



kriterij stila i kvalitete u interpretaciji neostilova

tri primjera
iz bolléova opusa

radovan
ivančević

Giotto
Prizor iz života sv. Ane
kapela Scrovegni, Padova

Gattapone
Palača konzula (14. st.)
Gubbio

Stil

Bolléovo djelo prikladno je za razgovor o historizizmu jer obuhvaća primjere neostilske metode oblikovanja na tri važna područja: arhitekture, urbanizma i restauracije spomenika, a u velikom rasponu kvalitete. Analizirat ćemo samo po jedan objekt za svaku od tih tema, ali prethodno moramo pobliže odrediti neke pojmove.

Već samo spominjanje historijskih stilova ili neostilova obvezuje nas da se dogovorimo što ćemo razumijevati pod »izvornikom« od kojeg su nastale te izvedenice, pod pojmom stila. Nesumnjivo, stil možemo razmjerno jednostavno definirati kao niz svojstava zajedničkih grupi spomenika (djelima jedne epohe ili regije, jednog umjetnika ili škole itd.) što im daje srodničko obilježje. Ali se kategorije stila mogu definirati na više razina, a uglavnom na dvjema međusobno veoma različitim po značenju i vrijednosti: morfološkoj i strukturalnoj.

Prva je lako uočljiva, jer je površinska, a izražava se poznatim morfološkim jednadžbama tipa: gotika = šiljati luk (ili vertikalizam itd.). Na drugoj, dubljoj, razini pojam stil obuhvaća bitna svojstva djela ili epohe, kao što bi za gotiku, na primjer, bila: tendencija jedinstvu prostora. Lako je uočiti i klasificirati kao gotički spomenik na kojem prepoznamo šiljati luk. I obratno, razmjerno je teško spoznati gotička stilska svojstva onih djela na kojima uzalud tražimo šiljati luk (kojega nema), ako nismo kadri razabrati jedinstvo prostora ili oslobađanje volumena, kao dublje, strukturalno svojstvo likovne umjetnosti toga razdoblja. Paradoksalno, zbog pretjerane očiglednosti ta se svojstva često previđaju: u praznim halama crkava prosjačkih redova srednje Italije i kubičnim masama komunalnih palača skrivena je ista struktura kao i u Giottovu slikarstvu, i u tome se iskazuje jedinstvo talijanske gotike, umjetnosti trecenta. Pa ipak mnogi povjesničari i teoretičari umjetnosti ne mogu još prevladati prividnu dihotomiju Giotta i gotike.

Budući da im nikako ne ulazi u njihove stilske okvire gotike, navlače ga unaprijed kao preteču renesanse ili razvlače sam okvir renesanse unatrag da bi nekako uokvirili Giotta. Još danas se provlače i ponavljaju konstrukcije kao što je »protorenesansa« koja bi se javila na početku 14. stoljeća i nakon više od punog stoljeća pauze nastavila u renesansi 15. stoljeća. Izbjegava se jednostavnije i metodski jedino ispravno rješenje: ako se Giotto

ne može uklopiti ni formalno ni sadržajno u shematske definicije gotike (»mračne i mistične«) svojim humanizmom koji je rezerviran za renesansu, onda treba korigirati tu definiciju.

Vratimo se problemu stila, i napomenimo da jedino što realno postoji jest individualni umjetnički objekt. Iz djela što ih kronološki, lokalno ili drukčije povezujemo, apstrahiramo zatim one zajedničke im elemente koje zovemo stilom. Ne bih ponavljao ovu banalnu istinu da uvijek nanovo ne nastaje problem stoga što se tako stvorene kategorije pokušavaju primijeniti na djela koja se s njima ne »poklapaju«. Zaboravljajući da su djela »starija« od stila, a što je još važnije, da je organsko jedinstvo djela kao živog organizma dragocjenije od mogućnosti njegove katalogizacije — katkad se u interpretacijama nasilno nameću djelima stilske kategorije kojih nema, ili se naprosto previđaju ili prešućuju one kojih po tim kriterijima »ne bi trebalo biti«. Radije negiraju stvarnost nego da poremete mir i poredak u sferi apstraktnih definicija stilova.

Nastavimo s našim primjerom: Jasnoća izoliranog volumena i pregledno jedinstvo prostora temeljne su kategorije gotičkog stila utjelovljene u francuskim katedralama i monumentalnim Giottovim kompozicijama, jednako kao i u arhitekturi trecenta u Italiji. Ali dok je to u Giottovu slikarstvu uočeno (iako različito tumačeno), u arhitekturi je previđeno, pa stoga u svim pregledima povijesti umjetnosti nalazimo ne samo Giotta, već i Dadija ili Gaddija, pa i trećerazredne sljedbenike — a arhitekata koji bi mu bili srodni stilom i dorasli značenjem ne nalazimo. Stoga ćemo spomenuti jednog. Palača konzula u Gubbiju, genijalno djelo Gattoponea da Todija, ne samo da komunicira istim likovnim govorom osamostaljenog jednostavno i monumentalno oblikovanog volumena (kao Giottove drapirane figure), nego u urbanoprostornoj kompoziciji (odnos prema trgu, gradu i brijegu) doseže, u svom mediju, snagu Giottovih djela. Gattopone i niz drugih autora, palača u Gubbiju i mnoštvo drugih spomenika arhitekture i skulpture, sagledani u cjelini i u kontekstu sa slikarstvom, ne samo stvaraju cjelovitiju sliku, već se međusobno tumače i jasnije omeđuju zajednička svojstva, pa time definiraju stil epohe trecenta, gotike u Italiji. Kad se uspoređuje na razini strukture a ne morfologije, onda je također jasna srodnost statuarnosti likova Giottovih fresaka s francuskom gotičkom katedralnom skulpturom. Jer su tema i problem volumena »gotički« par excellence, bez obzira na to interpretira li se u slikarstvu ili skulpturi.

Neostilovi

Ovaj ekskurs u neke probleme izvornoga gotičkog stila bio je svakako potreban prije spominjanja »neogotike«. Očito je da najveći broj neogotičkih autora, pa tako i Hermann Bollé, preuzima morfološke oznake stila, a ne strukturalne. Taj površinski sloj, osim što se prvi i najlakše uočuje, najlakše se i »ljušti« (kao epiderma) i zatim može lijepiti kao naljepnica na druga djela. Zato smo i upozorili na drugu razinu stila, onu često »skrivenu« strukturu, po kojoj je izgrađen i organiziran, po kojoj funkcionira kao organizam i kojom napokon pripada svom vremenu i društvu.

Danas smo svjedoci — i sudionici — revalorizacije neostilova ili historijskih stilova arhitekture 19. stoljeća. Pokret revalorizacije stila umjetnosti prošlih epoha sa stanovitom se pravilnošću ciklički javlja u evropskoj kulturnoj povijesti, kao jedna od triju više-manje tipičnih etapa u odnosu publike i društva prema umjetnosti: u prvoj fazi suvremenici prihvaćaju stil (ili barem one društvene grupe za koje nastaju djela u kojima se ostvaruje), zatim ga obično negiraju (često totalno) protagonisti prvog narednog »protustila«, da bi ponovo bio otkriven i revaloriziran (katkada pretjerano), a obično u trenutku kad neka treća epoha negira drugu, kao negacija negacije. Tek u zbroju, međusobnom brušenju takvih povijesnih pro i contra, pohvala i pokuda, katkad višekratno ponovljenih, smiruje se ocjena oko neke prosječne srednje vrijednosti koja obuhvaća i vrhunske domete i svojstvena ograničenja stila.

Takvu je osudu doživjela gotika od renesanse, a glorifikaciju od romantizma.

Pluralizam stilova

A. Riegel teoretski je sradio račune s prošlošću postavljajući princip da iz djela prošlih epoha treba najprije izvesti kriterije po kojima su nastala, a zatim ih po tim kriterijima suditi. Kad je u drugoj polovici 19. stoljeća teoretski otvoren put priznavanju i vrednovanju svih stilova prošlih razdoblja i civilizacija, bila je odlučena sudbina pristupa umjetnosti toga istog vremena, suvremenoj arhitekturi druge polovice 19. stoljeća, koja se odjenula i predstavila pluralizmom stilova. I to pluralizmom na više razina: 1. istodobnošću različitih stilskih govora unutar istog prostorno-vremenskog odsjeka, 2. simultanošću različitih stilova u opusu jednog autora, pa i višestilskim repertoarom oblika na istom objektu. Na ulicama evropskih metropola i provincijskih žarišta prošlog sto-

ljeća »miroljubivo koegzistiraju« jedna do druge novogradnje u gotičkom i baroknom ruhu, u obliku firentinske i sjevernjačke renesanse, itd. — u pravom babilonskom obilju stilskih govora.

Ali pristupimo li stilu kao strukturi, a ne pojavi, onda nas ova morfološka polifonija neće zbuniti, jer bi bilo suvišno govoriti posebno o svakom od tih stilskih govora, narječja i dijalekata: stilski pluralizam jedan je stil.

Stilski dualizam 19. st.

Preciznije rečeno, to je jedan od dvaju stilova u graditeljstvu druge polovice prošlog stoljeća. Jer to razdoblje, koje se u povijesti arhitekture često pokriva kulisnom arhitekturom »historijskih stilova«, epoha je stilskog dualizma. Stoga nije zaludu ponoviti da paralelno uz pluralizam građanske arhitekture neostilova postoji i razvija se konstruktivizam ili funkcionalizam industrijskog graditeljstva, kao drugi stil epohe. Ta bi se dvojnost mogla čitati i kao idejna opozicija i kao model klasne strukture kojom se socijalna teorija toga istog razdoblja toliko bavila: arhitektura građanske klase, ideologizirana i deklarirana kao baštinica svekolike kulture i vrhunac umjetničkog razvoja koji enciklopedistički ponavlja u svojim reprezentativnim fasadama (ideja evolucije također je utemeljena u tom stoljeću), nasuprot ogoljeloj konstrukciji funkcionalne arhitekture rada. Dovoljno je, međutim, spoznati da je ne samo svaka slika razdoblja bez toga stilskog dualizma parcijalna, jednostrana i prostrana, a da je bez priznavanja te dvojnosti nemoguće dostojno dočekati i vrednovati naredni trenutak, onaj na prijelomu stoljeća, kad se ostvaruju prve sinteze: secesija u arhitekturi, Toni Garnier u urbanističkom planiranju, Alois Riegl u teoriji zaštite spomenika. Kad je riječ o stilu, dodajmo: žed za stilom gasit će secesija »novim stilom«; »Art nouveau« 19. stoljeća iskazuje namjeru, dok je ars nova i dolce stil nuovo u 13. stoljeću bila konstatacija.

A. Riegl i M. Dvořak Bolléovi su suvremenici, a to su i Eiffel, Cotamin i Sullivan. Kad je Bollé počinjao restauraciju katedrale, bila je Paxtonova kristalna palača već tridesetak godina stara, a kad se dovršavaju novi tornjevi zagrebačke katedrale na početku 20. stoljeća, T. Garnier je već projektirao tornjeve ogoljele armiranobetonske konstrukcije. Paralelne tokove umjetnosti spominjemo samo zato da konstatiramo kako je Bollé odabrao jedan od povijesno mogućih, a ne jedini mogući način mišljenja i oblikovanja svoga vremena, kao što se to katkad apodiktčki tvrdi, njemu u obranu.

Vrijednosni kriterij

Revalorizacija historijskih stilova općenito, nakon njihova isto tako globalnog negiranja, ne bi nas smjela zvesti da, prihvaćajući stil — neostilove, nekritički prihvatimo sve što je u tom stilu nastalo. Revalorizirajući historicizam 19. stoljeća možemo se odreći valorizacije spomenika u kojima je ostvaren (kao što poneko čini) u tragu Leibnizova uvjerenja da je ovaj svijet najbolji od svih mogućih svjetova i da je prema tome i sve što je stvoreno dobro, ili ćemo, priznajući neostilsku arhitekturu kao metodu, i dalje zadržati kriterij vrijednosnog suda. Mislim da, pošto smo revalorizirali neostilove, ostaje još da se istraži i odredi mjesto i značenje pojedinog djela unutar kategorije stila. Jer djelo je bilo i ostaje jedini realitet, ono je biće iz kojeg je apstraktni pojam stila izažet, i na njemu se uvijek nanovo provjerava.

Neostilovi u Zagrebu

Revalorizacija povijesnih stilova počela je u Hrvatskoj relativno rano. Koliko mi je poznato, prvi je u nas započeo Tihomil Stahuljak na početku pedesetih godina revalorizaciju zagrebačke historicističke arhitekture. U svojim predavanjima na Filozofskom fakultetu definirao je ne samo teoretske pretpostavke nego razradio i kriterije interpretacije pojedinih spomenika. Upozorio je i analizirao, na primjer, Klajnovu zgradu na uglu Mesničke prema Ilici, građenu 1867. godine. Ovdje to spominjem stoga što izuzetna urbanistička vrijednost zaobljene neorenesansne fasade ove dvokatnice, kojom strma Mesnička ulica organički meko utječe u protočnu prometnu Ilicu, kao i arhitektonska vrijednost unutrašnjeg prostora, gdje sobe nisu standardne »kutije« nego se u skladu s obrisom građevina trapezoidno šire, čine jedan od međaša i kriterija: došavši u Zagreb, Bollé nije došao u zrakoprazni prostor, njegovo djelo nije ni prvo ni jedino unutar kompleksa historicističke arhitekture, i može se i mora odmjeravati prema drugim istodobnim i starijim. Po metodi i dometu Klajnova je zgrada primjer što određuje razinu kojom možemo mjeriti i Bolléova djela unutar istog stila u istom vremenu i prostoru.

Panorama zagrebačke arhitekture toga vremena prilično je cjelovito ocrтана zahvaljujući prvenstveno studijama Lelje Dobronić, pa Ive Maroevića i niza drugih autora, tako da danas zaista možemo i Bolléovo djelo određenije situirati ne samo u širim okvirima povijesnih stilova, nego unutar zagrebačke kulturno-umjetničke sredine.

Tri primjera

Zalažući se za kritičku valorizaciju neostilova, umjesto totalne apologetske revalorizacije koja se javlja i kao pomodni krik, smatram da je Bolléov opus prikladan za provjeru naših kriterija jer, kao što je rečeno na početku, tematski obuhvaća arhitekturu, urbanizam i restauraciju, a u ostvarenjima pokazuje veoma širok raspon kvalitete — od projekata vrhunske kvalitete, izuzetnih ostvarenja u evropskim razmjerima, preko djela koja bismo mogli definirati kao visoki prosjek tog trenutka, do onih što su po mom mišljenju katastrofalni promašaji.

Zgrada MUO

Analiza tih primjera pruža nam mogućnost da pokušamo postaviti temelje za kritički pristup neostilovima općenito, a metodski je najbolje početi srednjom kategorijom vrijednosti, visokim prosjekom, kao što je zgrada Muzeja za umjetnost i obrt (1888—1892). Moram autobiografski spomenuti da sam sazeo do revalorizacije historijskih stilova upravo analizirajući taj objekt; interpretacija me je dovela do spoznaje da je u odnosu djelo-stil djelo jedini realitet, a stil naša dedukcija koju nikada ne bismo smjeli nametati djelu, već mu se uvijek iznova vraćati kao izvorniku. Bio sam na to potaknut izvanjskim razlogom, razmišljajući o problemu novogradnje na kazališnom trgu. Tada, 1963. godine, u sklopu diskusije o zgradi »Željpohe«, uspoređujući dva objekta pokušao sam analizom dokazati da je Bolléova zgrada Muzeja za umjetnost i obrt, unatoč tome što je oblikovana u povijesnom stilu, odnosno u duhu i ruhu neostila, ipak i prije svega arhitektura i da može izdržati kritiku sa stanovišta arhitekture kao takve, bez obzira na prostor i vrijeme, pa prema tome i sa stanovišta moderne arhitekture. Da zgrada »Željpohe«, naprotiv, nije arhitektura i da ne podnosi kritiku ni po kriteriju stila, ni po kriterijima arhitektonskih vrijednosti općenito. (Vidi: »Staklena palača na starom trgu«, »15 dana« br. 14, 1963, str. 10—11.)

U Bolléovoj zgradi primjećujemo veoma složenu, ali uravnoteženu kompoziciju volumena: tri vertikalne pravokutne prizme završavaju vertikalnim piramidama krovništa, odnosno središnjim zabatom, a tri horizontalne pravokutne prizme definirane su trostranim položenim prizmama krovništa. Vrlo raznolik repertoar volumnih tijela izvanredno je raščlanjen: unatoč strogoj simetriji doživljavamo ga dinamički, a ne statično, jer su veze i odnosi među volumenima riješeni po principu prožimanja. Stupnjevito uvučeni ili istaknuti pojedini



dijelovi sugeriraju protežitost i unutar susjednog tijela: središnji rizalit sa zabatom kao da je okomito umetnut kroz srednji dio zgrade, a uža bočna krila kao da se provlače kroza nj uzdužno; to protezanje zaustavljeno je na krajevima čvrstim i širim masama ugaonih »kula«. Odnos vertikala i horizontala, primjena ritma i adicije, ravnoteža masa, sve su to elementi arhitektonskog oblikovanja općenito, i na temelju tih svojstava može se valorizirati i ova zgrada, bez obzira na to ima li neku stilsku naljepnicu. Naprotiv, branioci i graditelji novogradnje »Željpoša« sa sjeverne strane MUO-a pokušali su je pomodnom stilskom etiketom progurati u modernu arhitekturu, a to je opet nemoguće, jer, iako ima oznake stila, ona nema temeljna svojstva suvremene arhitekture, ni arhitekture općenito. Bio je to primjer koji dokazuje da je tipično neostilski »kulisni« pristup oblikovanju fa-

sade moguć i izvan neostilova: ta se zgrada pokušavala »predstaviti« kao suvremena arhitektura samo naljepnicom stila (pravokutni raster, metalni okviri i staklene površine). Bolléova zgrada svojim ritmom masa — iako po simetričnoj, a ne dinamičnoj ravnoteži — bliže je oblikovnim principima moderne arhitekture nego ova isprazna pomodna maketa, koja je od svih suvremenih principa ograničkog komponiranja u urbanom prostoru zadržala samo najmediokritetskiji kriterij gabarita. Pripisujući se »metražnom robom« odrekla se prava da se o njoj govori kao o arhitekturi: jer, ako se objekt zaista može rezati na metre (skratiti za koji kat), onda ne može biti riječi o arhitektonskom djelu, koje je organičko jedinstvo, živi organizam, i na mjestu reza počeo bi krvariti. Kako je ona tu redukciju podnijela bezbolno, to dokazuje da je bila mrtvorođenče.

Hermann Bollé
Nacrt za središnji ulaz u Mirogoj
1914.



Hermann Bollé
Mirogoj
središnji ulaz s kapelom Krista Kralja



Dodajmo još da je Bollé, projektirajući zgradu Muzeja za umjetnost i obrt, ujedno odredio mjeru trga, visinu stranice toga prostornog bazena, a njenom lokacijom i kutom otvorio trg prema jugu i zacrtao smjer Savske ceste. Kao što se i danas možemo osvjedočiti, oba su ta urbanistička zahvata bila sretna. Bollé je ovdje intervenirao u jedan oblik u nastajanju, određujući se prema dvjema zgradama što su prije njegove postojale na suprotnoj strani još sasvim praznog i bezobličnog »trga«, i pridonio jednim skladnim i možda najkvalitetnijim objektom njegovu budućem karakteru. Upravo je tom raščlanjenošću i nešto naglašenijim formatom zgrade MUO inicirao monumentalnije značenje trga.

Mirogoj

Tražeci primjer za Bolléovo projektiranje u urbanističkim razmjerima i značenju, moramo odabrati Mirogoj. A to ujedno smatram vrhunskom kvalitetom cjelokupnog Bolléova opusa. Klasificirajući stilski, možemo ga, naravno, označiti kao neorenesansnu arhitekturu, ali bez obzira na to gdje su oblici viđeni, jesu li preuzeti s jednog ili kombinirani s više predložaka, činjenica je da je Bollé ovdje postigao izvanredno pročišćenje svih čimbenika i u njihovu kvantitativnom rastu dosegao jednu sasvim novu samosvojnu kvalitetu. Mirogojski obzid, sa svojom središnjom crkvom, arkadama i kupolama nesumnjivo je fizički najveći spomenik zagrebačke arhitekture 19. stoljeća. Ali to je ne samo najsmioniji pothvat, već je svojim mjerilom prvi arhitektonski spomenik i urbanistički biljeg novog Zagreba. Ako su dotada toranj crkve sv. Marka i stari toranj katedrale bili one markacije što su izdaleka iskazivale Gradec i Kaptol, taj naš famozni dvograd koji je, kao što znamo, službeno ujedinjen u jedan grad Zagreb tek 1850. godine, neposredno pred Bolléov dolazak, onda je mirogojska kupolasta fronta (1873) prvi znak toga novog grada. Kao što je mirogojsko »gradsko« groblje projektirano za potrebe nove komune, da smijeni dotadašnja rasuta mala groblja, kao arhitektura Mirogoj je zaista prvi objekt koji ujedinjuje dva grada pod jednom kapom, ili, kao što je lijepo rečeno, on je »kruna gradu« (Ž. Čorak). Iako lociran na rubu naselja, kompletira dva »gornja« i »donji« grad u cjelinu. Monumentalnošću ne zaključuje samo brijeg na kojem počiva, već je dovoljan da definira čitav Zagreb do željezničke pruge, dakle onaj s kojim Bollé i računa. Čini se da se u tom zahvatu očituje vidovitost i kreativnost jednog arhitekta, jer je relacija toga zdanja prema Zagrebu adekvatna odnosu Minčete prema Dubrovniku. Znači, dakle, »pečat« gradu iz urbanističkog rakursa, iako ne sudjeluje u svim njegovim pješačkim vizurama.

Odajući poštovanje kreaciji, ne bismo se smjeli odreći kritike ondje gdje kreacija zakazuje. Malo kad je opus kojeg stvaraoca sazdan od samih remek-djela; mogući su, naprotiv, i padovi i promašaji. Poneke od njih možemo opravdavati i zabludama vremena i uvjetima sredine, ali bez obzira na ispričnice djela ostaju. Kad s mirogojskog vrhunca prelazim na ono što smatram katastrofom, kao što sam obećao na početku, slutili ste, riječ je o katedrali.

Katedrala

Ali prije suda, postavimo pitanje: u čemu je problem intervencije na zagrebačkoj katedrali? Nije važno da stilskim i estetskim analizama utvrdimo koliko je Bolléova neogotika »čista« ili nečista, skladna po sebi i u sebi, a još manje da govorimo o tehničkoj perfekciji, visokoj obrtničkoj razini ili čak osobnom zalaganju arhitekta u tom poslu. Važnije je da odredimo mjesto i značenje svemu onome što je Bollé poduzeo i izveo na katedrali, unutar objekta odnosno kompleksa katedrale kao organizma. Zato moramo prije svega utvrditi kakva je katedrala bila, što je značila i kako je to postala. Stare fotografije, prije Bolléove intervencije na vanjštini katedrale, svjedoče o zaista jedinstvenoj i visokokvalitetnoj ambijentalnoj cjelini što je organizmički s vremenom izrasla na kaptolskoj uzvišici i srasla s njom. Trostepenoj piramidalnoj kompoziciji baroknih krovišta bazu tvori zbir malih kuća u podgrađu Vlačke Vasi i Harmice, srednju zonu zauzima izduženi potez krova biskupske palače u čitavoj dužini južnog zida kaptolske utvrde, sve nadvisuje golemo, rekli bismo dvokomponentno, krovište katedrale.

U diskusijama u povodu restauracije katedrale objeđivalo se i glorificiralo neumjereno: od Szabove optužbe da su oblici što ih Bollé uvodi tuđinski (da ne kažemo neprijateljski) do ganutljivih svjedočanstava da se Bollé žrtvovao ulazeći u katedralu dok je postojala opasnost rušenja. Kao da je biskup Timotej u 13. stoljeću uveo »domaće« oblike gotike, i kao da se svaki arhitekt na gradnji ne izlaže opasnosti. Ponavljao se često i estetski sud da je stara katedrala bila »lijepa«, a nova nije. Ni to ne smatram bitnim, a čak bi to za samu katedralu bilo teško i dokazati, iako sam netom istakao izvanredni sklad urbanističke kompozicije cjeline. Stari južni toranj iz 17. stoljeća, naime, upravo u odnosu na građevnu masu gotičke crkve i baroknog krova, jedva se može razmatrati ozbiljno s likovnog stanovišta, i branimo ga samo stanovitim šarmom na rubu naive.

Drukčiji su kriteriji po kojima bismo danas, čini mi se, morali ocijeniti katedralu. Kao svako arhitektonsko djelo, zagrebačka je katedrala živi organizam nastao i razrastao u vremenu, a oblikovan silama i silnicama (društvenim, povijesnim, ekonomskim, kulturnim) koje su u tom prostoru u tijeku vremena djelovale. Katedrala je živjela i razvijala se ne samo kao proizvod povijesti jednoga grada, nego i povijesti jednog naroda, i bila je trag i znak o vremenu i prostoru. Ako bi se jednostranom formalnom analizom moglo dokazivati da je njezin stari toranj bio gotovo neskladan, u ovom slučaju, kao uostalom uopće, formalna je analiza krajnje nedostatna. Zagrebačka nam katedrala nameće pristup kompleksan, jer je kao malo koji spomenik evropskoga kulturnog kruga modeliran i hranjen najvitalnijim tokovima — hrvatske — povijesti. U prve tri faze to je progresivni rast: od manjeg ali razvedenog volumena svetišta sa sakristijom 13. st., preko jedinstvenijeg volumena brodova u toku 14. st., dosegla je svoju punu protežitost izražavajući formatom bujanje grada. A kad su je u toku 15. st. graditelji presvodili i stigli do tornjeva — Turci su stigli do Siska. Stoga se u 16. st., umjesto da se podižu tornjevi, gradi prsten zidina oko katedrale s okruglim kulama. Renesansi je bilo suđeno da se u sjevernoj Hrvatskoj ispolji prvenstveno na fortifikacijskoj, umjesto sakralnoj i profanoj, arhitekturi. A kad su se Turci povukli, i nešto malo sredstava skupilo mimo neposrednih egzistencijalnih potreba, više kao dokaz da odsad ne moramo zidati samo utvrde, izgrađen je u 17. st. asimetrično jedan jedini skromni južni toranj. Tom redukcijom prvobitnog projekta (kojeg zamah čitamo iz dimenzija baza zapadnih tornjeva katedrale) nastala je konačna cjelina crkve. Kad je unutrašnji pojas zidina oko crkve prestao funkcionirati kao obrambeni, moglo se južno i istočno pročelje rastvoriti reprezentativnom fasadom biskupske palače (18. st.)

Arhitektonsko-urbanistički kompleks katedrale rastao je dakle s vremenom po kriteriju povijesne nužnosti i bio je »svjedok istine«: povijest se iz nje čitala neposredno i sugestivno, kao što se iz godova drveta čita slijed rodnih i sušnih godina. Mimo apstraktnih estetskih normi nastao je jedan biološki, povijesni sklad, pa katedrala nije bila samo glavni likovni povijesno-umjetnički spomenik Zagreba, nego najveći likovni spomenik hrvatske povijesti od 13. do 18. stoljeća.

Sa stanovišta problema stila, o čemu raspravljamo, zanima nas i kakav je bio odnos oblika različitih stilskih razdoblja u sklopu originalnog objekta. Graditelji baroka nisu se ulagivali ili, kako će se kasnije govoriti, nisu »poštivali« stilski govor prethodnika. Namećući se beskompromisno svo-

jim likovnim izrazom, dosljedno baroknim, ipak su svojim morfološki sasvim različitim rječnikom progovorili srodno na razini strukture. Naime, težnja jednostavnim i jedinstvenim volumnim odnosima, koju smo na početku analizirali u slikarstvu Giotta i arhitekturi Gattoponea, naslućuje se i u prostornim tijelima zagrebačke gotičke katedrale: nakon (još) izrazito diferencirane trodjelnosti ranogotičkog svetišta, tendenciju gotičkom jedinstvu prostora materijalizirali su graditelji brodova katedrale dokidanjem bazilikalnog sustava i povisivanjem bočnih brodova gotovo do visine srednjeg, a dokinuli su i »bazikalnu« rasvjetu. To je u evoluciji prostorne koncepcije prijelazni stupanj (tzv. Staffelkirche) prema konačnom jedinstvu prostora dvoranske crkve (Hallenkirche). I zato, kad barokni graditelji pokrivaju to zdanje monumentalnim jednostavnim masama krovništva, ali tako da ujedno diferenciraju dva prostora tijela, oni slijede organski princip oblikovanja »iznutra prema van« (jer te dvije mase korespondiraju sa svetištem odnosno brodom) i sukladni su i skladno se vežu na djelo gotičkih projektanata, ne formalnom etiketom stila, već strukturalnom logikom. Rezultat je bio organsko i strukturalno jedinstvo djela, unatoč stilsko-morfološkoj heterogenosti. Stoga i Bolléov dugoljasti krov predstavlja promašaj i u formalnom i u sadržajnom smislu. Formalno to je monotonija umjesto dinamike, jer se »ponavlja« izduženi volumen krovništva nadbiskupske palače, i to paralelno s njim. Sve ono dakle što smo rekli u prilog Bolléovoj igri masa i volumena na zgradi Muzeja za umjetnost i obrt, ovdje se okreće protiv njega. I protiv katedrale, na žalost.

Restauracija

Bolléova intervencija nije bila destruktivna samo prema baroku, ona je podjednako secirala i amputirala živi organizam katedrale na račun dogme o »jedinstvu stila« bez obzira na to je li bila u pitanju gotika ili čak — historicizam. Ne treba zaboraviti da je, osim »čistke« koju je proveo izbacujući barokne oltare iz unutrašnjosti, Bollé odstranio i gotički lettner i kasnogotičke drvene skulpture, ali i portal zapadnog pročelja, te tako, iako historicistički arhitekt, uništio jedno u evropskim razmjerima izuzetno i samosvojno djelo baroknog »historicizma«. (Schmidtov projekt regotizacije ostavljao je portal na miru.) Taj portal, nastao u razdoblju punog zamaha baroka, svjesna je imitacija romaničkog portala crkve u Jaku, te je po tome ovo djelo, nastalo na inicijativu biskupa Vinkovića u 17. stoljeću, bilo zaista izuzetan primjer anticipiranog »neostila«. Ono se uvijek (i sada kad ga nema) mora uzeti u obzir u svim razmišljanjima



Iz volumne kompozicije katedralnog kompleksa očitava se kronologija njena rasta, jer je povijest ovdje određivala ritam i mjeru, stvorivši organičko jedinstvo visoke likovne, arhitektonske i urbane vrijednosti.



XIII



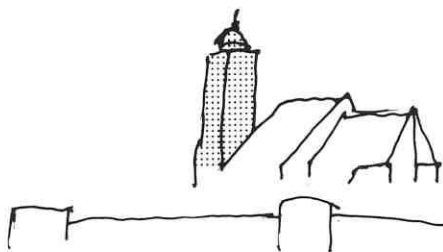
XIV - XV



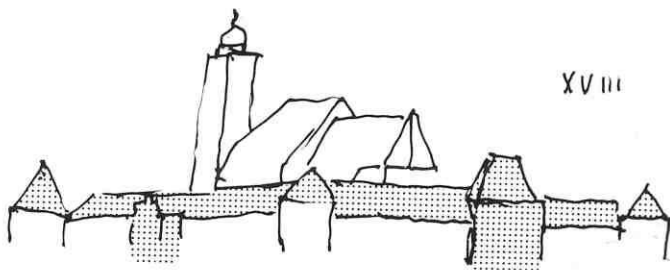
XVI



XVII



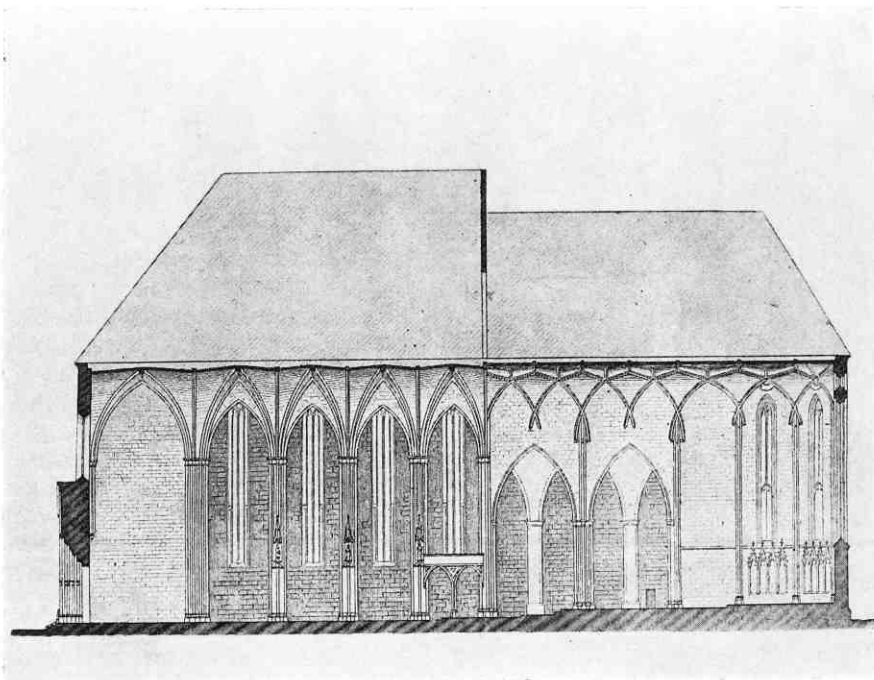
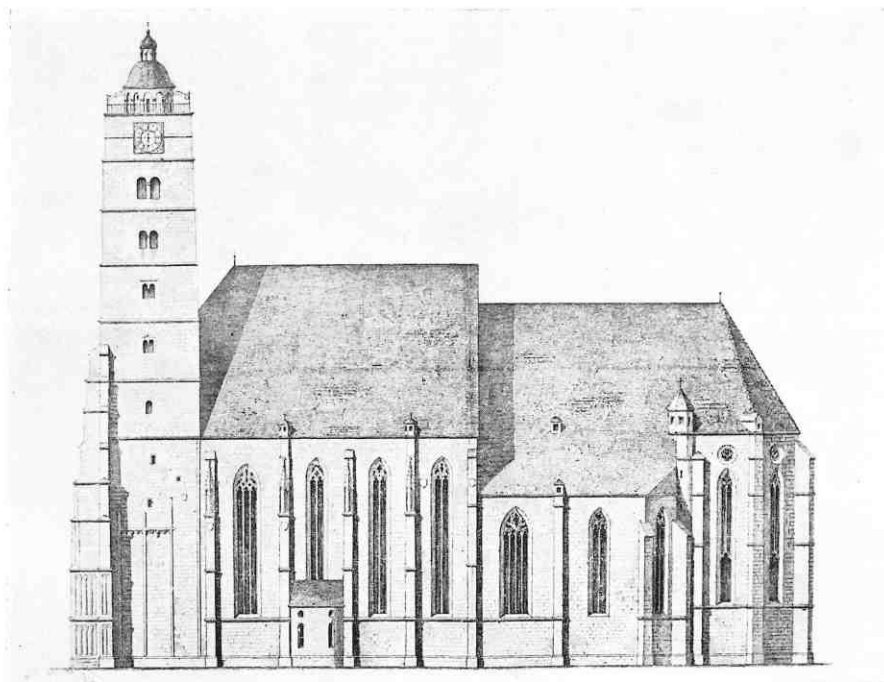
XVIII



o neostilu uopće. Takvi izuzeci neobično su važni želimo li razumjeti složenu dinamiku živog stvaranja u odnosu na sve shematske pristupe umjetnosti.

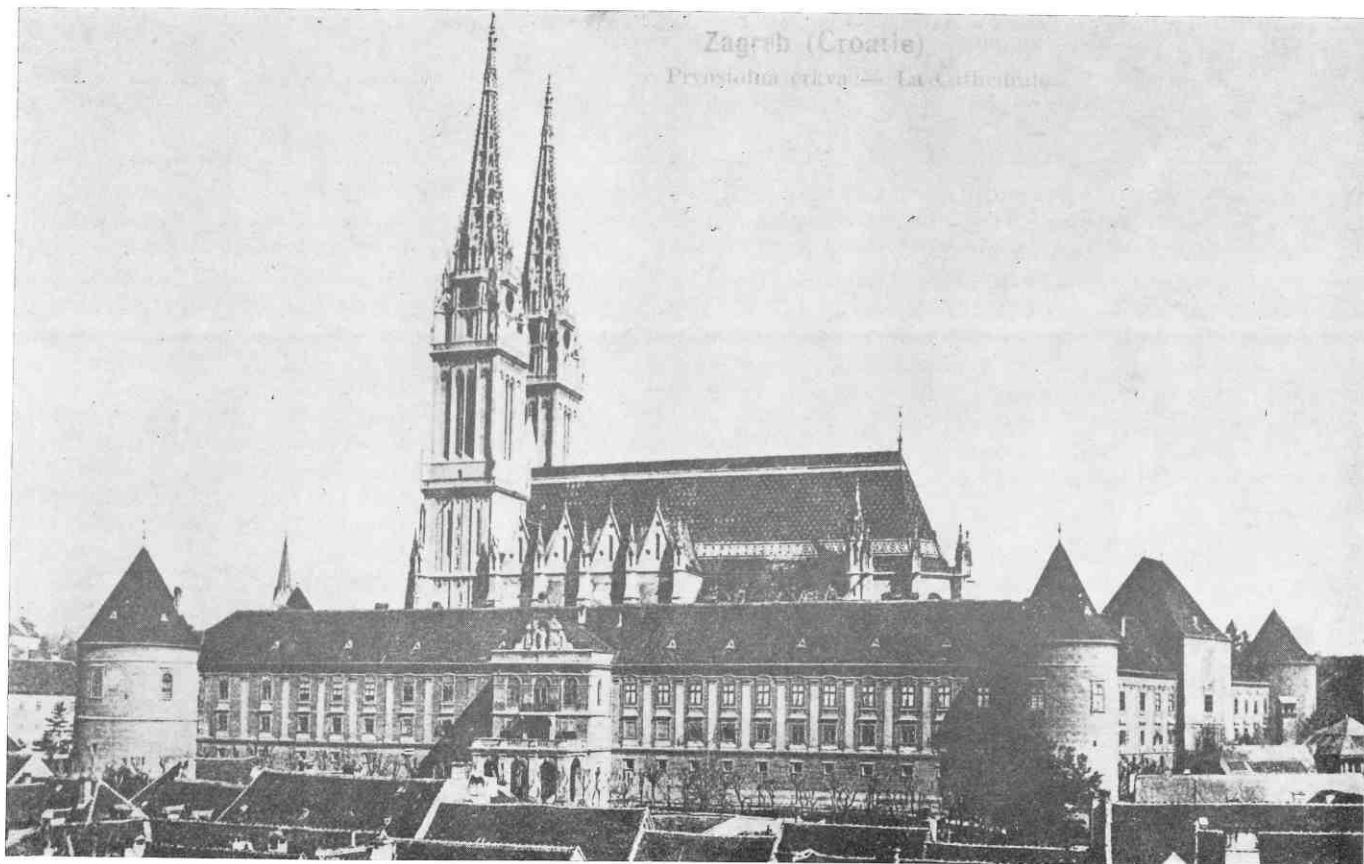
U toj totalnoj neosjetljivosti za bitak arhitektonskog djela, za organskost arhitekture, čini mi se da je korijen onome što nazivam katastrofom: nikakvim se, naime, razlozima statike i čuvanja ili želje za dovršavanjem započetog a sudbinski prekinutog građenja katedrale (kao što se to pokušavalo) ne može opravdati svjesno uništavanje zatečenog i u samo tkivo zgrade uraslog portala.

Nije važno je li ili nije Hermann Bollé pažljivo prelistao sve priručnike i poznao najvažnije gotičke spomenike Evrope, je li više ili manje pogriješio u oblikovanju tornjeva. Nije teško, doduše, dokazati nezgrapnost nekih detalja njegove zapadne fasade: kao tipična kulisna arhitektura, ona negira pravu dimenziju građevine i strši nad njezinim krovom, pa stoga kićeni gotički prozori pročelja ne osvjetljuju crkvu, nego »gledaju« na tavan; zatim, u samom rastu tornjeva pojavljuje se nabujali čvor oko sata koji zaustavlja kontinuitet uzgona itd. Ali ne smatram bitnim ta formalna razmatranja. Bolléov pristup spomeniku po metodi je bitno različit od svih dotadašnjih protomajstora katedrale. Sve ranije intervencije i promjene nastajale su iz životne nužnosti, nalazile u njoj svoju mjeru i tek potom postajale vizuelni znak. Sada se pristupilo s ideološkog stanovišta i dogmatski i deklarativno oblikovalo ideologizirano arhitektonsko djelo, te je stoga ono i postalo »strano tijelo« u organizmu. Najsudbonosnije je svakako što je prekinut dotadašnji odnos graditelja prema građevnom objektu kao subjektu. Sada moram ponovo citirati Đuru Szaboja jer smatram da je nesumnjivo imao pravo kad je pisao: ako su od Bolléa i zahtijevali da tako radi, on je kao arhitekt, kao umjetnik, kao stvaralac morao osjetiti da pred sobom (ili ako hoćete pod sobom) ima živo tkivo koje ne smije bezrazložno rezati (Đ. Szabo, »Stari Zagreb«). Smatrao ga je odgovornijim od publike, koja je u tom času ipak intuitivno osjetila skrivenu vrijednost ovog zdanja. Zahtijevajući to isto od arhitekta, naime intuitivnu spoznaju vrijednosti i značenja arhitekture, Szabo je bio u pravu. To smatramo i mi danas. Nećemo nagađati kako se moglo, niti odrediti kako je trebalo to riješiti. Ali možemo i moramo kritički konstatirati promašaj. Ako itko mora imati relaciju prema organskom i životnom u djelu i sredini u kojoj želi intervenirati, onda je to stvaralac. Ako ta intuicija (spoznaja, svijest, osjećaj, nazovimo to kako hoćete) zakaže, onda će arhitekt izdati djelo, a time je zapravo najteže osudio samoga sebe.



Još ne možemo zaključiti razgovor. Ako smo dosad uvijek u oblicima tragali za značenjima, ostali smo dužni odgovor: iako izrasli na temelju drukčijeg pristupa, i Bolléovi tornjevi, ipak, valjda nešto znače? Nije dovoljno ikonografski opisati gotičku

im pripadnost, pokušajmo ikonološki odrediti njihovo značenje u prostoru i vremenu. Dosljedno našoj metodi osvrnut ćemo se najprije na »izvor-nik«. Ograničenost morfološke definicije stila ili nepotpunost takva ključa u čitanju djela određene



epohe možemo dokazati i na primjeru srednjovjekovnih tornjeva. Razlika između romaničkog i gotičkog tornja nije samo u tome što jedan ima oblik lukove otvora, a drugi šiljate, jedan horizontalne vijence, a drugi nizove fijala što se sustižu itd., nego i u promjeni odnosa prema volumenu i prostoru. Romanički tornjevi »pripadaju« objektu uz koji su građeni, crkvi, a gotički tornjevi preraštaju mjeru pojedinačnog objekta i postaju spomenik grada. Oni su mjerljivi urbanim mjerilom, i treba ih čitati u urbanom kontekstu. Ako gotičke tornjeve ne tumačimo metafizički kao putokaze u raj, već u njima očitavamo »pokazatelje« urbane koncentracije moći, naći ćemo zajednički nazivnik za tako raznolike oblike kao što je toranj katedrale Ulma i kule San Gimignana. Potvrdu ideje da vertikalna metodom grafikona iskazuje »metrički« kvantifikaciju ekonomske i društvene moći nalazimo upravo u slučaju neposredne vizuelne konkurencije, koja materijalizira individualnu konkuren-

ciju kao u San Gimignanu tako i na Manhattanu. Ta ideja bila je nesumnjivo poticaj Bolléu i onima koji su podržavali izgradnju tornjeva.

Na likovnim prikazima i fotografijama Zagreba iz druge polovice prošlog stoljeća javljaju se prve vertikale industrijske arhitekture, tvornički dimnjaci. Oni postaju vizuelna konkurencija onim malim baroknim tornjevima zagrebačkih crkava, pa i stare katedrale.

Dvojnost, dualizam stila 19. stoljeća postoji i u nas. Određeni društveni slojevi, neosjetljivi na bitno nove simbole vremena: urbanističke projekte trgova i parkova, pa i sam Bolléov projekt Mirogoja, zahtijevaju realizaciju ovih tornjeva kao simbola u konkurenciji s ostalim austro-ugarskim gradovima koji su ih imali »na vrijeme« i u vremenu, i kao znak jači od nastupajuće industrijske arhitekture. Ideja restauracije bila je u trenutku

početka radova (1872) već odraz zakašnjelog romantizma, a u trenutku realizacije (1902) zakašnjela i reakcionarna. I zato tornjevi katedrale nisu više spomenik hrvatske povijesti, pa čak ni spomenik Zagreba, već samo jednog sloja i soja u tom gradu. Tipično je za malograđanski mentalitet da će s pretjeranim i površnim zanosom inzistirati na lako prepoznatljivom i očiglednom simbolu, a pri tom ne samo zapostaviti, nego, kao u ovom slučaju, negirati i uništiti prave i istinite vrijednosti svoje prošlosti. S obzirom na to da je katedrala bila hrvatski nacionalni povijesni spomenik prvog reda, ova se nametljiva i prepotentna intervencija pokazala falsifikatom povijesti. Da smo zaista imali toliko sredstava i moći, toliko mira i vremena u 15. st., zašto bismo se onda ikad žalili na povijesnu sudbinu? I gdje su nam ostala djela i rezultati?

Treba li pokazati kako djeluje ova ideologizacija arhitekture, kad se ona gradi s »prozirnom« intencijom, pokazat ćemo na primjeru jednog suvremenog spomenika, jer mi se čini da promjenom »predznaka« vremena postaje jasnija zakonitost, kao što smo pokušali na primjeru odnosa MUO — »Željpo«. Kao recidiva iste ideologizacije arhitekture, po istom principu idejnopoličke konkurencije, na bazi najvulgarnije simbolike nastat će poslije drugoga svjetskog rata neboder na početku Illice. To je nesumnjivo reakcionarni malograđanski mentalitet koji progovara iz njega, iako s drugim, tzv. »pozitivnim« predznakom. Taj je neboder kao »napredna«, »industrijska«, »socijalistička« vertikalna imao konkurirati »klerikalno-reakcionarnim« tornjevima katedrale. I opet se ponavlja kao kod tornjeva: ova ideja nije toliko reakcionarna sama po sebi koliko je to postala time što je zapravo zakašnjela realizacija jedne stare zamisli, i vrijeme ju je pregazilo. Prijeratni natječaji i projekti koji su nastali u vezi s našim prvim neboderom odraz su poleta i zanosa prvih prodora moderne arhitekture u nas. Tragični lik Pičmana simbol je teškoća s kojima se ona probijala. Ali u to vrijeme, u doba »srednjeg« Zagreba, u gradu od 40.000 stanovnika nove su se potencije mogle zaista dovoljno iskazati jednim neboderom »urbanog« značenja. Međutim, ta ideja konkurencije na jedinom trgu grada bila je u času realizacije već zastarjela i pregažena: javili su se sasvim drugi zahtjevi, mjerila i mogućnosti da se naše vrijeme ostvari i izrazi. (Vidi: R. I. »Dinamična ravnoteža«, Čovjek i prostor III/1960, str. 96.) I opet, iako je naš poslijeratni »neboder« — koji se dugo naprosto tako zvao, jer je bio jedini objekt s više od deset katova — sav blistao od etikete naprednosti, svjedoci smo da morfološka stilska obloga ne može prikriti dublje sociološko-povijesno značenje arhitektonskog znaka.

Umjesto zaključka

Sve što je rečeno ne vodi jednom zaključku, nego ukazuje na složenost problema. Ako ponešto od toga treba izdvojiti, onda je, čini mi se, najvažnije spoznati da se o Bolléovu djelovanju ne može dati jednostavna ni jednostrana ocjena, jer su mu djela veoma različitog značenja i smisla. Ne zaboravljajući vrijednosti, pa i jedinstvena ostvarenja koja smo analizirali, završili smo s katedralom iz dva razloga: prvo, zbog važnosti samog spomenika, drugo, jer su problemi koji se tu prepleću još danas, i bit će uvijek, aktualni.

Odbijajući ispriku da je Bollé radio kako je »jedino bilo moguće«, upravo stoga što vidimo opasnost da se jednom priznata takva isprika prenese i na adekvatne suvremene zahvate, naglašavamo da je ono, kao i svako drugo vrijeme, nudilo više rješenja. Prije svega, egzaktno konzervatorski umjesto restauracijskog pristupa, jer uza svu modu »dograđivanja u stilu« još je uvijek bilo mnogo spomenika kojima je uočena povijesna vrijednost, ali simbolička ako ne umjetnička, i nije se iz pijeteta diralo u njihov integritet.

Taj pristup ukotvljen je čak u onako značajnom pozitivizmu 19. stoljeća. Ali, što je najvažnije, kao i uvijek, u svim razdobljima, postojala je otvorena mogućnost individualnog pristupa i rješenja, jer su tako unutar parametara stila djelovali kreativni majstori svih vremena. Za takav pristup teško je ponuditi primjer, jer bi to bilo u kontradikciji s individualnošću i neponovljivošću zahvata (tako se, recimo, da nema Bolléova Mirogoja, ne bi mogao navesti primjer toga zamaha i dometa!). Ali onome tko je znao i htio gledati mogao je metodom »očigledne nastave« poslužiti kao poticaj sam neoromanički portal katedrale — toliko je istupio iz kodeksa rješenja i prosjeka svoga vremena. Ostaje stoga kao jedino moguća ocjena da je njegov pristup projektiranju u sklopu katedrale krajnje mediokritetski, što je u drugom slučaju moglo proći neprimijećeno: do katastrofe je došlo samo zbog toga što je takva metoda primijenjena na djelo izrazite individualne vrijednosti, te je kontradikcija postala vapijuća. Bolléovske konfekcije puna je Evropa i Amerika, a zagrebačka je katedrala jedna jedina.

Dihotomija djelo — stil

Ako prihvatimo, kao što smo rekli na početku, da je likovno ili arhitektonsko djelo realitet, a stil apstrakcija (u doslovnom etimološkom značenju »izvučen« iz pojedinačnog), onda otkrivamo nerješivu unutrašnju suprotnost u svakom historicističkom djelu, jer ono želi biti stilom. Idealno djelo

historicističke arhitekture bilo bi ono koje sadrži maksimum »stila«, dakle općeg, a minimum »djela«, individualnog. Savršeno djelo historicizma nemoguće je dakle realizirati, jer se svaki ipak neizbježni »individualitet« likovnog djela, njegov »realitet«, opire apsolutnosti »stilske čistoće«. Sada možemo izreći i relativno opravdanje Bolléa koje se ograničuje otprilike na to da nije iz lične netrpeljivosti, »individualnog« stanovništva negirao zatečene vrijednosti zagrebačke katedrale, već je onog trenutka kad je prihvatio normative historicističkog stila nužno morao tako postupiti. Izuzetna vrijednost katedrale bila je upravo u njenom individualitetu, multistilskoj neponovljivosti, jedinst-

venoj »osobitosti«, i ona je morala iritirati svakoga tko je u umjetnosti vidio i priznavao samo opće, tipsko, unificirajuće, uniformirajuće, kolektivno, anonimno. Zagrebačka katedrala bila je — a iako uništena u teoriji umjetnosti ipak će ostati — paradigmatičan primjer individualnosti djela, spomenika, a Bolléov restauracijski zahvat također izraziti primjer maksimuma anonimnosti stila, kada on ne izrasta iz života, već se nameće iz ideoloških razloga. Sadašnja katedrala spomenik je inkopatibilnosti tih suprotnosti, nespojivosti stvaralaštva i dogme.

Time ćemo zasad zaključiti ova razmatranja.



Vertikale neogotičkih tornjeva katedrale i nebodera na početku Ilice nastale su iz istog malograđanskog mentaliteta kao svjesno ideologizirani znakovi iako međusobno konkuriraju, kao tohože izrazi suprotnih ideologija