубљивање, уосећавање, откривање старог и познатог у свакој новој појавности. Свет приказа и концепта формиран је према канонским мерилима које су постале основ композиције и организације.

Према Гизели Полок, канон не треба схватити као збирку правила и упутства, већ као „дискурзивну формацију која конституише објекте/текстове тако што их изабира као продукте уметничког мајсторства“.⁴⁹⁹ Канон је увек скривен у друштвеној пракси чинећи да се појављује као одређена саморазумљивост коју не контролише детермизам власти. „Каноном се прибављају имагинарни модели потребни за идентификацију друштвеног живота. Уметничко дело се у раду канона појављује као по себи разумљиво догађање значења и смисла које води ка

⁴⁹⁸ Исто, ст. 140.

⁴⁹⁹ Pollock, *About Canons and Cultural Wars*, pg. 9. цитат према Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, ст. 133.

уживању у смислу које изгледа ко да је изван било каквог друштвеног детермизма“.⁵⁰⁰

Потреба каноничног израза у сакралној архитектури у Србији, током векова, обликовала је формалне елементе храма нарочито у архитектури ентеријера, што је у значајној мери чувало основне црте архитектонске концепције чинећи традицију грађења и чувања оквира основних елемената архитектуре и њеног метафоричног значења у религиозно-симболичком свету хришћанства. Међутим, каноничност није реметила развој стварања, јер је канон прихваћен као замишљена постојаност и начин да се различито увек прикаже као исто. То је посебно важно узимајући у обзир различите формалне и стилске интерпретације видљиве у православној архитектури у Србији све до Другог светског рата.

Поред веома стриктног поштовања правила, посебно у питању иконографије, сакрално стваралаштво у Србији није остало „замрзнута“ делатност. Каноничност се тако и сама развијала и различито тумачила у процепу оквирно дефинисаних схемата обликовања, чиме се може јасно пратити и објаснити богата и разноврсна архитектонска типологија и интерпретација. Следећи византијску традицију у којој је „канонска уметност имала улогу изазивања асоцијативних мислилачких процеса, усмерених на упознавање архетипа,“⁵⁰¹ види се да је сам начин интерпретације архитектонске типологије и суштинских естетских односа није стилски ограничавао, напротив он се развијао и ширио у различитим правцима и потпадао под веома различите утицаје.

Управо у архитектури цркве у Штипини видимо да је интерпретација „каноничности“ форме развијена у складу са наведеним начелима традиције и елемената проистеклих из византијске архитектуре, којима се истовремено реферише дубока повезаност религиозног искуства у актуелности свог времена. Храм није нешто издвојено и света, већ је његова аналошка слика која показује духовни оквир и вредности друштва. Његова укупна појавност осветљава архетип архитектонске форме, једне врсте каноничности интерпретиране на начин којим се укупна концепција везује за савремену архитектонску интерпретацију.

Доживљајно искуство, које ствара сакрална архитектура, заснована је на традицији која сензуализам повезује са теологијом. Храм је кроз византијску

⁵⁰⁰ Исто, ст. 135.

⁵⁰¹ Бичков, *Византијска естетика*, ст. 82.

диоптрију играо улогу појавности која је покретала психолошки моменат у субјекту перцепције, својеврсно унутрашње осећање страхопоштовања, узвишености и духовног ауторитета у посредовању између емпиријске иманенције световног бића и трансценденције божанског надбића. Савремена интерпретација форме у Штипини, прочишћени детаљи, усмерени су ка карактеризацији психолошког аспекта архитектуре, благе мистичности једноставности и тишине који усмеравају световне мисли ка апотеози узвишеног, поштовању и култу сакрално-мистичког доживљаја простора, симболичких представа и места дидактичко верског иконописа. Снага таквог приступа представљена је елементима изведеним у једној актуелности, где су сама стилска компонента и појединачна обликовна средства у другом плану. Изражајна дискретност претендује архитектуру схваћену као „окамењену тишину“, архитектуру која евоцира једноставност и мирноћу сведеном формом. Она кореспондира са појмом узвишеног. Уравнотежено конципирана форма постигнута је складом пропорција, симетричним обликовањем и једноставно обликованим детаљима у којима се истиче пуна природа коришћених материјала.

Архитектонска форма сведена је на склад пропорција којима се истиче основна и суштинска обликовна веза са традиционалним елементима. Основу позитивног хришћанског учења о уметности чини посматрање света као створеног одраза вечног кроз којег, сагледавањем реда у њему, можемо у границама људских могућности, докучити Божју величину.⁵⁰² У том погледу, свака мера, пропорција и концепција хармоничности чини компоненте лепог како у природи тако и у уметности, што је византијска архитектура некада наглашено изражавала.⁵⁰³

Једно од принципа храма у Штипине јесте и примена извесне апстракције у интерпретацији архитектонске форме. Архитектонско обликовање тежи чистој геометрији, следећи тежњу да византијску традицију апсолутизује у актуелном времену и доживљају. Чиста геометризација са једне стране везује архитектонски

⁵⁰² Тако је Филон Александријски говорио да се „принципи хармонијске организације света одражавају у најбољим остварењима човекове делатности.” Исто, ст. 75.

⁵⁰³ „Изучавање пропорцијских односа у Византији највероватније је имало за циљ оспособљавање за коришћење јединственог метафоричког језика којим је требало исказати, кроз структуру уметничког дела као израза Истине, хармонијску структуру света као Божјег остварења”. Мако, *Утицај пропорција и унутрашње архитектуре на живопис у српским средњовековним црквама*, ст. 16.

језик за облике модерности и савремене интерпретативности, али са друге стране изазива и један осећај трансцендентности, на који је метафорично указао писац Ернесто Сабато: „Када се претвори у чисту геометрију, прича улази у царство вечности. И када је читамо, тај музеј вечитих облика узима на себе 'привид времена', који смо му позајмили баш ми, читаоци...“⁵⁰⁴ Ова Сабатова рефлексивна указује на апстракцију „вечитих облика“ и снагу свођења на архетипске форме, које чине сугестивну снагу апстрактног израза (чисте геометрије) којима се психологизује изражајни говор у један простор трајања, нечег што је базично и елементарно, које је негде било, трајало и које тежи непроменљивости.

Сваки храм је вишевековни симбол опирања пролазности и необузданој природи. Сабато у чистој геометрији, једној врсти пропорционалног апстрактног реда, налази човеково уточиште у тежњи ка постојаности, ка Универзуму, управо уз помоћ „метафоре вечности коју су смртници измислили, а то је геометрија“.⁵⁰⁵ Геометрија представља опирање природи, оно што опонира њеном току који прожима непостојаност и симболизује апсолут трајања, непроменљиве постојаности у једном идеализованом облику. Једноставност у архитектури, једноставност геометризовања облика и простора, сугерише ту тежњу која трага за непролазним савршенством духа који пребива у пропорцијама, осећању мере, компоноване појавности архитектуре. Та савршеност је више од просторних идеја и просте појавности, она је узбуркана мешавина идеја и представа, духа и камена, релативности и апсолута, пролазности и вечности – место непатворене жеље и место где настаје оно што зовемо уметност, дух, трансцендентност... Црта апстракције и геометријске једноставности овде постају облик уобличавања смисла и значења које и само трансцендентира појаву и постаје једна, по себи непосредно невидљива, апстракција и симболизација. То претпоставља храм као основу на којој се издваја духовни живот појединца и заједнице, место где долази до јасног расцепа на видљиво и трансцендентно, материју и дух, облик и садржину, знак и означено.

⁵⁰⁴ Сабато, *Појединац и универзум*, ст. 87.

⁵⁰⁵ Исто, ст. 90.

4.3 Начини иманенције

У другом тематском правцу студије случаја разматраће се начин архитектонске иманенције схваћене као тумачење у оквирима уже схваћеног архитектонског стваралаштва. У овом правцу, архитектонске реализација се разуме као производ делатног аспекта који је окренут питању професионалног језика и артикулисања архитектонске изражајности. У анализираном стваралаштву, испољавање иманенције посматрано је са једне стране као део концепта ауторског стваралаштва, а са друге стране феноменолошком анализом архитектонске форме. У оба ова правца, иманентност је ограничена самим посматрањем (рецепцијом) која полази од питања дефиниције архитектуре и архитектонског стваралаштва. Архитектура је са једне стране представљена кроз саму стварност чинећи посебан случај или посебну тешкоћу за одређивање сопствених граница, а тиме и саме иманентности.

4.3.1 Концепт ауторског израза

Архитектура настаје кроз комплексан склоп утицаја, где је персонални печат архитекте-ствараоца један од елемената њене карактеризације. Архитекта је увек свестан своје стваралачке позиције која омогућује већу или мању контролу над процесом стварања и доношења концептуалних, обликовних и изражајних избора, чинећи одређену персоналну идентификацију са архитектуром која се у крајњем виду резултује. Међутим, персоналитет архитектуре не треба изједначити са личним персоналитетом архитекте, већ особеном персонализацијом аутора кроз који се може испољити њен изражајни облик. Ауторска архитектура стога читава много више од субјекта стварања, јер она „сведочи о целом духу на коме он (стваралац) почива и из кога ствара“.⁵⁰⁶ Изражајност архитектуре допушта да се у њој сагледа део стварности која је омогућава, тако да архитектура одсликава сам живот, она је његово сведочанство јер „човек гради своје станиште онако као што схвата самог себе, свој живот или своје идеале“.⁵⁰⁷

У једном интервјуу, Дериде износи мишљење да свако уметничко дело не постоји без потписа, односно без ауторства; јер самим чином настајања оно

⁵⁰⁶ Хартман, *Естетика*, ст. 263.

⁵⁰⁷ Исто, ст. 223.

постаје потписано, где потпис није пуко истицање имена већ „то је чин, којим се особа посвећује нечему, чиме се на формалан начин обавезује да је нешто урадила – да је то урађено, да сам ја онај који је то урадио.“⁵⁰⁸ Разликујући потпис дела од имена аутора, Дерида жели да укаже на „догађање дела“ које обележава и које се поставља у један „институционализовани простор“ друштвене заједнице која га прихвата, проглашава, архивира и која га као таквог омогућава. Овакав став, близак институционалној теорији уметности, наглашава да свако ауторство, сваки потпис настаје једним друштвеним кодом који дело мора потврдити у једном корпусу јавног простора, критике или теорије; у супротном оно као уметничко дело не постоји. У том погледу, Дерида износи став да не постоји „приватно дело,“ јер само јавност може легитимисати да је нешто дело, да постоји и да је на тај начин омогућено његово уписивање у простор уметности.

У архитектури овакав став као да има још веће оправдање које лежи у начину како архитектура остварује сопствено друштвено прихватање, разложност и коришћење. Међутим, само стварање архитектуре у великој мери обележава и тежња архитеката-стваралаца да кроз архитектуру изграде сопствену позицију, посебан интегритет и ауторску афирмацију. У крајњој инстанци, то се испољава кроз ауторску аутентичност и посебно уобличен ауторски стил.

За концепт ауторског стила критичан је концепт оригиналности, захтев који се појавио у 19. веку заједно са митом о „генијалном уметнику“ који ствара изузетно и непоновљиво дело својствено и препознато његовом ауторском изразу. На овим темељима лежи и тежња за новим ауторским стилем, који се могао видети и у ентузијазму модерних и авангардних покрета у уметности и архитектури почетком прошлог века, али се на нов начин вратио и у разноликости постмодерне архитектуре. Иако је тежња ка оригиналности и ауторству, у таквом контексту свеprisутна, управо је постмодерно ослобађање изражајних плуралитета додатно проблематизовало могућност сталног испољавања оригиналности и „ауторства“. У мноштву тежњи ка оригиналном, оригиналност се губи, а свако дело постаје предмет интер-архитектонских прожимања са већ постојећим елементима, без јасних граница и могућности разграничења

⁵⁰⁸ Брунет, *Просторне уметности: разговор са Жаком Деридом*, из зборника Бојанић/Бокић, *Дијалози са архитектама*, ст. 20.

оригиналности. Прокламација „смрти аутора“⁵⁰⁹ у уметности крајем прошлог века као да је нашла одговор на овај проблем и у пољу архитектуре. Полисемију значења и концепата, плуралност несводљиве множине различитости, више не можемо причврстити у постојано место смисла и везати за уже схваћено и артикулисано ауторство.

Криза ауторства, на овај начин теоретски постављена, међутим, као да не спречава да архитекта, у односу према архитектонској иманенцији и стваралачкој пракси, не испољава жељу за сопственом „самоидентификацијом“ и стваралачком персонификацијом. Позиција архитектке ствараоца, његова аутентичност остала је једном врстом идеализованог сна, која је „подгревана“ позицијом и афирмацијом архитеката који су најдаље „отишли“ у свом личном персоналном печату.

Теоретичар књижевности Харолд Блум даје могуће тумачење описане жеље да се кроз стваралаштво изгради ауторска позиција која тежи сталном напредовању и стварању обележја новог. Блум даје психоаналитичко виђење аутора (песника) у контексту едиповог комплекса. За њега су аутори под сенком стваралаца прошлости, снажно притиснути у тежњи да се афирмишу и изађу из те „сенке“. За Блума је то пандан сина који живи у сенци свог оца. У тежњи да превазиђе едипов комплекс, аутор жели да надвлада и заузме место својих претходника, па (снажан) ауторски печат у стварању постаје његова обавеза, жеља да савлада „утицаје претходника“, а то превладавање се испољава као разлика којом ће се то претходно ревидирати, превладати и истиснути у симболичкој игри значаја и вредновања. У овом погледу, сваку стваралаштво разлика можемо разумети као тежњу за ревидирање претходног стваралаштва, а тиме и стварање новог „ауторства“. Према Блуму историја песништва је историја утицаја, где су велики песници „снажне личности које се упорно, и до смрти, боре са својим снажним претходницима. Слабији таленти идеализују; личности са осетљивом уобразиљом присвајају.“⁵¹⁰ Блумова теорија јасно полази од премисе да је иновативно стварање као циљ производ критичког чина и односа према наслеђеном, у односу на које се односи и притајно реферише. Свако напредовање јесте врста ревизије наслеђа, његово превазилажење, што представља, за Блума, пројекцију духа модернизма и просветитељског рационализма.

⁵⁰⁹ Butler, *Постмодернизам*, ст. 25.

⁵¹⁰ Блум, *Антитетичка критика*, ст. 7.

„Сваки песник ‘касни’, сваки је последњи у појединој традицији. Снажни песник је онај који има храбрости да то призна и да почне поткопавати претходну снагу.“⁵¹¹

Блумова теорија снажна је подршка стваралачком идентитету, машти и вољи за аутентичним изразом и оригиналношћу. Она је свакако романтично обојена, одударујући од постструктуралистичког скептицизма и равнодушности, она омогућава дискурс „стваралачког генија“ који тежи непоновљивим изражајним цртама и „компромисованим“ идејама аутентичности, оригиналности и вредности.

4.3.2 Разлика као ауторско обележје

Сама тежња за аутентичним ауторским изразом неминовно је повезана са односом према већ познатим и оствареним изражајним облицима. Да би се нова ауторска позиција артикулисала неопходна је разлика са постојећим. Тежња ка разликама и тежња ка испитивању њених граница постаје један од могућих психолошки разумљивих мотива који покрећу креативне стваралачке импулсе аутора.

Поставља се питање на који начин сама разлика може бити нешто што утемељује архитектонски приступ, на који начин и шта је то што можемо означити овим појмом у једној архитектонској појавности: јер разлика мора бити појмљена да би се остварила? Одговор на ова питања може ићи у правцу самог начина и приступа установљавању нових артикулација, нових изражајних форми и њених значења – јер како је Сосир указао у теорији језика, само разлика омогућава разлучивање значења сваког знака. Ауторска архитектура која тежи сопственој важности мора бити другачија, мора установити значење својих разлика, тако да је она другачија са разлогом. Тежња знаковитости мора подразумевати аутентичност виђења и мора се издвајати сопственим разликама, као рефлексија порива који омогућује да се установи једна ауторска архитектоничност – било да је разлика у форми, контексту, приступу, детаљу...

Управо у стваралаштву архитектке Митровића можемо видети начин како се архитектура може сагледати као концепт разлике, разлике којом се изражајни печат ауторства дефинише у ширем склопу архитектонске продукције. Разлика се артикулише на више начина, од артикулације различитости архитектонске форме

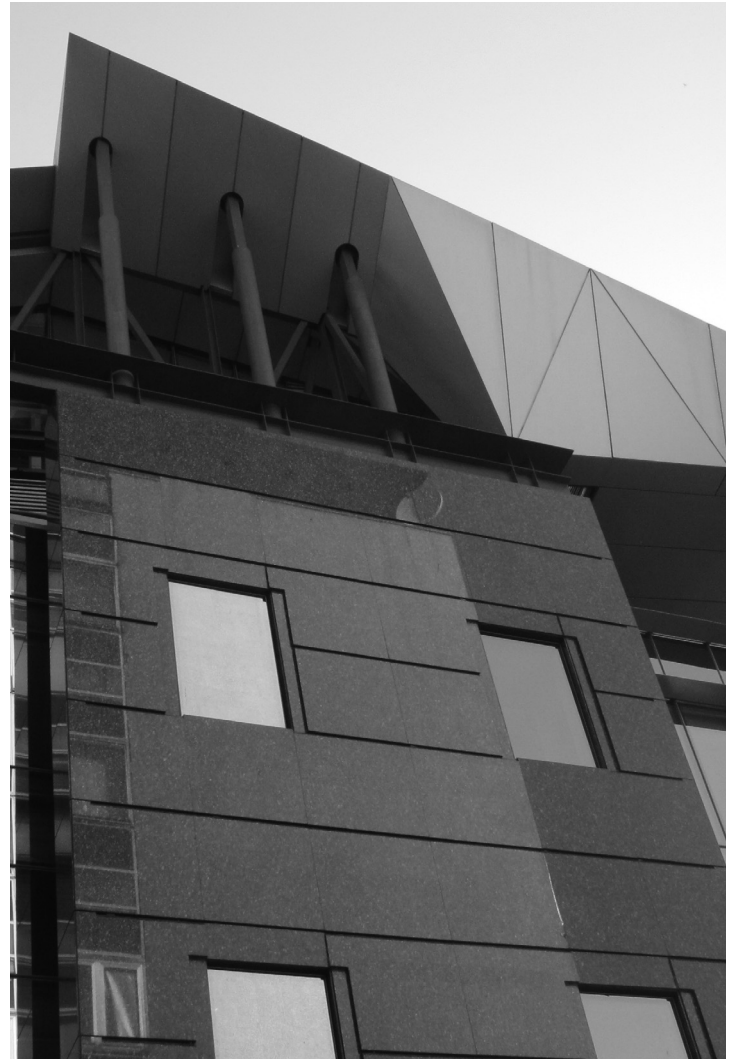
⁵¹¹ Eagleton, *Књижевна теорија*, ст. 197.

и просторног концепта до особености примене материјала и решавања архитектонских детаља. Мотив наглашене надстрехе у неколико карактеристичних примера⁵¹² јавља се као елемент истицања или формалног претеривања које се истиче у односу на просторни контекст и у односу на преовладавајући концепт архитектуре која је функционално оправдана и рационална. Формално истакнута, надстреха постаје више од употребљиве нужности, управо обликовни ексцес који испољава разлику ауторског ауторитета. На другој страни, концепт материјализације и начина грађења архитектонског склопа, на сличан начин теже онеобичавању концептуализације архитектонске форме како би она постигла упечатљивост и особеност ауторске препознатљивости. Овај приступ је испољавање разлике која неминовно полази од уобичајених понављања препознатљивог, истог, претходног узора или модела стваралаштва; приступ који одбија да историју стварања и контекст стваралаштва третира као јединствену одисеју духа која може препознати уврежене и константне вредносне категорије знања. Разлика је део субверзивне структуре која успоставља стални дисконтинуитет са очекиваним, оно што отвара ново место апликације става који прецртава сопствени контекст зарад иновативности новог статуса, и тог контекста, и сопственог смисла. Разлика се може разумети и као процес тежње ка онеобичавању, повратку на познате форме или концепте које се преиспитују, дивергирају и потискују том разликом, како би се остварила одређена „сингуларност објекта“.⁵¹³

Тражећи оправдање разлике нећемо је наћи у манифесту или парадигми методе која жели да створи идеал структуре, облика или прагматике коришћења; она је изврнута са друге стране идеалног; окреће се према опортунном коришћењу, истраживању, експерименту, чак и архитектонском хиру који жели да пружи још једну поруку да је архитектура присутна! Свако потцртавање значења разлике поставља архитекту на место критичког односа према сопственој позицији, слично како је Фуко видео позицију интелектуалца; то је покушај да се превазиђе индиферентност, градећи каткад ироничан однос, каткад опортун или само још

⁵¹² Као што је реализовани стамбени објекат у Кумановској улици у Београду или објекат ХВБ банке у Рајићевој улици у Београду.

⁵¹³ Baudrillard/Nouvel, *Сингуларни објекти: архитектура и филозофија*, 2008.



Ил. бр. 9. Мотив наглашене надстрехе у неколико карактеристичних примера јавља се као елемент истицања или формалног претеривања које се истиче у односу на просторни контекст и у односу на преовладавајући концепт архитектуре која је функционално оправдана и рационална. Формално истакнута, надстреха постаје више од употребљиве нужности, управо обликовни ексцес који испољава разлику ауторског ауторитета. *Пословни објекат ХВБ банке у Београду*, аутор архитекта Бранислав Митровић, 2002.

једно амбивалентно осећање немоћи ствараоца пред оним што истински детерминише актуелну архитектонску продукцију.

„Улога интелектуалца није да буде мало напред и мало по страни да би рекао нему истину свих; његова улога је да се бори против облика моћи и тамо где је он сам истовремено оруђе и објект: у поретку знања, истине и свести, дискурса.“⁵¹⁴

Смисао разлика испољава једну хиперболу времена, тог тренутка када настаје ново као испољавање ауторског стваралаштва. Архитекта, који је истовремено оруђе и објект, не може да се утопи у стварну моћ која дефинише и преображава, која непристаје и која се разликује; можда постаје само неко ко домишља разлику засновану на естетском ставу који се сећа своје (изгубљене) прошлости: пропорција, волуметрије, декорације, метафора и симболичких значења.

Разлика промовише самосталност архитектуре унутар професије, једну врсту слободе према традицији и техницизму стручно-техничког дискурса функционално формалних узрочности. Испољавање разлике аналогно је испољавању идентитета кроз негативитет, претераност, несводивост која тка осећајности коју потиче неко друго искуство; надахнуће какво је у уметности двадесетог века било веома присутно (естетика „примитивних“ и „других“ култура, психопатологије, перверзије, сексуалних табуа, хомосексуалности, психопатолошких стања, наркоманије, телесних провокација...).

Кроз уметнички израз сагледавала се разлика као нешто што поставља психолошки захтев који оцртава прикривени раздор у стабилан дискурс уметности, естетике и промишљања о лепом, узвишеном и духовном позитивизму. Овај раздор отвара простор различитих односа који се граде у Фројдовом пару свесно/несвесно, све оно прикривено, латентно, потребно, брањено – унутрашњег идентитета и напетости стваралаштва кроз које се тај идентитет реализује у једну спољашност. Међутим, разлику не треба приписати искључиво другом полу (несвесно), већ односу свесно/несвесно, подвојеном укључивању разлике (афирмативно и одбојно) што омогућује искуствени доживљај, препознавање, поистовећивање и прихватање. Класични историчари уметности говоре нам о поступном развоју разлика и промена које поступно

⁵¹⁴ Мишел Фуко, интервју у часопису *Arc* бр. 49. навод према Мишчевић, *Марксизам и постструктуралистичка кретања*, стр. 188.

„освајају“ простор стваралаштва, јер „у сваком времену није све могуће,“⁵¹⁵ јер не постоји „невино око“.⁵¹⁶ Данас видимо да у статусу стваралаштва, у дискурсу многих категорија и друштвених пракси, постоји широка могућност реализовања и, што је још важније, прихватања разлика.

Продукција разлике, има своју границу, своје питање „Зашто?“ и „Докле?“. То је питање могућности иновативног занимања за разлике које треба супротставити досади, супротставити измишљање новог (оно модерно) сваковрсној традицији, у свом крајњем виду супротстављању саме форме наспрам простој корисности.

„Одједном ми се гади очигледна обавеза „моје“ професије да производимо разлике, да „стварамо“ занимање, да се носимо са наизглед бесконачном свеprisутном досадом, да измишљамо. Зашто ја? Зашто не сви други?“⁵¹⁷

Да ли се само стварање разлике, одређена провизорност дистинкције (отклона) тако заправо претвара у аутентичну и самосвојну онтологију архитектонског израза?

4.3.3 Деконструкција уобичајеног

Стварање разлика је и врста деконструкције, која се може разумети као поступак који чини да архитектонски простор постане место сталног стварања и нарушавања уобичајеног и очекиваног кроз сложену игру правилног и случајног, истовремене правилности и одступања, стварања разлика у тежњи да се афирмише онеобичавање и супротстављање нормираним шаблонима просторних артикулација. Уобичајен поглед на деконструкцију у архитектури полази од артикулисаних форме која се преиспитује у својој конститутивности, да би се на неки формални начин деконструисала потичући обликовне сугестије „рушења“, „нестабилности“, „лома“ или „хотимичне разградње“. Деконструктивизам у архитектури је често представљан као буквална примена деконструкције у филозофији, односно као „материјално заступање неке идеје“.⁵¹⁸ Примењујући један метафорички приступ архитектонској форми која, губећи правилну конструктивност, постаје деконструктивистичка архитектура.

⁵¹⁵ Чувена синтагма коју износи Велфлин, *Основни појмови историје умјетности*.

⁵¹⁶ Гомбрих, *Уметност и илузија*.

⁵¹⁷ Kooolhaas/Mau, *S, M, L, XL*, pg. 616.

⁵¹⁸ Wigley, *The Translation of Architecture*, from Hays, *Architecture Theory since 1968*, pg. 660.

Овај поглед представља површну и формалистичку поенту која се може извући из аналогije у оквиру филозофског појма деконструкције. Овако разумевање је много више директна алузија на саму реч „деконструкција“, где је обликовна форма заправо једна директно пренесена метафора која треба да сугерише опозицију „конструктивизму“ – као ономе што је стабилно, чврсто, целовито и на један уобичајен начин конструисано. Подразумевајући да се архитектура углавном доживљава на визуелни начин, онда је природна ова метафорична употреба појма деконструкције. Довођење у питање конструктивности изравно мора испољити одређену врсту „нестабилности“, једну врсту опозиције могућим категоријама „стабилне“ форме.

„Мене интересује архитектура са отвореним крајем где ствари нису све потпуно предодређене, где има зона немарности, чак дестабилизације.“⁵¹⁹

Шта је деконструкција – у филозофији она се разуме као анализа и критичко мишљење које води ка разоткривању саме предметне структуре и приказивања конфликта њених основних значења. Деконструкција покушава да предметност разоткрије са различитих, често супротстављених страна, како би се показала немогућност јединствених и апсолутних категорија значења.

„Деконструкција... испитује и пореди појмовне парове који су у овом тренутку прихваћени као очигледни и природни, као да у једном јасно одређеном тренутку нису били институционализовани, као да немају своју историју. Будући да их примамо као догме они ограничавају наше размишљање.“⁵²⁰

Према Дерида, деконструкција повлачи преиспитивање доминантних дискурса, отварање противречности кроз истовремено супротстављање различитих, често супротстављених, дивергентних и супротних мишљења о одређеној појавности. Он нас „упозорава да сумњамо у заувек утврђене истине, у апсолутне истоветности и у референцијалност у корист непрекидне еманципације чула.“⁵²¹ Појам деконструкције и дисимилације (расејавање) у таквом погледу представљају алат који разграђује уобичајену стабилност мишљења и тиме омогућава да се чулност прошири у поље неочекиваних конструкција које могу бити доведене у питање са неког рационалног становишта или „мејнстрим“

⁵¹⁹ Раутерберг, *Све културе света прате начело бројева*, зборник Бојанић/Ђокић, *Дијалози са архитектама*, ст. 50.

⁵²⁰ Derrida, *Architecture where the Desire may Live*, Domus No. 671. 1986. pg. 18.

⁵²¹ Трики, *Жак Дерида*, зборник Шуваковић/Ерјавец, *Фигуре у покрету*, ст. 470.

погледа. Овако опажање стварности креће се ка „суштини ствари“ за шта се примењује поступак деконтовања онога што је „познато.“

„Деконструкција се не састоји од обилног раздвајања разилажења или уништавања, већ од потврде одређеног ‘бити заједно’, одређеног *main tenant*; конструкција је могућа само до те мере где су основе деконструисане. Афирмација, одлука, проналазак, постизање *constructum*-а није могуће уколико филозофија архитектуре, историја архитектуре, основе архитектуре нису доведене у питање. Уколико су основе потпуно сигурне, нема конструкције нити проналаска.“⁵²²

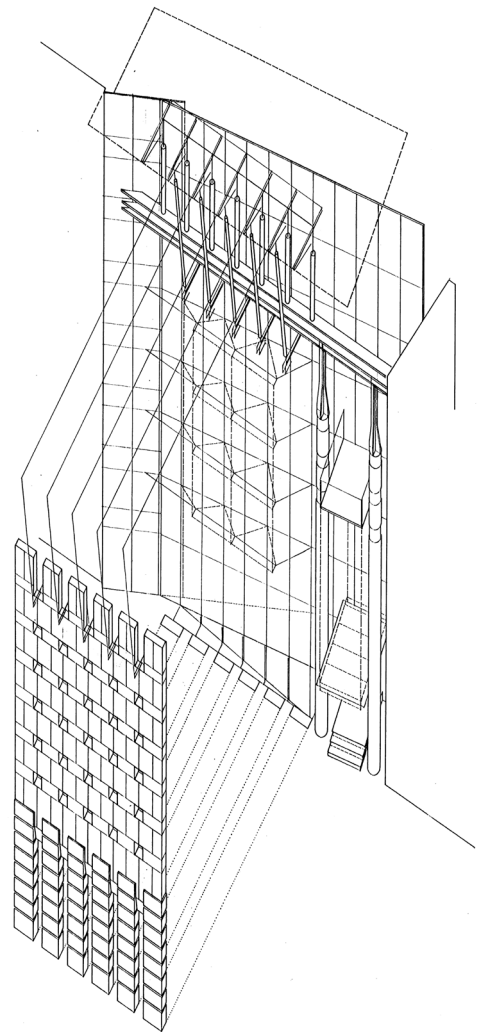
Архитектура, као дубоко институционализована професија представља погодан простор практичног испитивања метода који је заснован на деконструкцији. Посебно је погодно када је у питању однос према њеној историји, али и према модернизму као концепту негирања исте те историје. Слично као у концепту лингвистичке теорије, крајње значење у деконструктивистичком приступу није могуће одредити. Произвољност и стално одлагање сваке фиксне позиције засновано је на приступу супротстављања и опонирања, из чега произилази једно могуће исходиште: концепт сталних разлика.

Ако Деридин филозофски поступак упоредимо са архитектонским принципима у архитектури архитекте Митровића видећемо одређену аналогију у преиспитивању онога што је архитектури уобичајено и на шта нас је навикла вишевековна традиција грађења. Поменут концепт разлике, испољене на формалној употреби наглашених елемената као што је надстреха или детаљи коришћења металних профила, постају елементи где се артикулише тежња ка иновирању и разликама, једно од постулата креативног напредовања. Метафоре разлике нужно је деконструкција постојећег и један од начина превладавања и опонирања стабилности устаљених дискурса; јер „ко није био уверен да се, ако се хоће наставити, мора и прекинути, да се мора ‘искочити’ из круга прихваћених идеја.“⁵²³

У овом погледу карактеристичан је пример пословног објекта Цептер у Београду на коме се испољавање разлике управо разуме као деконструкција у интерпретацији зида као једног од основних историјски установљених архитектонских елемената. Његова употреба преведена је у засебну артикулацију

⁵²² Брунет, Вилс, *Просторне уметности: разговор са Жаком Деридом*, зборник Бојанић/Ђокић, *Дијалози са архитектама*, ст. 29.

⁵²³ Ricoeur, *Жива метафора*, ст. 355.



Ил. бр. 10. У укупној структури, обликовни „зид“ није зид, већ само један од слојева фасадне равни, један елемент који гради дубину фасадне равни. Зид није граница (преграда) између унутра и споља, јер објекат има своју „праву“ фасаду која је повучена у други план и која је решена као стаклена зид-завеса. *Пословни објекат „Палата Центер“ у Београду*, аутори архитекте Бранислав Митровић и Василије Милуновић, 1997. Цртеж из архиве аутора.

која се на неколико нивоа преиспитује. Тема „зида“ изведена је из традиционално схваћеног елемента конструкције, заштите и затварања простора у један потпуно нови елемент „отвореног“ грађења простора. У укупној структури, обликовни „зид“ није зид, већ само један од слојева фасадне равни, један елемент који гради дубину фасадне равни. Зид није граница (преграда) између унутра и споља, јер објекат има своју „праву“ фасаду која је повучена у други план и која је решена као стаклена зид-завеса.

Фасадна раван је вишеструко увећан међупростор који гради две слике – доживљај „зида“ из спољног простора и из унутрашњости објекта. Једно представља перцепције унутар куће; друго слику јавног простора, перцепцију спољашњег сагледавања улице и блоковске регулације.

Зид је издвојен из функционалне структуре, ослобођен своје употребе и претворен у репрезентацију која представља сопствену метафоричку слику. „Зид“ је нешто што није, разлика која репрезентује једну форму у функцији спољне слике и поштовања услова урбанистичке регулације и правила градње. Издвајање је омогућило да се ова слика задржи и у оквиру самог објекта, јер „зид“ се доживљава и у перспективи унутрашњости. Такође, зид је изгубио и уобичајену конструктивну улогу јер је унутар објекта примењен скелетни систем конструкције, уобичајен за овакву архитектонску структуру. Видимо да је елемент фасадног зида доведен под знак питања као функционални елемент, он је претворен у врсту синтактичког предлошка укупне структуре. Семантички природна функција зида, која произилази из утилитарне или конструктивне употребе, овде је порушена и доведена у питање у својој основној и препознатљивој улози. Зид није конститутиван елемент затворене форме, већ је ослобођен у „чисту форму“, постаје наративни елемент и једна врста елемента деконструкције која отвара питање сопствене уобичајене улоге и функције зида.

На примеру палате Цептер, може се видети и да овакви отклони од „уобичајеног“ изазивају контроверзна осећања – јер треба пронаћи смисао тамо где се смисао опире нашем устаљеном „поимању света“, његових вредности и значења. Банална критика, коју повлаче овакви просторно-обликовни искораци, заснива се на „здраворазумском“ одбацивању разлика, где се другачије етикетира категоријама које треба да покажу да је разлика у односу на устаљеност увек

изван разума и разумљивог; јер „чему и зашто“ увек повлаче питање смисла које у таквом дискурсу упорно измиче када год покушамо да рационализујемо, јер оно је засновано управо на месту отпора, провокације и негације тог „рационалног“ и уобичајеног клишеа. Стога не треба да чуде веома опречна опонирања које изазивају такви приступи, јер деконструкција форме и традиције увек се могу повезати са деконструкцијом разума – тамо где се поново преиспитује стабилност нашег приступа архитектури, како би се отворио простор нове „чулности“ простора, чулност коју би могли следити Деридин доживљај западног рационализма – покушај да се она доведе у питање, односно поново изгради дискурс који би уписао измењене облике мишљења и разумевања стварности. Свака традиција чини један логоцентричан поглед где се кроз разумевање и говор артикулише системи вредности и тиме управља са оним што је могуће.

У својим текстовима о архитектури Дерида се опире сталној потреби да се архитектура, уосталом као и култура шире, смести у профилисане означитеље, па и онда када спада у „идеологију прогреса“ у којој стално постоји потреба да се значи/направи разлика између онога пре и после. Стога је важно да се посматра њена тренутачност, управо у тренутку непосредности њеног догађања.

Ако наведено усмеримо на пројектовање и архитектуру, види се да разумевање елемената архитектуре и архитектонског концепта на појединачним примерима праксе, могу довести у питање разумевање архитектуре само као утилитарне праксе, односно видети да свако уписивање новог знака, као нове форме обликовања, јесте један начин мењања мишљења и доживљаја простора. Контрадикције појединачних алегорија или метафора у томе треба посматрати изван покушаја свођења на познате категорије корисности; пре је реч о приступу да се из познатог излуче различитост која омогућава да стварност мења у циљу сензибилирања нових чулности естетског доживљавања простора. Дерида је у својој деконструкцији категорија мишљења и говора увео појам *diferAnce*⁵²⁴, при чему наставак *Ance* сугерише неодлучност. Метафорична разумевање и употребе разлика повлачи управо неодлучност или бар амбивалентност критике и вредновања; оне нису ту да би једне вредносне и стваралачке системе мењали

⁵²⁴ Тешко преводива конструкција која је у нашем језику помало несрећно преведена као *разлука*, реч без значења, иако би претећи смисао који јој Дерида придаје (веза са неодлучношћу), појам *разлучност* био срећније решење.

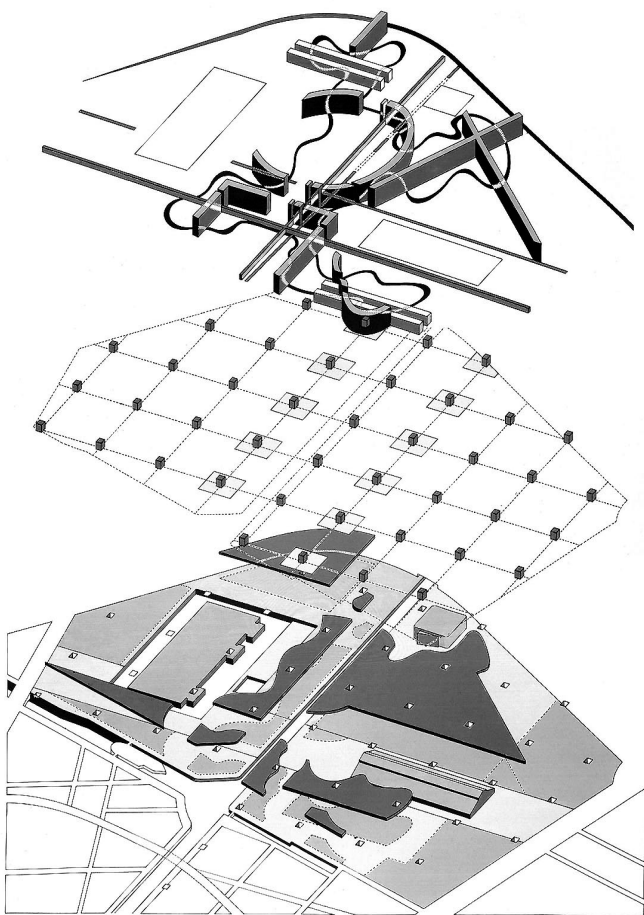
другима, као што је на пример, модерна мењала традицију или постмодерна модерну, већ ова амбивалентност је простор сталног преиспитивања како би се приступи „расули“ у ширину разлика и ширину нових чулности.

У пројекту Бернара Чумија за парк *Ла Вилет* види се пример искорака у концепту парка који престаје да буде само простор артикулације зеленила и шетних стаза, већ и својеврсни полигон на коме Чуми испитује границе у артикулацији нових „атрактера“ отвореног јавног простора. Низ металних конструкција, распоређених у оквиру правилног растерног поља прати артикулацију хотимичног преплета природе и јавних садржаја. Пресечне тачке у растеру су наглашени пунктови, „сидришне тачке за ствари и људе“ којима се изазивају места догађаја, парцијалне могућности окупљања или места где би се изазивале „институционалне структуре службене културе... урбане паркове, музеје, секторе за разоноду...“⁵²⁵

Наизглед, форма је без јасне функције или са функцијом чија која је битно подређена укупној форми. Одмах је јасно да те структуре измичу разумној корисности и Чуми металне инсталације назива *фоли* (*La Folies* – лудости, лудорије), чиме оне призивају опозицију према оном што је разум и смисао; оне се доживљавају изван категорија употребе, функције или на другу начин Деридиним речима, они деконструишу наше поимање непроменљивих ослонаца архитектонске позиције која је укореењена у хомогено постављеним оквирима онога што зовемо западном културом и традицијом. Посебно провокативна концепција Чумијевих инсталација изражена хотимичном формом, облици су сличне структуре, али немају препознатљиву правилност, облици се понављају, али истовремено мењају или изостављају изван неког реда онако како логика случаја заузима место једног поретка хомогене целовитости. Фолији у основи преиспитују позицију значења архитектуре у постулатима смисла, како се уобичајено простор артикулише и како се употребљавају означитељи: „архитектура мора да има значење, она мора да га представља, и да кроз њега, значи.“⁵²⁶

⁵²⁵ Tschumi, *Архитектура и дисјункција*, ст. 144.

⁵²⁶ Derrida, *Point de Folie*, from Leach, *Rethinking Architecture*, pg. 308.



Ил. бр. 11. Наизглед, форма је без јасне функције или са функцијом чија која је битно подређена укупној форми. Одмах је јасно да те структуре измичу разумној корисности и Чуми металне инсталације назива фоли (La Folies – лудости, лудорије), чиме оне призивјау опозицију према оном што је разум и смисао; оне се доживљавају изван категорија употребе, функције или на дргу начин Деридиним речима, они деконструишу наше поимање непроменљивих ослонаца архитектонске позиције која је укореењена у хомогено постављеним оквирима онога што зовемо западном културом и традицијом. *Parc de la Villette, Paris, architect Bernard Tschumi, 1982-1998. Photo: Rory Hyde, www.roryhyde.com*

За Чумија, циљ његових Фолија је да се ослободе историјских конотација и на тај начин да се сместе у „шире и апстрактније традиције, као аутономни објекат који ће, убудуће, бити способан да прими нова значења.“⁵²⁷ Фолији дестабилизују значење и „значење значења“; јер управо изостављање познатих система у просторном третману, они су изазвали осећање које „доводи у питање“, које деконструише архитектонски поредак, чинећи да се појавна архитектура чини бескорисном, апстрактним и колоквијално бесмисленом; делом поретка лудости које опонира архитектури. Међутим, Дерида се тим утиском не слаже; Фолије види у афирмативном дискурсу који чини скривено „нихилистичко понављање метафизичке архитектуре“⁵²⁸ и то у непосредном тренутку, самом присуству у простору Ла Вилета, у тренутку осећања преиспитивања, обнављања и новог исписивања есенцијалног карактера архитектуре, њене метафизике у самом доживљавању. Њени атрибути су овде поново „исцртани“ кроз формалну лепоту и чињење њеног присуства које се односи на себе – без репрезентације и без мимезиса.

Архитектура схваћена као место догађаја доноси разумевање архитектонског језика који изопштава класичне дискурсе и поредак схваћен кроз историју стилова. Постмодерни дискурс, усмерен на симболички декоративизам, питање програма посматрао је као „потрошене функционалистичке доктрине“, где се величала архитектонска форма као репрезентација и место пасивне контемплације.

„Та изопачена форма историје позајмила је од семиотичке способности да „чита“ слојеве интерпретације, али је свела архитектуру на систем површинских знакова на рачун реципрочног, индиферентног или чак конфликтног односа простора и догађаја.“⁵²⁹

Према Чумију, питање стила и метафоричних форми, односно значења површинског читања архитектуре, преклопљено је са великим утицајем инвеститорских лобија у времену процвата тзв. постмодернизма, чинећи да су се архитекти све мање бавили архитектонским програмом и просторним концептом, а све више постајали пуки декоратери наметнутих просторних и програмских концепата. Инспирацију за програмско преиспитивање архитектуре Чуми налази у књижевности. „Ако писци могу манипулисати структуром приче, на исти начин

⁵²⁷ Tschumi, *Архитектура и дисјункција*, ст. 139-140.

⁵²⁸ Derrida, *Point de Folie*, from Leach, *Rethinking Architecture*, pg. 310.

⁵²⁹ Tschumi, *Архитектура и дисјункција*, ст. 111.

као што изврћу вокабулар и граматику, не би ли и архитекти могли чинити исто, организовати програм на сличан објективан, непристрасан или имагинативан начин?⁵³⁰ Чумијева критика показује да питање средстава није усмерено на метод, колико на сам циљ, јер метафоричност, домишљатост, измештање елемената и значења, превазилажење очекиваног програма и очекиване форме, представљају средства не за површинску и декоративну интерпретацију, већ за преиспитивање концепција просторне организације, минималног функционализма и устаљених типологија.

4.3.4 Феноменологија архитектонске форме

Кроз пројекте архитекте Митровића, приказане у оквиру ове анализе, сагледава се наглашен примат у третману архитектонске форме која није подређена функцији и која није директно условљена рационалном минимализацијом. Такав приступ омогућава да обликовање кореспондира са функционалношћу на местима „осетљивих“ разлика у односу на једноставан рационални минимализам, истовремено чинећи да су разлике довољне да произведу наглашен обликовни ефекат, а да не ремете основе употребљивости простора. Изражајни ексцеси, форме облика који на посебан начина онеобичују простор, чине продирање ка једном архитектонском језику који тежи да ауторски субјект буде укључен у изражајност форме и постане део архитектонског идентитета који вреднује архитектуру у својој феноменолошкој појавности. Ауторски приступ потенцира архитектонску форму као један просторни гест који треба да прескочи понор архитектонских шаблона. Шаблонска архитектура, како у односу на форму, тако и укупан архитектонски концепт, настаје онда субјект аутора престаје да постоји и када се, изван субјекта, артикулишу познате матрице очекивања у приступу обликовања форме.

Оваква позиција архитектонске форме може се објаснити управо кроз опонирање елемената функционализма и његових неприкосновених ставова, следећи повратак архитектонској форми као идеализованом генератору догађаја и доживљавања посебних феномена. Функција је програм од кога се само полази у концепту, док је нагласак на архитектонском облику као основном садржају

⁵³⁰ Исто, ст. 115.

архитектуре. Приступ архитектури афирмише архитектонску аутономност, слободу форме где сам архитектонски концепт у својој непосредној феноменологији треба да испољава пуну вредност архитектуре.

Архитектонски концепт хотела у Новом Саду⁵³¹ представља пример феноменолошке форме или форме која се апсолутизује у жељи да се обликовање реферише у односу на физички контекст и у односу на перцептивни доживљај архитектуре. Контекст се подржава јасним елементима регулације која се у потпуности поштује. Објекат је у непосредној близини компактног и маркантног објекта Српског народног позоришта. Његовом доминантном габариту нови објекат хотела парира чистом волуметријом и „смиреном“ кубичном формом.

Објекат хотела је виђен као чиста форма, компактна целина изведена једном врстом дупле опне, двоструке структуре која би требала да артикулише вишеструке суперпозиције доживљавања елемената фасадног платна у различитим тачкама посматрања објекта.

Фасаду чине густо распоређени алуминијумски профили који, у вертикалној оријентацији, истовремено чине заштитне брисолеје којима се контролише утисак затворености саме форме. У фронталном сагледавању, са спољне стране, али и са позиција изнутра објекта, ова опна „нестаје“ и отвара се транспарентност објекта, док у перспективним погледима „под углом“ ови брисолеји стварају утисак „пуне“ и затворене форме, спречавајући транспарентност фасадног платна. На овај начин фасада омогућава да буде на различите начине доживљена у зависности од тачке посматрања, истовремено стварајући променљиве ефекте приликом кретања око објекта. Овакав концепт целине архитектонске форме чини један динамичан и покренут концепт упркос сведеном и статичном облику, проистеклом из геометрије саме локације, регулационих линија и функционалних захтева самог програма. Структура фасаде је тако двоструко кодирана у односу на осећај транспарентности и комуникације са окружењем.

Фасада је целој кубичној форми објекта перспективним променљивостима дала утисак олакшавања и истовремено је учинила да се облик „очисти“ од карактеристичних архитектонских елемената. У том погледу, прекиди фасадне

⁵³¹ Хотел Центар у Новом Саду, аутори архитекте Бранислав Митровић, Јелена Кузмановић, Немања Зимоњић, Игор Пантић, Огњен Крашни и Сениша Таталовић, 2010.



Ил. бр. 12. Архитектонски концепт хотела у Новом Саду представља пример феноменолошке форме или форме која се апсолутизује у жељи да се обликовање реферише у односу на физички контекст и у односу на перцептивни доживљај архитектуре. *Хотел Центар у Новом Саду*, аутори архитекте Бранислав Митровић, Јелена Кузмановић, Немања Зимоњић, Игор Пантић, Огњен Крашни и Сениша Тагаловић, 2010. Фотографије из архиве аутора.

опне налазе се само на нужним позицијама (улаз, излози приземних локала). Објекат је спроведен деструкцијом класичних архитектонских елемената у тежњи да се искључе појавност уобичајени архитектонски елементи, као што су прозори и врата. Де-архитектоничност наглашена је и главним улазом решеним у виду „троугаоног исечка.“

У форми хотела остварен је концепт минимализма у репетицији једног елемента. Фетиш форме и обликовања је избегнут јер је архитектонски дематеријализован у погледу традиционалних елемената архитектуре као што је пун зид, однос пуно-празно. Хроматски акценти, отварање и исецање кубичне форме, налазе се у оквиру фасадне опне. Минималистички концепт представља и интерпретира опажајну феноменологију структуре која се оптички мења кретањем и мењањем положаја посматрања објекта. Сценичност, променљивост, преплитање између пуноће и затварања, отворености и транспаренције. Форма на један начин евоцира модернистички приступ којим се апсолутизује архитектонска форма као „узвишена“ у једној правилно спроведеној кубичној геометрији, наглашене монохроматске уздржаности првог плана фасадне опне, уз хроматске акценте другог плана.

4.3.5 Третман архитектонског детаља

У укупном низу архитектонских реализација архитекте Митровића, још од најранијих примера, види се приступ који афирмише архитектонску посебност, појединачност и јединственост у третману архитектонске форме, материјализације и разраде архитектонских детаља. Оне истовремено чине тачке како повезивања са традицијом, тако и са напретком архитектонске технике. На посредан начин указују на критику модерне архитектуре усмерену управо на темама карактеризације укупне обликовне форме, архитектонске материјализације и детаља у тежњи да се архитектонски концепт одупре маниризму рутинске грађевинске технологије. Сваки пројекат је аутентичан одговор, а архитектонски детаљ је на нивоу посебне теме. Детаљ је последица архитектонске промишљености; један начин произвођења различите наративности и још једно место исказивања архитектонске разлике. Управо промишљеност детаља поставила је место где се аутентичност архитектонског

израза могла одвојити од површинских приступа архитектури шире средине, чинећи да се популарни постмодерни пастиши не аплицирају на маниристички или просто декоративан начин. Детаљ је интерпретиран као важан архитектонски проблем где се на малом простору разматра, и конституција укупне форме, конструкције или материјализације, и одговор на посебности архитектонског сензибилитета који се кроз те детаље испољава.

Коришћење занатских детаља посебно је оправдано на феноменолошком плану, јер се њиховим коришћењем „отопљава“ технички карактер уобичајеног третмана грађевинских материјала. Кроз детаље уноси се специфичан акценат промене тактилности, чинећи да се мења и укупан карактер доживљаја архитектуре. У пројектима попут Ликовне академије или низа вишепородичних стамбених објеката, коришћена је комбинација зидане фасадне опеке и челичних акцената у браварским детаљима. У тим случајевима, концепт материјализације привржен је класичном масивном начину зидања, али који је унапређен иновативним елементима у промени материјализације. Коришћење елемената челичних профила призива естетски кредо модернизма, где је једноставна линија I профила постала својеврстан елемент декорације. Акценти изведени у челику придају машински карактер прилагођени су једноставној технологији градње у оплемењивању архитектонског језика. Овакав, ликовно сагледан однос бојене браварије и фасадног зида, један је од мотива присутан на низу других пројеката.

Стамбени објекат у Кумановској улици⁵³² посебно се може издвојити са уношењем елемента дрвених брисолеја. Тај избор није случајан и може се довести у везу са својеврсним искуством природне тоpline материјала која сугерише „искуство куће“ у којој се топлина дрвета афирмише као топлина дома, аутентично искуство тоpline у простору. У архитектури становања афирмише се тежња да се повећа феноменолошки доживљај материјала. Становање даје примат искуству тела у простору где оно поприма есенцијални задатак архитектонске интенције. Скретање посебне пажње на архитектонски детаљ на неки начин представља једно од средстава којима се интимизира простор и архитектура доводи у раван човекомерности при њеном непосредном доживљавању.

⁵³² *Стамбени објекат у Кумановској улици у Београду*, аутор архитекта Бранислав Митровић, 2002.



Ил. бр. 13. Коришћење елемената челичних профила призива естетски кредо модернизма, где је једноставна линија I профила постала својеврстан елемент декорације. Акценти изведени у челику придају машински карактер прилагођени су једноставној технологији градње у оплемењивању архитектонског језика. *Пословни објекат МПС у Београду*, аутор архитекта Бранислав Митровић, 1997. Фотографија из архиве аутора.

Детаљ је производ критике технолошког функционализма, али је детаљ истовремено место и елемент архитектонске иновативности, као што су то показали радови архитеката од Карла Скарпе до Стивена Хола, узмимо за пример. Кенет Фремpton је детаљ видео као повратак „структуралној јединици као елементарној суштини архитектонске форме;“⁵³³ јер детаљ одређује спојеве, контакте материјала, преко детаља се превазилази конструктивна нужност у тежњи да се феноменолошки обележи архитектонска аутентичност и присутност. Детаљ схваћен као критички производ супротставља се архитектонској „мејнстрим“ продукцији дајући важност архитектонском пројекту и архитектури разлика. Инсистирање на архитектонском детаљу, као и коришћење историјских искустава, нимало случајно, на парадоксалан начин надовезани су на модернистичку тежњу ка иновацијама, сталну тежњу да се преиспита постојећи дискурси и створе нове форме архитектонског израза. Истовремено је то снажно испољавање имагинације која тражи разлике и материјална потврда одређеног наслеђа, контекста или уплива локалног искуства; то је место где су контекст, детаљи материјализације и форме узети као повод за испитивање могућности разлика и понављање тежње да се постојећа стварност употпуни новим разликама као саставним елементом просторних хетерогености и сложености.

У свом тексту „Функционализам данас“, Теодор Адорно је у имагинацији и занатском приступу у грађењу видео места на којима се може тражити критичка позиција (савремене) архитектуре – са једне стране у процесу стварања (креативности) и са друге у процесу грађења (реализације). Аскетизам корисности или субјективна произвољност у интерпретацији функције, према Адорну не могу представљати адекватан приступ.⁵³⁴ Функционална архитектура представља њен рационални карактер који по правилу треба да следи људске потребе, које морају бити прихваћене, чак и ако су лажне или се са истима не слажемо. У противном архитектура може постати елемент угњетавања. Афирмација имагинације и занатског приступа, схваћени су као поступци који у појединачном случају налазе одговор за комплексно схваћену архитектуру која напредује у тежњи да се реализује њена пуна вредност.

⁵³³ Незбит, *Теорија постмодерне архитектуре*, зборник Перовић, *Историја модерне архитектуре* 3, ст. 365.

⁵³⁴ Adorno, *Functionalism Today*, from Leach, *Rethinking Architecture*, pg. 13.

Имагинација чини први ниво на коме се антиципира напредовање и аутентичност сваког уметничког приступа. Имагинација користи садржај и форму, функцију и репрезентацију у једну целовитост чинећи нешто више од просте материје и нужне форме као такве. Сврха или архитектонски функционализам тек кроз креативност добија истинску вредност архитектуре у пуном социо-симболичком смислу превазилазећи пуку грађевинску нужност. Са друге стране, у реализацији, занатски рад омогућава да машта добије своју потврду, јер занатски приступ омогућава појединачни случај у стварности у којој имагинација има пуну слободу. У афирмацији занатског приступа, Адорно је видео начин критике индустријски стандардизоване производње којом се у највећој мери артикулишу једнообразне форме, понављање и унификација физичких елемената грађења. Занатски приступ види се као концепт који сваки случај градње посматра као посебан и уникатан случај, а који ће тек на почетку следећег века добити пуни смисао када су напредне технологије грађења, засноване на компјутерски контролисаним процесима, омогућиле уникатну индустријализовану производњу грађевинских елемената.

Оно што је у приступу многих архитектонских реализација, видљиво у анализираним примерима, кроз напредак технологије постаће приступ који омогућава напредовање у стварању архитектуре која ће превазилазити архитектонску униформност. Управо ће технологија имитирати човека/занатлију, чинећи да сваки елемент производње може да буде остварен у појединачном случају слично занатском производу.

5.0 ЗАКЉУЧАК

Истраживање спроведено у овом раду усмерено је на испитивање односа архитектонске изражајности и њеног значења схваћеног као симболичка вредност. Архитектонско изражавање, попут сваке духовне функције, ствара своје симболичке творевине које изражавају смисао одређене просторне и архитектонске структуре. Симболичке форме могу се упоредити са интелектуалним симболима у погледу тежње да се изрази „порука“, једно дубље сазнање које носи архитектонски израз. Ово сазнање не можемо директно „утопити“ у нешто што је изван архитектуре, већ се посредно може упутити на тумачење архитектуре.

Иако је овим радом „нападнуто“ значење смисла архитектуре никако се он не може подвести под тежњу да се архитектура (као таква) сведе на њене производе смисла, садржаја, концепта или значења дела. То је пре свега једна врста испитивања могућих значења архитектуре, један покушај разврставања њене темељне позиције у целовитости људског духа који ствара. Извесне произвољности из тог разлога јесу природне, али и очекивани методолошки резултат.

Полазећи од хипотетичке поставке, испитивање симболичке вредности архитектуре усмерено је у два правца. У првом виду испитивана је артикулација симболичке форме или симболизације која упућује и реферише на значења и смисао архитектонског дела у оквиру шире артикулисаних симболичких система изван саме архитектуре, односно архитектонског дела, његове појавности, физичке артикулације и непосредне употребе.

Оваква позиција означена је појмом трансценденције или трагањем да се разумевање архитектонског смисла доведе у одређену ширу контекстуалну раван. Разматрање појавног облика симболичких значења у архитектури, под светлом „семиотичких алата“, може се разумети као покушај конструкта установљавања њеног значења, њеног тумачења у социјалном хабитасу. Оваква претензија захтева широк дијапазон тражења одговора шта конкретна архитектура представља и шта она друштвено јесте. Архитектура је природно контекстуално значења, иако архитекти већу пажњу усмеравају на сопствене елементе, на

средства изражавања и оно што је непосредно предмет њиховог рада, него што пролазе кроз интерпретативни однос према контексту друштва и културе. Широки дискурс, којима се посматра архитектура говори о тежњи да се пронађе „прави“ метод интерпретације, експликације, дескрипције и вредновања архитектуре и њене појавности. Ова „ширина“ неминовно проблематизује известну неодређеност, али истовремено представља простор и могућих појединачних интерпретација које конкретно у овом раду нису изведене.

Окружење културног контекста, у једном физички дефинисаном простору, гради конкретну духовну подршку за ширину стварности која превазилази непосредност и која симболизује препознатљиви смисао те непосредности, чинећи једно подручје стварности у коме делатност човека налази особеност конкретног, вредност и ширину смисла, оправдање контекста. Из таквог „бремена“ живота, смисао и симболичко значење, недре и оправдавају симболичке представе, оно што није „сврха“, већ значење смисла, указујући на нешто изван конкретног и њих самих, онога што је Сјузан Лангер назвала „вредност над-личних чинова“.⁵³⁵ Кроз симболичку уобличеност живот, кроз личност појединца, преплиће се рационална стварност и чулна (осећајна) тумачења, одређено формирање ума које неће сумњати у „смисао живота“, јер је, како каже Лангер, „сама стварност битно пуна значења – она утеловљује симболе Живота и Смрти, Греха и Спасења“.⁵³⁶ Из тога може произаћи основа онога што називамо традицијом живота која се читава кроз облике осмишљених симболичких форми које обухватају свеукупност на изглед различитих области и чињеничких извора Образовања, Науке, Религије, Мита, Уметности, Рада и Разума. Ова основа чини потку на којој Сјузан Лангер сагледава људску слободу коју најпре „поништава сваки неуспех симболичког процеса“ чинећи да је за слободу живота и ума „најбитнија сметња немогућност сналажења, недостатак и разореност животних симбола. Живот који не садржи извесну меру обреда, геста и става нема никакво духовно сидриште. Такав је живот прозаичан до ступња потпуне равнодушности, узгредан и лишен оног сплета интелекта и осећања које називамо 'личношћу'“.⁵³⁷

⁵³⁵ Лангер, *Филозофија у новом кључу*, ст. 398.

⁵³⁶ Исто, ст. 399.

⁵³⁷ Исто, ст. 400.

Овакав симболички поредак можемо разумети као контекстуално одређење архитектуре, посебно онда када се та архитектура тиче егзистенционалних потреба живота и када се ствара са циљем социјалном прилагођавању које изискује „време, навику, традицију и присно познавање једног начина живота”.⁵³⁸ Модерна цивилизација носи изазов превазилажења рационалног отуђења симболичких значења људских делатности и рада од стварности непосредног живота. Простор архитектонског стварања једно је од места на коме се овај изазов може преобразити у праксу баланса између различитих крајности: традиције виђење као континуитет установљених симболичких форми и модерности виђење као облика његове негације. Као што се кроз изнету анализу пројеката може видети, овај однос може постати кључан за тумачење архитектонске појавности и тражења симболичког оквира у који трансцендентира. Питање трансцендентности архитектонског израза у том широко дефинисаном смислу постаје прилично јасно и недвосмислено.

У другом виду испитиван је однос према интерпретацији која је иманентна архитектури као самосвојној дисциплини и архитектонском делу као непосредно датај објективности. У том смислу, архитектура је посматрана као непосредно дата феноменолошка појавност у којој се преплиће објективитет физичке појавности и субјективитет њеног доживљавања. Као што свако појмовно конституисање не може се свести на потпуни објективитет значења, тако се са друге стране оно не може потпуно издвојити у нешто појединачно и искључиво субјективно. Комплексни однос према изражајности архитектуре зато задире у поље „зрачења“ вишеслојних елемената објективног и субјективног смисла. Слој објективности посматра се кроз егзактно одређене димензије онога што у већој мери можемо непосредно прочитати у пуној недвосмислености. На другој страни један доживљај можемо субјективирати сензибилитетом који стварају објективни елементи својим обликом, односом, значењем или другим не-егзактним аспектом. Овај ниво сензибилитета прати онај говор о „могућностима немогућег”⁵³⁹, оној тежњи са којом једно уметничко дело гради своју „ауру“ посебности и изазовом непосредног присуства. Свест о објективној нужности архитектуре ни у једном виду се не доводи у питање, јер се одређена физичка димензија појавности не

⁵³⁸ Исто. ст. 401.

⁵³⁹ Израз који користи Теодор Адорно, *Естетичка теорија*.

може заобићи, али се зато повезивање са субјективном димензијом перцепције конституише истински предмет искуства – разумевања и доживљаја који прати и чини управо тај смисао у који верујемо.

Субјективни ниво израза не треба интелектуализовати као мисаону произвољност или апстрактну слику, већ пре као облик живота, нечега што се „рађа“, развија и одумиру у нама; говоримо о аспекту архитектуре која се непосредно уобличава у људском контексту пратећи живот који ствара оквир комплексних вредности и осећања за разумевање архитектуре. Апстрактни субјективитет, који би можда слободно и неспутано релативизовао сваки архитектонски концепт, мења се за конкретан и стваран субјективитет живота у коме се тек, међузависно и рефлексивно, уобличавају стварна изражајна вредност архитектуре као спој естетског и утилитарног, духовног и стварног; сензибилитет који се кроз дело интерпретира сензибилитетом средине, корисника и тумачења архитектонских вредности – релативна субјективност се фиксира контекстуалним објективирањем живота самог дела.

Управо на тој позицији проблематизује се основа строге иманентности. Као што се види, полазну основу иманентног представља непосредност архитектонске форме. Архитектура нема удвојени „субјект инхеренције“, оно што она представља и оно што она јесте, тако да важи практично поистовећивање садржаја и форме.

„Садржај се мора толико стопити у форми да дело, пластично или књижевно, не може да се делимично или у потпуности сведе на било шта друго до њега самога“.⁵⁴⁰

Ако архитектонску форму схватимо у том основном виду, можемо је означити као самопредставни облик – облик који не упућује на било шта што је изван ње саме. Међутим, ово је веома условно речено, јер дубина конотације архитектонске форме не дозвољава овако лагодно заузимање „чисте“ позиције, па је самоидентичност архитектонског експресивног израза сведено на пуку апстракцију; јер свака форма архитектуре проистиче из многих услова чију рефлексiju (познајући ту конотацију) можемо интерпретирати и анализирати једнако колико и просте односе форме, материје или организације простора и догађаја. Такав поступак неминовно води једном виду трансценденције и

⁵⁴⁰ Grinberg, *Art et Culture*, pg. 12. цитат према Женет, *Фигуре V*, ст. 257.

стварања нечег што можемо разумети симболичким обликом. Из тог разлога, претпостављена хипотеза иманентности доводи се у сумњу. Отвара се питање да ли се архитектонски израз, значење архитектонске форме, уопште може разматрати у потпуној иманенцији? Покушај посматрања самог дела као иманентан однос волуметрије, пуног-празно, секундарних елемената или тактилноности материјала и хроматских контраста увек је могућ, али да ли се о таквим односима може говорити без одређене конотације и разложности конкретног установљавања; зашто баш та форма или зашто баш такви односи и ефекти који се производе.

Форма означитеља јесте једна изолована појавност којој трансценденцију значења можемо одузети и посматрати је као изоловану концептуалност занемарујући комплексност архитектонског дела. Међутим, чак и тако разложено дело не можемо довољно прецизно описати и још више, тумачити без ширег познавања (и укључивања) теорије форме и аналитичких релација, а тиме неизбежно уплитати један облик трансценденције.

Француски филозоф Жерар Женет уочава да „историјске дисциплине не теже никаквој иманенцији“,⁵⁴¹ а посебно оне „уопштавајуће“, попут теорије уметности или естетике. Теоријско тумачење архитектонског дела је комплексно тумачење које укључује тематско поље значења, конотацију функције архитектуре у контексту сложеног склопа релационих односа. Управо релације, односи и конотација форме, представљају прави простор трансценденције значења архитектонске појавности; јер сам дискурс тумачења је неизбежно трансцендентни вид израза архитектонског дела.

Критика иманентности неминовно је везана за „критику садржаја“ и усредсређује се не на форму означитеља, већ на означену форму, форму садржаја архитектуре где садржај укључује комплексну целовитост. Иманентност тако схваћена постаје облик архитектонске теме, нешто што се не може „затворити“ у сопствене оквире, без спољних конотација и референци. Тема је једна унутрашња „константа“ која је присутна (или може да буде присутна) у различитим нивоима и која се кроз критички дискурс артикулише као одређење садржаја и смисла архитектуре. Тема не укључује само тему намене (функције архитектуре), већ и

⁵⁴¹ Исто, ст. 25.

тему форме (попут музичке теме) или неки други архитектонски аспект који дефинише њен симболички дискурс. Тема може бити артикулисана и самим архитектором (аутором), његовим персоналитетом или одређеном „цртом“ у контексту његовог стваралачког израза или опуса. Избор теме је променљиви „параметар“ архитектуре, који ће укључити свет иманентних, али и свет трансцендентних нивоа разумевања без којих је тешко архитектуру замислити или оправдати.

Архитектура, тумачена кроз дате примере архитекте Бранислава Митровића, усмерена је ка свету сопствених вредности у којима се тежи сензибилирању језика који установљава разлику и напредовање сопственог постигнућа. Она је великим делом окренута самосвојној аутономији израза, често се супротстављајући, критикујући и нападајући комерцијални или устаљени клише. Бавећи се архитектонском формом и обликом доживљавања архитектонског простора, она је створена кроз испитивање архитектонског концепта, детаља и алтернативних могућности у границама конкретног друштвеног и економског оквира. Циљана дезинтеграција клишеа рационалне конструкције функционализма, у архитектонском погледу, предмет је непрестане актуелности, бављења формом која превазилази уобичајеност и тежи формирању увек новог и различитог сензибилитета и изражајне осећајности. У том погледу ови примери имају утопијску позицију у којој се архитектонска форма идеализује и трансцендентира наглашени императив архитектонског истраживања за простор новог, различитог и осећајног.

Архитектонски приступ у студији случаја означен је појмом разлике која артикулише аутентичан архитектонски израз у односу на уобичајену архитектонску продукцију. Архитектура разлике имплицира преиспитивање експлицитних ставова о томе шта је архитектура, чиме се истовремено преиспитују окоштале представе и приступи животном простору, како би се створило место за нову осећајност и естетски квалитет „света“ у којем живимо. Начелно утемељење разлике је зато једна врста истраживачког алата или методолошког оквира за испитивање граница у којима се интерпретирају могућности. Њена примена у крајњој консеквенци води облицима деконструкције која се, у конкретним архитектонским реализацијама, артикулисала као

преиспитивање елемената архитектонске форме, једног истраживачког подухвата да се историјски утврђени приступи ре-интерпретирају, одбаце и поново склопе у формалну и иновативну обликовност и архитектоничност.

Овакав приступ архитектури и архитектонској форми својеврсна је основа да се на објективност и прагматичност добијеног програма и инвеститорских захтева, истражи посебност архитектонског приступа. Форма је при томе великим делом прожета субјективним мерилима и приступом који материјалну стварност (архитектуре) обликује на начин да се сама може садржајније и богатије доживљавати. Тако је архитектонска реалност субјективно транспонована чинећи да утилитарни програм постане предмет и инструмент за реализацију која ће превазилазити саму и просту употребљивост простора.

Ако би архитектуру прихватили искључиво функционалистички, а објекат посматрали као инжењерско дело у грађевинским категоријама, онда архитектура не би ни постојала. Архитектура мора бити помак који примењује простор стварности и придаје му важност одређеним кодовима смисла. На том месту, свака иманентност постаје трансценденција, ако ничег другог, онда управо такве тежње. Садржај и грађа архитектонског обликовања овим је истовремено иманентна самој архитектури, али истовремено трансцендентира овако дату идеалистичку тежњу да се „живот учини бољим“. Грађа архитектуре и њено обликовање тако је израз тежње да се превазиђе сама визбилност и просторне односе, како би архитектура имала исходиште које оплемењује живот, где форма архитектонског обликовања постаје форма субјективне феноменологије и осећајног доживљаја живота.

6.0 ЛИТЕРАТУРА

- АДОРНО, ТЕОДОР, Естетичка теорија, (1970). Превод: Касим Прохић. Нолит, Београд, 1979.
- ADORNO, THEODOR W. и HORKHEIMER, MAX, Социолошке студије, (1947). Превод: Сања Роић. Школска књига, Загреб, 1980.
- АРДЕН, ПОЛ, Контекстуална уметност: уметничко стварање у урбаној средини, у ситуацији, интервенција, учествовање. Превод: Бојана Јањушевић. Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2007.
- ARENDT, HANNAH, The Human Condition, (1958). University Of Chicago Press, 1998.
- АРМСТРОНГ, КАРЕН, Кратка историја мита, (2005). Превод: Зорица Ђерговић-Јоксимовић, Геопоетика, Београд, 2005.
- АСУНТО, РОЗАРИО, Теорија о лепом у средњем веку, (1963). Превод: Љиљана Црепајац. Српска књижевна заједница, Београд, 1975.
- AUGUSTINE, Confessions (text and commentary by James J. O'Donnell), Oxford, 1992.
- БАЛ, МИЕКЕ и BRAJSON, НОРМАН, Семиотика и историја уметности, Прелом бр. 1, Центар за савремену уметност, Београд, 2001. ст. 161-192.
- БАРТ, РОЛАН, Књижевност, митологија, семиологија, (1971). Нолит, Београд, 1985.
- БАХТИН, Михајл, Марксизам и филозофија језика, (1929). Превод: Радован Матијашевић. Нолит, Београд, 1980.
- BERKEL, BEN VAN and BOS, CAROLINE, Move, UN Studio & Goose Press, Amsterdam, 1999.
- BERTONI, FRANCO, Minimalist Architecture, Birkhauser, Basel, 2002.
- БИЧКОВ, ВИКТОР, Византијска естетика, (1977). Превод: Димитрије М. Калезић, Просвета, Београд, 1991.
- БЛУМ, ХАРОЛД, Антитетичка критика: теорија песништва, (1979). Превод: Маја Херман-Секулић. Слово љубље, Београд, 1980.
- БОДРИЈАР, ЖАН, Симулакруми и симулација, (1985). Превод: Фрида Филиповић. Светови, Нови Сад, 1991.

- BAUDRILLARD, JEAN, *The Ecstasy of Communication*, Editions Galilee, Semiotext(e), New York, 1988.
- BAUDRILLARD, JEAN and NOUVEL, JEAN, *Сингуларни објекти: архитектура и филозофија*, (2000). Превод: Леонардо Ковачевић. АГМ, Загреб, 2008.
- BENJAMIN, WALTER, *Уз критику силе: есеји*, Превод: Сњешка Кнежевић. Студентски центар свеучилишта, Загреб, 1971.
- БЕРГСОН, АНРИ, *Оглед о непосредним чињеницама свести*, (1888). Превод: Феликс Пашић. НИП Младост, Београд, 1978.
- БОЈАНИЋ, ПЕТАР и ЂОКИЋ, ВЛАДАН (ур), *Дијалози са архитектама: о речи архитекте као архитектуралном акту*, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, Београд, 2011.
- БОЈАНИЋ, ПЕТАР и ЂОКИЋ, ВЛАДАН (ур), *Теорија архитектуре и урбанизма*, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, Београд, 2009.
- БЕР, ВИВИЈЕН, *Увод у социјални конструктивизам*, (1995). Превод: Слободанка Глишић. Zepher Book World, Београд, 2001.
- БРОЛИН, БРЕНТ, *Архитектура у контексту*, (1980). Превод: Душица Јауковић. Грађевинска књига, Београд, 1988.
- BUTLER, CHRISTOPHER, *Postmodernizam: kratak uvod*, (2002). Превод: Душан Јанић. Сахинпашић, Сарајево, 2007.
- ВАЛДЕНФЕЛС, БЕРНАР, *Топографија страног*, (1997). Превод: Драган Проле. Стилос, Нови Сад, 2005.
- ВЕНТУРИ, РОБЕРТ, *Поуке Лас Вегаса: Заборављени симболизам архитектонске форме*, (1972). Превод: Снежана Литвиновић. Грађевинска књига, Београд, 1990.
- VIRNO, PAULO, *Граматику мноштва: Прилог анализи сувремених форми живота*, (2003). Превод: Јасна Јакшић. Јасенски и Турк, Загреб, 2004.
- ВИТРУВИЈЕ, *Десет књига о архитектури*, (1486). Превод: Рената Јадрешин Милић, Грађевинска књига, Београд, 2006.
- ВИТГЕНШТАЈН, ЛУДВИГ, *Филозофска истраживања*, (1953). Превод: Ксенија Марицки-Грађански, Нолит, Београд, 1980.

- ВЕЛФЛИН, ХЕНРИХ, Основни појмови историје умјетности: Проблем развитка стила у новијој уметности, (1915). Превод: Марија Ђорђевић. Веселин Маслеша, Сарајево, 1965.
- ВЕЛФЛИН, ХЕНРИХ, Ренесанса и барок: Истраживање о суштини и настанку барокног стила у Италији, (1888). Превод: Бранка Рајлић. Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2000.
- ВОЛХАЈМ, РИЧАРД, Уметност и њени предмети, (1968). Превод: Аника Крстић, Клио, Београд, 2002.
- ВОРИНГЕР, ВИЛХЕЛМ, Апстракција и уосећавање: Прилог психологији стила, (1907). Превод: Зоран Гаврић, Сам. издање, Боговађа, 1996.
- ГАДАМЕР, ХАНС-ГЕОРГ, Европско наслеђе: Чланци, (1995), Превод: Божидар Зец, Плато, Београд, 1999.
- ГАДАМЕР, ХАНС-ГЕОРГ, Похвала теорији, (1982), Превод: Саша Радојчић, Октоих, Подгорица, 1996.
- ГИДЕНС, ЕНТОНИ, Последице модерности, (1990). Превод: Весна Бига, Младен Лазичић. Филип Вишњић, Београд, 1998.
- ГОМБРИХ, Е. Х., Уметност и илузија, (1960). Превод: Јелена Стакић. Нолит, Београд, 1980.
- ГРАСИ, ЕРНЕСТО, Моћ маште, (1979). Превод: Маја Хауслер. Школска књига, Загреб, 1981.
- ГРАСИ, ЕРНЕСТО, Теорија о лепом у антици, (1962). Превод: Љиљана Црепајац. Српска књижевна задруга, Београд, 1974.
- GREENBERG, CLEMENT, Art and Culture: Critical Essays, Beacon Press, Boston, 1961
- ГРЛИЋ, ДАНКО, Естетика: Повијест филозофских проблема, Напријед, Загреб, 1974.
- GROSZ, ELIZABETH, Architecture from the Outside: Essayson Virtual and Real Space, The MIT Press, Cambridge, 2001.
- ГРЖИНИЋ, МАРИНА, У реду за виртуелни крух, Превод: Јагна Погачник. Меандар, Загреб, 1998.
- GOODMAN, NELSON, Језици умјетности: приступ теорији симбола, (1968). Превод: Ванда Божичевић. КруЗак, Загреб 2002.

- GOODMAN, NELSON, Начини свјетотворства, (1978). Превод: Дамјан Лаловић. Диспут, Загреб, 2008.
- DANTO, ARTHUR C. Преображај свакидашњег: филозофија умјетности, (1981). Превод: Ванда Божичевић. Крузок, Загреб, 1997.
- ДЕЛЕЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф., Шта је филозофија?(1991). Превод: Славица Милетић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски карловци, 1995.
- ДЕЛЕЗ, ЖИЛ, Бергсонизам, (1991). Превео: Душан Јанић. Народна књига, Београд, 2001.
- ДЕРИДА, ЖАК, Бела митологија, (1974). Превод: Миодраг Радовић. Светови, Нови Сад, 1990.
- ДЕРИДА, ЖАК, Глас и феномен: увод у проблем знака у Хусерловој феноменологији, (1967). Превод: Зоран Јанковић. Истраживачко издавачки центар ССО Србије, Београд, 1989.
- ДЕРИДА, ЖАК, О граматологији, (1976). Превод: Љерка Шифлер-Премец. Веселин Маслеша, Сарајево, 1976.
- DERRIDA, JACQUES, *Architecture where the Desire may Live*, Domus, No. 671. Milano, 1986. pg. 17-24.
- ДОЛЕЖЕЛ, ЉУБОМИР, Поетике запада: поглавља из истраживачке традиције, (1991). Превод: Радмила Поповић. Службени гласник, Београд, 2010.
- ЖЕНЕТ, ЖЕРАР, Уметничко дело: иманентност и трансцендентност, (1994).Превод: Миодраг Радовић. Светови, Нови Сад, 1996.
- ЖЕНЕТ, ЖЕРАР, Фигуре V, (2002). Превод: Владимир Капор. Светови, Нови Сад, 2002.
- ДОРФЛЕС, ЂИЛО, Похвала дисхармонији, (1986). Превод: Дејан Илић. Светови, Нови Сад, 1991.
- EAGLETON, TERRY, Књижевна теорија, (1983). Превод: Миа Перван-Плавец, Либер, Загреб, 1987.
- EISENMAN, PETER, Houses of Cards, Oxford University Press, New York, 1987.
- ЕКО, УМБЕРТО, Кód. Превод: Мирела Радосављевић. Народна књига, Београд, 2004.

- ЕКО, УМБЕРТО, Метафора. Превод: Мирјана Ђукић Влаховић. Народна књига, Београд, 2002.
- ЕКО, УМБЕРТО, Уметност и лепо у естетици средњег века, (1959). Превод: Тања Мајсторовић и Снежана Брајовић. Светови, Нови Сад, 1992.
- ЕЛИН, НАН, Постмодерни урбанизам, (1999). Превод: Матеја Ненадовић. Орион арт, Београд, 2002.
- JANTZEN, HANS, Die Gotik des Abendlandes, Dumont, Köln, 1997.
- ЈУНГ, ГУСТАВ, Човек и његови симболи, (1964). Превод: Елизабет Васиљевић. Народна књига, Београд. 1996.
- КАЛЕР, ЦОНАТАН, Теорија књижевности: сасвим кратак увод, (1997). Превод: Драган Илић. Службени гласник, 2009.
- КАНТ, ИМАНУЕЛ, Критика моћи суђења. Превод: др Никола Поповић. Дерета, Београд, 2004.
- КАНТ, ИМАНУЕЛ, Критика чистог ума. Превод: Никола М. Поповић. Култура, Београд, 1958.
- КАСИРЕР, ЕРНСТ, Филозофија симболичких облика: 1. Језик, 2. Митско мишљење, 3. Феноменологија сазнања, (1929). Превод: Олга Кострешевић. Нолит, Београд, 1985.
- КОЈЕН, ЛЕОН, Метафора, фигуре и значење: зборник теоријских радова, Просвета, Београд, 1986.
- КОЛИНГВУД, ЦОРЦ Р., Идеја историје, (1946), Службени лист СЦГ, Београд, 2003.
- KOOLHAS, REM and MAU, BRUCE, S, M, L, XL, Monacelli Press, New York, 1995.
- КРАМАРИЋ, ЗЛАТКО и др. Увод у нартологију (зборник), Ревија, Осијек, 1989.
- КРОЧЕ, БЕНЕДЕТО, Естетика као наука о изразу и општа лингвистика, (1902). Превод: Винко Витезица. Зограф, Ниш, 2004.
- ЛАНГЕР, СУЗАН, Проблеми уметности: Десет филозофских предавања, (1957). Превод: Александар Спасић. Градина, Ниш, 1990.
- ЛАНГЕР, СУЗАН, Филозофија у новом кључу, (1951). Превод: Александар Спасић. Просвета, Београд, 1967.

- LACOUE-LABARTHE, PHILIPPE, *Typography : Mimesis, Philosophy, Politics*, Stanford University Press, Stanford, 1998.
- LEACH, NEIL (ed). *Rethinking Architecture: A Reader In Cultural Theoriy*, Rotledge, London and New York, 1998.
- LEACH, NEIL, *The Anaesthetics of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, 1999.
- LEFEBVRE, HENRI, *The Production Of Space*, (1974). Trans. D. Nicholson-Smith. Blackwell, Oxford, 1991.
- ЛУКАЧ, ЂЕРЋ, *Хајделбершка естетика*. Превод: Вера Стојић. Младост, Београд, 1977.
- МАКО, ВЛАДИМИР, *Естетика – архитектура: седам тематских расправа*, Архитектонски факултет Универзитета у Београду / Орион Арт, Београд, 2005.
- МАКО, ВЛАДИМИР, *Утицај пропорција и унутрашње архитектуре на живопис у српским средњовековним црквама: докторска дисертација*, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Београд, 1993.
- МИЛЕНКОВИЋ, ПАВЛЕ и МАРИНКОВИЋ, ДУШАН (ур), *Мишел Фуко 1926-1984-2004 Хрестоматија*, Војвођанска социолошка асоцијација, Нови Сад, 2005.
- МИТРОВИЋ, БРАНИСЛАВ и УРОШЕВИЋ, МИРО (ур), *Храм рођења пресвете богородице, Штипина 2006-2011*, Архитектонски факултет Универзитета, Београд, 2011.
- МИШЧЕВИЋ, НЕНАД (ур), *Бијели шум: студије из филозофије језика*, Ријека, Ријека, 1978.
- МИШЧЕВИЋ, НЕНАД, *Марксизам и постструктуралистичка кретања: Althusser, Deleuze, Foucault*, Марксистички центар, Ријека, 1975.
- МЕРЛО-ПОНТИ, МОРИС, *Око и дух*, (1961). Превод: Елеонора Мићуновић. Вук Карацић, Београд, 1968.
- НЕЛСОН, РОБЕРТ С. и ШИФ, РИЧАРД (ур), *Критички термини историје уметности*, (1996). Превели: Љиљана Петровић и Предраг Шапоња. Светови, Нови Сад, 2004.
- НЕДЕЉКОВИЋ, МАРКО, *Недоглед икарије: антологија методолошке грађе*, Никола Николић, Крагујевац, 2000.

- PALLASMAA, JUHANI, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. John Wiley, Academy Press, New York, 2005.
- ПЕЈОВИЋ, ДАНИЈО (ур), *Нова филозофија умјетности: антологија текстова*, Накладни завод МХ, Загреб, 1972.
- PEREZ-GOMEZ, ALBERTO, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, MIT Press, 1997.
- ПЕРНИОЛА, МАРИО, *Естетика двадесетог века*, (1997). Превод: Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић. Светови, Нови Сад, 2005.
- ПЕРОВИЋ, МИЛОШ Р., *Историја модерне архитектуре: Антологија текстова*, Књига 3. Традиција модернизма и други модернизам. Архитектонски факултет, Београд, 2005.
- PEIRS, CHARLES SANDERS, *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*, University Of North Carolina Press, Chapel Hill, 1991.
- ПИРС, ЧАРЛС СЕНДЕРС, *Прагматизам*, (1980). Превод: Душан Величковић. Графос, Београд, 1984.
- ПЛАТОН, Држава. Превод: Албин Вилхар и Бранко Павловић. Бигз, Београд, 2002.
- POLLOCK GRISELDA, *Differencing the Canon: Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1999.
- PORPHYRIOS, DEMETRI, *Classicism is not a style*, St. Martin's Press, New York, 1982.
- ПОРТОГЕЗИ, ПАОЛО, *Јединствена визија архитектуре: избор текстова*. Превод: Слободан Селинкић. Студентски издавачки центар, Београд, 1989.
- PRATT CARROLL, *The Meaning of Music: A Study in Psychological Aesthetics*, New York, 1931.
- ПРИМОРАЦ, ЗОРАН, *Увод у филозофију знаности*, Свеучилиште, Мостар, 2005.
- РАДМАН, ЗДРАВКО, *Симбол, стварност и стваралаштво: Оглед о перцепцији*, Хрватско филозофско друштво, Загреб, 1988.
- RICOEUR, *Жива метафора*, (1975). Превод: Нада Вајс. Графички завод Хрватске, Загреб, 1981.

- ROSSI, ALDO, Архитектура града, (1966). Превод: Александра Станић, Грађевинска књига, Београд, 1996.
- САБАТО, ЕРНЕСТО, Појединац и универзум,(1945). Превод: Александра Манчић Милић. Уметничко друштво Градац, Чачак, 1995.
- СОСИР, ФЕРДИНАНД ДЕ, Курс опште лингвистике, (1916). Превод: Душанка Точанац и др. Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1996.
- СТАМАЋ, АНТЕ, Теорија метафоре, Центар за културну дјелатност, Загреб, 1983.
- СТИВЕНС, ЕНТОНИ, Аријаднино клупко: водич кроз симболе човечанства, (1998). Превод: Бранислав Ковачевић, Стилос, Нови Сад, 2005.
- THOMPSON, D. Renaissance Architecture: Critics, Patrons, Luxury, MUP, Manchester, New York, 1993.
- TSCHUMI, BERNARD, Архитектура и дисјункција, (1996). Превод: Силва Калчић. АГМ, Загреб, 2004.
- ULLMANN, STEPHEN, The Principles of Semantics, Philosophical Library, New York, 1957.
- ФРОЈД, СИГМУНД, Увод у психоанализу, (1969). Превод: Борислав Лоренц. Космос, Београд, 1961.
- FOSTER, HAL, Дизајн и злочин, (2002). Превод: Горан Вујасиновић. ВБЗ, Загреб, 2006.
- FOSTER, HAL (ed), The Anti-Aestheti: Essays on Postmodern Culture, Bay Press, Washington, 1983.
- ФРАНКС, АНАТОЛ, Епикуров врт, (1895). Превод: Јелена Скерлић-Ђоровић. Нова, Београд, 1993.
- HAYS, MICHAEL K. (ed), Architecture Theory Since 1968, MIT Press, 1998.
- HARVEY, DAVID, The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change, Blackwell Publishers, Oxford, 1990.
- ХАРТМАН, НИКОЛАЈ, Estetika, (1926). Превод: Милан Дамјановић. Дерета, Београд, 2004.
- ХАЈДЕГЕР, МАРТИН, Предавања и расправе, (1967). Превод: Божидар Зец. Плато, Београд, 1999.

- HEYNEN, HILDE, *Architecture and Modernity: A Critique*, MIT Press, 1998.
- ХУМБОЛТ, ВИЛХЕЛМ ФОН, *Увод у дело о кави језику и други огледи*, (1836). Превод: Олга Кострешевић. Књижевна заједница, Нови Сад, 1988.
- ЧОМСКИ, НОАМ, *Синтаксичке структуре*, (1955). Превод: Борко Јовановић, Књижевна заједница, Нови Сад, 1984.
- CHOMSKY, NOAM, *Aspects of the Theory of Syntax*, The Mit Press, 1965.
- ЦЕНКС, ЧАРЛС, *Језик постмодерне архитектуре: Архитектура у временима промене*, (1977). Превод: Олга Поповић. Вук Караџић, Београд, 1985.
- ЦЕНКС, ЧАРЛС, *Нова парадигма у архитектури: Језик постмодерне архитектуре*, (2002). Превод: Маријана Милосављевић. Орион арт, Београд, 2007.
- ШЕЛИНГ, ФРИДРИХ, *Увод у филозофију митологије*, (1857). Превод: Олга Кострешевић. Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2010.
- ШУВАКОВИЋ, МИШКО, *Дискурзивна анализа: Приступ и/или приступи 'дискурзивне анализе' филозофији, поетици, естетици, теорији и студијама уметности и културе*, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, Београд, 2006.
- ШУВАКОВИЋ, МИШКО, *Студије случаја: Дискурзивна анализа извођења идентитета у уметничким праксама*, Мали немо, Панчево, 2006.
- ШУВАКОВИЋ, МИШКО и ЕРЈАВЕЦ, АЛЕШ (ур), *Фигуре у покрету: Савремена западна естетика, филозофија и теорија уметности*, Аточа, Београд, 2009.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Marxism and Literature*, Oxford Universiti Press, Oxford, 1977.

7.0 БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ

Милан Максимовић рођен је 28. јануара 1970. године у Ваљеву, где је завршио основну школу и матурирао у Ваљевској гимназији. Дипломирао је 1996. године и магистрирао 2008. године на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, са темом магистарског рада *Архитектонски израз и елементи интегрисања архитектуре у окружење* код ментора проф. арх. Предрага Цагића. На Архитектонском факултету у Београду запослен је од 1996. године, прво као лице обдарено за научно-истраживачки рад, затим као асистент приправник и као самостални стручни сарадник. Изабран је у звање доцента на Департману за архитектуру Факултета 2008. године.

Као аутор или члан ауторског тима учествовао је на преко 20 архитектонско урбанистичких конкурса, на којима је и награђиван. Већина радова је излагана и објављена у стручној публицистици, а издваја се међународни конкурсни пројекат за Аристотелову осу у Солуну 1997. године, који је награђен другом наградом на конкурс и признањем Салона архитектуре у Београду 1998. године, а објављен је и у монографији *Reconstruction Of The City: Urban Design Competitions For Thessaloniki*, Andreas Papadakis Publisher, London, 1998. pg. 124-131.

Као аутор и коаутор урадио је преко 10 идејних архитектонских решења и пројеката, од којих је реализована стамбено пословна групација објеката у Улици Раце Терзића у Лазаревцу, као и стамбено пословни објекат у Улици Предрага Стефановића у Лазаревцу, излаган и објављен у публикацији „Српски архитекти 2000-2010“ (ур. Анамарија Ковенц-Вујић), ИКС и ДАБ, Београд 2011. ст. 188-189.

Објавио је ауторску монографију *Архитектура и*, Архитектонски факултет у Београду, 2008. награђену признањем за публицистику Салона архитектуре у Београду исте године. Уредник је зборника *Време архитектуре – архитектура и урбанизам у Ваљеву*, Друштво архитеката Ваљева, 2004. и 2010. за који је награђен признањем за публицистику Салона архитектуру у Новом Саду 2004. године. Објавио је више радова и чланака у стручној периодици.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани: Милан Д. Максимовић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом:

„Симболички облици стваралачког израза у архитектонском делу“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанта

У Београду,

18. март 2012. године



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Милан Д. Максимовић

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада: „Симболички облици стваралачког израза у архитектонском делу“

Ментор: проф. др Владимир Мако, Архитектонски факултет у Београду

Потписани: Милан Д. Максимовић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанта

У Београду,

18. март 2012. године



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Симболички облици стваралачког израза у архитектонском делу“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанта

У Београду,

18. март 2012. године



1. Ауторство - Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.