

Универзитет у Београду
Архитектонски факултет

Ђорђе М. Мандрапа мастер инж. арх.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ВЕРНАКУЛАРНИХ
ГРАДИТЕЉСКИХ ПРИНЦИПА И ИЗРАЗА У
АРХИТЕКТУРИ СРБИЈЕ 19. И 20. ВЕКА

Докторска дисертација

Београд
2017.

University of Belgrade
Faculty of Architecture

Đorđe M. Mandrapa M. Arch.

INTERPRETATION OF VERNACULAR BUILDING
PRINCIPLES AND EXPRESSIONS IN SERBIAN
19TH and 20TH CENTURY ARCHITECTURE

Doctoral dissertation

Belgrade
2017.

ментор:

Др Мирјана РОТЕР БЛАГОЈЕВИЋ

Ванредни професор, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет.

комисија:

Арх. Владимир ЛОЈАНИЦА

Председник, редовни професор, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет;

Др Мирјана РОТЕР БЛАГОЈЕВИЋ

Члан и ментор, ванредни професор, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет;

Др Александар КАДИЈЕВИЋ

Члан, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет.

Датум одбране

Београд.

Датум промоције

Београд.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ВЕРНАКУЛАРНИХ ГРАДИТЕЉСКИХ ПРИНЦИПА И ИЗРАЗА У АРХИТЕКТУРИ СРБИЈЕ 19. И 20. ВЕКА

резиме:

Рад се бави испитивањем односа вернакуларне архитектуре Србије и њене интерпретације у деветнаестом и двадесетом веку. Досадашња истраживања вернакуларне архитектуре Србије, у главном, су се бавила анализом њених формалних карактеристика, или њеног националног карактера. Стога је, у овом раду, тежиште на анализи вернакуларне архитектуре Србије у контексту вернакуларног градитељства уопште, као и њене интерпретације у архитектури деветнаестог и двадесетог века. Крајњи циљ анализе овог односа јесте сагледавање оквира и основа тумачења и разумевања вернакуларне архитектуре Србије и вернакуларне архитектуре уопште, као и ефеката које је интерпретација деветнаестог и двадесетог века имала на тадашње вернакуларно градитељство у Србији. Основна хипотеза рада тиче се утицаја интерпретација разматраног периода на постепено ишчезавање вернакуларних градитељских пракси. С друге стране, рад се, бави и потенцијалима и могућностима имплементације одређених вредности и постулата вернакуларног стваралаштва у савремену архитектонску теорију и праксу.

Кључне речи:

Вернакуларна архитектура, интерпретација, традиција, модерно

Научна област:

Архитектура и урбанизам

Ужа научна област:

Историја, теорија и естетика архитектуре и визуелних уметности и обнова градитељског наслеђа

УДК број:

72:398(497.11)"18/19"(043.3)

INTERPRETATION OF VERNACULAR BUILDING PRINCIPLES AND EXPRESSIONS IN SERBIAN 19TH and 20TH CENTURY ARCHITECTURE

summary:

This dissertation examines the relationship between vernacular architecture of Serbia and its interpretation in the nineteenth and twentieth centuries. Former researches of Serbian vernacular architecture, mostly, considered its formal aspects, and its national character. Therefore, this dissertation's focus is on the analysis of vernacular architecture of Serbia in the context of vernacular architecture in general, as well as its interpretation in the nineteenth and twentieth centuries. The ultimate aim of the analysis of this relationship is the overview of its framework and the understanding of vernacular architecture of Serbia, and vernacular architecture in general, as well as of the effects that the nineteenth and twentieth century interpretations had on vernacular architecture of the period. The basic hypothesis of this paper considers the effect of the observed period's interpretation on the gradual disappearance of vernacular building practices. On the other hand, this dissertation examines the potentials and possibilities of the implementation of certain values and postulates of vernacular creativity in contemporary architectural theory and practice.

Key words:

Vernacular architecture, interpretation, tradition, modern

Scientific field:

Architecture and Urbanism

Scientific subfield:

History, Theory and Aesthetics of Architecture and Visual Arts and the Architectural Heritage Restoration

UDC number:

72:398(497.11)"18/19"(043.3)

САДРЖАЈ

1. УВОД	1
1.1. Уводне напомене о предмету, проблемима, циљевима и задацима истраживања, полазним хипотезама и примењеним научним методама	1
1.1.1. Предмет и проблем истраживања	1
1.1.2. Циљеви и задаци истраживања	3
1.1.3. Полазне хипотезе	5
1.1.4. Научне методе истраживања	6
1.2. Преглед досадашњих истраживања и тумачења теме	10
2. ПОЈАМ, ЗНАЧЕЊЕ И КАРАКТЕРИСТИКЕ ВЕРНАКУЛАРНЕ АРХИТЕКТУРЕ	25
2.1. Концептуализовање феномена вернакуларна архитектура	25
2.1.1. Општа разматрања	25
2.1.2. Универзални и специфични карактер вернакуларне архитектуре	39
2.2. Вернакуларна архитектура у Србији	46
2.2.1. Досадашња теоријска тумачења	46
2.2.2. Тумачење односа структуре и функције сеоских кућа	51
2.2.2.1. Структура сеоских кућа.....	52
♦ Формални аспект сеоских кућа.....	52
♦ Технички аспект сеоских кућа	64
2.2.2.2. Функција сеоских кућа.....	71
♦ Манифестациони односи	72
♦ Медијативни односи.....	85
2.2.2.3. Адоптивна петља – међузависност структуре и функције	95
2.2.3. Кратак осврт на варошку кућу	103
3. ОСНОВНЕ ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ВЕРНАКУЛАРНЕ АРХИТЕКТУРЕ СРБИЈЕ 19. И 20. ВЕКА	107
3.1. Контекстуализација интерпретације вернакуларне архитектуре	107
3.2. Општи преглед примера интерпретације вернакуларне архитектуре у теорији и пракси	113
3.2.1. Период до Првог светског рата	113

3.2.2. Период између два светска рата	120
3.2.3. Период након Другог светског рата	138
3.3. Компарација вернакуларног градитељства и његове интерпретације	149
3.3.1. Компарација формалног аспекта	149
3.3.2. Компарација функционалног аспекта	160
3.4. Закључна тумачења природе интерпретације вернакуларне архитектуре	172
4. ТРАДИЦИОНАЛНЕ ВРЕДНОСТИ ВЕРНАКУЛАРНЕ АРХИТЕКТУРЕ И ПРОБЛЕМАТИКА САВРЕМЕНЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ	178
4.1. Глобално и локално у савременој култури - партикуларни идентитети и изрази у савременом контексту	178
4.2. Традиција, њене вредности и савремени контекст	184
4.3. Обриси потенцијалног новог стваралачког оквира	187
5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	195
5.1. Оправданост хипотеза	195
5.2. Научна оправданост истраживања и резултати	201
5.3. Потенцијали даљих истраживања	202
6. БИБЛИОГРАФИЈА	204
6.1. Извори	204
6.2. Литература	204
7. ИЛУСТРАЦИЈЕ	212
ПРИЛОЗИ	253
Биографија аутора	253
Изјава о ауторству	256
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада	
257	
Изјава о коришћењу	258

1. УВОД

1.1. Уводне напомене о предмету, проблемима, циљевима и задацима истраживања, полазним хипотезама и примењеним научним методама

1.1.1. Предмет и проблем истраживања

Период који је обухваћен истраживањем започео је у деветнаестом веку, декомпоновањем и реструктурирањем Османске империје, што је, као и слични процеси у вези са Хабсбуршком, односно Аустроугарском монархијом, кроз модерне процесе формирања нација, довело до настанка нових држава. У овом периоду, према неким тумачима (Дероко, Финдрик, Којић, Петровић), постепено се одвија нестајање вернакуларне архитектуре, и традиционалне културе уопште. С друге стране, кроз текстове и праксу савременика, примећује се интензивно интересовање за вернакуларно.

Примарни проблем који је истраживан у раду јесте ова парадоксална супротстављеност неумитног ишчезавања вернакуларне архитектуре, са једне, и њене интензивне мобилизације, са друге стране. Истраживање је посебно било усмерено на анализу и интерпретацију архитектонске теорије и праксе разматраног периода и њиховог односа према ономе што би требало да буде вернакуларно – свакако, истраживање је спроведено уз потпуну свест о ограничењима које нам намеће интерпретација својствена времену у ком оно настаје, па, самим тим, и не претендује на доношење коначног суда. Тако, као изведени проблем, јавио се проблем самог дефинисања вернакуларне архитектуре. У центру овог проблема лежи Оливерово [Paul Oliver]¹ објашњење ограничења модерног, научног и професионализованог приступа овој тематици, будући да се сама вернакуларна архитектура тиче више различитих дисциплина.²

Секундарни проблем представљала је деконтекстуализација вернакуларне архитектуре која се одвијала у предметном периоду. Реч је о интерпретацији

¹ Пол Оливер (1927-) – британски историчар архитектуре.

² Paul Oliver, *Built to Meet Needs, Cultural Issues in Vernacular Architecture* (Oxford: Elsevier Ltd, 2006.), 39.

вернакуларног изван контекста и облика културе у којој је оно настајало – тј. мобилисању вернакуларног посредством пракси које су „условљене естетским и интелектуалним садржајем своје професије.“³ Као изведени проблем, пак, препознат је процес секуларизације и десакрализације. Овај проблем базиран је на Рапопоровој [Amos Rapoport]⁴ тврдњи да у вернакуларној архитектури „нема раздвајања човечијег живота, рада, религије, као и јако мало, ако и уопште, разлике између светог и профаног,“⁵ посматраној у контексту Елијадеових [Eliade, Mircea]⁶ теза о џиновском преображају „Света који су предузела индустријска друштва, а који је омогућила десакрализација Космоса под дејством научне мисли.“⁷

Предмет спроведеног истраживања био је процес преозначавања специфичног облика стваралаштва – вернакуларне архитектуре Србије. Ово је подразумевало целокупан однос вернакуларне архитектуре и њене интерпретације настале у деветнаестом и двадесетом веку, из чега произилази да је предмет истраживања био низ разлика условљених бројним културно-историјским променама које обележавају поменути процес, а у којима настају теорије и праксе које покушавају да интерпретирају вернакуларно у деветнаестом и двадесетом веку у Србији. Сходно томе, анализирана су својства ова два феномена, односно, дефинисањем њихових концептуалних оквира, владајућих идеологија и специфичних циљева. То, такође, значи да је предмет истраживања подразумевао и *народно неимарство Србије*, односно формирање концептуалног оквира за дефинисање вернакуларне архитектуре Србије, где је досадашње истраживачко поље дефинисано појмом *народно неимарство Србије*, било полазна тачка. Следствено томе, као предмет се, уједно, појавила и сама

³ „[...] conditioned by the aesthetic and intellectual content of his speciality.“ – Kingston Wm. Heat. „Defining the Nature of Vernacular,“ *Material Culture* Vol. 20, No. 2/3. (Summer/Fall 1988.): 3. – **сви преводи су дело аутора рада.**

⁴ Амос Рапопор (1929-) – архитекта пољског порекла.

⁵ „There is no separation among man’s life, work, and religion, and very little differentiation, if any, between the sacred and the profane.“ – Amos Rapoport, *House, Form and Culture* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc, 1969.), 8.

⁶ Мирча Елијаде (1907-1986) – румунски историчар религије, писац филозоф и професор на Универзитету у Чикагу.

⁷ Мирча Елијаде, *Свето и профано* (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.), 97-98.

интерпретација вернакуларне архитектуре Србије у теорији и пракси деветнаестог и двадесетог века.

1.1.2. Циљеви и задаци истраживања

Примарни циљ истраживања, био је расветљавање, сагледавање и објашњавање процеса у оквиру којих се одвијало постепено ишчезавање вернакуларног стваралаштва у Србији током деветнаестог и двадесетог века. Сходно томе, циљ је био и сагледавање и дефинисање потенцијалног статуса вернакуларног у савременој архитектури.

У оквиру примарног циља издвојила су се два оперативна циља. Први оперативни циљ био је објашњавање вернакуларног стваралаштва, односно, разумевање вернакуларног начина мишљења, тј. *вернакуларног менталитета*, где се менталитет разуме у складу са дефиницијом менталитета као „целокупног духовног устројства – начина мишљења, схватања, склоности, расположења и др. – једног човека, друштвеног реда, поколења итд.“⁸ Други оперативни циљ био је анализа перцепције вернакуларног у теорији и пракси архитеката деветнаестог и двадесетог века у Србији – њеног развојног тока, њених модела и импликација.

Секундарни циљ био је стварање једне интегралне слике традиционалног простора становања у Србији која би се тицала више дисциплина – у складу са усвојеним дефиницијама вернакуларне архитектуре, а из угла специфичних услова различитих контекста дефинисаних као физички, социјални и културни миље.

Крајњи циљ, свакако, био је унапређивање истраживачке области вернакуларне архитектуре у Србији данас, са акцентом на теоријским проблемима, а са циљем увођења новог гледишта на ову врсту стваралаштва у савременом националном културном миљеу.

Из поменутих циљева произашли су и одговарајући **задаци истраживања**. На првом месту то су били задаци анализе досадашњих, страних и домаћих,

⁸ Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*. (Београд: Просвета, 1986), 552.

расправа на тему вернакуларне архитектуре, а посебно, радова на тему вернакуларне архитектуре у Србији. Такође, као задатак, наметнуло се и дефинисање феномена вернакуларне архитектуре и препознавање његових позиција у оквиру традиционалног и религиозног стваралаштва, као и измештање анализе вернакуларне архитектуре у Србији из искључиво обликовног и стилског контекста.

Затим, ту је анализа претходних радова на тему перцепције вернакуларног манифестоване у деловању српских архитеката деветнаестог и двадесетог века, као и анализа теоријских ставова на основу којих се вернакуларно интерпретирало у одабраном историјском контексту. Ту је била још и анализа позиција, појмова и пројектантских приступа којим архитекти инспирисани вернакуларним стваралаштвом образлажу своју архитектонску праксу, као и анализа конкретних аспеката архитектонског стваралаштва српских архитеката деветнаестог и двадесетог века, али и вернакуларних градитеља. Као последицу издвојили бисмо историзацију перцепције вернакуларног у контексту архитектуре у периоду који разматрамо.

Након тога, задатак је био постављање проблема супротстављености вернакуларног и његове интерпретације, успостављање основних теоријских параметара и критеријума помоћу којих је могуће објаснити карактер овог специфичног односа, као и само његово објашњење. Поред тог, појавила се и потреба поређења циљева архитеката деветнаестог и двадесетог века са једне и вернакуларних градитеља са друге стране, у контексту претходних потреба, начина формулисања концепата и коначних очекивања.

На крају, задатак је био препознавање потенцијалног финалног односа вернакуларно-модерно, који би се тицао претходних очекивања, технологије деловања и формалних манифестација, посматраних кроз дискурс архитектуре, као и расветљавање проблема ишчезавања вернакуларног градитељства у савременом стваралаштву.

1.1.3. Полазне хипотезе

Полазећи од претпоставке да вернакуларно градитељство са једне, и интерпретација вернакуларне архитектуре у деветнаестом и двадесетом веку, са друге стране, припадају двема потпуно различитим традицијама мишљења, формирана је следећа хипотезу.

Интензивно интересовање за вернакуларну архитектуру у Србији деветнаестог и двадесетог века значајно је утицала на процес њеног ишчезавања.

Ова хипотеза била је условљена следећим:

- Постоји неумитан процес ишчезавања вернакуларне архитектуре у Србији деветнаестог и двадесетог века.
- Тумачење вернакуларног путем традиција мишљења које му нису својствене доводи до занемаривања, па и урушавања, система ком вернакуларно заиста припада.
- Вернакуларно није стил већ културна манифестација. Посматрањем вернакуларног градитељства у Србији у овако измештеном и проширеном контексту, може водити ка значајно комплетнијем разумевању овог феномена.

С друге стране, хипотеза која се тиче секундарних циљева овог рада полазила је од претпоставке да увођењем новог угла гледања на архитектуру можемо довести до квалитетније и продуктивније архитектонске теорије и праксе данас. Ова хипотеза гласила је:

Вредности које можемо препознати у вернакуларној архитектури могу значајно допринети обогаћивању савремене постиндустријске архитектонске теорије и праксе постајући решење за неке од уочених проблема новог информатичког доба.

Ова хипотеза је условљена следећим:

- Постоје аутори који сматрају да развој савремених комуникација прети традиционалном коришћењу физичког простора као простора комуникације.
- Вернакуларне вредности манифестоване кроз специфичан однос са локалним могу користити грађењу нове препознатљивости појединачних физичких простора утичући, тако, на њихову рестаурацију.

1.1.4. Научне методе истраживања

Истраживање које је спроведено може се окарактерисати као историјско-интерпретативно. Интерпретативно истраживање јесте оно које подразумева посматрање социјално-физичких феномена унутар комплексног контекста, са жељом да се посматрани феномени објасне у наративној форми и холистичком духу.⁹ Историјско, свакако, зато што су феномени, који су истраживани, смештени, највећим могућим делом, у прошлост.

Самом тематском истраживању претходило је историографско сакупљање примарних и секундарних извора из области вернакуларне архитектуре, историје, антропологије, компаративне анализе религије, филозофије и сл, релевантних за препознавање проблема и дефинисање предмета истраживања. Након тога, уследило је формирање информационе основе, односно, систематизација грађе, праћена анализом садржаја.

Основни аналитички модели коришћени у овом истраживању били су структурална и компаративна анализа, а како је вернакуларно трансдисциплинарни феномен, односно, како се тиче више различитих дисциплина, ово истраживање је, поред техника и поступака карактеристичних за архитектонску анализу, укључило и знања из области антропологије, компаративне анализе религије, филозофије, социологије и сл. Када је вернакуларна архитектура Србије у питању, појавила се потреба

⁹ Linda Groat and David Wang, *Architectural Research Methods* (New York: John Wiley and Sons, Inc, 2002.), 136.

да предметно истраживање буде систем који омогућава довољно широко разумевање проблема, односно који је у стању да сагледа његову трансдисциплинарност. Дакле, можемо рећи да је био потребан систем који ће пружити увид у сложеност идеја које се јављају иза мерљивих артефаката, као и омогућити међукултурна поређења, која су од посебног значаја када је истраживање вернакуларног у питању. Сходно томе, упошљен је структурални систем који се тичао укупног предмета ове фазе истраживања. Ово је извршено у духу Шулцових [Christian Norberg-Shultz]¹⁰ тврдњи да је за тоталан опис архитектуре неопходна структурална анализа.¹¹

Оваква структурална анализа, односно систем који пружа тоталан опис архитектуре, према Шулцу, захтева својеврсне подсистеме задатка, форме и технике,¹² које су, у складу са Гласијеовим виђењима, груписани у: композицију (форма и техника), и релације, тј. односе (задатак). На овај начин, истраживање је ограничено на два аналитичка нивоа – статички, који се тиче структуре (композиција), и динамички, који се тиче функција (релације/односи) – а који су позиционирани изнад и испод разматраног објекта. Сходно томе, целокупна анализа подразумевала је, поред дефинисања предмета, анализу његове форме и његових функција, а потом и објашњавање њиховог међусобног односа.¹³

При дефиницији предмета, у обзир су узете универзалистичке, а не партикуларистичке вредности. Ово је подразумевало, више когнитивну, а мање катектичку, оријентацију истраживања. Са друге стране, студија композиције предмета, тј. вернакуларне архитектуре Србије, односила се на дефинисање основних форми ове архитектуре, њихових саставних делова – са јасном дистинкцијом примарних и секундарних елемената, односно оних који су стални и оних који су променљиви – затим дефинисање еволуције форме и њених варијација.

¹⁰ Кристијан Норберг-Шулц (1926-2000) – норвешки архитекта и теоретичар архитектуре.

¹¹ Christian Norberg-Shultz, *Intentions in Architecture* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1968.), 107-108.

¹² Ibid, 104.

¹³ Henry Glassie. „Structure and Function, Folklore and Artifact,” *Semiotica* 7 (1973): 316-317.

Релације/односи предмета, односно његова функционална компонента, са друге стране, дефинисани су у духу својеврсног мултилинеарног функционализма, где је објекат представљао средство којим индивидуа (његов креатор или корисник) остварује однос са контекстом. Као контекст, у складу са претходно дефинисаним карактером вернакуларне архитектуре уопште, посматрани су физички, социјални и културни миље.

На крају, дат је увид у однос структуре и функције, будући да ни једно не постоји независно, већ су једно другим условљени кроз специфичан однос прилагођавања. Модел ове повезаности може бити концептуализован као својеврсна петља прилагодљивости која је посебно испитана.

Са друге стране, како се истраживање бави вернакуларном архитектуром у Србији деветнаестог и двадесетог века, то је значило да је било неопходно, поред разумевања шта је то вернакуларна архитектура Србије, сагледати и како је она интерпретирана током деветнаестог и двадесетог века. Дакле, у овој фази, извршена је анализу садржаја примарних и секундарних извора који се тичу интерпретације вернакуларне архитектуре у Србији у наведеном периоду. Примарни извори су се тицали оригиналних текстова који су се кроз деветнаести и двадесети век бавили истраживањем карактеристика вернакуларне архитектуре у Србији, као и сами пројекати и објекти настали под утицајем интерпретације вернакуларне архитектуре у том периоду. Секундарни извори, били су текстови којима је ова тема већ тумачена.

Други аналитички модел коришћен у овом истраживању била је, како је наглашено, компаративна анализа. Коришћен је врло комплексан методолошки апарат, који поред техника и поступака који се користе у истраживању архитектонских текстова, пројеката или објеката, укључује методолошке технике које су карактеристичне за поједине области друштвених наука: филозофије, социологије, студија културе. Компаративни метод се првенствено тицао поређења праксе вернакуларне архитектуре у Србији са њеним интерпретацијама (теоријским, историјским и практичним) насталим у Србији током деветнаестог и двадесетог века. Ово је био основни аналитички метод за утврђивање, описивање и објашњавање појмова којим

су дефинисани принципи интерпретације вернакуларне архитектуре у Србији током деветнаестог и двадесетог века. Метод се оријентисао према значењу које су разматрани појмови имали кроз историју, односно у контексту вернакуларне културе, и које су имали у периоду деветнаестог и двадесетог века. Ово је водило концептуализовању односа два феномена (вернакуларног и његове интерпретације), који је разматран у оквиру аспеката форме и функције, али не у својству нове структуралне анализе већ ради лакшег и систематичнијег спровођења компаративне анализе, њеног повезивања са усвојеним сазнањима о вернакуларној архитектури произашлим из спроведене структуралне анализе, као и сагледавања резултата овог односа.

На крају је обављена класификација и систематизација стеченог знања и концептуално дефинисање система мишљења вернакуларних градитеља. Затим, методолошки апарат подразумевао је синтезу и интерпретацију стечених сазнања, иако интерпретација није била стриктно везана за ову фазу већ се протезала кроз читав научни поступак, будући да су и фазе сакупљања идентификације/организације и вредновања података подразумевале и истовремену интерпретацију истих. Коначно, конструисан је наратив, који је, по карактеру, холистички, што је подразумевало методе моделовања, односно историјско-теоријске реконструкције. Будући да је широк опус социјалних, економских и политичких фактора био доведен у фокус кроз концептуални конструкт *интерпретације вернакуларне архитектуре у Србији у деветнаестом и двадесетом века*, управо је та *интерпретација вернакуларна архитектура у Србији у деветнаестом и двадесетом века* била средство путем ког је холистички карактер овог истраживања постигнут. То је остварено, не произвољним приказивањем поменутих (социјалних, економских, политичких) фактора, већ приказивањем њихове конкретне улоге у једном кохерентном интерпретативном оквиру.

1.2. Преглед досадашњих истраживања и тумачења теме

Претходна анализа информација о предмету истраживања подразумевала је бављење литературом која говори о проучаваним феноменима. Ово је подразумевало анализу најразличитијег материјала који се кретао од књига и научних чланака, до манифеста, новинских чланака, расправа и интервјуа. Различити феномени, такође, подразумевали су и различите облике литературе која их је тумачила, разумевала и објашњавала.

Сходно томе проблематика *вернакуларне архитектуре* и *вернакуларне архитектуре Србије* првенствено је изучавана кроз секундарне изворе, будући да она подразумева један, условно речено, несамосвестан облик стваралаштва, како је и објашњавају бројни аутори (**Хит, Оливер, Рапопор, Дероко**), па као таква, није била праћена конкретнијим теоријским поставкама и сличним текстовима аутора који су је градили. Сходно томе, проучавање овог феномена подразумевало је бављење текстовима који су покушавали да тумаче и разумеју проблем вернакуларног на ширем плану, као и препознавање ових поставки у текстовима који су се бавили архитектуром са простора Србије. То, дакле, подразумева, проучавање, како иностраних аутора, тако и домаћих тумача традиционалног градитељства Србије.

Такође, како је усвојена позиција вернакуларног као феномена који се налази између различитих дисциплина, тако су у његовом тумачењу коришћени и текстови који су се на експлицитан, или имплицитан, начин бавили овим феноменом из угла *филозофије, антропологије, социологије, историје религије, психологије* и сл (**Иљич, Елијаде, Леви-Строс, Јунг, Сретен Петровић, Тројановић** итд.).

Са друге стране, када је *интерпретација вернакуларне архитектуре у периоди деветнаестог и двадесетог века у Србији* у питању, библиографске јединице које су коришћене могу бити подељене на *примарне* и *секундарне* изворе. Примарни извори тичали би се текстова који су анализирали

вернакуларну архитектуру у овом периоду (Дероко, Којић, Павловић, Финдрик итд.), као и оних текстова који су представљали својеврсне манифесте ствараоца који су у свом стваралаштву полазили од вернакуларних форми дајући им посебно значење (**Стевановић, Инкиостри, Таназевић, Цвијић** итд.). Секундарне изворе, пак, могли бисмо поделити, условно речено, у две групе. У прву групу спадали би они извори који се непосредно баве проблемом тумачења и интерпретације вернакуларне архитектуре у теоријском и пратичном смислу у поменутом периоду (Игшатовић, Кадијевић, Тошева). Другу групу би, пак, чинили текстови који се, шире, баве разумевањем контекста у ком се поменути феномени посматрају.

Поменута друга група текстова тиче се, подједнако, текстова који се баве *историјом архитектуре и уметности*, као и текстовима који се баве посматраним периодом и феноменим из угла *историје, историје културе, социологије, филозофије* и сл (**Хопсбаум, Бејли, Арган, Бенјамин**).

У последњу групу библиографских јединица уврстили бисмо текстове који се баве савременим погледом на вернакуларну архитектуру и могућности потенцијалног упошљавања вредности ове архитектуре у контексту савремених градитељских теорија и пракси. Ови текстови се, првенствено, налазе у оквирима *теорије архитектуре*, али се, деличимчно, ослањају и на писања појединих *филозофа* (**Умбах и Хупауф, Блох**).

Вернакуларна архитектура – концептуални оквир

Вернакуларно (*Vernaculus* - урођен, домаћи, завичајни, постојбински, наслеђени, урођенички, изворни, неукрашен, чист, природан) је појам који се првенствено везује за *изворне*, или *домородачке*, језике. Стога, многи аутори управо ово користе као полазну претпоставку. У складу са тим Иљич [Ivan Plich]¹⁴ овај појам формулише као нешто што се „...односи на оне ствари које су домаће израде... које нису намењене тржишту, већ су само за кућну

¹⁴ Иван Иљич (1926-2002) – хрватско-аустријски филозоф, римокатолички свештеник и полимата.

употребу.“¹⁵ Када је реч о архитектури, можемо сумирати закључке различитих аутора (Пол Оливер, Кингстон Хит, Амос Рапопор итд.) и рећи да је вернакуларна архитектура стварана увек између локалних услова (климе, доступних материјала, морфологије терена и сл.) и културног контекста, односно традиције и обичаја, оних који су је градили. Вернакуларне грађевине су стваране од стране самих корисника или заједнице, а понекад чак и уз помоћ професионалних неимара, али увек за непосредне потребе конкретних корисника који неизоставно учествују у њиховом грађењу.

Већина студија о вернакуларној архитектури, у великој мери је студија о томе шта она *јесте*. Проблем дефинисања ове архитектуре осликава њену сложеност. Према Оливеру, „основна слабост проучавања, разумевања, и коначно опстанка, ВА [вернакуларне архитектуре] је у томе што она није препознатљива јединствена дисциплина, већ се тиче више дисциплина.“¹⁶ Сходно овој констатацији, он даје једну комплексну и дисперзивну дефиницију по којој:

„Вернакуларна архитектура обухвата станишта као и све друге грађевине које је начинио човек. Будући повезане са својим окружењем и доступним ресурсима, оне су најчешће грађене од стране власника или заједнице, употребом традиционалних технологија. Сви облици вернакуларне архитектуре су грађени да би одговорили на специфичне потребе, материјализујући вредности, економију и начин живота култура које их производе.“¹⁷

Кингстон Хит [Kingston Wm. Heat], пак тврди да „...с обзиром на то да се ‚намера‘ вернакуларног градитеља разликује од оне архитекте, јавља се

¹⁵ „‘Vernacular’ means those things that are homemade, homespun, home-grown, not destined for the marketplace, but that are for home use only.“ – Ivan Ilich, *Gender* (New York: Pantheon Books, 1982.), 68.

¹⁶ „A fundamental weakness of the study, understanding, and ultimately the survival, of VA is that it is not an identified, singular discipline, but within the province of many disciplines.“ – Oliver, 39.

¹⁷ „Vernacular architecture comprises the dwellings and all other buildings of the people. Related to their environmental contexts and available resources, they are customarily owner- or community-built, utilizing traditional technologies. All forms of vernacular architecture are built to meet specific needs, accommodating the values, economies and ways of living of the cultures that produce them.“ – Ibid, 30.

тежња да се вернакуларном градитељству приступи као материјалној манифестацији културе – као артефакту.“¹⁸ Стога, он даје једну поделу која поставља проблем интенције вернакуларног градитеља који је, како он тврди „културно оријентисан.“ На овај начин, према доста поједностављеној дефиницији коју пружа Хит, вернакуларни се разликује од професионалног градитеља будући да овај потоњи „тежи бити условљен естетским и интелектуалним садржајем своје професије,“ те је „интелектуално оријентисан.“¹⁹ Свакако да овој дефиницији недостаје довољно јасно разматрање комплексности овог проблема, а која се превасходно односи на питање подједнаке културне условљености и професионалих градитеља, која је само манифестована на другачији начин. Међутим, у сваком случају, ова позиција остаје значајна јер проширује контекста вернакуларне архитектуре са искључиво локалног, дефинисаног поднебљем, на културно, иако ни Хит неће пропустити да укаже на битност услова локалног.

„На вернакуларно поље је крочено онда када постоји приметна и конзистентна варијација постојећих правила размишљања и понашања спроведена симултано од стране регионалних становника као директан одговор на нове промене које се одвијају на локалу [...] Међутим, када репрезентативан број људи у оквиру региона прихвати аспекте јединственог градитељског одговора на колективан и конзистентан начин, они производе нешто што више није идиосинкретизам – то је културни синкретизам. То је вернакуларно.“²⁰

¹⁸ „Because the ‘intent’ of the vernacular builder differs from that of an architect, one tends to approach vernacular building not as art, but as the material manifestation of a culture – as an artifact.“ – Heat, „Defining the Nature of Vernacular,“ 2.

¹⁹ „he tends to be conditioned by the aesthetic and intellectual content of his speciality. The professional is intellectually oriented.“ – Ibid, 3.

²⁰ „The vernacular threshold is crossed when there is a discernible and consistent variation of previous rules of thought and behavior conducted simultaneously by regional inhabitants in direct response to new or changing forces within a locale. Indeed, in addition to broad patterns of influence, the vernacular may be prompted by the act of an individual as an agent of change. However, when representative numbers of people within a region embrace aspects of a unique building response in a collective and consistent manner, they produce something that is no longer idiosyncratic – it is culturally syncretic. It is vernacular.“ – Kingston Wm. Heat, *Vernacular Architecture and Regional Design: Cultural Process and Environmental Response* (Oxford: Elsevier, 2009.), 11-12.

Условљеност вернакуларне архитектуре, не само локалним, већ, на једна специфичан начин, и културним, наглашавају и други аутори. *Културу* Дејвис [Howard Davis]²¹ истиче као извор онога што назива јединством у разноврсности, јер „јединство [...] долази због тога што су основни избори градитеља коначни и ограничени; он ради у културном систему који у сваком тренутку помаже да се дефинише шта је доступно кроз спецификацију типова и подтипова.“²² Варирање постојећих типова и подтипова путем имплицитних правила, није ништа друго до „прилагођавање модела“,²³ о ком говори Рапопор. Међутим, он сматра да се ово може појавити „...само у друштвима која су везана за традицију, где се пар промена које настају јавља у оквиру датог познатог наслеђа и хијерархије вредности осликаних у градитељским типовима.“²⁴ А традиција је, за Рапопора, управи, на посебан начин отеловљена култура.²⁵

Контекстуализација истраживања – временски обухват и његове друштвено-историјске импликације

Објашњавајући временски оквир којим се дефинише вернакуларна архитектура у Британији, Пол Оливер говори како се обично сматра да се „традиција завршила око 1840. са развојем железнице, која је превозила материјале и људе.“²⁶ Међутим, појава железнице није изолована појава. Њу прати изградња масивне индустрије, што је, уједно, како Хопсбаум [Eric Hobsbawm]²⁷ тумачи, и завршна фаза индустријске револуције започете још

²¹ Хауард Дејвис – амерички професор архитектуре са Универзитет у Орегону.

²² „The unity that is characteristic of much of vernacular architecture comes about because the builder's basic choices are finite and limited; he is working in a cultural system that at any moment helps to define what is available through the specification of types and subtypes.“ – Howard Davis. „Explicit Rules, Implicit Rules, and Formal Variations in Vernacular Building,“ *Perspectives in Vernacular Architecture* Vol. 4. (1991): 61.

²³ „The adjustments to the model.“ – Rapoport, 5.

²⁴ „This can only occur in a society which is tradition bound, where the few changes that occur happen within a frame of a given common heritage and hierarchy of values reflected in the building types.“ – Ibid.

²⁵ Ibid, 2.

²⁶ „The tradition ended in the 1840s with the development of the railways, which moved materials and people.“ – Oliver, 37,

²⁷ Ерик Хопсбаум (1917-2012) – британски историчар.

осамдесетих година осамнаестог века.²⁸ Хопсбаумово тумачење, у ствари, даје једну ширу слику тадашњих промена у развијеним европским, а консеквентно, и осталим друштвима света. Он ће рећи како свет није изменила само индустријска, већ „дуална револуција“,²⁹ истичући да „ако је економија деветнаестовековног света формирана првенствено под утицајем британске индустријске револуције, политику и идеологију су формирали првенствено Французи.“³⁰ Он ће то и појаснити речима да је Француска „пружила први велики пример, концепт и речник национализма.“³¹ Кристофер Алан Бејли [Christopher Alan Bayly]³² ће сумирати поменута дешавања наглашавајући да су она раширила „две дугорочне промене...: рађање непријатељске, агресивне модерне националне државе и уздизање ‚финих, индустријских и комерцијалних друштава‘ широм света.“³³

Народна традиција је тако имала посебно место у грађењу националног идентитета, бивајући део поменуте политичке револуције. У ствари, по Хопсбауму, „народ‘ поистовећен са ‚нацијом‘ је био револуционарни концепт.“³⁴ Значај вернакуларне културе у креирању националног идентитета истиче Антони Смит [Anthony Smith]³⁵ говорећи како у овим процесима етничка интелигенција мобилише „раније пасивну заједницу да обликује нацију око нове вернакуларне историјске културе, коју је та интелигенција поново открила.“³⁶ Тако „пророда‘ и њени ‚леснички простори‘ [...] сачињавају историјску постојбину народа, свето складиште

²⁸ Eric Hobsbawm, *The Age of Revolution 1789-1848* (New York: Vintage Books, a division of Random House, Inc, 1996.), 29.

²⁹ Ibid, 2.

³⁰ „If the economy of the nineteenth century world was formed mainly under the influence of the British Industrial Revolution, its politics and ideology were formed mainly by the French.“ – Ibid, 53

³¹ „France provided the first great example, the concept and the vocabulary of nationalism.“ – Ibid.

³² Кристофер Алана Бејли (1945-2015) – британски историчар специјализован за британску империјалну, индијску и глобалну историју.

³³ „[...] two of the longer-term changes [...]: the emergence of the resolute, aggressive modern nation-state and the rise of ‘polite, industrious, and commercial societies.’“ – Christopher Alan Bayly, *The Birth of the Modern World 1780-1914* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004.), 88.

³⁴ „‘The people’ identified with ‘the nation’ was a revolutionary concept” – Hobsbawm, 60.

³⁵ Антони Смит (1939-2016) – британски социолог, посебно значајан по својим студијама национализма.

³⁶ Antoni D. Smit, *Nacionalni identitet* (Beograd: Čigoja štampa, 1998.): 105.

његових сећања.“³⁷ На овај начин, и кроз специфичну, нову, интерпретацију, вернакуларно је издигнуто са једног, њему својственог, локалног нивоа, на виши, и шири, национални ниво. Поред утицаја индустријске револуције, кроз транспорт радника и нових индустријских материјала, као и идеја, на ишчезавање вернакуларне архитектуре, што се огледа у нестајању локалних традиционалних технологија и престанку коришћења локалних материјала, нова идеологија национализма, и њена нова интерпретација вернакуларног, која га је, такође, измештала из његовог локалног миљеа, подједнако је имала значајан утицај на чиљење ове врсте стваралаштва.

Дефинисање појма и истраживање формалних карактеристика вернакуларне архитектуре Србије

Александар Дероко у свом двотомном издању *Народна архитектура*, узима један широк захват приликом објашњавања онога што он подразумева под *народним*. „Под ‚народном‘ подразумева се овде она архитектура прошлости која је грађена на територији Југославије од досељења Јужних Словена па до времена развоја савремене архитектуре; у најглавнијем рачунато, до краја XVIII века.“³⁸ Затим, овај корпус, Дероко дели на монументалну и фолклорну архитектуру.

Појам народна архитектура, а пре свега, народно неимарство, често је, у досадашњим студијама о архитектури овог поднебља, коришћен да објасни један исти корпус архитектуре – вернакуларну архитектуру. О томе посебно сведочи монографија Ранка Финдрика, *Народно неимарство*.³⁹ Приметићемо да и Рапорпорт у оквиру народне традиције, уз примитивну, смешта и вернакуларну архитектуру.⁴⁰ Пол Оливер, слично томе, под вернакуларном подразумева и народну, односно фолклорну, архитектуру.⁴¹ Са друге стране, као што покушава избећи временске оквиру, Кингстон Хит се ограђује и од

³⁷ Smit, 107.

³⁸ Александар Дероко, *Фолклорна архитектура у Југославији* (Београд: Научна књига, 1964), 3.

³⁹ Ранко Финдрик, *Народно неимарство* (Сирогојно: Музеј „Старо село,“ 1994.)

⁴⁰ Rapoport, 2.

⁴¹ Oliver, 30.

ове генерализације, наводећи да се фолклорна и народна архитектура могу сматрати вернакуларном тек када на једнак начин одговоре на специфичне услове локалног – поднебља, климе, доступних материјала.⁴² Ово је пре свега битно за просторе као што је Америка где су досељеници долазили са већ јасно изграђеним културним системима и фолклорним традицијама које се нису могле сматрати вернакуларним док нису одговориле на посебне услове новог поднебља. Ако се, након овога вратимо на Дероково виђење фолклорне архитектуре наићи ћемо на једну конкретнију дефиницију која је сасвим блиска осталим дефиницијама вернакуларне архитектуре које смо претходно изложили, а која фолклорну архитектуру смешта између *локалног* и *културног* њених градитеља.

„Позната је чињеница да се свака спонтано развијена архитектура, која је функција тренутно постојећих услова и могућности дотичне средине, развија под компонентама три основна момента, а то су: начин живота и потребе становника; грађевински материјал који се има на расположењу и најзад, климатске прилике дотичнога краја.“⁴³

Везаност вернакуларног за локално у Србији огледа се у разноврсности типова кућа које нам приказује Дероко. У најгрубљој подели, према Дероковој карти, реч је о *динарској* брвнари и бондручари.⁴⁴ Са друге стране, нешто прецизнији ће бити Ранко Финдрик узимајући у обзир и облик грађевина, њихову просторну организацију и сл.⁴⁵

Међутим, поменути аутори недовољно истичу одраз културног миљеа, који је изразито препознатљиве на поменутиим грађевинама. Оне се огледају у значају и симболици, па и веровањима и ритуалима посвећеним одређеним деловима грађевине, а који су, због тога, посебно наглашени или украшени. Поменућемо само кратко неке од ових архитектонских елемената – врата која се јављају у пару, огњиште, слеме, праг и сл. „Обичаји и ритуали који

⁴² Heat, *Vernacular Architecture and Regional Design*, 9.

⁴³ Дероко, *Фолклорна архитектура...*, 6.

⁴⁴ Ibid, 14.

⁴⁵ Финдрик, *Народно неимарство*, 65-95.

често прате све фазе изградње и употребе“⁴⁶ објеката вернакуларне архитектуре саставни су део и народне архитектуре Србије. Њих помиње и Финдрик, описујући, рецимо, веровање у змију чуваркућу за коју се каже да живи испод огњишта, или помињући како се млада уводи на источна, а покојник износи на западна врата.⁴⁷ О овим обичајима доста је говорио и Сретен Петровић, који такође пише о змији чуваркући, али и о обичајима да млада прескаче праг, или врши различите ритуалне радње уз огњиште у тренутку када први пут улази у свој нови дом. Он говори и о обичајима испитивања тла или жртвовања на ископаним темељима, која често прате изградњу сваке куће.⁴⁸ Међутим, и ови обичаји, иако у многоме слични на ширем простору Србије, такође указују и на локални карактер вернакуларне културе, показујући како је могуће да се поједина веровања или обичаји разликују и у селима која нису међусобно значајно удаљена.

Порекло и карактер интерпретације вернакуларне архитектуре у Србији деветнаестог и двадесетог века

Када је реч о временском оквиру у ком Дероко посматра *народну архитектуру* (дакле монументалну и фолклорну) Србије, онда је то „у најглавнијем рачунато, до краја XVIII века.“⁴⁹ Дероко, такође, пружа и појашњење за овакво гледиште тврдећи да „из разлога што је Србија политички и економски ослобођена у првој половини XIX века и што се брзо затим окренула западњачкој култури, варошке куће дотадањег облика и стила брзо су нестајале и нестале.“⁵⁰ А о овом нестанку Дероко каже:

„Са основном променом у начину живота и рада, не само на селу већ и у вароши, које је донео социјалистички преображај у нашој земљи почев од краја 1944. год. настала је и преломна тачка и почетак радикалне промене и у

⁴⁶ „Customs and rituals that frequently attend all stages of construction and use.“ Oliver, 16,

⁴⁷ Финдрик, *Народно неимарство*, 32-34,

⁴⁸ Сретен Петровић, *Српска митологија – Систем српске митологије I књига* (Ниш: Просвета, 1999.), 14.

⁴⁹ Дероко, *Фолклорна архитектура...*, 3.

⁵⁰ Ibid, 48.

потребама и могућностима у животу сељака и варошана, те према томе и дефинитивно напуштање старих облика и начина грађења.⁵¹

Финдрик ће, са друге стране, говорећи о народном неимарству, рећи да се „тако уобличен стамбени простор одржао [...] на селу до средине, или понегде, и до краја XIX века. Од тога времена стан се постепено мења.“⁵² А Којић ће, пак, закључити да „После Првог светског рата нова сеоска кућа у Србији добија сасвим нов облик,“ истичући да „савремена сеоска кућа“ излази из оквира његовог рада, па да зато неће ни давати њен приказ.⁵³ Можемо сумирати, дакле, да традиционална архитектура постепено нестаје од половине деветнаестог века па све до Првог светског рата. Ипак, поједини прежици опстају све до Другог светског рата када можемо забележити коначан крај ове архитектуре. Потврде ћемо наћи и код Сретена Петровића који ће рећи како је „цивилизацијско-технички и технолошки развој после Другог светског рата допринео бржем ишчезавању неких обичаја, обреда и веровања, учинивши их дисфункционалним.“⁵⁴

По Финдрику, „промене су настале тек по ослобођењу, са већом слободом кретања, развојем трговине и општим јачањем привреде. А то је, опет, са својих страна довело и до економског јачања сеоске средине, али, истовремено, и до умирања старе архитектуре.“⁵⁵ И Дероко и Петровић, такође, повезују нестајање народне традиције са технолошким и привредним развојем који је уследио након Другог светског рата. Слично као и у Британији, гашење вернакуларне архитектуре везује се за развој масивне индустрије и саобраћаја, односно, ако шире погледамо, за тековине, дуалне револуције. Свакако да је то изузетно блиско процесима који се одвијају у време које су поменути аутори означили као време чиљења вернакуларног. Реч је о томе да је обимнија индустријализација на простору Србије почела да

⁵¹ Ibid, 4.

⁵² Финдрик, *Народно неимарство*, 63,

⁵³ Бранислав Ђ. Којић, *Стара градска и сеоска архитектура у Србији* (Београд: Просвета, издавачко предузеће Србије, 1949.), 181,

⁵⁴ Сретен Петровић, *Српска митологија, пета књига - митологија магија и обичаји, истраживање сврљишке области* (Ниш: Просвета, 2000.), 61.

⁵⁵ Финдрик, *Народно неимарство*, 125-126.

се приводи крају тек у периоду након Другог светског рата. Такође, деветнаести век био је у знаку грађења српског, док је двадесети век, посебно период између два светска рата, био у знаку грађења југословенског националног идентитета.⁵⁶ Међутим, оно што интригира јесте посебно живо и интензивно интересовање за вернакуларну архитектуру и културу уопште, у овом периоду.

Ово интензивно интересовање за вернакуларно део је оног другог – политичког – аспекта дуалне револуције, односно процеса стварања националне државе. Интересовање за вернакуларно почело је са интересовањем за вернакуларни – *народни* – језик. Интересовање за српски народни језик почиње у првој половини осамнаестог века, а интензивира се радом Доситеја Обрадовића.⁵⁷ Значајан утицај на интересовање за народни језик међу словенским, а посебно јужнословенским, народима имао је Хердер [Johann Gottfried Herder].⁵⁸ Протагониста српске језичке реформе, Вук Стефановић Караџић, са Хердеровим идејама се сусрео посредством Јернеја Копитара.⁵⁹ Народни језик је, захваљујући Хердеру, одиграо значајну улогу у креирању словенских нација. „Сваки језик, свака култура, по њему изражава један одређени начин гледања и осећања, посебно поимање света, заједно са једним начином одговарања на његове изазове.“⁶⁰ Фокс [Russell Arben Fox] објашњава да „када пише о језичком *Buildung* (креирању) *Volk*-а, он [Хердер] приказује естетску идентификацију са нацијама као откривање иманентне

⁵⁶ О овоме погледати – Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovnestvo u arhitekturi: 1904 – 1941*. (Beograd: Građevinska knjiga, 2007.)

⁵⁷ Доситеј Обрадовић (1739-1811) – српски просветитељ и реформатор револуционарног периода националног буђења и препорода.

⁵⁸ Јохан Готфрид Хердер (1744-1803) – немачки филозоф, теолог, песник и књижевни критичар.

⁵⁹ Gabriela Šubert. „Kada se Gete sreo sa Vukom,“ u *Srpska akademija nauka i umetnosti* 2009, <http://www.sanu.ac.rs/Inicijative.aspx?arg=3.undefinhttp://www.sanu.ac.rs/Inicijative/2009G_abrijelaSubert.pdf> (15. Januar 2015.).

⁶⁰ „Each language, each culture, in this view expresses a particular way of seeing and feeling, a distinct perception of the world, together with a certain manner of responding to its challenges.“ – Federick M. Barnard, *Herder on Nationality Humanity and History* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003.), 6.

реалности – тј, сматра да ће природна историја нација, путем језика, открити и њихову метафизичку вредност.“⁶¹

Интересовање просветитељских мислилаца за вернакуларни језик није изолована појава, а имало је своје јасне рефлексије и на архитектуру. Интересовање за изворно, урођено, првобитно, односно интересовање за суштински *природно*, карактеристично је за целокупну просветитељску мисао, а посебно се огледа у размишљањима Русоа [Jean-Jacques Rousseau]⁶² и Хердера. Природно је у архитектури овог периода заступао Ложије [Marc-Antonie Laugier],⁶³ темељећи своје принципе на идеји о *примитивној колиби*.⁶⁴ Дакле, у складу са интересовањем филозофа за *изворно* и *природно*, као и, последично, њихово интересовање за *изворне*, односно, вернакуларне језике, имало је своју паралелу и у архитектонској теорији у трагању за првобитним људским стаништем. Сходно томе, Хердер, и други истраживачи, нису се бавили само проучавањем језика, већ и скупљањем различитих форми народног стваралаштва у којима су препознавали вредности тобоже *исконског*.

И Вук Стефановић Караџић ће се, поред реформе језике, бавити и сакупљањем народне поезије, прозе, обичаја и сл, на шта је посебно био подстицан и од стране Јакова Грима [Jacob Grimm].⁶⁵ Такође, Вук ће, мада штуро, писати и о народном градитељству.⁶⁶ Као и остала народна култура, и архитектура, ће добити своје место у процесима конструисања националног идентитета. Надаље, вернакуларна архитектура, постајаће све занимљивија

⁶¹ „When he wrote about the linguistic *Buildung* (formation) of a *Volk*, he presented the aesthetic identification with nations as the revelation of an immanent reality – that is, he held that a natural history of nations would, through the conduit of language, reveal their metaphysic worth as well.“ – Russell Arben Fox. „J. G. Herder on Language and the Metaphysics of National Community,“ *The Review of Politics* Vol. 65, No. 2. (Spring, 2003): 245.

⁶² Жан-Жак Русо (1712-1778) – франкофони филозоф из Женеве, уједно и писац и композитор.

⁶³ Марк-Антоан Ложије (1713-1769) – француски језуитски свештеник и теоретичар архитектуре.

⁶⁴ Irena Kuletin Ćulafić, *Estetička teorija arhitekture Marka-Antoana Ložijea* (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011.), 85-95.

⁶⁵ Ruth Michaelis-Jena. „Oral Tradition and the Brothers Grimm,“ *Folklore* Vol. 82, No. 4. (Winter, 1971): 271; Јаков Грим (1785-1863) – немачки филолог, правник и митолог.

⁶⁶ Вук Стефановић Караџић, *Живот и обичаји народа српског* (Београд: Политика, 2005.), 281-282.

архитектонској јавности, али и шире, и неретко ће бити довођена у везу са народном поезијом.

Такође ће и архитекта Андра Стевановић, крајев деветнаестог века, истицати значај народне уметности, и поредити је са народном поезијом. По њему „уметност је [...] права тек онда, кад је природни израз народног осећаја и духа. Врло згодан пример, којим би се потврдила ова претпоставка, налази се и у нашега народа, и то у нашој националној поезији.“⁶⁷ Овде се већ може осетити један облик преозначавања који обичну вернакуларну уметност уздиже на ниво националне, верујући у њену истоветност са нечим што би требало да буде *Volksgeist*. Такође, Инкиостри ће, као један од највећих заговорника народног стваралаштва, почетком двадесетог века говорити „да оно што кроз више векова Турци нису могли да нас изроде, то јест да изгубимо народни карактер, народну ношњу, обичај, песму, веру, заслугом наших архитеката с успехом се постизава,“ апелујући како се мора „почети тражити наш стил у радњама наших сељака и пастира из чије руке су ти радови никли онако како је из њиховог грла никла народна песма.“⁶⁸ Сличне апеле наћи ћемо и код Таназевића.⁶⁹

Ова и слична тумачења народне архитектуре, уметности и културе уопште, Александар Игњатовић види као „савршен пример националистичких замишљања путем вернакуларне мобилизације.“⁷⁰ Реч је о вернакуларној мобилизацији о којој говори и Смит, а која је, у овом случају, вршена кроз архитектуру. Игњатовић ће додатно објаснити да је развијен „читав систем интерпретативних стратегија ‚народне културе‘ као носиоца оригиналног и изворног *Volksgeist*-а; ти древни корени, тобоже, нису подлегли утицају разних цивилизација са којима су Јужни Словени након доласка на Балканско

⁶⁷ Andra Stevanović, „Umetnost i arhitektura (1890),“ u *Jugosloveska umetnost XX veka – srpska arhitektura 1990 – 1970*, ured. Sovra Baračković et al. (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.), 40.

⁶⁸ Dragutin Inkiostri, „Naša arhitektura (1907),“ u *Jugosloveska umetnost XX veka – srpska arhitektura 1990 – 1970*, ured. Sovra Baračković et al. (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.), 42.

⁶⁹ Branko Tanazević, „Nešto o građenju seoskih škola (1908)“ u *Jugosloveska umetnost XX veka – srpska arhitektura 1990 – 1970*, ured. Sovra Baračković et al. (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.), 47.

⁷⁰ Ignjatović, 111.

полуострво били у непосредном контакту.“⁷¹ Иако Игњатовић највећим делом говори о креирању југословенског националног идентитета у периоду између два светска рата, исто се може преликати и на раније потезе који су за циљ имали креирање српског националног идентитета, а што се може закључити и на основу апела Андре Стевановића.

Вернакуларна архитектура тако има подједнаку улогу у креирању и српског и југословенског националног идентитета. Игњатовић то додатно објашњава на примеру тзв. Босанске куће са Светске изложбе у Паризу 1937. године. Он каже како „југославизација динарске брвнаре јесте школски пример национализовања народне културе и процеса вернакуларне мобилизације на коме се заснива свака националистичка конструкција идентитета.“⁷² Кроз овај специфичан облик преозначавања вернакуларне архитектуре која је везана за своје непосредно, локално окружење, како по материјалима, начину градње, и специфичним потребама поднебља у ком настаје, тако и по својој култури, овој архитектури је приписано једно ново шире значење, и један нови шири – национални – идентитет. На тај начин, ово широко интересовање за вернакуларно није имало за циљ његово разумевање, већ мобилизацију, под чиме подразумевамо стављање вернакуларног у функцију објашњавања и оправдавања одређених циљева који га се не тичу непосредно, што је додатно утицало на његово ишчезавање, кроз занемаривање његовог изворног значења.

Вернакуларно и савремени контекст

Различити аутори посебну пажњу посвећују вредностима вернакуларног и њиховој позицији у савременом окружењу и архитектонској пракси. У оквиру одређених теорија позиционира се став како вернакуларно не само да није страна савременом друштву, већ представља његов темељ, будући основ за креирање многих националних држава. Ипак, у том контексту, вернакуларно се види издвојено, искључиво као носилац идентитета који, опет, са локалног бива преликан на национално. Међутим,

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid, 114.

управо овај локални карактер вернакуларног, за поједине ауторе представљаће основ за његово вредновање у савременом контексту. Аутори који глобализацију савременог друштва посматрају као „продукт апстрактних мрежа и комуникације која се одвија у реалном времену, и која стога нема потребу за реалношћу места,⁷³ у вернакуларном, искључиво локалном, идентитету, виде могућности креирања новог квалитета савремене архитектуре, и својеврсну рестаурацију овог *реалног места*. Ово, уједно, може бити и одговор на бојазан коју изражава Мануел Кастелс [Manuel Castells] ⁷⁴ тврдећи да постоји озбиљна претња настајања превасходно урбаног света без градова, где ће градови престати бити комуникацијски артефакти.⁷⁵ Наше истраживање, не претендује да се бави и овим темама, али отвара могућност да знања о вернакуларној архитектури која ће се у њему акумулирати могу представљати основу и за даља истраживања, теоријска и практична, на пољу савремене архитектуре.

⁷³ „Product of real-time communication and abstract networks, and therefore has no regard for the reality of space.“ – Maiken Umbach and Bernard Hüppauf, ed., *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization and the Built Environment* (Stanford, California: Stanford University Press, 2005.), 12.

⁷⁴ Мануел Кателс (1942-) – шпански социолог, посебно познат по истраживању информатичког друштва, комуникација и глобализације.

⁷⁵ Manuel Castells, „Prostor protoka, prostor mesta: Materijal za teoriju urbanizma informacionog doba,“ u *Misliti grad, pri*. Petar Bojanić i Vladan Đokić (Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2011), 213.

2. ПОЈАМ, ЗНАЧЕЊЕ И КАРАКТЕРИСТИКЕ ВЕРНАКУЛАРНЕ АРХИТЕКТУРЕ

2.1. Концептуализовање феномена вернакуларна архитектура

2.1.1. Општа разматрања

На почетку је неопходно разјаснити одређена питања и проблеме дефинисања вернакуларног. Овде ће, пре свега, бити разматрани концепти и оквири у којима се вернакуларна архитектура материјализује. Није циљ приказати низ различитих примера вернакуларног градитељства широм света, већ да формирамо одређени став о томе шта вернакуларно јесте. Примери су небројени а сам њихов приказ не би помогао око формулисања поља и оквира истраживања. Потреба дефинисања вернакуларног се поставља, пре свега, из неопходности формирања граница унутар којих ће бити посматране, и на основу којих ће бити издвојене градитељске праксе са територије Србије, које бисмо могли називати и третирати вернакуларним. Циљ је дефинисати општи оквир који одређује усмерење, обухват и природу појма којим се истраживање бави. Сходно томе, кроз анализу ставова различитих аутора који су се бавили овим феноменом, као и уз неопходну помоћ других дисциплина, формираће се основни став о томе шта је вернакуларна архитектура, као и објаснити како она настаје и функционише. Постоји неопходност дефинисања обухвата унутар којег можемо одредити и истраживати вернакуларну архитектуру Србије, и у односу на који, након тога, можемо направпоставити касније интерпретације ове архитектуре.

Вернакуларна архитектура представља систем стваралаштва који често превазилази оквир истраживања која се њоме баве. Вернакуларна архитектура део је једног начина размишљања који нам се често може чинити стран и недовољно схватљив. То је систем неусклађен са принципима савремене науке која је људске делатности навикла да разуме у њиховим строгим професионализованим границама. Међутим, вернакуларно је нешто што превазилази ове уске оквире, и тиче се више дисциплина.⁷⁶

⁷⁶ Oliver, 39.

Вернакуларно је нешто што је својствено друштвима која не познају поделу рада у оној мери у којој је ми познајемо данас,⁷⁷ те, стога, вернакуларну архитектуру морамо истраживати у пољу које се налази између дисциплина. Вернакуларно би, дакле, пре могло бити нешто што се тиче дискурса у фукоовском [Michel Foucault]⁷⁸ смислу те речи. Наше истраживање мора поћи одатле.

Свако истраживање вернакуларне архитектуре је, пре свега, дефинисање тога шта она *јесте*. Ово, већ, само по себи, говори о комплексности самог појма и чињеници да не постоји општеприхваћен оквир у ком се он разуме. Као што је већ речено, и како што Оливер наглашава, проблем савременог истраживања вернакуларне архитектуре је то што се не ради о једној дисциплини, већ се она тиче више дисциплина.⁷⁹ Вернакуларна архитектура, односно, прецизније, њени ствараоци и њихова дела, су на тај начин нешто што је већ „на другој страни дискурса,⁸⁰ они су, у одређеној мери, оно за чим Фуко чезне у свом чувеном говору. Вернакуларни градитељ је онај који се непримећено сместио „у пукотине тог говора,“ он је онај који нема обавезу започињања.

Дискурс који ми препознајемо јесте контекст у ком настају грађевине које у науци приписујемо вернакуларном стваралаштву. То је скуп заједничких вредности које, према Рапопору, чине традицију. А „народна традиција [...] је директно и несамосвесно превођење у физичку форму културе, њених вредности – као и жеља, снова и страсти људи.“⁸¹ Дакле, културни контекст, дефинисан као традиција је оквир у ком ова врста градитељства настаје. Вернакуларно тако постаје један облик „културног синкретизма,⁸² како то види Хит, а који настаје у оном тренутку када „постоји приметна и

⁷⁷ Rapoport, 8.

⁷⁸ Мишел Фуко (1926-1984) – француски филозоф, историчар, друштвени теоретичар, филолог и књижевни критичар.

⁷⁹ Oliver, 39.

⁸⁰ Mišel Fuko, *Poredak diskursa* (Beograd: Karpos, 2007.), 5-6.

⁸¹ „The folk tradition [...] is the direct and unself-conscious translation into physical form of a culture, its needs and values – as well as the desires, dreams, and passions of a people.“ – Rapoport, 2.

⁸² „culturally syncretic“ – Kingston Wm. Heat, *Vernacular Architecture and Regional Design*, 11-12.

конзистентна варијација постојећих правила размишљања и понашања спроведена симултано од стране регионалних становника као директан одговор на нове или измењене околности које се одвијају на локалу.“⁸³

Регионално или **локално**, други је фактор који дефинише вернакуларно. Према Хиту, „вернакуларне грађевне су оне које су регионално посебне, регионално представљене, и регионално схваћене.“⁸⁴ Он ће посебно истицати да све док се не одговори на конкретне захтеве конкретног поднебља, на његове климатске услове, доступне материјале, рељеф; не можемо говорити о вернакуларној архитектури.⁸⁵ Ово је посебно уочљиво у земљама тзв. Новог света, где су европски досељеници долазили са јасно изграђеним културним идентитетом и народном културом. Иако је та култура била изворна у контексту у ком је настајала, она се у новим условима више није могла називати вернакуларном, све док није одговорила на специфичне захтеве новог поднебља, његове климе и доступних ресурса.

Два су, дакле, фактура који у основи обликују вернакуларно стваралаштво – основни систем, и његове варијације условљене конкретним захтевима конкретног задатка. Дакле, један заједнички систем, који можемо назвати и *културом*, односно *традицијом*, извор је својеврсног јединства у општој разноврсности. јер „јединство [...] долази због тога што су основни избори градитеља коначни и ограничени; он ради у културном систему који у сваком тренутку помаже да се дефинише шта је доступно кроз спецификацију типова и подтипова.“⁸⁶ Са друге стране, овај јасни систем константно је вариран захтевима локала не производећи никада два иста решења, јер никада није реч о два иста задатка. Решења конкретних проблема долазе од онога што Дејвис назива имплицитним правилима.

⁸³ „The vernacular threshold is crossed when there is a discernible and consistent variation of previous rules of thought and behavior conducted simultaneously by regional inhabitants in direct response to new or changing forces within a locale.“ – Ibid.

⁸⁴ „Vernacular buildings and settings are regionally distinctive, regionally representative, and regionally understood.“ – Ibid, 6.

⁸⁵ Ibid, 9.

⁸⁶ „The unity [...] comes about because the builder's basic choices are finite and limited; he is working in a cultural system that at any moment helps to define what is available through the specification of types and subtypes.“ – Davis, 61.

„Просто речено, имплицитно, и хотимично правило омогућава грађевини да задобије било који потребан облик у оквиру ограничења њеног типа.“⁸⁷

Процес о ком је реч можемо назвати и „прилагођавање модела“,⁸⁸ како то Рапопор чини. Наиме, традиција је скуп типова и подтипова, елемената који нису претерано својствени савременом стваралаштву. Традиција је својеврстан „језик матрица“ [pattern language].⁸⁹ Међутим, ове матрице, ови типови и подтипови, константно су у процесу прилагођавања конкретним захтевима конкретних задатака. То је оно што чини вернакуларну архитектуру. То је оно што је, пре свега, чини више „транзицијом него мировањем. Она означава лиминални период, поље свесне промене и прилагођавања изражених у грађеној форми, кроз шта симултани идентитети настају.“⁹⁰

Овакво разумевање вернакуларне архитектуре можемо да прихватимо, међутим, поред оквирне дефиниције, оно нам не пружа заиста, објашњење како то вернакуларна архитектура функционише, већ, пре, где би је требало тражити. Утицај локалних услова, климе, и доступних материјала, у великој мери је јасан. Са друге стране, међутим, начин на који култура, односно, у нашем случају, традиција, делује, остаје неухватљив и тешко сагледив. У следећим пасусима покушаћемо у одређеној мери да разумемо управо како се то традиција манифестује, а да бисмо то успели покушаћемо да упослимо и друге дисциплине, јер се, управо на овом пољу, манифестује то да се вернакуларно треба тражити између дисциплина.

Иљич вернакуларно види као нешто што, пре свега, није тржишно оријентисано,⁹¹ и, у том смислу, његови ставови, у великој мери, леже у вези

⁸⁷ „The simply stated, implicit, and intentional rule allows buildings to take on whatever shape they need to within the constraints of their type.“ – Ibid.

⁸⁸ „adjustments to the model“ – Rapoport, 5.

⁸⁹ Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building* (New York: Oxford University Press, 1979.), 157-193, и даље.

⁹⁰ „it speaks of transition rather than stasis. It marks a liminal period, a threshold of conscious change and accommodation expressed in built form, whereby simultaneous identities result.“ – Kingston Wm. Heat, *Vernacular Architecture and Regional Design*, 14.

⁹¹ Ilich, 68.

са Лефевровом [Henry Lefebvre]⁹² преокупацијом опозиције *дело-производ*.⁹³ Наиме, производ је оно што је *роба* – тржишна вредност – оно што је намењено размени. У суштини производа лежи мерљиви рад и његова цена, док је код *дела*, иако је постојећи, рад у другом плану. Производња нам пружа идентичне уједначене творевине које су последица јасних репетитивних радњи производног процеса. *Дело* једноставно има нешто што је јединствено и непоновљиво.⁹⁴ И иако уметничка дела најчешће то јесу, нисмо сигурни да суштина лежи у њима. Пре бисмо рекли да је начин на који имплицитна правила варирају моделе успостављене традицијом, ближе овоме. Томе у прилог иде и чињеница да Лефевр као пример наводи, рецимо, биљке, које увек остају у оквирима својих препознатљивих типова, иако је немогуће наћи два идентична примерка једне версте.

Оваква врста стваралаштва део је креативности коју Чомски [Noam Chomsky]⁹⁵ приписује људској природи. Она је својствена сваком човеку и Чомски је објашњава примерима говора у ком је појединац, користећи невероватно малу количину података, у стању да формулише потпуно нове и изузетно сложене форме.⁹⁶ Са друге стране, Фуко ће изнети једну другу занимљиву тврдњу у вези са креативношћу, управо као реплику на тврдње Чомског, а то је да историја сазнања тежи томе да свако откриће мора бити приписано конкретној личности, док се колективни феномени (какав је вернакуларна архитектура, прим. аут.), описују речима као што су „традиција,' 'менталитет,' 'облици;' и допуштено им је да играју негативну улогу кочнице у односу на 'оригиналност' проналазача.“⁹⁷ Тиме, оно што Чомски касније прецизира као *нормална креативност*,⁹⁸ будући својствено сваком појединцу, остаје обезвређено. Фуко, у том смислу, на једном другом месту, помиње један други феномен – институцију, ону која „слави почетке,

⁹² Анри Лефевр (1901-1991) – француски марксистички филозоф и социолог.

⁹³ Henry Lefebvre, *The Production of Space* (Cambridge, Massachusetts: BasilBlackwell Inc, 1991.), 70.

⁹⁴ Lefebvre, 70.

⁹⁵ Ноам Чомски (1928-) – амерички лингвиста, филозоф, когнитивни научник, историчар, друштвени критичар и политички активиста.

⁹⁶ Noam Čomski i Mišel Fuko, *O ljudskoj prirodi: pravda protiv moći* (Beograd: Karpos, 2011.), 18-20.

⁹⁷ Čomski i Fuko, 31-32.

⁹⁸ Ibid, 35.

обавија их пажњом и тишином и намеће им ритуализоване форме.⁹⁹ Ова институција захтева „проналазача“ – оног који зачиње дискурс, осујећујући нашу жељу да се одмах нађемо на његовој другој страни.¹⁰⁰ За разлику од „традиције,“ „данашње пројектовање [...] карактерисано је већим степеном институционализације и специјализације.“¹⁰¹ Институција која је овде на делу јесте професија, која карактерише посттрадиционална друштва, и коју, у концептуалном смислу, можемо супротставити традицији као стваралачком оквиру.

Овде би било смислено поставити Лефеврово питање „да ли је могуће да је уметност, као специјализована активност, уништила дела и заменила их, полако али неумољиво, производима предодређеним да буду размењивани, продавани и репродуковани *ad infinitum*?“¹⁰² У овим речима наћи ћемо и оправдање наше сумње да није уметност та која својом јединственошћу одговара лефевровском поимању *дела*. Ако опрезније приступимо проблему, уочићемо да је „термин ‚Уметност,‘ са великим У и у модерном смислу те речи, као и њему сродан термин ‚Лепе уметности‘ (Beaux Arts) настао по свему судећи у осамнаестом веку.“¹⁰³ Тачније, „груписање визуелних уметности са поезијом и музиком у систем лепих уметности који је нама познат није постојало у класичној антици, средњем веку или ренесанси.“¹⁰⁴ Реч је, дакле, о једном процесу професионалног одређивања који је, у одређеном тренутку, дефинисао оквире једне, нама данас познате, струке, смештајући је унутар прецизно класификованог система професија.

⁹⁹ Фуко, *Поредак дискурса*, 6.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Рапопорт, 3.

¹⁰² „Could it be that art, as a specialized activity, has destroyed works and replaced them, slowly but implacably, by products destined to be exchanged, traded and reproduced *ad infinitum*?“ – Лефевр, 74.

¹⁰³ „The term ‘Art’, with a capital A and in its modern sense, and the related term ‘Fine Arts’ (Beaux Arts) originated in all probability in the 18th century.“ – Паул Оскар Кристелер. „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I,“ *Journal of the History of Ideas* 12 (4) (Oct. 1951): 497.

¹⁰⁴ „The grouping together of the visual arts with poetry and music into the system of the fine arts with which we are familiar did not exist in classical antiquity, in the Middle Ages or in the Renaissance.“ – Паул Оскар Кристелер. „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II,“ *Journal of the History of Ideas* 13 (1) (Jan. 1952): 43.

Потреба ових исказа, међутим, не тиче се жеље да се раздвоји оно што јесте уметност од онога што то није, а у односу на оквире које је желела да превазиђе тзв. *Бечка школа историчара уметности*. Деловање Алојза Ригла [Alois Riegl],¹⁰⁵ као, уосталом, и других представника ове *школе*, кретала су се ка покушају да се изнађе систем унутар ког би се могло пуноправно тумачити сво људско стваралаштво настајало кроз историју. „Ригл је одбацио не само разлику између високе и ниже уметности, већ такође и уобичајену разлику између уметности и не-уметности.“¹⁰⁶ Борбом против увреженог схватања „класичне уметност као највишег естетског добра“,¹⁰⁷ историчари уметности као што су Франц Викхоф [Franz Wickhoff],¹⁰⁸ поменути Алојз Ригл, Макс Дворжак [Max Dvořák],¹⁰⁹ али и други представници *Бечке школе историје уметности*, успротивили су се општеприхваћеном вредновању уметности према појединим системима који промовишу апсолутне естетске квалитете, борећи се за ревалуацију естетских вредности и „нехијерархизован однос између такозване лепоте и ружноће.“¹¹⁰ Међутим, чак и овде, без обзира на племенитост и несумњив допринос историји културе, овакав став је јасна последица потребе да се све делатности и сва деловања појединаца сместе и класификују у оквире препознатљивих професија постулираних од стране друштва. Наша диференцијација се, стога, не тиче квалитативног оквира, већ, у одређеном смислу, темпоралног. Односно, ми немамо за циљ формирати систем у оквиру ког би нешто било раздвојено на уметност, и оно што то није, на основу његовог квалитета, већ, пре, на основу контекста у ком настаје, а који је, пре свега, дефинисан временом, и процесима формирања модерног друштва и његових концепата.

¹⁰⁵ Алојз Ригл (1858-1905) – аустријски историчар уметности, убраја се међу припаднике тзв. Бечке школе историје уметности.

¹⁰⁶ „Riegl rejected not only the distinction between high and low art, but also conventional distinctions between art and non-art.“ – Michael Gubser. „Time and History in Alois Riegl's Theory of Perception,“ *Journal of the History of Ideas* 66 (3) (Jul., 2005): 459

¹⁰⁷ „Classical art as the highest aesthetic good.“ Kathryn Simpson. „Viennese art, ugliness, and the Vienna school of art history: the vicissitudes of theory and practice,“ *Journal of Art Historiography* 3 (December., 2010): 1.

¹⁰⁸ Франц Викхоф (1853-1909) – аустријски историчар уметности, припадник тзв. Бечке школе историје уметности.

¹⁰⁹ Макс Дворжак (1874-1921) – аустријски историчар уметности, рођен у чешкој, припадник тзв. Бечке школе историје уметности.

¹¹⁰ „A non-hierarchical relationship between so-called beauty and ugliness.“ – Ibid.

Хајдегеровим [Martin Heidegger] ¹¹¹ речима, могли бисмо рећи да традиционални човек, када гради, уједно и станује. А када станује он постоји. Дакле, кућа није просто склониште, није просто место на ком ће се човек скрити од временских непогода, нити је она место на ком се просто *живи*. Кућа је, према Хајдегеру, оно како човек постоји на земљи. И то није само кућа, уопште градити, значило би становати, па су тако то и кућа, и виноград и мост.¹¹² Традиционална кућа, није само она која одговара условима неопходним за становање, односно условима који се тичу заштите од непријатности природних непогода, већ уједно и простор *постојања*, односно својеврстан *Свет у малом*, који реконструира основне принципе разумевања целокупног Универзума утемељене у традицији.

Грађена средина, односно конкретније, место човековог становања, тако постаје извесна *хетеротопија*, у фукоовском смислу те речи, коју овај филозоф, у главном, дели на: *хетеротопије кризе* и *хетеротопије девијантности*. Иако за примитивна друштва, пре свега, везује хетеротопије кризе, које подразумевају „повлашћена, или света, или забрањена места,¹¹³ ми бисмо, као хетеротопију видели свако место човековог живота које, у традиционалним друштвима, увек постаје нешто *друго* у односу на остали свет. Као што код Хајдегера мост чини место *местом*, тако тај мост место чини оним другим у односу на околину – даје му значај и успоставља његову организацију. То долази од тога што је за традиционалног човека, у одређеној мери, сваки простор који он настањује *посвећен*, па је тиме и сваки простор који он настањује у одређеној мери хетеротопија у општем простирању света који га окружује.

Хетеротопија, о којој говоримо, дакле, подразумева постојање идеје о одређеној хијерархији простора. За савременог, профаног, човека, простор је хомоген и уједначен, међутим за традиционалног човека који је, по Елијадеу,

¹¹¹ Мартин Хајдегер (1889-1976) – немачки филозоф.

¹¹² Мартин Хајдегер, „Грађење, становање, мишљење,“ у *Теорија архитектуре и урбанизма*, при. Петар Бојанић и Владан Ђокић (Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, 2009), 115-116.

¹¹³ Мишел Фуко, „О другим просторима: утопије и хетеротопије,“ у *Теорија архитектуре XX века: антологија*, при. Милош Перовић (Београд: Грађевинска књига, 2009.), 434.

homo religiosus, „простор није хомоген, он има прекиде, пукотине.“¹¹⁴ Могло би се рећи да је реч о некој врсти опозиције *Космоса* и *Хаоса*, где је наш свет, уређени свет, простор нашег становања, простор *Космоса*, који је супротстављен осталом неуређеном, аморфном простору *Хаоса*. Овако поједини историчари религије виде проблематику традиционалног доживљавања простора. За разлику од савременог човека који евентуално различитост простора може да схвати у сферама онога чему је он намењен, религиозни човек простор увек разликује у квалитативном односу онога што је *свето* и онога што то није, где је целокупан његов уређени свет, његова кућа, град или храм, увек онај који је посвећен. Управо посматрано у контексту вернакуларне архитектуре, Рапопор ће рећи да за традиционалног човека „нема раздвајања између његовог живота, рада, и религије, и сасвим је мало разликовања, ако га уопште и има, између светог и профаног,“¹¹⁵ што упућује на Елијадеову тврдњу да „ма какве биле димензије простора са којим се сродно - земља, град, село, кућа - човек традиционалних друштава осећа потребу да стално пребива у једном свету који је потпун и организован, у Космосу.“¹¹⁶

Процес настајања грађевина традиционалних култура специфичан је и битно различит од нашег поимања грађења и обликовања. Реч је о процесима које, ни на који начин, не подразумевамо градитељским, у оквирима модерне и савремене градитељске или, коначно, архитектонске, праксе. То се, по Оливеру, „огледа у избору места, оријентацији и просторним односима међу објектима, као и обичајима и ритуалима који често прате све фазе градње и употребе, али и много чему другом.“¹¹⁷ Овакав карактер вернакуларне архитектуре обавезује нас да објашњења позајмљујемо и са других места, као што су тумашења историчара религије какав је Елијаде. У ствари, у овоме се огледа утемељеност тврдње да вернакуларна архитектура лежи у домену

¹¹⁴ Елијаде, 75.

¹¹⁵ Рапопорт, 8.

¹¹⁶ Елијаде, 92.

¹¹⁷ „These are reflected in the siting, the orientation and the spatial relationships within buildings, as well as in the customs and rituals that frequently attend all stages of construction and use, and in much more.“ – Oliver, 16.

различитих дисциплина. То је разлог позивања и на ставове појединих филозофа, као и објашњења антрополога или психолога. Филозофи и историчари религије ове радње и веровања могу нам превести у схватљиве модерне појмове. Са друге стране ове појмове оживљавају антрополози. „Они су у стању показати како се исти симболички обрасци могу наћи у обредима или митовима малих племенских заједница што још увијек постоје на рубовима цивилизације и које се стољећима нису мијењале.“¹¹⁸ Разумевајући те заједнице, њихова веровања и начин на који она утичу на њихово свакодневно деловање, моћи ћемо схватити и начин на који настају вернакуларне грађевине уопште, као и оквири којима су оне условљене.

Елијаде објашњава како се помињана хетерогеност простора рефлектује у процесу изградње једне куће. Сагледавамо је, пре свега, кроз чин својеврсне *хијерофаније*¹¹⁹ која се дешава или се изазива. Он наводи низ различитих примера, од оних где се одређени простор сам открива као свет, до оних где је потребно *изазвати* знакове светости тог простора. Елијаде помиње коришћење животиња у овом процесу, где места на којима се животиње ухвате или зауставе постају места будућег грађења одређеног објекта.¹²⁰ Сличне примере налазимо и у нашим крајевима где се приликом избора места за кућу меси погача, која се затим пушта низ брдо. Тамо где се погача заустави подиже се кућа, домаћинство, насеље.¹²¹

Са друге стране, грађевине о којима је реч, увек су на одређени начин микрокосмос и то се постиже кроз њихово обликовање. Елијадеова тврдња о томе како елементи у оквиру објекта добијају своја посебна значења конституишући на тај начин својеврстан *imago mundi* најбоље је илустрована речима Жоста Трира [Jost Trier],¹²² које се тичу норвешке традиционалне

¹¹⁸ Džozef Henderson, „Drevni mitovi i suvremeni čovjek,“ u *Čovjek i njegovi simboli*, pri. Karl G. Jung (Zagreb: Mladost, 1987.), 106.

¹¹⁹ Хијерофанија подразумева излив светости.

¹²⁰ Елијаде, 78-81.

¹²¹ О предању о подизању Грахова, које је сачувано у породици Билбија, обавестио нас је Марко Билбија, на чему му се, овом приликом, захваљујемо.

¹²² Жост Трир (1894-1970) – немачки лингвиста и медијалиста.

куће: „слемена греда је небеска осовина... Забати на оба краја су небески полови... греде *universalis columna quasi sustiens omnis*.“¹²³

Бројне сличне примере помиње и сам Елијаде.¹²⁴ Битно је, међутим, истаћи потребу традиционалног човека да простор у ком обитава буде религијски чист и уређен, представљајући на тај начин уједно слику света и његов центар, што се дешава не само на мисаоном, већ и на симболичком и, коначно, обликовном плану. Стога, приступ обликовању традиционалне куће потпуно је инициран идејама, концептима и циљевима који су утемељени у традицији и њеним поставкама које, као такве, чине један свеобухватан систем. Овај приступ могли бисмо објаснити и као последицу потребе да се, како каже Леви-Строс [Claude Lévi-Strauss],¹²⁵ „најкраћим могућим путем досегне генерално разумевање универзума – и то не само генерално већ *тотално* разумевање.“¹²⁶ Реч је о једној специфилној потреби традиционалног човека, који ако не разуме *све*, не објашњава *ништа*. То је нешто што долази из својеврсне, потпуно митолошке, структуре где је макрокосмос пресликан у свему на микрокосмичком плану – „како је горе, тако је и доле.“ Потпуно је различито то како ми разумемо савремену науку и како научним методама објашњавамо изучаване феномене. Савремена наука феномене објашњава корак по корак, покушавајући да схвати један ограничен и релативно мали проблем да би, затим, наставила ка другом, што у себи носи карактер професионализације у оквиру које су проблеми рашчлањени и појединачно посматрани кроз јасно дефинисана професионална сочива. Са друге стране, традиција захтева *познавање тоталитета* како би се пружио одговор на било који појединачни проблем. Односно, када започињемо грађење куће, знање о тоталитету универзума је

¹²³ Видети: Kristijan Norberg-Šulc, *Stanovanje: Stanište, urbani prostor, kuća* (Beograd: Građevinska knjiga, 1990.), 106; *universalis columna quasi sustiens omnia*... је према Елијадеу ... *стуб универзума који на себи држи готово све што постоји*, видети: Елијаде, 86.

¹²⁴ Видети: Елијаде, 100 и даље.

¹²⁵ Клод Леви-Строс (1908-2009) – француски антрополог и етнолог, кључан за формирање структуралистичке теорије и структуралистичке антропологије.

¹²⁶ „[...] its aim is to reach by the shortest possible means a general understanding of the universe—and not only a general but a *total* understanding.“ – Claude Lévi-Strauss, *Myth and Meaning* (London: Taylor & Francis e-Library, 2005.), 5-6.

оно што нам је потребно и одакле црпимо смернице за формирање коначног изгледа и значења нашег објекта.

Овај антрополошки увид у оно „што бисмо у жељи да му нађемо одговарајуће име могли назвати митском мишљу“¹²⁷ објашњава нам концепте и смернице на којима почива свако деловање преднаучног човека. Такође, објашњава нам принципе који обликују оно о чему је Елијаде говорио. Клод Леви-Строс ће, говорећи о настајању насеља и градова у Бразилу, приметити једну прастару матрицу коју ни модерни инжењери који су формирали те градове по принципима припадајућих наука нису могли да одбаце, закључујући да се ништа од тога није десило кроз испољавања „у рационалном понашању.“¹²⁸ Тај митолошки приступ део је оног што је колективно, где се насеља објашњавају као манифестације „друштвеног живота,“ којима је својствено да „се рађају у равни несвесног...“¹²⁹ Колективно-несвесне манифестације опште су место психолошких истраживања, а посебно су обрађиване од стране Карла Густава Јунга [Carl Gustav Jung],¹³⁰ чији појам *архетипског* и *архетипа* је и данас актуелан и распрострањен и у архитектонској теорији. *Исконска слика*, односно архетип, „јесте увек колективна, тј. она је заједничка у најмању руку свим народима, или свим временима. Вероватно је да су главни митолошки мотиви заједнички свим расама и свим временима.“¹³¹ Другим речима, оно што твори митолошку мисао јесу психолошке категорије које су објашњене кроз колективне слике какви су архетипови. Сходно томе, овај општи феномен који је заједнички свима, и који се посебно манифестује у традиционалним друштвима, део је оног општег приступа животу који усмерава стваралаштво нашег традиционалног градитеља. Он потиче из колективно несвесног, „тј. из оног дијела психе који задржава и преноси заједничко психолошко наслеђе човјечанства.“¹³² „Колективни мисаони

¹²⁷ Ibid, 1.

¹²⁸ Klod Levi-Stros, *Tužni tropi* (Beograd: ZEPTEK Book World, 1999.), 90.

¹²⁹ Ibid, 91.

¹³⁰ Карл Густав Јунг (1875-1961) – швајцарски психијатар, оснивач аналитичке или комплексне психологије.

¹³¹ Karl G. Jung, *Psihološki tipovi* (Novi Sad: Matica srpska, 1978.), 516.

¹³² Henderson, 107.

узорци људског духа, као и нагони, урођени су и наслијеђени.“¹³³ Део овог заједничког наслеђа јесте и *нормална креативност*, са којом нас је упознао Чомски, а која је својствена практично свим људима, а посебно се испољава у стваралаштву традиционалног човека.

Ово наслеђе људског духа, ове архетипске слике, „стварају митове, религије, филозофије.“¹³⁴ А они нам онда дају формуле и системе у којима се живот традиционалног човека одвија и из ког се грађевине вернакуларног градитељства порађају. Стога, Хитова тврдња да „...с обзиром на то да се ,намера‘ вернакуларног градитеља разликује од оне архитекте, јавља се тежња да се вернакуларном градитељству приступи као материјалној манифестацији културе – као артефакту,“¹³⁵ може наћи своје утемељење. У том смислу, Хит даје једну поделу која поставља проблем интенције вернакуларног градитеља који је, како он тврди „културно оријентисан.“ На овај начин, вернакуларни се разликује од професионалног градитеља будући да овај други „тежи бити условљен естетским и интелектуалним садржајем своје професије,“ те је „интелектуално оријентисан.“¹³⁶ Интенције су овде, иако доста поједностављене, и даље изразито битне.

Ако размотримо интенције вернакуларног градитеља, можемо рећи да је кућа за њега јасан појам, дефинисан у структурама његове традиције и културе; те када гради он једноставно гради оно што је кућа. Са друге стране, када професионалац гради кућу, он гради сасвим одређену, јасно дефинисану, посебну кућу, кућу коју је он осмислио, пројектовао, ускладио са естетским и интелектуалним назорима своје професије, и која ће, у најбољем случају, отпочети нови дискурс. Илустративан је пример Александерових [Christopher Alexander] Самоанаца који граде кану.

„Сасеку дрво; састружу гране са стабла; скину кору; издубе унутрашњост; формирају прамац и крму; изрезбаре украсе на прамцу... Сваки кану начињен

¹³³ Karl G. Jung, „Pristup nesvjesnom,“ у *Љовек и његови симболи*, при. Karl G. Jung (Zagreb: Mladost, 1987.), 75.

¹³⁴ Karl G. Jung, „Pristup nesvjesnom,“ 79.

¹³⁵ Kingston Wm. Heat. „Defining the Nature of Vernacular,“ 2.

¹³⁶ Ibid, 3.

овим процесом је другачији; сваки је прелеп на свој начин, зато што је процес толико обичан, толико једноставан, толико директан. Нема губљења времена питајући се какав кану би требало да направимо [...] тако да је сва енергија и осећање са којим је направљен отишла у специфични карактер овог конкретног кануа....“¹³⁷

Овако ствара вернакуларни човек. Стога, када закључујемо, можемо јасно рећи да је оно што препознајмо као вернакуларно градитељство – градитељство које настаје спонтано и произилази из традиције друштва у ком настаје, док су варијације последица конкретних услова непосредног поднебља и задатка. Међутим, за друштва у којима ове грађевине настају оне су увек и нешто више.

„У племенским, фолклорним и сеоским друштвима, склониште симболизује много више од онога што се чини наизглед видљивим [...] друштва која су развила традиционалне форме вернакуларне архитектуре доживљавају своје грађевине као центар њиховог друштвеног, ритуалног и духовног живота.“¹³⁸

Комплексност проблема који ћемо истраживати сасвим се јасно оцртава у наведеном речима Оливера. Стога као обједињујућу, можемо прихватити још једну његову, доста комплексну и дисперзивну, тврдњу, која, на веома сликовит начин приказује сву сложеност овог проблема.

„Вернакуларна архитектура обухвата станишта као и све друге грађевине које је начинио човек. Будући повезане са својим окружењем и доступним ресурсима, оне су најчешће грађене од стране власника или заједнице, употребом традиционалних технологија. Сви облици вернакуларне архитектуре су грађени да би одговорили на специфичне потребе,

¹³⁷ „They cut the tree down; scrape the branches from the trunk; take off the bark; hollow the inside out; carve the outside shape of the hull; form the prow and the stern; carve decorations on the prow.../ Each canoe made by this process is different; each one is beautiful in its own way, because the process is so ordinary, so simple, so direct. There is no time lost wondering what kind of canoe ought we to build [...] so that all the energy and feeling which its makers have goes into the specific character of this particular canoe...“ - Alexander, *The Timeless Way of Building*, 159.

¹³⁸ „In tribal, folk and peasant societies, shelter symbolizes much more than can be visibly apparent [...] societies that have developed traditional forms of vernacular architecture see their buildings as the focus of their social, ritual and spiritual life.“ – Oliver, 16.

материјализујући вредности, економију и начин живота култура које их производе.“¹³⁹

Усвајајући ове ставове као полазиште, даља разумевања вернакуларне архитектуре, у овом раду, кретаће се управо у том правцу. Оно што будемо препознавали као вернакуларно покушаћемо да разумемо у контексту традиција, веровања и обичаја поднебља у ком је настајало. Са друге стране, основни услов који ће се користити да би се нешто разумело као вернакуларно биће његова јасна укореењеност у регион у ком је настало. Материјали, технологије, као и специфични обликовни одговори на посебне захтеве климе разматраног краја, служиће као индикатори препознавања и вредновања онога што будемо желели дефинисати као вернакуларно. Специфичности обликовања појединих грађевина биће посматране и објашњаване у складу са веровањима и представама традиција народа разматраног краја, као и потребама да се одговори на специфичне захтеве доступних материјала и климатских услова.

2.1.2. Универзални и специфични карактер вернакуларне архитектуре

Посебно занимљива тема у оквиру онога што називамо вернакуларним јесте опозиција универзалног и специфичног. Како се вернакуларна архитектура увек разуме као специфична, односно као локална манифестација условљена различитим факторима, посебно је интригантно расправљати о томе шта би се у њеним оквирима могло посматрати као универзално.

Један сасвим посебан приступ овоме заузимале су праксе грађења националних идентитета које су из различитих народних традиција желеле екстраховати посебан карактер националног бића и приписати га тоталитету национа. Међутим, сматрамо да овај феномен најмање говори о

¹³⁹ „Vernacular architecture comprises the dwellings and all other buildings of the people. Related to their environmental contexts and available resources, they are customarily owner- or community-built, utilizing traditional technologies. All forms of vernacular architecture are built to meet specific needs, accommodating the values, economies and ways of living of the cultures that produce them.“ – Ibid, 30.

универзалности вернакуларне културе и, чак, на одређени начин, поништава своје тежње недовољним разумевањем специфичности њеног карактера. Ипак, о овим темама ће бити више речи у каснијим одељцима који ће се бавити интерпретацијом вернакуларне архитектуре у Србији.

Стога, да бисмо испитали ову проблематику, пожељно је вратити се дефиницији коју смо усвојили, а то је да: *вернакуларна архитектура лежи између културе и традиције са једне и непосредних услова локалне средине, са друге стране*. По овој лини могу се оделити и њене универзалне, односно партикуларистичке, вредности, што ћемо објаснити у даљем излагању ове тезе.

Када кажемо да је традиција оквир у ком се вернакуларна архитектура материјализује, онда се ти оквири могу учинити подједнако партикуларистичким као што су то и специфични услови једног ограниченог, и релативно малог, поднебља. Вернакуларне културе и традиције свакако нису биле много веће, а далеко од тога да би се могле поредити са оквирима савремене универзалне цивилизације. Ипак, прво што би требало истаћи као универзални карактер ових традиција јесте то да су све, пре свега, *тежиле разумевања универзума у тоталитету, и да су кроз своје деловање, па и архитектуру, тај тоталитет покушавале и да манифестују*. Друго што би требало истаћи јесте оно чему нас уче антрополози, а то је да су све *традиционалне културе у овим тежњама, као и у начину структурирања својих митова, блиске*.

Грађевине на којима се манифестују поменуте вредности „базиране су на идеји да се обичан задатак треба извести на најједноставнији, најненаметљивији и најдиректнији могући начин. Ово је могуће једино у друштвима која су везана традицијом, где се поједине промене које се јављају одвијају унутар оквира постојећег заједничког наслеђа и хијерархије вредности који се огледају у градитељским типовима.“¹⁴⁰

¹⁴⁰ „Such buildings are based on the idea that a common task should be performed in the simplest, most unobtrusive and direct way possible. This can only occur in a society which is tradition bound,

Када Александер објашњава како домородац прави чамац он нам прича о томе како он не прави одређени, прецизно испројектован специфичан чамац, већ један универзални чамац. За припаднике овог племена постоји једноставно чамац, или кућа, или, можда, светилиште. То су универзалне категорије. Када им се приликом обликовања прилази, прилази им се као типовима. У том смислу тип се може разумети управо као универзалан.

Александер нам говори како је процес генерисања, за традиционална друштва, био опште место, и наглашава да је „свака грађевина била део породице, а опет јединствена.“¹⁴¹ Он истиче да се ова врста јединства у разноврсности постиже путем својеврсних „матрица,“ као и да „систем матрица формира језик.“¹⁴² Овај језик представља „коначан систем правила која особа може користити да генерише бесконачну разноврсност различитих грађевина.“¹⁴³

Ипак, Александер ће нам указати на више различитих аспеката поменутог *језика матрица*. О чему је реч? Реч је о томе да свако друштво, и свака професија, поседују свој језик матрица. Међутим, вредности оваквих језика су различите. Вредност језика који ствара објекте који су *лепи, живи, целовити...* који, како Александер каже, поседују *квалитет који се не може именовати*, односно, једноставније, вредност језика који ствара објекте традиционалног градитељства, јесте то што је тај језик жив.

„У граду у ком је језик жив, језик матрица је толико широко распрострањен да га свако може користити... Језик обухвата цео живот.“¹⁴⁴

where the few changes that occur happen within a frame of a given common heritage and hierarchy of values reflected in the building types.“ – Rapoport, 5.

¹⁴¹ Alexander, *The Timeless Way of Building*, 174.

¹⁴² Ibid, 183.

¹⁴³ „... a finite system of rules which a person can use to generate an infinite variety of different buildings.“ – Ibid, 191.

¹⁴⁴ „In a town with a living language, the pattern language is so widely shared that everyone can use it [...] The language covers the whole of life.“ – Ibid, 229-230.

Које је значење овог цитата? Он нам даје одговоре на запитаности које се тичу *универзалности вернакуларне архитектуре*. Њена универзалност потиче, управо, из језика који се тиче, не само градитељства, већ свих аспеката живота појединца. Овде је реч о поменутој тежњи традиционалног човека да разуме *све* како би могао да направи *нешто*. То *све* јесте онај општи систем, концепт, на ком је заснован целокупан његов свет. Систем који усмерава било који облик деловања ових људи, па и њихово градитељство, један је и универзалан. Зато, када посматрамо грађевине ових ствараоца, оне увек и неизоставно, представљају својеврсно јединство у општој разноврсности.

Дакле, универзалност у вернакуларном није део једноставно чињенице постојања типова и својеврсног јединства у општој разноврсности објеката, већ и саме универзалности приступа стваралаштву који се суштински не разликује без обзира на врсту деловања којем се приступа, и из ког типови, у ствари, произилазе. Са друге стране, универзалност у вернакуларној архитектури можемо пратити и кроз друге примере.

Вратимо се на тврдње да сваки традиционални човек тежи да „пребива у једном свету који је потпун и организован, у Космосу.“¹⁴⁵ Присетимо се, уједно, и става да преднаучни човек тежи да досегне „тотално разумевање [универзума].“¹⁴⁶ И за прву и за другу тврдњу, али и за Рапопорово становиште како је вернакуларна архитектура увек део традиционалних друштава која деле заједничке вредности, сасвим је јасно да бисмо могли закључити да су део истог система. Тај јединствени систем „заједничког наслеђа и хијерархије вредности,“¹⁴⁷ који „обухвата цео живот,“¹⁴⁸ јесте исти овај систем који покушава разумети и објаснити целокупан универзум. На тај начин, вернакуларна архитектура постаје склоп који је условљен не било чиме, већ управо изгледом и разумевањем целокупног универзума. Њена универзалност стога лежи у томе што даје одговоре на универзална питања.

¹⁴⁵ Елијаде, 92.

¹⁴⁶ Lévi-Strauss, 6.

¹⁴⁷ Rapoport, 5.

¹⁴⁸ Alexander, *The Timeless Way of Building*, 230.

Ако бисмо отишли даље, и консултовали психологију, могли бисмо доћи до тога да су концепти и митови које креирају традиционална друштва, условљени исконским сликама које су својствене практично сви људима и друштвима. Тиме бисмо вернакуларно видели као материјализацију општих психолошких особина људског ума, у чему би лежао њен коначни аспект универзалности. Стога, од типа као обједињујућег елемента обликовања, преко општег културног и вредносног система који условљава тип, до архетипа или ти заједничког менталног модела својственог свим људима, универзални карактер овог градитељства постаје комплексан, вишезначан и вишеслојан.

Са друге стране, *специфичност вернакуларне архитектуре* такође је занимљив и комплексан проблем. Пре свега, ако се држимо дефиниције коју смо усвојили, али и одлика које смо јој приписали, специфичност свакако долази као последица непосредних услова локалне средине. Специфичност вернакуларне архитектуре, на првом месту, се огледа у чињеници да су традиције бројне, разноврсне и, релативно, локално оријентисане. Међутим, разноврсност је и у томе што и у оквиру једне традиције тешко да ћемо наћи два иста објекта, без обзира на чињеницу да припадају истом *типу*. Овде јединственост сваког појединачног објекта настаје као последица имплицитних правила које помиње Дејвис.¹⁴⁹

Исто би Рапопор назвао „прилагођавањем модела.“

„Почиње се од најједноставнијег обриса, главних црта, и додају се и разрађују детаљи и праве прилагођавања како се процес наставља. На почетку обрис је видљив само у нашим мислима, а чак и извођење подразумева употребу принципа применљивих на свим грађевинама; облик се такође

¹⁴⁹ Видети Davis.

прилагођава датим проблемима и доступним средствима без свесних естетских тежњи или стилских интереса.“¹⁵⁰

О каквом прилагођавању је реч? Једноставно, свака специфична ситуација има своје посебне оквире, ограничења и задатке. Ови стварају условљености којима се обликовање будућег објекта мора повиновати. Из тих условљености произилазе прилагођавања *типа* како би будући објекат могао испунити наше жеље, али и ограничења саме локације, као и низ других потенцијалних услова.

Можемо, рецимо, поменути пример енглеске *доктрине древне осветљености*, коју као пример имплицитног правила наводи Дејвис. Ова доктрина настала је из обичајног права које подразумева то да ако је један прозор уживао сунчеву светлост током одређеног периода, будуће интервенције у околном простору га тога не смеју лишити.¹⁵¹ Сваки будући објекат, без обзира на то што ће припадати неком традиционалном типу, мораће бити делимично измењен и прилагођен постојећим условима, у случају да ремети конфор који је поменути прозор временом баштинио.

Међутим, други аспект специфичности вернакуларне архитектуре лежи у томе што не можемо рећи да постоји једна глобална вернакуларна архитектура, свакако не онако како то можемо рећи за савремену или модерну. Овај аспект далеко је комплекснији и захтевао би знатно опширнију анализу, али покушаћемо да изнесемо одређене претпоставке по томе питању. Сасвим сигурно је да на ово утичу услови локалне средине, као и да слична поднебља, колико год била удаљена, често изналазе слична решења која су, свакако условљена климом и доступним ресурсима. Међутим, традиција и мит, други аспект дефиниције вернакуларног, су елементи које

¹⁵⁰ „One starts with the simplest outline, the main features, and adds and elaborates the details and makes adjustments as one proceeds. The outline is in the mind’s eye at the start, and even the execution involves the use of principles applicable to every building; the form also adjusts to given problems and available means without conscious aesthetic striving or stylistic interests.“ – Rapoport, 5.

¹⁵¹ Davis, 55,

тренутно нисмо узели у обзир, а који нам можда могу помоћи да одгонетнемо природу ове различитости.

Чињеница је да је ову различитост тешко одгонетнути, будући да смо, када је вернакуларна архитектура у питању онемогућени да пратимо дугачак период спонтаног генерисања модела, али свакако да можемо претпоставити да се ради о комплексном узрочно-последичном процесу који се одвија на линији традиција/култура/мит – појединац. Стога, оно како нам традиција и мит овде могу помоћи огледа се у томе што, иако су тежње традиционалних друштава исте или сличне, како нас обавештавају антрополози, и иако постоје универзални митови чије се теме понављају у бројним културама света, њихова конкретна појавност никада није иста. Ова различитост интерпретације основних тема јесте оно што препознајемо и у различитости вернакуларних традиција широм света. Чак и овде можемо говорити о прилагођавању модела, с тим што, у том случају, модел може ићи јако дубоко до изузетно апстрактних појмова, или чак архетипова. Дакле, специфичност вернакуларне архитектуре лежи подједнако у томе што су традиције бројне, као и у томе што и у оквиру једне традиције, у оквиру једног типа, два објекта никада неће бити иста, будући да ни задатак који се поставља пред градитеља никад није исти.

Потребно је још указати управо на сложеност целокупне супротстављености универзалног и специфичног у вернакуларном градитељству. Ради се о томе да особине које у једном тренутку могу чинити елемент јединства, као што је рецимо мит или традиција, у другом могу бити елемент разликовања. Слично је и са одликама локалног поднебља које, ако је слично са неким другим, може учинити поједина решења ових поднебаља блиским, док ће управо различитост традиција у том случају играти улогу диференцијације. Ово нам говори о сложености саме вернакуларне архитектуре, као и њене дефиниције, упућујући нас на то да сви елементи који ово градитељство творе, уједно су обједињујући и они који деле, чинећи целокупан систем вернакуларне мисли истовремено универзалним и партикуларистичким.

2.2. Вернакуларна архитектура у Србији

2.2.1. Досадашња теоријска тумачења

Оно што се, до сада, у науци код нас, називало *народним неимарством*, или *народном архитектуром*, у највећој мери се односило на корпус градитељског наслеђа који се још, у свету, генерално, назива и *вернакуларна архитектура*. Дероко у свом двотомном издању *Народна архитектура*, оно што сматра под тим називом, дефинише доста широко. „Под ‚народном‘ подразумева се овде она архитектура прошлости која је грађена на територији Југославије од досељења Јужних Словена па до времена развоја савремене архитектуре; у најглавнијем рачунато, до краја XVIII века.“¹⁵² Поред тога, он овај корпус дели на фолклорну и монументалну. Основни проблем ове поделе лежи у чињеници да термин фолклор сам по себи има значење народног предања. Касније ћемо увидети да је оно што је у савременој теорији дефинисано као вернакуларна архитектура, у ствари, Дероко називао фолклорном. Са друге стране, књига Ранка Финдрика, *Народно неимарство*,¹⁵³ експлицитан је пример доживљавања народне архитектуре као вернакуларне, будући да он искључиво доноси примере традиционалног градитељства, а пре свега, стамбених, сеоских и градских, кућа са териотрије Србије.

Ипак, и други теоретичари и историчари архитектуре, које смо до сада консултовали, у главном се слажу око истоветности вернакуларног и народног, или, евентуално, фолклорног градитељства. Па тако, у оквиру народне традиције Рапопор разликује „примитивне и вернакуларне грађевине.“¹⁵⁴ Оливер, такође под вернакуларном архитектуром разуме грађевине „које су начинили људи у племенски, народним, сељачким и популарним друштвима.“¹⁵⁵ Ипак овај приступ није апсолутно прихваћен и захтеваће јасније дефиниције и објашњења.

¹⁵² Дероко, *Фолклорна архитектура...*, 3.

¹⁵³ Ранко Финдрик, *Народно неимарство*.

¹⁵⁴ Рапопорт, 2.

¹⁵⁵ „[...] made by people in tribal, folk, peasant and popular societies.“ – Oliver, 15.

Хит у својим дефиницијама покушава да заобиђе овакве врсте генерализација, а посебно оне које се тичи временског или друштвеног детерминизма.¹⁵⁶ Стога, његова дефиниција, коју смо већ навели, вернакуларно дефинише као културни артефакт, али онај културни артефакт који је модификован условима конкретног поднебља, климе, доступних ресурса... Оно што оваква дефиниција замера посматрању народне архитектуре као вернакуларне је то што народна архитектура не мора аутоматски бити и она која одговара на услове поднебља. Наиме, овај проблем, у ствари, карактеристичан је, пре свега, за друштва тзв. Новог света. То су друштва која су данас, највећим делом, обликована културом досељеника. Реч је о просторима који су, након великих географских открића, насељена од стране европских досељеника који су са собом доносили и своју културу, своје обичаје, али и своју већ дефинисану и развијену народну традицију па и архитектуру. Ова архитектура, свакако, иако изворно вернакуларна, није се таквом могла разумети након досељавања у нове крајеве. Свакако не док није била трансформисана условима новог поднебља – превасходно климом и доступним ресурсима.¹⁵⁷ Овакву адаптацију морало је, свакако, да прође и градитељство Словена када су се доселили на Балкан. О томе нас обавештава и Финдрик.

„Долazeћи у крајеве који су сасвим различити од оних у којима су до тада живели, са другим саставом и обликом тла, различитом климом, Словени су морали, хтели то или не, да прихвате неке од грађевинских облика које су затекли. Затечена кућа била је прилагођена земљишту и климатским приликама, па је због тога могла бити лако усвојена.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Heat, *Vernacular Architecture and Regional Design*, 9.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Финдрик, *Народно неимарство*, 12.

Стога, свакако, када је реч о европској народној архитектури, а и шире, као и када је реч о ономе што данас у Србији називамо народном архитектуром, јасно је да можемо говорити о вернакуларном градитељству. У складу са тим, изложићемо шта је то што поменути аутори виде као народно неимарство Србије.

За Дерока, фолклорна архитектура „обухвата највећим делом практичне грађевине за становање у селу и вароши.“¹⁵⁹ Надаље, можемо чак наићи и на дефиницију која ће нам, уједно, одгонетнути и његове мотиве избора термина фолклорна, као и јасну истоветност овог термина са термином народна архитектура. „Етнографи под фолклором подразумевају обично духовне народне творевине, међутим и ове материјалне творевине су исто тако производ спонтане потребе изражавања народских мајстора те би се израз фолклоран могао применити и на њих.“¹⁶⁰ И већ овде, у спонтаности настајања ове архитектуре наилазимо на подударности са дефиницијама вернакуларне архитектуре које су претходно изнете.

„Позната је чињеница да се свака спонтано развијена архитектура, која је функција тренутно постојећих услова и могућности дотичне средине, развија под компонентама три основна момента, а то су: начин живота и потребе становника; грађевински материјал који се има на расположењу и најзад, климатске прилике дотичнога краја.“¹⁶¹

У овој дефиницији су, практично, обједињене све карактеристике вернакуларне архитектуре – њена спонтаност, њена везаност за културу, традицију и обичаје, и њена условљеност поднебљем. Ипак, чини се, да у

¹⁵⁹ Дероко, *Фолклорна архитектура*, 3.

¹⁶⁰ Ibid, 3-4.

¹⁶¹ Ibid, 6.

својим радовима, досадашњи истраживачи ове архитектуре у Србији, нису довољно пажње посвећивали њеној везаности за обичаје и веровања људи који су је градили. Далеко више, ови аутори, бавили су се њеним формалним карактеристикама.

Трудећи се да нам приближе поље свог истраживања, поменути аутори су покушали да дефинишу временски оквир у ком се ова архитектура развија. Стога, Дероко каже да се ова архитектура развија „у најглавнијем рачунато, до краја XVIII века,¹⁶² и наглашава да „из разлога што је Србија политички и економски ослобођена у првој половини XIX века и што се брзо затим окренула западњачкој култури, варошке куће дотадањег облика и стила брзо су нестајале и нестале.“¹⁶³ Такође, као преломну тачку коначне промене, Дероко ће видети крај Другог светског рата и коначну индустријализацију државе.¹⁶⁴ Сличне, или приближне, дефиниције даће Финдрик и Бранислав Којић.¹⁶⁵

Када је реч о грађевинама које се препознају као вернакуларне, можемо се, за почетак, послужити Дероковом картом¹⁶⁶ која нам даје увид у различите типове традиционалних кућа на простору некадашње Југославије, односно западног Балкана. У односу на ову карту, могли бисмо закључити да се традиционалне куће у Србији деле, пре свега на брвнаре, тзв. *динарског типа*, и бондручаре, карактеристичне за ширу област моравског слива. Такође, ако размишљамо у оквирима данашње Србије, ту су и панонске куће од набоја.¹⁶⁷ Финдрик ће нам, са друге стране, пружити доста комплекснију типологију ових кућа, која се не тиче само материјала и техника којом су куће грађене, већ и њихове организације, диспозиције просторија, али и неких обликовних елемената и њиховог положаја у општој композицији куће. Он нам, у ствари, пружа више различитих облика поделе који се, понекада, и преклапају,

¹⁶² Дероко, *Фолклорна архитектура*, 3.

¹⁶³ Ibid, 48.

¹⁶⁴ Ibid, 4.

¹⁶⁵ Којић, 181.

¹⁶⁶ Дероко, *Фолклорна архитектура*, 14.

¹⁶⁷ Ibid.

стварајући, на тај начин, један комплексан систем.¹⁶⁸ Ове поделе су различитог карактера и тичу се, организације простора, стилских карактеристика, обликовних елемената, материјала и технологије градње и сл.

Поједини аутори, повремено дају примере веровања и обичаја који прате изградњу и живот традиционалних објеката. Ипак, ове напомене су ретке и нису приказане као суштински елемент карактера ове архитектуре. О самим народним обичајима у Србији писано је до сада, и различити антрополози и етнологзи нам дају јасан увид у њих. Напоменућемо само писања Сретена Петровића.¹⁶⁹ Међутим, ови обичаји и веровања нису до сада обрађивани из угла градитељства, нити су посматрани као саставни део суштине оваквог облика архитектонског стваралаштва. Облици и значења елемената народне архитектуре до сада нису били анализирани кроз перспективу митске мисли њених градитеља и становника. Промена ових трендова била би, уједно, и један од циљева овог рада, као и оно што би се могло сматрати његовим доприносом за потпуније разумевање вернакуларне архитектуре Србије. Мада, свакако, не можемо анализирати сам мит, нити потпуно разумети његово значење, јер је изван поља наше стручности, можемо се послужити сазнањима других дисциплина, поредећи одређене елементе анализираних феномена са сличним примерима других култура. Будући да је тема истраживања интердисциплинарна, тј. да вернакуларна архитектура лежи између дисциплина, овакав екскурс изван основног поља архитектонске професије, је оправдан.

Сходно томе, као метод истраживања вернакуларне архитектуре Србије биће примењена структурална анализа, што је у духу Норберг-Шулцове тврдње да „структурална анализа покушава разумети уметничко дело као 'мали свет.'“¹⁷⁰ Анализа која ће бити спроведена, подразумева постојање два аналитичка нивоа – статички, који се тиче структуре, односно композиције

¹⁶⁸ О овоме погледати: Ранко Финдрик, *Народно неимарство*.

¹⁶⁹ Петровић, *Српска митологија – Систем српске митологије I књига*; Петровић, *Српска митологија, пета књига...*

¹⁷⁰ „The structural analysis tries to understand the work of art as a 'small world'“ – Norberg-Shultz, 107.

објекта истраживања, и динамички, који се тиче његових функција тј. релација и односа. Ово, такође, значи да ће у коначној фази бити испитивана и међузависност ове две компоненте.¹⁷¹

2.2.2. Тумачење односа структуре и функције сеоских кућа

Досадашња тумачења вернакуларне архитектуре Србије кретала су се, у главном, у оквирима различитих типолошких карактеристика. Најчешћи приступ истраживању био је типолошки метод који се заснивао на подели према примењеном материјалу и конструкцији. Овакав приступ заузимали су Дероко, Којић, Павловић.¹⁷² С друге стране, Цвијић је анализу народног градитељства спроводио кроз разматрање различитих регија и кућа које су им својствене, што је и било у складу са његовим ширим, антропогеографским, истраживањем у оквиру ког су се нашли и прикази ове архитектуре. Наилазимо и на приступе који различите типове кућа посматрају у односу на кровну конструкцију, или чак према наречју које је заступљено у крајевима у којима су одређене куће грађене.¹⁷³ Проблем оваквих приступа јесте њихова укорењености искључиво у архитектонској историји и теорији, односно, њихова уско професионализована визура.

Међутим, како је, као што је раније изложено, вернакуларна архитектура сложен феномен који у оквиру свог специфичног дискурса претежно тумаче различите научне дисциплине, не сагледавајући га интердисциплинарно, у овом раду је циљ био обухватање свих аспеката разматраног градитељства, као и успостављање другачијег приступа проучавању вернакуларне архитектуре Србије. Тај приступ ће се заснивати на принципима поменуте структуралне анализе. На овај начин, тежиће се постављању новог система за истраживање вернакуларног градитељства у Србији, који до сада није био коришћен. Као што је речено, посматраће се однос структуре и функције ове архитектуре. У духу Гласијеових позиција, **форма** и **техника** ће се

¹⁷¹ Glassie, 316-317.

¹⁷² Александар Дероко, *Народно неимарство I* (Београд: Српска академија наука и уметности, 1968.); Којић; Доброслав Ст. Павловић ет ал, ур., *Народно градитељство на Балкану* (Београд: Републички завод за заштиту споменика СР Србије, 1987.).

¹⁷³ Ранко Финдрик. „О простору старе сеоске куће,“ *Саопштење XIV* (1982.): 144.

посматрати као **структура**, тј. **композиција**, предмета истраживања, док ће се **затак** тицати његове **функционалне компоненте**.¹⁷⁴ Другим речима, кроз поменуту **структуралну анализу**, покушаћемо да заобиђемо замке досадашњих приступа, као и проблеме уско стручног посматрања одређеног феномена. Треба свакако истаћи да су грађевине које се могу подвести под окриље вернакуларног стваралаштва разноврсне, то су, пре свега, сеоске и варошке куће, а затим и манастирски конаци, механе итд. Како је, међутим, Србија била претежно рурална земља све до Другог светског рата, а сходно чињеници да сматрамо како сеоска архитектура, у суштини, далеко јасније одсликава квалитете вернакуларног градитељства, због своје непосредније везе са природним окружењем, сконцентрисаћемо своју анализу на **сеоске куће у Србији**.

2.2.2.1. Структура сеоских кућа

❖ *Формални аспект сеоских кућа*

Под *формом* се, у раду, подразумева један *специфичан однос коначног облика и организације појединачних елемената који чине објекат којим се бавимо*. Стога, форма се не тиче само конкретног облика који је објекат напослетку задобио, већ и његових појединачних елемената, као и њихове организације и међусобног односа. У томе се следи идеја о *фигуралном квалитету* коју промовише Норберг-Шулц, а за који каже да подједнако зависи од „изграђене форме и организованог простора.“¹⁷⁵

Аналізу ћемо, тако, започети просторном структуром куће која заузима широко подручје, и протеже се од јадранског залеђа на западу па све до моравске долине на истоку, као и од Саве и Дунава на северу па све до Косова на југу. На целој овој територији, „простор ,куће‘ свугде је организован на исти начин: кућа се поставља увек управно на пад земљишта, има двоја

¹⁷⁴ Glassie, 326.

¹⁷⁵ Norberg-Šulc, 33, у сваком случају треба нагласити да аутор овде, пре свега, говори о урбаним формама, тј. о *фигуралном* квалитету једног насеља, међутим, верујемо да се исти приступ може заузети и када су појединачни објекти у питању.

наспрамно постављена врата, а огњиште са два камена, „пријеклада,“ је у средини просторије.¹⁷⁶ Овде се појам куће односи на главни објекат домаћинства. Она се својом функцијом, која се, пре свега, тиче окупљања проширене породице, посебно истиче у оквиру укупне структуре сеоског домаћинства које се, по правилу, састоји од више појединачних објеката различитих функција. Међутим, *кућа* има још једно значење. *Кућа* је и само средиште куће. У тренутку када *кућа* добија нова одељења, овај основни простор са огњиштем, који је, некада, у једнопросторним грађевинама, био све, задржава своју форму и постаје главна јединица објекта називајући се *кућом*. Овај простор, и даље, задржава огњиште у свом средишту, двоје врата, и у њему се одвија целокупан заједнички живот домаћинства.¹⁷⁷

Дакле, основна форма о којој говоримо, а која јесте, уједно, и првобитна *кућа* – са централним огњиштем и двоје врата, коју би условно, и искључиво ради лакшег споразумевања, могли назвати *пратип* – обухвата територију која се на западу завршава на странама планинских венаца уз јадранску обалу, на истоку у долини Мораве, на северу дуж реке Саве, а на југу чак на јужном ободу Косова поља. Међутим, запажа се да описане границе нису коначне, „јер су и изван граница ове области, на делу старијих *кућа*, утврђене неке карактеристичне црте стана овог типа.“¹⁷⁸ У околини Прокупља, у Горњој Пчињи, па чак и на Скопској Црној Гори, наилази се на *куће* које имају двоје врата и огњиште.¹⁷⁹ Само огњиште овде није посебно специфична појава, јер се оно јавља практично у свим *кућама* одређеног ступња развоја, свугде у свету. Нешто специфичнија појава, која делимично издваја поменути *пратип* јесу врата која се јављају у пару. У Којићевом приказу генезе друге велике обликовне групе вернакуларног градитељства у Србији – тзв. *моравске куће*, такође можемо препознати елементе овог *пратипа* у тзв. *кући пироћанки*.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Финдрик. „О простору старе сеоске куће,“ 147.

¹⁷⁷ „Значај ове просторије је изузетан, јер она представља средиште не само зграде и стана, већ и целокупног породичног и задружног живота. То је једино место у ком гори стално ватра на огњишту, ту се спрема храна за све чланове породице и ту се заједнички обедује.“ – Којић, 141-142; погледати још: Дероко, *Народно немарство I*, 21;

¹⁷⁸ Финдрик. „О простору старе сеоске куће,“ 159.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Којић, 125.

Динарска кућа,¹⁸¹ (Сл. 1.) како је понекад зову у литератури,¹⁸² односно, прецизније, брвнара која је карактеристична за поменуто подручје које је Финдрик маркирао, јесте грађевина која заузима цео простор од Дрине до Мораве, па и шире. Брвнара, као што смо и рекли, је најзаступљенији, мада не и једини, облик динарске куће. Ова кућа је покривала и целу Шумадију, иако се то временом променило. Анализу форме, започели бисмо разматрањем унутрашње организације објекта, да бисмо се, потом, бавили његовим укупним обликом.

Како једнопросторних објеката већ више није било почетком двадесетог века, у време када су аутори које цитирамо проучавали ову архитектуру, о њима сазнајемо посредно, преко писања других аутора, путописаца и сл.¹⁸³ Сачувана *динарска кућа* најчешће је била двопросторни објекат и састојала се од *куће* и *собе*. У *кући*, под је од набијене земље и само је огњиште поплочано каменом. Таванице нема, и дим се слободно диже ка отворима у крову. Једино се изнад огњишта налази *черјен*,¹⁸⁴ преграда, најчешће од *шашоваца*,¹⁸⁵ која спречава варнице да се дигну са огњишта и запале кровни

¹⁸¹ Уз потпуну свест о манама изабране терминологије, ради лакше анализе, усвојени су термини динарска, моравска, косовка кућа, пре свега зато што се ови, условно речено обликовни, типови, иако су претежно везани за одређену врсту материјала и конструктивног склопа, могу наћи и у другим материјалима (Сл. 2.). Пример је, рецимо, кућа Вука Стефановића Карацића у Тршићу, која је полубрвнара-получатмара, док обликовно потпуно одговара тзв. *динарским кућама*. С друге стране, кућа у Лепенском Виру, иако обликовно одговара тзв. *моравским кућама*, грађена је као брвнара, а потом накнадно малтерисана и кречена, тако да само ћертови на угловима откривају материјал и конструктивни склоп.

¹⁸² Павловић, 20; Дероко, *Фолклорна архитектура*, 14; Ранко Финдрик, *Динарска брвнара* (Сирогојно: Музеј „Старо село“, 1998.),

¹⁸³ Ранко Финдрик. „Кућа и стан на селу у Србији у другој половини XVIII века, према сведочењима савременика,“ *Саопштење XVI* (1984.): 103-118.

¹⁸⁴ „**ЧЕРЕН** (ЧЕРЕЊ, ЛЕСА)... Водораван преграда од исплетеног прућа изнад отвореног огњишта (у Србији), која служи за сушење кукуруза.“ – Слободан М. Ненадовић, *Илустровани речник израза у народној архитектури* (Београд: Просвета, 2002.), 85.

¹⁸⁵ „**ШАШАВАЦ** (ШАШОВАК, ШАШОВАЦ, ШАШОЉАК)... 1. Букова даска одсечена као ШИНДРА. ШАШОВЦИМА се таване собе изнутра... 2. Даске састављене на ПЕРО и ЖЉЕБ.“ – Ненадовић, 87.

покривач. Уз једна врата, ретко и уз друга, се поставља нижа преграда – *перда*.¹⁸⁶

Уз *кућу* се јавља и соба, испод које је, најчешће, подрум, тако да је под собе од дасака, које се постављају преко носећих међуспратних греда, док је таваница сачињена од шашоваца. Код репрезентативнијих кућа, у соби се гради и пећ са керамичким лончићима, која се ложи из *куће*, и дим из ње се, простом керамичком цеви, изводи у *кућу*. Соба се издвојила из главног простора објекта, а није накнадно додата. О томе говори општа форма *куће*, чије су димензије одређене дужином брвана од којих је изграђена и која нису накнадно настављани зарад додавања новог простора. О томе говори и јединствен кров који наткрива објекат. Вероватно је у процесу настајања, соба прво била одвојена само ниском преградом сличном *перди*, или просто степеником, будући да се соба и сада налази издигнута за један или више степеника у односу на *кућу*. Томе је разлог и то што је, понекад, потребно издићи простор собе да би се добила потребна висина подрума који се налази испод ње.¹⁸⁷

Ово је основни облик *динарске куће*. У каснијим варијантама она може добити трем и *ћилер* на трему.¹⁸⁸ Соба може бити подељена на две просторије, а може постојати и просторија изнад собе, испод крова, до које се пење мердевинама, или степеништем, који се налази споља или унутра. Такође, могу се увести и две собе на спрату, а простор изнад *куће* се знатно смањити и претворити у тзв. дималук, путем ког се дим са огњишта изводи из објекта кроз отворе на крову. Оваква кућа се још назива *дималучара*.¹⁸⁹

¹⁸⁶ „**ПЕРДА** (ПЕРДО, БАНАК, ПРИЈЕБОЈ, ГРАМАДА)... 1. Преграда од огњишта у сеоској кући (у Санџаку)... 2. Ограда у соби. 3. Стоји између ватришта и преградног зида у соби; на њој се оставља зими обућа да се крај ватре суши. Постоје још називи БАНАК и ГРАМАДА... 4. Банак за спавање (на Косову и Метохији). 5. Завеса, застор на прозору, на вратима или на чему другом; преграда, заклон... 6. „Са стране, са које ветар досађујем укопа се у земљу ограда, којом се од остале ‘КУЋЕ’ одвојонај’ужидеокуће’ укомјеогњиште. Недвојипотпуно, негосеоставиврлоширок пролаз, како се огњишту може приступити из оног већег дела *куће* и са врата’ ... 7. Преграда (уРисну), акажесеиПРИЈЕБОЈ.“ – Ненадовић, 59.

¹⁸⁷ Финдрик, *Динарска брвнара*, 58-60.

¹⁸⁸ Ibid, 65-71.

¹⁸⁹ Ibid, 87-92; „**ДИМАЛУК** (ДИМЛУК)... 1. Простор који прима димове из приземља и спратова, а служи и као СУШНИЦА, а и као ДИМЊАК, али није само димњак. Куће које га

Динарска кућа је робустан, доминантан објекат високог крова стрмих ивица, који се посебно истиче у простору. Зидови се, пак, граде једва до висине од два метра, остављајући тако утисак да кров иде скоро до саме земље. Динарска кућа је увек постављена управно на косину терена, увек је грађена на падини, и увек са једним делом издигнутим над подрумом (ћелицом), који је зидан каменом.¹⁹⁰

„Сури тон старе хростовине, од које је изграђена, оставља на посматрача озбиљан, строг, готово суров први утисак. Међутим облици су јој разрађени и изразити. Висок кров, на коме се оцртавају хоризонтални редови шиндре, покрива дубоком стрехом ниске зидове од брвана. Окомите спојнице на покривачу одударују од водоравних спојница брвана на зидовима. Пластичне дрвене везе брвана на угловима јасно оцртавају главни облик зграде. Над високим слемом куће још се надвија и „капић.“¹⁹¹

Из овог описа видимо да се, код динарске куће, истиче, пре свега, кров, који својом изузетном висином, и упечатљивом формом, доминира пејзажем. Кров је четворосливан, иако четири стране које га граде нису једнаких димензија, те се формира слеме које је наглашено у општој појавности објекта. Слеме греда додатно појачава овај утисак. Греда је посебно истакнута у обликовању, а и посебно је украшена низом зареза и рупица који су начињени на њеним крајевима, док су некада, на тим крајевима, додати и декорисани шиљци. Понекада, посебно у религијски мешовитим срединама,

имају зову се ДИМАЛУЧАРЕ... 2. Простор у кући за димњак... 3. простор кујне кроз два спрата.“ – Ненадовић, 24.

¹⁹⁰ Александар Дероко, *Народно неимарство I*, 20-21; Подрум, који је поменут, спонтано се развио у простору који је настајао постављањем објекта на падину, тако да је један део објекта ослоњен на тло, док је други ослоњен на претходно сазидане зидове који су формирали простор подрума; **ЋЕЛИЦА** (КУЋА „НА ЋЕЛИЦУ“) ... Кућа на падини са подрумом, магазином, избом (у Србији). – Ненадовић, 79

¹⁹¹ Којић, 126-127.

на крајеве слемене греде се прикуцавају крстови, код хришћанских, или различити нишани, а понекада и стилизоване секире, код муслиманских кућа.¹⁹² Иако се налази у мраку унутрашњег простора куће, високо испод косина крова, слемена греда је пажљиво обликована и у својој доњој зони.¹⁹³

У декорацији, динарска кућа је скромна. Ипак, у обликовном смислу, и у формирању општег утиска и појавности куће, истиче се *капић*, односно *сомић*, елемент који се поставља над главним отвором за одимњавање куће. Издигнут је и надвишен коничном капом, која се завршава *шибом* са *јабукама*. На крову се још јављају бројни отвори, *баце*, за додатно, и ефикасније, одвођење дима из објекта.¹⁹⁴

Зидови куће су ниски, најчешће су од дрвета, мада се могу срести и у комбинацији са другим начинима грађења и материјалима. Скоро да нема прозора на објекту. Могуће је евентуално наћи по који прорез који више личи на пушкарницу, а већих отвора – прозора, има на делу објекта који се назива собом. Ови прозори, као и остали отвори, најчешће се затварају само дрвеним капцима који се смичу по дрвеним вођицама.¹⁹⁵

Моравска кућа, (Сл. 4-7) позната под овим термином, такође, из литературе,¹⁹⁶ други је доминантан облик вернакуларне куће коју срећемо у Србији. Финдрик није био потпуно задовољан називом *моравска*, будући да се овакве куће, „осим оних у долини реке Мораве, граде и у целој источној Србији и продиру у Шумадију и околину Београда.“¹⁹⁷

Основни тип ове куће, односно њена првобитна форма, није толико јасна као код динарске куће. На основу Којићевих претпоставки, датих кроз скицу

¹⁹² Дероко, *Народно неимарство I*, 66.

¹⁹³ Ранко Финдрик, *Динарска брвнара*, 200.

¹⁹⁴ Дероко, *Народно неимарство I*, 21; „КАПИЋ (СОМИЋ...)... Димњак на кући брвнари...“ – Ненадовић, 33.

¹⁹⁵ Ibid, 20-21.

¹⁹⁶ Којић, 125, 167-169; Финдрик, *Народно неимарство*, 86; Надежда Пешић Максимовић, *Моравска кућа Србије* (Београд: Друштво конзерватора Србије: Републички завод за заштиту споменика културе, 2014.)

¹⁹⁷ Финдрик, *Народно неимарство*, 86.

просторне и обликовне генезе, а базираних на основним просторним и обликовним карактеристикама, а пре свега на унутрашњој просторној организацији и положају трема, ова кућа има своје узорне у косовској приземљуши и у кући *пироћанки*.¹⁹⁸ Оно што је, међутим, посебно занимљиво је то да је, према подацима које нам пружа Којић, *пироћанка*, такође, кућа која поседује *кућу* са огњиштем и двоје врата, на основу чега би је могли довести у везу са основним *пратином* који смо претходно установили. Друга врата се на моравској кући брзо губе тако да их је, углавном, било тешко забележити, што нам указује на то да је просторна организација динарских и моравских кућа блиска, а да се разлике јављају у развојном путу, укупном облику и материјализацији објеката.

Пироћанка, или *торлакуша*, носи име по мајсторима који су је градили а који су били Торлаци или су потицали из Пирота.¹⁹⁹ Иако, генерално, може доћи до недоумица када је реч о интерпретацији развоја *моравске куће*, будући да је аутори, који се наслањају на типологије базиране на материјалу од ког је кућа изграђена, често сврставају у исте оквире као и косовску кућу грађену, такође, у бондруку, не би требало да буде забуне када је реч о кућама које се везују за области Пирота јер је то, несумњиво, простор моравске куће.²⁰⁰ Међутим, сасвим је сигурно да се ове поделе не могу ни тако јасно и стриктно извести, што, у осталом, и јесте карактер вернакуларног градитељства. Са друге стране, чињеница да се у готово свим облицима вернакуларне куће у Србији, основни простор назива *кућом*, може условно говорити о потенцијалној повезаности свих тих кућа.

Иако се може јасно претпоставити да је развој ових грађевина започео са једнопросторним објектима, озбиљнију анализу можемо отпочети са *кућом* која у себи обједињује *кућу* и *собу*, будући да о овим објектима имамо више података јер су они, пре свега, остали забележени у раду досадашњих истраживача. Овде су огњишта полуотворена, постављена уз зид који дели

¹⁹⁸ Којић, 125; „**ПИРОЋАНКА** (ТОРЛАКУША) Зграда бондрушара; тако прозвана по мајсторима који су је градили и који су били ТОРЛАЦИ или долазили од Пирота.“ – Ненадовић, 60.

¹⁹⁹ Ненадовић, 60, 157.

²⁰⁰ Пешић Максимовић, 23-24.

собу од куће, а врата у пару нема. Полуотворена огњишта имају капу која одводи дим кроз декоративно обрађен и наглашен димњак на врху крова. Соба, такође, може имати пећ чији се дим одводи у капу над огњиштем. Куће су четвртастог облика, са плитким кровом од ћерамиде, тремом са аркадама (Сл. 4.) на једној страни (иако у старијим верзијама још нема аркада већ се све завршава просто дрвеном гредом – Сл. 5.) и изразито декоративно обрађеним димњачким цевима.²⁰¹ Унутрашњи простор добија таваницу, која је, најчешће, израђена од шашоваца. Током каснијег развоја, кућа може добијати додатне собе, у одређеној мери на сличан начин као и косовска кућа, односно, на уштрб трема. Ова проширења могу бити и комплекснија, како просторно, тако и по коначном броју просторија, којих, у неким случајевима, може бити и четири. У неким развијеним облицима, ове куће могу имати и спрат, као и спратни трем.²⁰²

„Старија кућа са тремом из области Поморавља [...] оставља сасвим другачији утисак од ‚осаћанке.‘ Код ње су боје много пуније изражене, а облици једноставнији. Бели зидови, низак кров покривен црвеном ћерамидом и дубоко усечен доклат остављају веселији утисак.“²⁰³

Моравска кућа је кућа плитког крова покривеног ћерамидом са доста дубоким стрехама и израженом димњачком главом. Посебан утисак одају мирне беле површине зидова куће. На кући се јављају већи прозори од оних из динарски крајева, који су сада, у главном, застакљени. Најзначајнији обликовни елемент свакако јесте трем, који се често може наћи и у комбинацији са доклатом, простором за седење и одмор. Старије форме трема су једноставније и састоје се од стубова који просто носе дрвену греду (Сл. 5.). Међутим, оно по чему је посебно препознатљива моравска кућа јесу лажне аркаде које се јављају касније и које уобличавају трем на кући дајући му упечатљив и јединствен израз.²⁰⁴ Ове лукове је, вероватно, најпогодније поменути баш у овом одељку, будући да је њихова улога, пре свега,

²⁰¹ Финдрик, *Народно неимарство*, 88.

²⁰² Ibid, 88-90; Пешић Максимовић, 33-36.

²⁰³ Ibid, 127.

²⁰⁴ Пешић Максимовић, 33-41.

обликовна, што им многи аутори замерају, сматрајући их простом декорацијом, будући да је њихова конструктивна функција, практично, непостојећа.²⁰⁵ У ово ће посумњати Финдрик.²⁰⁶

Трем може пратити целу предњу фасаду куће, мада је, често, постављен асиметрично, заузимајући само један део фасадне површине. Некада се та асиметричност постиже и додавањем доксата – посебног проширења на трему који служи као својеврсна отворена соба, и који често може бити и одигнут за степенник, или два, у односу на остатак трема (Сл. 7.). Ако се кућа поставља на падину, па се испод једног њеног дела јавља подрум – ћелица – онда доклат може служити и као нека врста надстрешнице над улазом у тај подрум.²⁰⁷ Свакако, издизање доксата за један или два степеника може бити узроковано управо потребом да се постигне одговарајућа висина овог претпростора.

Посебно су занимљиве форме које можемо назвати комбинованим. Једна од њих је, рецимо, тзв. *полубрвнара-получатмара*.²⁰⁸ Као куће комбинованог типа, на првом месту, можемо издвојити куће Шумадије²⁰⁹ али и западне Србије.²¹⁰ Ово су, изворно, простори брвнаре, тзв. *динарске куће*, али је ова кућа на тим просторима доживела знатне трансформације. О разлозима, променама у вегетацији и другачијим климатским условима више ће речи бити касније. Сада бисмо конкретније обратили пажњу на њихове формалне карактеристике.

Куће ваљевског краја²¹¹ (Сл. 3.), односно западне Србије, пак, и даље, у највећој мери личе на динарску кућу. Сада се највише граде од чатме, а

²⁰⁵ Којић, 127, 168-170.

²⁰⁶ Финдрик, *Народно немарство*, 90-91.

²⁰⁷ Пешић Максимовић, 36-41.

²⁰⁸ Којић, 160.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Јован Цвијић, *Балканско полуострво и јужнословенске земље* (Београд: САНУ, 1987.) 195.

²¹¹ Финдрик одваја куће ваљевског краја од осталих, због њихових специфичних категорија, веће везе са основном *динарском кућом*, и мањим степеном промена, иако је и овде, често, реч о кућама које су настале као спој два различита начина грађења – чатмом и дрветом. – Финдрик, *Динарска брвнара*, 81.

понекад и даље, или бар делимично, од дрвета, али не од брвана, већ тако што се у дрвени костур умећу шашовци, тако да нема угаоних спојева *на ћерт*.²¹² Можемо претпоставити да када Љубомир Павловић говори о *новој осаћанки*, мисли баш на ову кућу. Он каже да се ове куће сада зидају „од чатме [...] лепе блатом и крече.“²¹³ Стрехе су мале и уске, кров је, у почетку низак, док у каснијим варијантама више личи на првобитни високи четвороводни кров, *динарске куће*, иако је сада покривен црепом, ћерамидом или, и даље, даском.²¹⁴ Кућа се поставља управно на падину и подрумски и темељни зидови су грађени, у главном, од камена као и код тзв. *динарске куће*.

Унутрашњост задржава основну поделу на *кућу* и *собу*, задржавају се врата у пару, али је огњиште сада прислоњено уз зид собе. Соба се, као и у осталим примерима, загрева преко земљане пећи са лончићима. Такође, већи део унутрашњости поседује таваницу, која изостаје само непосредно над огњиштем, како би се дим могао одводити из просторије. У каснијим примерима дешава се да се појави још једна соба, која настаје поделом постојеће собе на две, док озбиљнији развој унутрашњег простора није забележен.²¹⁵

Шумадијска кућа се тиче простора који је изворно био покривен брвнарама, што се, међутим, временом, променило. Иако не обавезно, ова кућа је најчешће *полубрвнара-получатмара*, што јасно говори да је грађена у комбинацији два конструктивна склопа, и од различитих материјала, а то је утицало и на њени изглед. *Кућа* је најчешће била од дрвених брвана или талпи, док је соба била у бондручној конструкцији са испуном од *чатме*.²¹⁶ И кров све чешће није био од шиндре, већ од ћерамиде. Кров је постао доста

²¹² Ibid.

²¹³ Љубомир Павловић. „Антропогеографија ваљевске тамнаве.“ у *Српски етнографски зборник, књига 18*, ур. Јован Цвијић (Београд: Српска краљевска академија, 1912.), 460.

²¹⁴ Ibid, 460-461.

²¹⁵ Финдрик, *Динарска брвнара*, 81-83.

²¹⁶ „**ЧАТМА** (ЧАКМА) [...] 1. Омалтерисани ПЛЕТЕР [...] ,Није зид, него чатма.’ 2. Кућни зид који је направљен од дрвених греда, поређаних усправно или косо једна до друге (уместо цигле или камена). Тако направљен зид се омалтерише.“ – Ненадовић, 85.

плићи и стрехе су постале израженије, толико, да су понекада биле подупиране и косницима.²¹⁷

Ове куће имају сложенију структуру. Основа је ближа квадрату, и кућа, све више, личи на тзв. *моравске куће*. Ово се посебно види и у организацији куће и унутрашњег простора. Уводи се трећа просторија, понекад и трем, а унутар објекта се огњиште помера уз зид од собе, па се користи и за ложење пећи у соби.²¹⁸ Огњиште је наткривено комином који се, на крову, завршава слично *капићу*,²¹⁹ само што је тај завршетак нешто шири и нижи, тако да целокупна грађевина, заједно са плићим кровом и квадратном основом, својим укупним изгледом посебно подсећа на моравску кућу. Има и примера где се јављају димњаци сасвим слични онима на моравским кућама.²²⁰

Објекат добија више просторија, временом се *кућа* све више сужава и претвара у тзв. *оцаклију*, просторију са огњиштем из које се ложи пећ у *соби*. Друга врата, која дуго опстају, сада се већ полако губе, трем се, донекле, услед повећања броја соба, сужава, а у појединим случајевима добија и лажне аркаде, какве срећемо на моравским кућама.²²¹ Ова блискост моравској кући, сасвим сигурно је, поред промене у материјализацији, која је логично узроковала преузимањем искустава из средина где је оваква материјализација већ увелико упражњавана, била и последица чињенице да је Шумадија за коју везујемо ову кућу, управо негде између региона у којима су чврсто утемељено опстајале динарска, односно моравска, кућа.

Симбиоза различитих типова, посебно се осети и на ширем подручју града Београда, где само трем са лажним аркадама значајније одваја куће настале под утицајем *моравске* традиције, од оних шумадијских.²²² Међутим, и овај трем је чешће постављен централно, у доста суженом облику, који није довољно карактеристичан за *моравске куће*, те се поменуте трансформације

²¹⁷ Којић, 160.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Финдрик, *Динарска брвнара*, 77-79.

²²¹ Ibid, 79-81.

²²² Нада Живковић, *Народно градитељство – споменик културе данас* (Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2007.), 11.

настале посредством бројних утицаја могу и овде читати. Сходно томе, јављају се и различита тумачења поменутих кућа са суженим централним тремом, из околине Београда, које Финдрик, рецимо, сврстава у оквире шумадијске куће, док их Нада Живковић види као део *моравске* традиције.²²³

Косовска кућа је релативно недовољно одређена, делимично представљајући аутономан тип, који је, међутим, приписиван различитим групама вернакуларног градитељства Србије, те, као таква, свакако јесте нешто што се налази *између*.²²⁴ За ову врсту куће, такође се сматра да је настала из једнопросторних грађевина. Закључци се изводе на основу појединих споредних објеката домаћинства који су сачувани, а који су некада служили за становање, а пре свега, на основу описа Бранислава Нушића.²²⁵

Кућа, такође, има врата у пару, али су она постављена по оси север-југ, и то велика са јужне, а мала са северне стране. Уз велика врата је постављена *перда* а на средини куће се налази отворено огњиште са *прекладима*. На крову се оставља отвор за одимљавање, а изнад огњишта се прави и кош за скупљање дима.²²⁶

Са нестајањем читлучког система, и бојазни сељака да би могли бити отерани са земље, те повећањем њихових материјалних могућности, кућа почиње да се мења и шири. Постепено, кућа постаје двопросторна, односно, додаје се једно одељење, тј. соба. Огњиште се полако помера уз зид који дели две просторије и сада је полуотворено – *комин*,²²⁷ са зиданим оцаком за одвођење дима. *Ајат*,²²⁸ тј. трем, налази се испред улаза у ове две просторије

²²³ Упоредити: Финдрик, *Динарска брвнара*, 81, и Живковић, 11. и 22.

²²⁴ Којић ове куће подводи под *моравску*, док их Финдрик сврстава у *динарску* групу – упоредити Финдрик. „О простору старе сеоске куће,” 144, и Којић, 125, 164-170.

²²⁵ Бранислав Нушић, *Косово: опис земље и народа* (Нови Сад: Матица Српска, 1902.), 104-106.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ „**КОМИН** 1. Дрвена глава димњака на брвнари (у Србији). 2. Цело огњиште или само димњак (у приморју) [...] 3. Зидана пећ попут каљевих пећи. Специјалне зидане пећи биле су у Хиландари.“ – Ненадовић, 37.

²²⁸ „**АЈАТ** (АЈТ, АЈЕТ, АЈАТНИЦА, ВАЈАТ, ВАЈАТИЋ ВАЈАТИНА, КЛЕТ, КЛИЈЕТ, СПРЕМА ХАЈАТ) 1. Собица [...] 2. Трем [...] 3. Ајат што и хајат [...] 4. Предсобље, трем, ходник у Приземљу [...] 5. Вајат је зграда која је служила за становање ожењеног члана задруге у старој породичној задрузи у Србији [...] 6. Клет се зове у смедеревском Подунављу [...] 7. Вајат, вајатић, вајатина,

и чини одређену врсту заклона приликом преласка из једне просторије у другу, а на њему се одвијају и неки послови.²²⁹ Са додавањем друге просторије престају се градити друга врата на *кући*.

У следећим фазама додаје се трећа просторија, а након тога се дешавају и друге измене. Једна просторија се шири на простор *ајата* тако да он више не прати целу дужину куће, а након тога се и друга просторија шири на исти начин, тако да *ајат* остаје само један мало део у средини куће. Ако је терен у паду, испод дела куће прави се подрум. Иако, у главном приземне, ове куће могу добити и спрат. У том случају, у ниском приземљу се налазе економске просторије, евентуално летња кухиња, док су стамбене просторије на спрату. Ово се, највероватније, може сматрати утицајем јужних крајева, пре свега Македоније.²³⁰

❖ *Технички аспект сеоских кућа*

Норберг-Шулц одустаје од везивања за материјализацију, или неки други појединачан аспект технике грађења објеката када покушава да разуме и објасни једну архитектуру. Он технику појединог објекта посматра унутар комплекснијих и свеобухватнијих система градње. Ове системе он, примарно, дели на познате *масивне* и *скелетне* системе, и у оквиру ових подела можемо и ми анализирати предмет овог поглавља. Норберг-Шулц, такође, разликује елементе омотача и покривача објекта и посебно их анализира у оквиру ове поделе, наглашавајући да су честе комбинације, рецимо, масивног омотача и скелетног покривача и сл. При том се под *омотачом* подразумевају обимни спољни зидови који затварају простор и формирају објекат, док се под *покривачем* подразумевају кровне конструкције.²³¹

клијет, према [...] 8. „Код старијих кућа ајат ема луке, а код новијих има луке. Сељак нарочито цени ајат, па се каже: Тешко момку без заната, а и кући без ајата.“ – Ненадовић, 11.

²²⁹Финдрик, *Народно неимарство*, 83-85.

²³⁰Којић, 164-170.

²³¹Norberg-Shultz, 161-162.

Ако бисмо анализирали вернакуларну архиткетуру Србији, на први поглед се већ издвајају брвнаре, грађене од масивног дрвета,²³² као грађевине масивног конструктивног склопа,²³³ и различити облици бондручара које припадају скелетном систему.

Почећемо, пре свега, анализом **омотача** објеката, у складу са поменутом Норберг-Шулцовом поделом, где ћемо под омотачем, као што је речено, подразумевати обимне спољне зидове.

Масивни систем, у том смислу, подразумева оне, у нашем случају дрвене, објекте код којих су „зидови од пуне дрвене грађе који сав терет од крова и таванице преносе својом целом дужином равномерно на темеље. У зависности од облика дрвене грађе којим се формирају зидови разликујемо: брвнаре и талпаре.“²³⁴ Масивни склоп не познаје хијерархију елемената на оне који носе и оне који затварају објекат, као што је то случај са бондручним објектима који имају дрвени скелет који има носећу функцију, и испуну која затвара унутрашњост објекта. Код масивних система, зидови целом својом површином истовремено носе оптерећења конструкције и уједно затварају унутрашњи простор објекта. Брвнаре су грађене у западној Србији и Шумадији, које су биле богате добрим и масивним дрветом, а по коришћеном материјалу су сличне тзв. *динарској кући* грађеној на ширем подручју западног Балкана. У појединим крајевима, међутим, као што је Шумадија, који су временом осиромашили квалитетном грађом, људи су морали и мењати систем градње.

Код брвнара и талпара, као грађевина масивног склопа, основни градивни елементи, брвна и талпе, имају вишеструку улогу. Они су истовремено и елементи који носе, подупиру, и елементи који обмотавају, односно затварају објекат. Зидови се праве од брвана, односно дрвених греда које се слажу

²³² Дероко, *Фолклорна архитектура*, 18.

²³³ Gordana Topličić Ćurčić et al, *Ekološki materijali – drvo i primena drveta u arhitekturi* (Niš: Građevinsko-arhitektonski fakultet Univerziteta u Nišu, 2012/2013.), 14.

²³⁴ Topličić Ćurčić et a, 14.

једна на другу. У Србији, у прво време, ове куће су биле грађене од целих облица, а касније су облице тесане у дебеле квадратне греде. Отпаци од дрвета, настали тесање, коришћени су за шиндру. Димензије куће, одређене су дужином греда. Нема међусобног спајања и настављања, једино се на угловима греде спајају *на ћерт*, тј. свака греда се са горње и доње стране засеца за по једну четвртину, и онда се, на углу, уклапа једна у другу.²³⁵ Ова веза није карактеристична само за простор Србије и Балкана, већ је позната и на другим подручјима, у Норвешкој, Русији, али и шире. Како се објекат, најчешће, поставља на падину, део који је укопан, обично је подзидан каменом, док се један део објекта, тачније соба, ослања на подрум који је, у главном, зидан, такође масивно, од камена.²³⁶ Треба додати и то да нису све куће грађене од дрвета у Србији, куће масивног склопа. Има и оних које би требало, иако су у потпуности грађене од дрвета, подвести под групу објеката скелетног система, али ћемо о томе детаљније говорити нешто касније. Такође, као адекватан пример масивног склопа, можемо навести и куће које се граде уз Дунав и Саву од набоја, по угледу на куће северно од ових река. Куће од набоја су куће од масивних земљаних зидова који носе целу конструкцију објекта, а уједно су и његов омотач.²³⁷

Скелетни систем подразумева објекте састављене од елемената чија је функција далеко одређенија. Овде постоји својеврсна хијерархија елемената. Постоје елементи потпоре, односно носећи елементи, и елементи испуне, односно они који затварају простор објекта, или, како Бранислав Миленковић каже, да међу елементима постоји раздвајање функција „*ношења и заграђивања*.“²³⁸ Грађевине које припадају овом систему су различити облици бондручара које срећемо у Србији. Оне се, пре свега,

²³⁵ Дероко, *Народно неимарство I*, [19]-20; „**ЋЕРТ** (СЈЕК, УСЈЕК, ЗГЛАБ, ЧИРИШ)... 1. Урез; усјек на греди. Грађење на „ЋЕРТ“ је кад се граде зграде од брвана, па се на угловима брвана укрштају и везују урезима... 2. Веза брвана (талпи) на углу зграде (брвнаре, талпаре) у Србији и Санџаку.“ – Ненадовић, 79.

²³⁶ Финдрик, *Народно неимарство*, 78-79.

²³⁷ Цвијић, 203; Дероко, *Народно неимарство I*, [37.]

²³⁸ Branislav Milenković, „Građevinska tradicija I,“ *Zbornik arhitektonskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* sveska 3. (1967.), 45.

састоје од скелета од лаког дрвета, и испуне која може бити од различитих материјала – најчешће чатме, али и плетера, дрвета па и, у неким случајевима, ћерпича или чак опеке. Оно што је специфично за Србију, али и за Балкан, па и шире, јесте то да се, за разлику од западне Европе, где се дрвени скелет оставља видљив, скелет, као и испуна, у највећем делу, малтерише и боји тако да је, у главном, невидљив након завршетка грађевине, иако се понекада остављају видљивим угаоне, вертикалне и хоризонталне, греде, које, тако, формирају неку врсту оквира на фасади.

Бондручаре у Србији су претежно чатмаре. „Код куће ‚чатмаре,‘ ‚ковнице‘ (или ‚на приковце‘ или ‚на буљме‘) са обе стране управних стубаца прикивају се водоравне летвице (цепане правије гране - ‚жиоке,‘ ‚баскије‘), па се простор између њих испуни иловачом.“²³⁹ Моравске куће су, у највећој мери чатмаре, али могу чак, у одређеним случајевима, и то више као прелазни облик из шумадијске брвнаре, бити од дрвета, или чак дрвета које је омалтерисано и кречено у бело, тако да се само по ћерттовима који остају нескривени на угловима, препознаје грађа куће.²⁴⁰ Испуна код бондручара може бити најразличитија. Тако, поред чатме, која је најзаступљенија, срећемо и ћерпич. Што се иде јужније, ћерпич је заступљенији. Тако га срећемо и на појединим примерима моравске куће, иако је далеко заступљенији на косовским кућама.²⁴¹

Нешто специфичнији облик бондручаре јесу куће косовских чипчија, које се нису сачувале до данас, али које нам помиње Нушић.²⁴² Ово је мала грађевина која је погодна и за преношење, ослања се на неколико камених блокова, а њен костур се састоји од доњег рама који сачињавају греде које се називају *подвале*, угаоних стубова *ћошника*, и горњег рама чије се греде називају *наставнице*. Простор између се испуњава *плеткама*, односно плетером. Такође, постоји и вертикална подела између поменутих основних елемената скелета, и те се вертикалне греде називају мертеци. Плетер се облепљује,

²³⁹ Ibid, 30;

²⁴⁰ Финдрик, *Народно немарство*, 88.

²⁴¹ Цвијић, 203.

²⁴² Нушић, 104-106.

како Финдрик каже, са обе стране, иако Нушић помиње само облепљивање са унутрашње стране.²⁴³

Такође, постоје и потпуно дрвене бондручаре. Њих не треба мешати са брвнарама, јер је њихов конструктивни систем потпуно другачији. Наиме, код ових објеката првенствено имамо костур, као и код свих бондручара, а онда је простор између делова скелета испуњен дрвеним деловима, најчешће *шашовцима*, који су нанизани између елемената бондручног костура, односно, како се још каже, *на дизму*.²⁴⁴ Овакве примере можемо видети на кућама ваљевског краја, где су поједини делови куће начињени од дрвета, али не више на начин како је то чињено код брвнара. Брвна се више не везују на *ћерт*, већ су *шашовци* унизани у диреке.²⁴⁵

Бондручни систем је, иначе, доста флексибилнији од масивног, и може се настављати унедоглед. Брвнаре су, у највећој мери, као што је и речено, биле ограничене дужином дебла, и ретко када се дешавало да се брвна настављају једно на друго ради повећавања димензија куће. Са друге стране, бондручаре су се слободно шириле, добијале нове просторије и усложњавале свој просторни распоред.

Комплексније појаве, као што је *полу-брвнара полу-чатмара*, спадају у комбиноване системе које помиње и Норберг-Шулц.²⁴⁶ Ове куће су грађене истовремено у два различита система, и то најчешће тако да је *кућа* грађена у масивном систему од брвана, док је соба додавана у скелетном бондручном склопу.²⁴⁷ Ово су, уједно, и комбиноване форме, будући да су представљале прелазну фазу од брвнаре ка бондручари, у регионима који су, временом, остајали без квалитетне дрвене грађе, те су се морала налазити нова решења. Код појединих кућа чак, као код неких кућа ваљевског краја, рецимо, можемо забележити суштински исти конструктивни систем, изведен у различитој

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ „ДИЗМА (СТАМБОЛ-ЧАТМА) [...] 1. Зид куће или зграде од дрвене грађе, направљен од греда у усправном или косом положају [...] 2. Испуна зидова дрвеним гредицама.“ – Ненадовић, 24.

²⁴⁵ Дероко, *Народно неимарство I*, 31

²⁴⁶ Norberg-Shultz, 162.

²⁴⁷ Којић, 160.

материјализацији. Реч је о случајевима када су поједини делови куће начињени од чатме, док су други, такође бондручни, али начињени од дрвета, тј. *шашоваца* нанизаних у диреке бондручног костура.²⁴⁸

Када је реч о **покривачу**, говоримо, пре свега, о кровним конструкцијама.

Скелетни систем је, скоро по правилу, једини заступљени облик кровних конструкција на објектима народног градитељства у Србији. Ови кровни покривачи, у главном, се састоје од елемената потпоре – односно рогова, попречних летвица и других елемената кровне конструкције – и покривача, који могу бити најразличитији – бујад, папрат, шиндра, танке камене плоче, ћерамида итд. Облик крова и његов нагиб условљен је климом и доступним материјалима, али ће о томе нешто више речи бити касније.

Тзв. *динарска кућа*, иако, најчешће грађена у масивном конструктивном склопу као брвнара, покривач има израђен у скелетном систему. Систем се састоји од носећих елемената – рогова, и других елемената конструкције, и покривача – шиндре, камена и сл. На зидове се постављају греде *венчанице*, у које су већ урезана лежишта за друге елементе – *рогове*, *маије* и *прирошке*. Рогови се склапају у *главе*, тј. парове наспрамних рогова, и постављају у припремљена лежишта у венчаницама. Наспрамни рогови су повезани распињачама, које се, због изузетне висине крова, јављају у пару. На крају се поставља слеме, тј. слемена греда, која је израђена од посебно здравог дрвета, и унапред пажљиво зарезана на местима где треба да налегне на припремљене рогове. На угловима, будући да је кров четвороводан, постављају се *маије*, док се на краћим странама додаје још по један рог, и уз сваку страну *маије* по два краћа рога – *прирошка*. Након тога, како би се могао поставити покривач, по роговима се прибијају *баскије*. Покривач може бити различит – најчешће је то шиндра, али у старијим случајевима је била и

²⁴⁸ Финдрик, *Динарска брвнара*, 81.

слама, бујад, даске, а понекада се овакве куће покривају и каменим плочама.²⁴⁹

Код *бондручара*, код најједноставнијих примера, конструкција се састоји само од рогова – *мертека* или *кључева*, и грбина – *маија*, будући да је кров четворосливан. Рогови се ослањају на венчанице, а слемена греда и не мора да постоји. Нема столица, ни рожњача, само водоравне *баскије* које служе како би се покривач поставио по њима. Међутим, како су се бондручаре брзо развијале, и постајале веће, а пре свега услед употребе тежег покривача, какав је ћерамида, кровна конструкција се усложнила. Уводе се столице, тј. *разбоји*, „али оне не морају увек бити правилне, често се само каквим ступцем (и то косим, према ослонцу) подупре рожњача.“²⁵⁰

Сличан је случај и са шумадијском брвнарком. У тренутку када се она трансформише, и када добија плићи кров покривен новим, тежим покривачем – ћерамидом, мења се и кровна конструкција. Уместо дотадашњих кровова са распињачама, уводи се нека врста упрошћених столица, „где се рогови ослањају на појасе подупрте *дирецима*.“²⁵¹

Такође, треба поменути и неке скромније, старије системе. Тако, рецимо, кровови од сламе задржавају неке елементе особене за овај вид покривања. Када се куће, покривају сламом, кровови „могу добити два дрвена шиљка (‘шибе,’ ‘игле’) на два рогља, што долази од конструкције крова која се ослања на једну греду (‘окагачу,’ ‘ћуприју’) која спаја половину двеју ужих венчаница и на којој се уздижу два ступца (‘попови,’ ‘дијаци’) који носе слемењачу.“²⁵²

²⁴⁹ Финдрик, *Динарска брвнара*, 140-144; „**БАСКИЈА** (ВРЉИКА, ЖИОКА, ЛАТНА) [...] 1. Притесана летва у Србији [...] 2. Грубо отесанопосечено танко стабло у облику летве цепана танка облица, која се прикива за рогове, стубове и сл. [...] **МАИЈА** (МАХИЈА, УАМИЈА, ОМАИЈА) [...] 1. Рогови на које се секу кровне површине [...] 2. Грбина на крову (у Србији) [...] **ПРИРОЖАК** [...] 1. Краћи рог (у Србији) [...] 2. Краћи рог који се прикива за главни рог, код угаоних површина крова [...] **РОГ** (РОЖЕНИЦЕ, РОЖНИЦЕ, РОШЧИЋ, ГЛАВА, ИГЛА, КЉУЧ, МЕРТЕК) [...] 1. Део кровне конструкције [...] 2. Грете крова које се постављају изнад подрожница; за РОШЧИЋ – мали рог [...] 5. А. Дероко наводи да се још назива и ГЛАВА – у Јабланици“ – Ненадовић, 14, 48, 66, 67.

²⁵⁰ Дероко, *Народно неимарство I*, [65.]

²⁵¹ Финдрик, *Динарска брвнара*, 79.

²⁵² Дероко, *Народно неимарство I*, [65.]

Разноврсност приступа грађењу објеката и одабиру конструктивних склопова, који су варирани, мењан и трансформисани кроз време, или у односу на локал, говори о општој сложености постављања типологије у оквирима вернакуларне архитектуре уопште. У ствари, вернакуларна архитектура је динамичан процес, увек у покрету, и успостављање било које круте типологије прети да се један од аспеката овог градитељства занемари и остави по страни.

2.2.2.2. Функција сеоских кућа

Функционална компонента је, такође, изузетно битан елемент вернакуларне архитектуре. Управо у равни ове компоненте нам се открива њена сложеност и проблематика њеног одређења. Кроз ову компоненту можемо да сагледамо како се то разматрано градитељство позиционира између и преко граница, различитих дисциплина. Стога, сазнања антрополога и етнолога значајно ће нам користити у овом одељку, као и знања историчара религије, или психолога, чијим ћемо тумачењима покушати да објасним компоненту о којој је реч.

Функционални аспект разумећемо, пре свега, у контексту релација, тј. односа, који се успостављају у контексту објекта овог истраживања. Међутим, уместо да разматрамо како то вернакуларна архитектура успоставља односе са различитим аспектима свог контекста, посматраћемо, у духу Гласијеових препорука, како то појединац, путем ове архитектуре, или, конкретније, путем куће, поставља однос са својим окружењем, и то, са локалном културом, страним културама, природом и натприродним.²⁵³ Слично функционалном аспекту било које архитектуре, јесте оно што Норберг-Шулц, у својој структуралној анализи, назива задатком. У оквиру овог задатка он издваја физички миље, друштвени миље и културни миље, односно, аспекте физичке контроле, функционалног оквира, друштвеног миљеа и културног симболизма.²⁵⁴ Дакле, у великој мери блиско подели коју

²⁵³ Glassie, 335.

²⁵⁴ Norberg-Shultz, 109-112.

пружа и Гласије, с тим што Гласије даје нешто комплекснију слику целокупне ситуације, не разматрајући ове аспекте просто као појединачне изоловане појаве, већ и као појаве које остварују својеврсне односе међу собом у којима је, опет, објекат истраживања посредник. Сходно томе, у духу мултилинеарног функционализма, Гласије предлаже два облика односа који се путем објекта, у овом случају вернакуларне куће, остварују. То су манифестациони односи, тј. односи који се успостављају између појединца и различитих аспеката његовог окружења, и медијативни односи, односно, односи који се формирају између ових аспеката окружења.²⁵⁵

❖ *Манифестациони односи*

Манифестацион односи, као што је већ и речено, тичу се односа које појединац, путем вернакуларне архитектуре, пре свега куће, успоставља са својим окружењем. Као аспекте тог окружења, Гласије наводи природу, културу, друге културе, натприродно. Ради лакше и конкретније анализе, груписаћемо ове аспекте у аспекте физичког, друштвеног и културног контекста, како то чини Норберг-Шулц. Сви ови аспекти, се пре свега, тичу очувања врсте, односно, очувања појединца. Кућа, појединцу пружа физичку, али и друштвену и културну заштиту – посебно кад је реч о традиционалним друштвима у којима је култура, пре свега, религиозног карактера.²⁵⁶

Физички контекст ћемо разматрати кроз заштиту коју објекат пружа кориснику од непредвидивости природе, али и кроз оквир који тај објекат представља за обављање различитих послова који чине живот корисника те куће.²⁵⁷ Како је физички контекст, а посебно онај од ког се штитимо, код вернакуларне архитектуре, и то, пре свега, оне сеоске – природа, онда можемо говорити о утицајима природе од којих се штитимо, и могућностима које нам природа пружа да тај задатак обавим.

²⁵⁵ Glassie, 335.

²⁵⁶ Norberg-Shultz, 109-112.

²⁵⁷ Ibid.

Ако говоримо о тзв. *динарској кући*, то је кућа, претежно, суровије планинске климе, те је и њено обликовање прилагођено томе. Дуже зиме, обилне падавине, и посебно велика количина снега, довели су до појаве високих и стрмих кровова на којима се снег и вода неће дуже задржавати. Зидови су ниски и добрим делом покривени кровом који их штити. Дрво, које је најчешћи грађевински материјал, је релативно добар топлотни изолатор, што омогућава адекватнију заштиту од ниских температура планинских крајева.²⁵⁸ Ипак, битно је нагласити да на коначне топлотне карактеристике објекта битно утиче и то како су његови елементи међусобно спојени, односно како су спојнице испуњене, што је код брвнаре посебно наглашено.²⁵⁹ Сходно томе, „ради боље непропустљивости може се између брвана у зиду стављати маховина, иловача или балега.“²⁶⁰

Са друге стране, крајеви у којима се граде ове куће обилују дрветом, што је пресудно утицало на избор материјала. Ипак, у одређеној мери, управо је ова доступност материјала, на неки начин, утицала и на изглед куће. Високи кровови су последица, како климатских услова, тако и могућности доступног материјала да их савлада. Наиме, шиндра, као најчешћи покривач динарске куће, је лаган покривач и омогућава формирање високих и стрмих кровова, али их, уједно и захтева. Дрво као материјал није посебно отпорно на влагу, тако да је велика косина кровова уједно условљена и потребом да се влага што мање задржава на њима.²⁶¹

Моравска кућа, пак, је кућа простора са блажом климом. Са друге стране, регион у ком се ове куће граде није богат дрветом, те је употреба других материјала била неопходна. Кровови су овде плићи, јер падавине нису толико обилне, али је и доступни материјал сасвим другачији. Кровови се, у

²⁵⁸ Којић, 126-127.

²⁵⁹ Ana Radivojević, Mirjana Roter-Blagojević, Aleksandar Rajčić, „Preservation of Vernacular Architecture in Serbia – Authenticity Versus Thermal Comfort Issues,“ *Structural Analysis of Historical Constructions* Vol. 3. (2012.), 2756.

²⁶⁰ Дероко, *Народно неимарство I*, 20,

²⁶¹ Ibid, 66,

главном, покривају ћерамидом, која се прави од печене глине, и изузетно је тежак покривач, те захтева блаже косине крова.²⁶²

Ипак, стрехе остају јако дубоке, будући да су зидови обложени блатним малтером који је окречен, те слабо трпе влагу, па се дубоким стрехама штите од воде која се слива са кровова. Наиме, будући да крајеви у којима се граде моравске куће нису богати дрветом, зидови се граде од од лаке бондручне конструкције, са различитим испунама – чатмом, плетером, черпићем облепљеним блатом, а ни један од ових материјала није посебно отпоран на влагу.²⁶³

Код ових кућа уводи се и трем. У пределима питомије климе, какви су они у којима се граде *моравске куће*, трем је отворени простор куће у ком се одвијају многи послови и представља пријатно место током великих врућина. Тремови су овде део унутрашњости, али и продужетак природе од које се није неопходно штитити.²⁶⁴ Блага клима омогућава овакав отворенији простор који у планинским крајевима не може потпуно да испуни своју функцију, будући да га је, сходно нижим температурама, немогуће користити током већег дела године.²⁶⁵ На Медитерану, трем и стреха су, уједно, и заштита од сунца.

Ипак, најречитије, о односу који, путем куће, вернакуларни човек гради са природом, говоре прелазни модели, каква је кућа у Шумадији. У Шумадији је, пре свега, била заступљена тзв. *динарска брвнара*, што је у потпуности било у складу са чињеницом да је Шумадија, како јој то и име каже, била изузетно богата квалитетним дрветом. Међутим, након масовнијег насељавања и крчења великих шума, дрвета за градњу је понестало, те се приступило другим техникама градње. Међутим, клима Шумадије, свакако, није захтевала, у тој мери, облике који су били заступљени у планинским крајевима, те је трансформација куће која је настала под утицајем недостатка дрвета, у ствари била, уједно, и одговор на климатске услове који нису били

²⁶² Ibid, [29.]

²⁶³ Ibid, 30.

²⁶⁴ Пешић Максимовић, 36-41.

²⁶⁵ Финдрик, *Динарска брвнара*, 70-71.

толико сурови. Облици блиски моравској кући су се полако усвајали што је било подједнако последица другог, доступнијег, материјала, као и благонаклоније климе.²⁶⁶ На овај начин, кроз динамичан процес трансформације једног облика куће, можемо да разумемо како то природа, грађом коју нуди, али и својим карактером, условљава обликовање вернакуларних грађевина.

Када је реч о оквиру који кућа представља за радње које се у њој одвијају, ситуација је нешто другачија. Пре свега, ако говоримо о раду, он има сасвим специфичан карактер у традиционалним друштвима. Пре свега, он је, још увек, недиференциран, или недовољно диференциран. Сходно томе, ни простор није у тој мери детерминисан њиме.²⁶⁷ Кућа се, пре свега, састоји од једне просторије у којој се обавља сав посао.²⁶⁸ И када се кућа дели на две просторије, друга просторија, првенствено, има функцију репрезентације, те ће опширније бити разматрана у следећем одељку.

Ипак, у кући се не спава, или се то чини само изнимно, и у томе можемо видети, донекле, специфичну организацију простора сходно његовој употребној функцији. Наиме, ова организација се одвија у равни целог домаћинства, тако да породица, која је најчешће задружна, спава по *вајатима* који се налазе око саме куће.²⁶⁹ Ово је, пре свега, случај са тзв. *динарском кућом*, будући да су куће на Косову, а сличан тренд можемо претпоставити и код *моравских кућа*, временом еволуирале у објекте са више соба,²⁷⁰ што је, донекле, последица и различите еволуције породице, домаћинства, па и, на крају, облика насеља којима су ове куће припадале.

Како је динарска кућа, условно речено, увек постављена тако да слеме прати правац север-југ, домаћинство се оријентише тако да се са источне стране налазе *вајати*, амбар, млекар и кошеви за кукуруз, али и објекат намењен гостима, који је померен даље од домаћинства уз улаз у двориште, или, чак, и

²⁶⁶ Ibid, 75-81.

²⁶⁷ Rapoport, 9.

²⁶⁸ Финдрик, *Народно неимарство*, 30-31, 130-132.

²⁶⁹ Ранко Финдрик, *Вајати: знамење младости* (Сирогојно: Музеј „Старо село,“ 1999.), 15-18.

²⁷⁰ Финдрик, *Народно неимарство*, 83.

изван дворишта, уз пут. Са западне стране налазе се стаје, тор, ђубриште, котар за сено и сл. Ово, у одређеном смислу, утиче и на обликовање куће, па се на њој јављају врата у пару. Ова врата, поред своје симболичке улоге, о којој ће бити речи нешто касније, имају и употребну улогу, тако да олакшавају комуникацију између делова разуђеног домаћинства.²⁷¹

Када је косовска кућа у питању, или када је реч о кућама у Шумадији, а на основу тога можемо слично закључити и о *моравским кућама*, будући да се шумадијска кућа трансформише у великој мери под утицајем моравске, број објеката у домаћинству се редукује, као и само домаћинство. Овакве куће карактеристичније су за насеља збијеног типа, па су и обими непосредног домаћинства мањи. У оваквим насељима и задруга слаби. Ово има утицај и на само обликовање објекта, па се друга врата на кући губе, будући да се њихова употребна улога драстично смањује.²⁷²

Друштвени контекст се тиче онога како се, кроз архитектуру, манифестују различити друштвени квалитети значајни за појединца. Тако, грађевина може изражавати „статус, улогу, групу, колективитет, или институцију; а група грађевина може представљати друштвени систем у целини.“²⁷³ Вернакуларна архитектура, посебно сеоска, ретко је толико комплексна. Она, понајвише, како градска, тако и сеоска кућа, својом величином може говорити о друштвеном статусу њеног власника. Ипак, постоје један елемент ових објеката који на посебан начин учествује у репрезентацији њихових власника. И не само у репрезентацији, овај елемент тиче се, уопште, једног облика материјализовања њихове припадности друштву. Реч је о *соби*.

Соба настаје дељењем основног простора куће, и њена функција је сасвим специфична. Ретко када се ова просторија користи за спавање, а практично никада за свакодневни живот. Ово је просторија у којој се примају гости, у

²⁷¹ Финдрик, *Народно неимарство*, 25.

²⁷² Пешић Максимовић, 35.

²⁷³ „[...] a status, a role, a group, a collectivity, or an institution; and a collection of buildings may represent the social system as a whole.“ – Norberg-Shultz, 118.

којој се одвијају свечаности, у којој се слави слава.²⁷⁴ Нема разлике у односу на то да ли кућа припада *динарском*, или неком другом типу, улога собе је увек иста. Код *моравске куће* ова просторија се зове „соба за радост.“²⁷⁵

Соба је и посебно уређена. Најчешће је попођена даском, што је, делимично и последица тога што се испод ње често налази подрум. Соба најчешће, за разлику од *куће*, има и таваницу која је начињена од *шашоваца*. Загрева се преко земљане пећи која се ложи из *куће*, а дим се, такође, изводи у *кућу*. У соби је икона породичног светитеља, кревет, сто. Соба је, такође, прва просторија на кући која ће добити прозоре.²⁷⁶ Дакле, несумњиво, соба је просторија која, на првом месту, има улогу репрезентације домаћинства ком припада. Такође, она је оквир за одвијање активности путем којих се врши социјализација чланова домаћинства. То је простор где се примају гости, или где се слави слава, то је, дакле, простор у ком се чланови домаћинства путем различитих форми, каква је прослава породичног светитеља, потврђују као припадници *друштва*.

Ми *кућу*, са друге стране, можемо посматрати и на једном нижем друштвеном нивоу – на нивоу задруге, која и сама представља микродруштво. Овде, далеко већу улогу има *кућа*. Ово је простор у ком се чланови задруге окупљају. Она је и простор снажног ритуалног карактера, с обзиром на то да се у њему налази огњиште. Ипак, *кућа* је простор за окупљање и социјализацију задруге.²⁷⁷ У ствари, целокупна *кућа*, на различитим нивоима, има посебно изражену социјалну улогу. У *кући* се најчешће не спава – то се чини у *вајатима*. *Кућа*, управо, служи као својеврстан стожерни простор задружне породице, као што служи и за њену репрезентацију.

Са слабљењем задруге и увођењем више соба под један кров *куће*, слаби и ова улога *куће*. То се оглед и у томе што се, увођењем већег броја просторија, *кућа*

²⁷⁴ Финдрик, *Народно неимарство*, 31, 79;

²⁷⁵ Пешић Максимовић, 34-35.

²⁷⁶ Ibid, 35.

²⁷⁷ Финдрик, *Народно неимарство*, 30-31.

смањује, а њена функција се губи, те се она постепено претвара у кухињу.²⁷⁸ Ипак, док, и где, постоји задруга, њена улога је изузетно јака.

Улога коју кућа у задрузи има у креирању својеврсног микродруштва, огледа се и у томе што је простор у њој, друштвено, изразито хијерархизован. Јасно су дефинисани простори за мушкарце, жене, децу, главу породице. Домаћиново место је оно у врху огњишта, тј. уз чеони зид куће. То је посебно наглашено столицом која је већа и посебно украшена резбаријом, а помињу се и озидане столице. Са десне стране домаћина седе старији, а са леве млађи укућани.²⁷⁹ Овако је у тзв. *динарској кући*, док је кућа српског сељака – чипчије са Косова поља подељена на мушку и женску страну. Од великих врата, па према чеоном зиду налази се једна греда за седење, и то је мушка страна, а преко пута ње је женска страна где се седи на трonoшцима. Уз чеони зид је прочеље, и ту се, понекада, јавља и друга греда, и она је препуштена деци.²⁸⁰ У том смислу, кућа, односно *кућа*, постаје јасно хијерархизована целина, тј. потпуна слика микродруштва, какво је задружна породица.

Културни контекст подразумева оно што Шулц назива културним симболизмом, тј. симболичким формама кроз које се изражавају културне вредности једног друштва.²⁸¹ Култура традиционалних друштава, каква су она у којима вернакуларна архитектура настаје, у највећој мери је детерминисана религиозним погледима на свет. Сходно томе, и архитектура која настаје у овим друштвима слика је таквог поимања света. „Ма какве биле димензије простора са којим се сродно - земља, град, село, кућа - човек традиционалних друштава осећа потребу да стално пребива у једном свету који је потпун и организован, у Космосу.“²⁸²

Разматрани аспект, у највећој мери, тиче се симболике, значења, и начина функционисање ове архитектуре и свих њених саставних делова. Тиче се

²⁷⁸ Ibid, 85; Финдрик, *Динарска брвнара*, 80-81.

²⁷⁹ Ibid, 41-42.

²⁸⁰ Нушић, 105.

²⁸¹ Norberg-Shultz, 122.

²⁸² Елијаде, 92.

обичаја и ритуала „који често прате све фазе градње и употребе,“²⁸³ ових објеката. У жељи да нађемо систем кроз који бисмо могли што јасније и смисленије приказати ове обичаје, покушаћемо, управо, да пратимо процес градње, и каснијег коришћења, разматраних грађевина, упоредо реферирајући и на конкретне типове и специфичности грађевина које смо обрадили у претходном поглављу.

Пре свега, процес изградње кући започиње испитивањем тла. Ово је у потпуности у вези са изазивањем хијерофаније о којој је говорио Елијаде. Наиме, он говори о доказу, изливу, светости на одређеном месту, како би то место било препознато и искоришћено за градњу будућег објекта. Елијаде наводи примере коришћења животиња за откривање оваквих места.

„Гони се нека звер, и на месту на којем је достигну и убију подиже се светилиште; или пак, пушта се на слободу нека домаћа животиња – бик, на пример – и после неколико дана креће се у потрагу за њом. На месту на ком се пронађе, бива жртвована, подиже се жртвеник и гради село око њега.“²⁸⁴

Сретен Петровић помиње другачије обичаје, али чија је суштина потпуно иста. Место, како он каже, мора бити „религијски чисто.“²⁸⁵ Наиме, на више различитих, али у основи сличних начина, на месту жељене градње остављају се прилози – чаше, или флаше, са водом или вином или ракијом... Ови прилози се остављају да преноће, а ујутру се посматра да ли су били конзумирани – ако јесу, место се сматра нечистим. Место постављања ових прилога могу бити углови куће, њена средина и сл. Са друге стране, бележи се, такође, и обичај да се замеси погача, а затим скотрља низ брдо и онда када се заустави, посматра се да ли се зауставила са врхом на горе, односно онако

²⁸³ Oliver, 16.

²⁸⁴ Елијаде, 80.

²⁸⁵ Петровић, *Српска митологија, пета књига ...*, 213.

како је печена. Ако јесте, онда је место чисто, а ако не, одустаје се од градње на том месту. Негде се једноставно сито скотрља, па на месту на ком се заустави подиже се кућа или планирана грађевина.²⁸⁶ Са друге стране, у Босни, наилазимо на причу која сведочи о зачетку Грахова. Обичај потпуно подсећа на поменуте, а реч је о томе да је прво била замешена погача и скотрљана низ брдо, на месту на ком се зауставила подигнуто је насеље.

Даље фазе градње, а пре свега њен почетак, обележене су другим обредима. Као и код Елијадеа, и подизање кућа у Србији захтевало је жртву. О неопходности приношења жртве пре подизања грађевина, на крају, говори и, у том контексту можда већ превише помињана, народна песма о зидању Скадра. Сретен Петровић нам, овде, такође, доноси више различитих пракси из сврљишке области.

Жртвује се јагње, овца, прасе, а понекад кокош или петао. Разлика је, међутим, у томе да ли се жртвовање обавља пре копања темеља, у току, или након ископаних темеља. Разлика је, такође, и у томе где се жртвовање обавља. Негде се то чини на углу будуће куће, а негде на њеној источној страни, или просто на њеној средини. Занимљива, и посебно битна пракса, је пракса жртвовања на будућем прагу куће. Праг је битан симболички и обредни елемент куће и о њему ће бити нешто више речи касније. Постоји чак пракса, да се глава брва узидва у темеље, а на неким местима се инсистира да то буде баш испод будућег прага куће.²⁸⁷

Усељавање у нову кућу, такође је, посебно ритуализовано. Води се рачуна на који дан се усељава у кућу, јер нису сви дани погони за усељење. Такође, што је посебно битно, у нову кућу се уноси све ново – ново покућство, ново посуђе и сл. Паљење прве ватре, можда је и најзначајнији елемент овог ритуала. У неким крајевима запамћено је преношење живе ватре из старе куће. Финдрик нам говори о брвнари из села Лоћани, поред Дечана, за коју се казује да је из ње пренесена прва ватра у новоизграђени манастир Дечани.²⁸⁸

²⁸⁶ Ibid, 214.

²⁸⁷ Ibid, 214-216.

²⁸⁸ Финдрик, *Народно неимарство*, 68.

Ватра, или огањ, и огњиште, што је могло бити закључено и на основу претходних казивања, толико су битни за домаћинство у симболичком и ритуалном смислу да се и сам појам куће често изједначава са појмом огњиште. У неким крајевима, где се не преноси ватра из старе куће, ватру пали дете ком су родитељи живи, негде прво мушко дете, а понегде и девојчица, негде чак и домаћица или *здрава жена*.²⁸⁹

Са друге стране, општа диспозиција куће и њено обликовање, такође имају посебан симболички значај. Посебно када је *динарска кућа* у питању, али и у неким други случајевима, оријентација објекта је јако битна. Објекат се поставља управно на пад терена, али тако да слеме прати осу север-југ. Наравно, то није увек могуће, али чак и када је то неизводљиво, након што се позиционира кућа, *одређују* се источна и западна страна, јер се у односу на то врло јасно организује цело домаћинство. У односу на то се постављају и врата – источна и западна – на *кући*, и одатле потиче целокупна њихова симболика.²⁹⁰

И поред овог општег приказа важности диспозиције и обликовања куће, потребно је истаћи неколико елемената који се издвајају по свом значају и симболици. То је, свакако, пре свега, огњиште. Видели смо да је огњиште најзначајнији део куће, а често се и сама кућа поистовећује са огњиштем.

„Огњиште је средиште за крепљење физичке и душевне стране човекове, зборно место за целу породицу, освећени центар за многобројне обичаје, који се обављају свечано и с пуно преданости и верске смерности, дакле оно је поред профане дужности и сакрално место у служби божјој. Оно, чим се огњиште и сада у монотеистичкој вери нарочито истиче од целе куће као најугледније место, остало је из незнабожачког времена, када је оно било жртвеник и

²⁸⁹ Петровић, *Српска митологија, пета књига ...*, 216-217.

²⁹⁰ Финдрик, *Народно неимарство*, 25-29.

становни кутак за верске светиње. Огњиште је у пуној мери фетиш, коме се богобојажљиво приступа са усрдном традиционалном вером и надом да ће му се отуд помоћ указати.²⁹¹

Паљење прве ватре, или њено преношење из старе куће, представља један од најзначајнијих ритуала којим се грађевина претвара у будући дом. Ова веза са претходном кућом и огњиштем одвија се кроз посебан однос који огњиште има са прецима. Наиме, верује се да испод огњишта станују преци, што је вероватно последица старијег словенског веровања да се преци сахрањују испод огњишта.²⁹² Такође, верује се да испод огњишта живи змија чуваркућа, а сматра се да је она, управо, отелотворење духа предака. О змији чуваркући говори и чињеница да су *пријеклади* некада украшени змијоликим мотивима.²⁹³ Ова змија се замишља са крстом на челу и верује се да је није добро видети, а никако се не сме убити. Веровање у ову змију је распрострањено практично на свим територијама на којима живе Срби, а и шире.²⁹⁴ Стога, постоји низ ритуалних радњи које се везују за огњиште. Тако, када се год жели приволети нека особа или животиња да остане у кући, она се три пута води око огњишта. Такође, као станиште душа предака види се и оцак изнад огњишта, па тако млада мора да погледа и уз оцак.²⁹⁵ Ово последње је посебно занимљиво. Тачније, битна је улога не само огњишта, већ и елемента за одимњавање.

Ова улога елемента за одимњавање можда је још сликовитија у примерима у којима нема оцака, већ се дим слободно диже ка кровним равнима и пролази кроз отворе у крову. Један такав, посебно истицан отвор, јесте капић на *динарској кући*. Поред тога што је посебно наглашен у архитектури куће, он

²⁹¹ Сима Тројановић, *Ватра у животу и обичајима српског народа* (Београд: Просвета, 1990), 34.

²⁹² Петровић, *Српска митологија прва књига...*, 39.

²⁹³ Финдрик, *Динарска брвнара*, 43-44.

²⁹⁴ Петровић, *Српска митологија прва књига*, 46-50; Сретен Петровић, *Српска митологија, пета књига*, 217-219; Финдрик, *Народно неимарство*, 25-29.

²⁹⁵ Петровић, *Српска митологија прва књига*, 39.

је, уједно, и у непосредном односу са огњиштем. Они формирају један посебан систем који нас подсећа на сличне примере из Азије које помиње Елијаде, а у којима је управо „митско-обредна улога стуба додељена највишем отвору који служи за пролаз дима,²⁹⁶ где се под стубом подразумева својеврсна вертикала на којој почива свет – *Axis mundi*. Огњиште и јесте оно што Елијаде назива местом хијерофаније и прекида нивоа. Како је огњиште веза са подземним, хтонским, светом, тако су елементи за одимњавање *око* дома и веза са небеским. Сходно томе, огњиште постаје зона комуникације три основна нивоа – земаљског, подземног и небеског – као и место комуникације са прецима, чуварима куће, и коначно – светим. А из примера се јасно може видети да је ова улога огњишта увек непромењена. Иако је у *динарској брвнари* оно посебно истакнуто, и у другим примерима, где уз огњиште иде и оцак, симболика остаје нетакнута.

Други битан елемент куће јесу врата, и то посебно када се јављају у пару. Када су у пару, врата, својом јасном диспозицијом на истоку и западу (понекад и северу и југу), формирају ритуализовано одређење куће у простору. Значај позиције ових врата подвучен је и њиховом улогом. Увек постоје велика и мала врата. У случају диспозиције исток-запад, велика су на истоку, а мала на западу, а у случају диспозиције север-југ, велика су на јужној, а мала на северној страни. Све радње у кући одређене су на овај начин. Кућа се чисти од великих ка малим вратима. На велика врата се уводи млада, уноси славски колач, улазе гости, на мала се избацује ђубре, износи мртава.²⁹⁷

Уз врата се такође требају посматрати њихови саставни делови, а превасходно праг. Рекли смо да су доворотник и праг такође елементи који се везују за претке. „По неким истраживачима излази да су стари народи

²⁹⁶ Елијаде, 100.

²⁹⁷ Финдрик је сличну симболику нашао и на другим местима, па тако примећује да се у Индији врата често налазе у пару, и да се верује да је западна страна, страна мртвих, те се на њој не отварају главна врата. На кућама на јадранском приморју, такође је приметио двоја врата која се налазе на предњој фасади, што је условљено збијеном градском матрицом. Једна врата су велика а друга мала. Сличан обичај он налази и у Италији где се та мала врата називају порте дел морта. – Финдрик, *Народно неимарство*, 32-35; Нушић, 104.

веровали да су домаћи богови могли »становати« сем на огњишту још и на доворотнику.²⁹⁸ Ова симболика, вероватно, долази од тога што су се, као и испод огњишта, у давним временима, умрли сахрањивали и испод прага. Стога се за праг везују бројни ритуали, а пре свега, тај да млада када улази у нови дом прескаче праг исказујући, на тај начин, поштовање према прецима дома у који се усељава.²⁹⁹ Тако и Елијаде у прагу види изузетно значајно митолошко место. Он говори да је праг место прелаза и тачка која раздваја два квалитативно различита света, што је сасвим у духу традиционалног поимања хетерогености простора, и куће као својеврсне хетеротопије. Праг има своје чуваре који бране улаз злонамерницима, а место је и приношења жртве, те праг и врата показују прекид континуитета простора.³⁰⁰ Тако врата, са свим њиховим елементима, можемо сматрати елементом овоземаљског света, који је везан за њега, чинећи границу између његових, квалитативно различитих, делова.

Елемент који је везан за небеске зоне, свакако је кров. Под кровом, стрехом, или на тавану, такође обитавају преци. Постоји обичај да млада пре уласка баца сито на кров. Сматра се да је то својеврсна жртва прецима новог дома.³⁰¹ Видели смо, такође, и како елемент за одмињавање има своју посебну функцију у везивању ових, *горњих*, зона за онострано, и како он, било да је заиста озидани оцак, или просто отвор у крову, постаје *axis mundi*. Вратимо се опет на Триров опис норвешке куће, која је веома слична брвнари у Србији.

„Слемена греда је небеска осовина... Забати на оба краја су небески полови... греде *universalis columna quasi sustiens omnis*.“³⁰²

²⁹⁸ Тројановић, 50.

²⁹⁹ Петровић, *Српска митологија прва књига*, 39.

³⁰⁰ Елијаде, 78-79.

³⁰¹ Петровић, *Српска митологија прва књига*, 39.

³⁰² Norberg-Šulc, 106.

Код тзв. *динарске куће* оријентација у односу на стране света је изузетно ритуализовано. Слеме по правилу прати оси север-југ, а ако то није могуће, успоставља се нови систем тако што се, након постављања куће, проглашавају источна и западна страна домаћинства и у односу на њих се групишу предвиђене функције. Слеме греда се и посебно наглашава. Она се продужава у односу на крајеве крова, а додатно се и украшава шиљком на ком су урезани зупци и избушене бројне рупе. Верује се да овај шиљак штити од урока, а зупци се могу тумачити и као стилизовани вучји зуби. Такође, у хришћанским породицама се, понекада, закуцава крст на крају слемене греде, док се код муслиманских истичу различити нишани, а некада и секира. Постоји чак тумачење по ком је ова секира старијег карактера и везана је за словенског бога Радгоста.³⁰³ У сваком случају, слеме се овако везује за пределе небеског и соларног, док забати, заиста, постају небески полови, будући да су прецизно оријентисани у односу на стране света.

Формирана овако, традиционална кућа постаје заиста један микрокосмос. Постављена између огњишта и крова – хтонских и соларних зона – одређена у односу на овоземаљски свет, традиционална кућа постаје уједно и свет у малом, али и место на ком се дешава прекид нивоа и општење са оностраним. Кућа је свакако и место *хијерофаније*, место које је као такво изабрано, а изградњом и начином употребе наглашено. Овакво место, није само слика света у малом, оно је, уједно, и својеврстан центар света, као и простор који његовим житељима заиста и омогућава да живе у „једном свету који је потпун и организован, у Космосу.“³⁰⁴

❖ *Медијативни односи*

Медијативни односи подразумевају односе које различити аспекти окружења успостављају међу собом, путем објекта, односно, у овом случају, вернакуларне архитектуре.³⁰⁵ Како бисмо то испитали, ови односи ће бити испитивани у контексту парова. Парови ће бити формулисани као **културни**

³⁰³ Дероко, *Народно неимарство I*, 66.

³⁰⁴ Елијаде, 92.

³⁰⁵ Glassie, 335-337.

и физички контекст, културни и друштвени контекст и физички и друштвени контекст.

Културни и физички контекст долазе у специфичан додир путем куће. Како су схватања натприродног сама по себи продукт културе, тако је симболизам који произилази из разумевања натприродног разматран у оквиру поглаваља које се тиче културног контекста. Са друге стране, симболизам који подразумева разумевање, објашњавање и успостављање односа са непосредним природним окружењем, подразумева специфичан однос два различита контекста којима смо се бавили – природног и културног. Културни контекст ће овде бити разматран кроз призму културног симболизма, односно, пре свега, кроз могућност да се путем симбола формира једно културно окружење. Сходно томе, традиционална кућа посредује у формирању једне симболичке слике природног контекста, својствене култури којој припада.

Док објашњавање натприродних појава подразумева, пре свега, културни контекст, објашњавање природних појава, односно физичког контекста, путем симболичких слика материјализованих архитектуром, подразумева својеврстан медијативни однос два различита контекста у ком се архитектура, тј. кућа, јавља као објекат путем ког се овај однос успоставља. Кућа, тако, у овом односу, постаје објекат културе, оног тренутка када се симболичким језиком покуша објаснити природни контекст. Како је у оквиру културног контекста објашњење људског окружења подразумевало један виши, трансцедентални, односно општији ниво, тако се у овом медијативном односу окружење објашњава на једном непосреднијем и конкретнијем нивоу.

„Још од старих времена кућа се сматра микрокосмосом. Као простор у простору, она понавља темељну структуру

амбијента. Под је земља, строп је небо, а зидови хоризонти.“³⁰⁶

Норберг-Шулц овим речима тумачи кућу, приписујући јој један сасвим други однос са светом. За њега, кућа пре *исказује* свет појава, него што га *објашњава*. Ово потоње је, према њему препуштено јавним здањима. Иако, у односу на претходну анализу, не бисмо искључили улогу куће у разумевању, не само непосредног, већ и света трансцеденталног, покушаћемо да сагледамо како то кућа испуњава своју функцију посредовања између културе и природе. Тако, кућа открива свет као „појаву,“ и то „на два комплементарна начина: кроз отварање према околном амбијенту и кроз нуђење уточишта од тог истог амбијента.“³⁰⁷ Кућа, дакле, представља амбијент, како на сликовит и мимички, тако и на комплементаран начин. Она је, уједно, и његов наставак и супротност.

Норберг-Шулц пореди куће Ементала и Шварцвалда, указујући на, у складу са амбијентом, далеко злокобнији изглед кућа Шварцвалда, чији велики кровови, који наткривају све, дају унутрашњости изглед пећине.³⁰⁸ Сличности можемо наћи и у разликама између тзв. *динарске брвнаре* и куће Поморавља. Динарска брвнара има робустан изглед који се намеће у негостољубивој природи.³⁰⁹ Она истовремено опонаша пејзаж, али и представља истакнуто уточиште у њему. Као и куће Шварцвалда, простор који она оставља испод свог моћног крова јесте простор заштите и скривања, простор, заиста, налик пећини. Са друге стране, *моравске куће* својом живописном и благом архитектуром уклапају се у питоми пејзаж Поморавља. Њихови благи кровови и беле фасаде прате благост терена и примају светлост сунца. Њени тремови су уједно и део унутрашњости, али и део околне природе од које се није неопходно штитити.

³⁰⁶ Norberg-Šulc, 91.

³⁰⁷ Ibid, 89.

³⁰⁸ Ibid, 94.

³⁰⁹ Којић, 126-127.

„Старија кућа са тремом из области Поморавља, Косова и Метохије, оставља сасвим другачији утисак од ‚осаћанке.‘ Код ње су боје много пуније изражене, а облици једноставнији. Бели зидови, низак кров покривен црвеном ћерамидом и дубоко усечен доклат остављају веселији утисак.“³¹⁰

Тако, поред односа са натприродним, кућа остварује комуникацију својих житеља и са оним непосредним, природним, које их окружује. Овде се, у ствари, срећемо са неким од основних симбола као што је пећина, која задире дубоко у *мајку земљу* из које је све потекло.³¹¹ У негостољубивом подручју овај симбол сигурног заклона, повезаног са симболиком примордијалне мајке изузетно је битан. Такође, начин на који се природа и окружење непосредно објашњавају житељима куће играју кључну улогу. Кућа, тако, постаје прво место на ком човек учи о свету који га непосредно окружује.

Својом формом, на симболичан начин, кућа опонаша пејзаж. Она је, у ствари, објект културе који је, израз његовог ствараоца, а који језиком симбола опонаша природно окружење у ком гради. На тај начин, природа се непосредно приближава и објашњава житељима домаћинства. Ипак, ова непосредност није без симболизма. Не може се рећи да су куће реална слика физичког контекста. Оне су, у ствари, део културног система знакова и симбола, односно апстрактних форми, блиских њиховим корисницима којима се, експликација њиховог физичког окружења нуди употребом управо тих форми утемељених у традицији.

Културни и друштвени контекст део су, врло често, једне нераскидиве целине у којој је тешко разазнати где један почиње а други се завршава. У вернакуларној архитектури, кућа, као једна од најзначајнијих и културних и

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ Norberg-Shultz, 125.

друштвених форми, објекат је путем којег ова два контекста успостављају тај посебан однос.

Пре свега, симболичке, обредне радње, поред своје ритуалне улоге, такође обликују потврду да припадамо једном друштву. Архитектура у томе може бити посредник. Када хришћанске породице истичу крст на слемени своје куће, или муслиманске нишан, поред тога што формирају однос са трансцеденталним, приписујући крову симболичку улогу неба, оне такође потврђују да припадају једном систему друштвених вредности дефинишући не само своја религијска убеђења, већ и свој друштвени статус.

По Диркему [Emile Durkheim],³¹² друштво је то које креира свет оностраног, светог, градећи на тај начин себе, будући да је, по њему, друштво оно што тај свет исказује.³¹³ Каснији теоретичари посматрају ову поставку сувише поједностављеном, сматрајући да су ритуали доста комплекснији и да се могу разумети само у оквирима концептуалних категорија друштава којима припадају, указујући на то да је ритуале потребно посамтрати и кроз њихове специфичне категорије.³¹⁴ Савремени теоретичари ритуал виде као „социокултурни механизам путем којег су културне идеје (мисао) и друштвено устројство (акције) уједињени.“³¹⁵

Свакако да нису све ритуалне радње уједно и друштвени догађаји, ипак, многе ритуалне радње, подразумевају и учешће у друштвеним манифестацијама. Тако, градња куће је друштвени догађај у ком учествују многи припадници заједнице, али је, такође, пропраћена и бројним ритуалним радњама. У ствари, у овом случају, градња куће, тј. кућа сама, постаје својеврсна спона између културног контекста, дефинисаног симболизмом различитих обреда, и друштва као таквог, које своје вредности црпи из овог културног система. Упражњавање појединих ритуала, не само да гарантује будућу добробит куће која се гради, већ њене градитеље

³¹² Емил Диркем (1858-1917) – француски социолог, социјални психолог и филозоф.

³¹³ Emile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life* (New York: The Free Press, 1995), 425.

³¹⁴ John R. Hall et al. *Sociology on Culture* (New York: Routledge, 2003), 78.

³¹⁵ „[...] sociocultural mechanism by which cultural ideas (thought) and social dispositions (action) are integrated [...]“ – Catherine Bell, *Ritual: Perspectives and Dimensions* (New York: Oxford University Press, 1997), 80.

дефинише као припаднике одређене друштвене групе чије вредности су утемељене у културном систему ком ови обреди припадају. Кућа тако посредује, и омогућава, трансформисање једног обреда и веровања у друштвени феномен.

Сходно томе, поједини обреди који се врше на огњишту, искључиво су симболичке природе и везани су за саме укућане. Преношење огња из старе у нову кућу симболичка је радња. Слично је са разним исцељењима, или исповедањима која се врше на огњишту. Каже се да вештица може исповедити своје грехе огњишту и тако престати бити вештица.³¹⁶ Са друге стране, обичаји које млада обавља око огњишта, поред своје ритуалне имају и своју друштвену функцију. Огњиште, као симболички и обредно, најзначајније место у кући овде, у ритуалном смислу, има улогу простора на ком се комуницира са домаћим духовима и претцима, те се млада труди умилостивити те духове и прикључити се њиховој породици у симболичком смилу.³¹⁷ Међутим, уједно, она то чини у оквиру једне друштвене активности – венчања, тако да се овај *прелазак* не чини само у симболичком, већ и друштвеном смислу. Огњиште, као елемент архитектуре, па и цела кућа, посебно стога што има сличних обреда који се везују за друге делове куће – стреху, праг... – овде имају улогу отелотворења, односно физичке структуре, путем које се однос друштвеног и културног контекста остварује.

Са друге стране, соба, као нешто што можемо доживети као, пре свега, елемент друштвеног контекста у кући, у појединим тренуцима постаје простор медијације између различитих контекста. Иако је соба, сама по себи, простор за прославе, друштвене активности – соба за радост – неке од тих прослава могу имати и религиозни карактер. Слава, сама по себи, јесте празник религијског карактера који се тиче посвећених заштитника дома, међутим, она је, уједно, и друштвени догађај. Одређене форме и радње које се обављају током прославе овог празника симболичког су карактера, међутим, један значајан део ове прославе је посвећен друштвеној манифестацији у

³¹⁶ Тројановић, 38-39.

³¹⁷ Ibid, 41-49.

оквиру које се славље обавља у кругу других чланова заједнице – пријатеља, родбине и сл. Соба је простор у ком се одвијају најсвечанији тренуци гозбе која је, сама по себи, друштвени догађај, међутим, друштвени догађај подстакнут религиозним ритуалом. Овде соба постаје простор који омогућава да се овај религиозни ритуал претвори у друштвену манифестацију.

Друштвени и физички контекст граде посебно занимљив однос који се, уједно, рефлектује и на то како се обликују куће, домаћинства, и читава насеља. Цвијић нам понешто говори о томе. Он нам, пре свега, говори о различитим типовима насеља које срећемо у Србији, али и шире, што нас води ка неким комплекснијим објашњењима.³¹⁸

У брдовитим крајевима наилазимо на разбијена насеља, која су, у суштини, последица начина организације живота која је условљена поменути природним окружењем, односно бреговитим и планинским подручјима и претежно сточарском производњом. На овим теренима, такође, куће се изузетно ретко постављају у долинама ради слабије осунчаности, а сточни станови су тешко приступачни јер се налазе на пашњацима на већој висини, у планини. У овим примерима, задруга је јача, домаћинства су организована по задружном моделу и значајно су удаљена једна од других. То је утицало на формирање села разбијене форме, али и на специфичну организацију самог сеоског домаћинства са наглашеном главном кућом и развијеним програмом различитих зграда који се налазе око ње у пространој окућници.³¹⁹

У питомијим, равничарским крајевима јављају се села и варошице збијеног типа. „Ратарска производња, равничарски терен, чврст чифчијски спахијски систем као и становнштво досељено са Косова и Метохије и из Македоније утицали су на формирање збијених разеређених и потпуно збијених

³¹⁸ Цвијић, 183-191.

³¹⁹ Бранислав Ђ. Којић и Ђорђе Р. Симоновић, *Сеоска насеља Србије* (Београд: Издавачко-информативни центар студената, 1975.), 25, [49.]

насеља.³²⁰ Окућница је овде правилнијег облика и мања, те је и сама задруга овде слабија и са мање припадника, иако и даље постоји. Ове и овакве задруге, често су организоване у оквиру махала на које се село дели. Ипак, друштвени живот оваквих села је интензивнији и није просто ограничен на задругу. Сходно томе, и задруга се дели на више куће, домаћинством не доминира једна централна кућа, а окућнице су мање, и са мање пратећих објеката. На крају, у овако збијеним насељима јављају се и јавни простори у којима се одвија друштвени живот.³²¹

Физичко окружење – природни контекст, утиче на формирање заједница које се, затим, огледају у начину формирања насеља и домаћинства. Архитектура ту, поново, постаје посредник између два различита контекста који, у овој узрочно-последичној вези, подједнако модификују станиште претварајући га у својеврстан медијативни објекат путем ког ова два контекста долазе у конкретан однос. У брдовитим крајевима, контекст је условио формирање мањих одвојених заједница, које су, с обзиром на то, формирале домаћинства својствена таквом начину живота. Са друге стране, питомији крајеви су пружили могућност значајнијег груписања и креирања сложенијих заједница које су резултовале већим и комплекснијим насељима.

Села разбијеног типа, још од Цвијића, дефинишу се као *старовлашки*. Међутим, овај тип има и своје варијетете, као што су *шумадијски* и *ибарски*,³²² што је јако слично томе, како се тзв. *динарска кућа*, често називана и старовлашка брвнара, развија и варира у другим областима, пре свега у Шумадији. Села старовлашког типа, будући разбијена, заузимају велики простор, често дугачак и по пет или шест километара, а деле се на маље јединице, засеоке, које, у главном, представљају појединачна задружна насеља.³²³ Са друге стране, села шумадијске врсте, као и шумадијске брвнаре, била су, пре свега, села старовлашког типа, али су временом згушњавана, те се могу посматрати као одвојена врста. То, сасвим сигурно, можемо

³²⁰ Ibid, 25.

³²¹ Цвијић, 186.

³²² Ibid, 9.

³²³ Цвијић, 183-184.

приписати и нешто питомијем пејзажу Шумадије, који дозвољава овакве промене.³²⁴ За разлику од њих, села *мачванске и јасеничке врсте*, су била под јачим утицајем средњоевропских насеља, односно села и вароши Војводине, развијаних од осаманестог века под утицајем угарске и аустријске урбанистичке праксе, те су се од почетка деветнаестог века и она почела ушоравати.³²⁵

За села збијеног типа, Цвијић каже да настају у равницама, долинама, јаругама и сл, и да се ретко пењу уз стране долине. Карактеристична су за централне, јужне и источне делове балканског полуострва. Он издваја *тимочки* и *читлулки тип*, а генерално истиче да се оваква села могу наћи посебно у источној Србији. Овде су домаћинства збијена једна до другог, а евентуалне задруге могу формирати у њима посебне *махале* и *засеоке*. У центру села се, у главном, налази јавни простор где су црква, чесма, механа, и где се народ скупља.³²⁶

Села разбијеног типа Цвијић приписује патријархално културном кругу, док она збијеног сврстава у домен византијске цивилизације, или, када је Балкан уопштено у питању, медитеранско-романске културе. Ово за последицу има, свакако, јачу индивидуалну задругу у првој врсти, односно, јачу сеоску заједницу, у другој врсти села. На овакав облик друштвеног организовања, свакако, утицао је значајније, рељеф, који у првом случају није дозвољавао формирање већих и боље повезаних заједница, те су задруге остајале изоловане што је за последицу имало формирање оног што Цвијић назива патријархалном културом.³²⁷ Проблематика села разбијеног типа, у социолошком смислу, је то „што се у њима не развија довољно хомогена средина која има све карактеристике једне заједнице људи а то су: довољан број чланова различите старости и пола који имају извесне заједничке

³²⁴ Којић и Симоновић, 14.

³²⁵ Којић и Симоновић, 16-17.

³²⁶ Цвијић, 186.

³²⁷ Ibid, 190-191.

циљеве који их повезују за задовољење шивотних потреба.³²⁸ Сходно томе, у природном окружењу које је условило овакав тип насеља, снажне задруге, као и њихово дуже опстајање, биле су логичан исход породичног и друштвеног организовања ради превазичажења поменутих проблема.

Са друге стране, блажи рељеф омогућио је формирање згуснутијих и већих заједница које, већ саме по себи, више личе на урбана насеља карактеристичнија за доминантне цивилизације, као што је била византијска. Међутим, невезано за овакво карактерисање културних и друштвених утицаја, које помиње Цвијић, а које се могу и доводити у питање, сасвим је јасно да блажи рељеф омогућава формирање већих, и боље повезаних насеља, у којима, онда, целокупна сеоска заједница постаје доминантнији елемент друштвеног повезивања и организације.

Овај однос природних фактора, односно физичког контекста, и друштвене организације, свакако, имао је значајнији ефекат и на обликовање села, па и самих домаћинстава и кућа. Односно, на пољу архитектонског обликовања и организације животног простора, формирао се својеврстан однос природног окружења и друштвене заједнице. У селима разбијеног типа доминира класично домаћинство, блиско *динарским кућама*. Кућа је центар домаћинства и друштвеног живота. Она је збориште. Спава се по вајатима који окружују кућу а који припадају различитим задругарима. И остатак домаћинства, тј. штале и други објекти, разастри су по обимном дворишту.³²⁹

У селима збијеног типа, која су свакако ближа *моравској кући*, кућа јесте доминантна у домаћинству, али је обим домаћинства сужен. Мање је помоћних објеката, вајати се граде у мањем броју, а кућа сама, постепено, добија више просторија, које преузимају улогу вајата. Занимљива је и

³²⁸ Ђорђе Р. Симоновић, *Системи сеоских насеља у ужој Србији – мала села, разбијена сеоска насеља, системи насеља у региону* (Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, 1976.), 11.

³²⁹ Финдрик, *Народно неимарство*, 25-31.

чињеница да се, често, губе друга врата на кући, што је последица сужавања домаћинства и губитка потребе овако интензивне комуникације.³³⁰

2.2.2.3. Адоптивна петља – међузависност структуре и функције

Вернакуларно, само по себи, бар у односу на усвојену дефиницију, јесте динамичка категорија. Оно је константно у прилагођавању. Стога, међузависност структуре и функције јесте у потпуности својствена вернакуларном. У ствари, иако приказане одвојено, структура и функција не могу постојати једна без друге. Оне, непрестано, условљавају један другу креирајући нове варијације.

Можда су поједини комбиновани примери најбољи за дефинисање овог посебног узрочно-последичног процеса. Узмимо за пример брвнару из поморавског села Симићево.³³¹ Има исту просторну диспозицију као и бондручара – чатмара, која је карактеристична за тај крај, тако да има кућу, једну собу и трем на три стуба без лукова. Има огњиште прислоњено уз зид собе, које је полуотворено, са капом за одвод дима, у коју је спроведена и димњачка цев собне пећи. На делу трема је с временом дограђено мање, помоћно, одељење од плетера. Има четвороводан кров, сличан оном на бондручарама тог краја, и изражен димњак.³³²

Иако овом крају нису стране брвнаре, просторна диспозиција и обликовање које смо описали, пре свега, се везује за чатмаре. Начин коришћења простора и његова диспозиција је остала иста, а симболика такође. Сви ритуални елементи, као што су огњиште, оџак и сл. остали су нетакнути. Без обзира на то да ли је већа доступност дрвене грађе у конкретном крају чатмару превела у брвнару, или је, временом, из брвнаре развијена чатмара због специфичних погодности новог материјала, у оба случаја, измењене, или унапређене, функције су прилагодили форму.

³³⁰ Ibid, 83;

³³¹ Финдрик, *Народно неимарство*, 88.

³³² Ibid.

Са друге стране, можемо ствар посматрати и из другог угла. Обликовање је овде било извор сличности, док је материјализација била узрок разликовања. Ако упоредимо, сада, поменуто брвнару, са оним из динарских крајева, видећемо да је материјал тај који чини ове примере сличним, док је обликовање битно другачије. У оба случаја, обликовање је условљено контекстом и климом. Стога, овде је поднебље учинило то да су се две, по материјалу, истоветне грађевине, различито оваплоте под утицајем различитих функција – функција заштите од утицаја хладне и снежне зиме која захтева другачије обликовање објекта.

Трећи угао из ког можемо посматрати ситуацију је, условно речено, постојање једног пратипа једнопросторне куће (која, скоро по правилу, еволуира у двопросторну), са централним огњиштем и двоје врата.³³³ Уз минималне измене ова просторна диспозиција, уз све облике коришћења које су јој својствени, од свакодневних до ритуалних, опстаје прилагођавајући се новим условима контекста, клими, доступним материјалима и сл. Са друге стране, поједини ритуали се мењају и прилагођавају новим обликовним формама задржавајући исто значење. Па тако, ритуали везани за отворено и полуотворено огњиште су слични, и имају истоветно значење, али су варирани различитим контекстом. Када млада гледа уз оцак, то ради јер је могуће, будући да оцак постоји, док је код централног отвореног огњишта то бесмислено. Са друге стране, обилажење огњишта, које млада, или било ко, ко се жели задржати у кући, изводи три пута, мора остати помало окрњено у кућама у којима је огњиште прислоњено уз један зид.

Гласије [Henry Glassie] нам, као пример ове врсте међузависности, доноси реченице Хорација Гринафа [Horatio Greenough].³³⁴

³³³ Ibid, 65-73.

³³⁴ Хорацио Гринаф (1805-1852) – амерички скулптор.

„Ако упоредимо форму новоосмишљене машине са унавршеним типом исте направе, приметимо, пратећи фазе унапређивања, како је тежина скинута тамо где снага није била битна, како је учињено да се функције одвијају тако да не сметају једна другој, како су оштре линије заобљене, а кривине исправљене, све док раштркана и гломазна машина није постала компактан, ефикасан, и прелеп stroj.“³³⁵

Немогуће је у потпуности реконструисати начин на који су настајале грађевине о којима говорим – како су формиран модели и установљени облици које познајемо данас. Међутим, свакако, процес њиховог кристалисања последица је потребе да се постигне оно што Александер назива ваљаним уклапањем у контекст, односно својеврсном равнотежом међу елементима који карактеришу објекат.³³⁶ Можемо рећи, дакле, да код традиционалне архитектуре, облици и функције – структура и функција објекта, настају као одговор на контекст у ком он постоји, што се и не доводи у питање. Међутим, контекст треба разумети не као прости физички контекст, већ као сложени збир различитих контекста које смо већ дефинисали у претходном поглављу а који подразумевају физички, друштвени и културни миље. Настајање објеката условљено је управо карактеристикама ових контекста, а промене у функционисању и обликовању објеката последица су промена у овим контекстима. И управо су промене поље у оквиру ког можемо разумети начин на који су вернакуларне форме настајале.

³³⁵ „If we compare the form of a newly invented machine with the perfected type of the same instrument, we observe, as we trace it through the phases of improvement, how weight is shaken off where strength is less needed, how functions are made to approach without impeding each other, how straight becomes curved, and the curve is straightened, till the straggling and cumbersome machine becomes the compact, effective; and beautiful engine“ – Horatio Greenough, *Form and Function: Remarsk on Art, Design, and Architecture* (Los Angeles: University of California Press, 1966.), 58-62; citirano prema – Glassie, 342.

³³⁶ Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.), 50-52.

Промене су оно што, пре свега, утиче на функционално поље, како каже Гласије.³³⁷ Односно, како каже Шулц, градитељски задатак, тј. функционално поље, тачка су поласка у формирању било ког архитектонског објекта.³³⁸ Ипак, не можемо рећи да не постоје случајеви у којима промене у контексту директно утичу на структурални аспект објекта а који онда, повратно, мења поједине функционалне аспекте. Узмимо за пример постепено нестајање квалитетне дрвене грађе у Шумадији и прелажење на бондручни систем градње.³³⁹ Ова промена, пре свега, утицала је на структурални аспект објекта, тачније на оно што смо назвали градитељском техником. Функција зида је остала иста – да затвори простор, да направи заклон, да носи кровну конструкцију... Са друге стране, нови градитељски материјал, који није отпоран на влагу, проширио је функцију крова истичући његову потребу да значајније штити зидове од влаге и атмосферских утицаја, па су се, стога, појавиле дубље стрехе и већи препусти,³⁴⁰ што је, на крају, само по себи, представљало и промену форме.

Да би се промене одвијале, Александер сматра да је потребно постојање више подсистема унутар којих се овај процес одвија и контролише. Како вернакуларна архитектура подразумева дело оног што он назива *несамосвесном културом*, ови подсистеми нису јасно видљиви, али се могу дефинисати карактеристикама као што су непосредност и традиција. Док непосредност подразумева константан процес покушаја и грешака, путем ког се нова решења прихватају, унапређују, или одбацују, традиција покушава процес задржати у познатим оквирима тежећи непроменљивости система и омогућавајући само неопходне промене.³⁴¹ И један и други подсистем можемо ставити унутар функционалног поља, што у великој мери одговара и Гласијеовом разумевању простора у ком се промене одвијају. Непосредност пре свега подразумева аутоматско решавање појединих проблема, односно усавршавање оних делова објекта који недовољно добро одговарају на

³³⁷ Glassie, 343.

³³⁸ Norberg-Shultz, 185.

³³⁹ Финдрик, *Динарска брвнара*, 75-81.

³⁴⁰ Дероко, *Народно неимарство I*, 30.

³⁴¹ Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, 51-52.

потребе жељеног односа са контекстом. Са друге стране, традиција подразумева функционални однос са културом као контекстом. Тачније, традицију бисмо могли разумет као функцију коју одређена форма (било да је реч о објекту или обреду), има у односу на културни контекст. У складу са тим би била и Рапопорова тврдња да је „народна традиција [...] директно и несамосвесно превођење у физичку форму културе, њених вредности...“³⁴²

Чини се да су управо процеси промена они у којима се најбоље разумеју међузависни односи структуре и функције. Као и раније, комбиновани случајеви ће можда најбоље послужити за разумевање ових процеса. У том смислу се тзв. *шумадијска кућа* чини као погодна за овакво испитивање. Прво, зато што је то објекат чију трансформацију можемо пратити у дужем временском периоду, а затим, и зато што се, на одређен начин, тиче оба доминантна израза вернакуларне архитектуре у Србији. Промене ћемо пратити кроз промене у контексту, будући да се то чини као најсистематичнији начин праћења ових процеса, као и будући да су све промене на објекту, управо, условљене променама у контексту, а што је у складу са полазном дефиницијом вернакуларног као нечег што се одвија између опште културе и локалног.

Шумадија, као простор богат шумом, пре свега, била је насељена кућама *динарског типа*. Ово је омогућавала доступна грађа, као и форме познате њеним градитељима. Иако клима у Шумадији није сурова као у планинским пределима, Старог Влаха рецимо, традиција је условила одржавање облика који није морао да се мења, будући да су општи услови, као што је доступан грађевински материјал, постојали. Форма је, у суштини, како Гласије каже, мултифункционална,³⁴³ тако да је форма *динарске куће* задовољавала потребен функције, а традиција није дозвољавал промене које нису биле неопходне. Ипак, промене настале у физичком контексту, односно нестајање потребне грађе настало крчењем шума, условиле су прве неопходне промене на кућама. Уводе се нове грађевинске технике, и нови конструктивни склоп,

³⁴² Рапопорт, 2.

³⁴³ Glassie, 343.

који више одговарају доступном материјалу. Уводи се боднрук, скелетна конструкција од лаке дрвене грађе са различитим ислунама. На почетку се то чини само на делу куће, пре свега на соби, а затим и на целој кући.³⁴⁴

До сада смо говорили само о променама које се тичу структуре, међутим, ова промена структуре захтеваће и промену одређених функција. Наиме, нови зидови, који имају испуну од земље, а и обложени су њом, захтевали су дубље стрехе које би их чувале од влаге и јаког сунца, што је променило тежите функције коју је кров имао до тада. С друге стране, недостатак дрвета условио је да се за покривање крова користи ћерамида, која је тежак покривач и захтева блаже косине кровних равни, али дозвољава и дубоке стрехе.³⁴⁵ Блажа клима Шумадије, опет, није ни захтевала високе кровове *динарских кућа*, тако да нови кров не само да је одговарао новом покривачу, већ је, уједно, адекватније одговарао на потребе условљене другим контекстом.³⁴⁶

Са друге стране, након побољшања економског стања сељака, након поправљања друштвених услова, већег раздобља мира и смањених миграција, тек крајем деветнаестог века, а посебно од 1882, створили су се основи, а затим и потребе, за проширивањем животног простора, а тако и социјалног аспекта куће. Граде се веће куће, као симбол бољег друштвеног статуса, а пре свега, организација куће се шири и уводи се соба, која првенствено има друштвену улогу.³⁴⁷ У њој породица прима госте, у њој се обављају славља, и она је квалитетније опремљена од других делова куће. Ипак, традиција задржава *кућу* и огњиште као центар свакодневног и ритуалног живота породице, тако да, и поред увођења собе, *кућа* остаје неокрњена.³⁴⁸

Када су промене у културном контексту у питању, њих је посебно тешко забележити. Култура, посебно култура традиционалних друштава, мења се

³⁴⁴ Финдрик, *Динарска брвнара*, 75-81.

³⁴⁵ Дероко, *Народно неимарство I*, 30.

³⁴⁶ Финдрик, *Динарска брвнара*, 79.

³⁴⁷ Финдрик. „Кућа и стан на селу у Србији у другој половини XVIII века, према сведочењима савременика,“ [103-105];

³⁴⁸ Ibid, 31.

споро. Можемо само претпоставити како је прелазак паганских религија у хришћанство условило промену паганских симбола крстом на слеменим гредам кућа, иако се поједини симболи које се и даље истичу на слеменим могу повезати са предхришћанским веровањима.³⁴⁹ Посебно питање је овде да ли су промене поменутих симбола функционалне или формалне природе, будући да се поставља питање да ли се уопште мења њихова функција. Такође, јасно је да су многа веровања и обичаји преживели добијајући, једноставно, хришћанско рухо. Слава је само један од примера.

Ипак, можемо забележити неке од промена које се тичу односа са културним контекстом. Нови материјали од којих је кућа грађена, као и нова просторна диспозиција, утицали су на то да се огњиште помери уз зид кој дели кућу од собе.³⁵⁰ Прво, то је последица тога што сада постоји преградни зид, који се гради од камена, да не би био запаљив као спољашњи зидови, што омогућава нови положај огњишта. Примицање огњишта зиду и увођење капе за одимњавање омогућило је боље функционисање огњишта, смањење количине дима у кући, као и спровођење димњачке цеви од пећи, која се налази у соби, у поменути капу за одвођење дима. Са друге стране, огњиште остаје најзначајније култно место у кући, мада се обичаји који се везују за њега сигурно мењају. Пре свега, чини се да је поменути рутал који се тиче доласка младе постао могућ увођењем оцака, а затим, и веровање да у оцаку живе духови предака проширило је симболику огњишта на његове нове делове.³⁵¹ Ипак, поједине радње, као што је обилажење огњишта, сада више нису могуће. Капић, код шумадијске куће, и даље, остаје наглашен, што је можда и једини начин наглашавања симболике кровних зона, будући да се плићи кров више не истиче у тој мери у обликовању куће. Традиција, опет, задржава веровања и обичаје, и усклађује их са уведеним променама, дозвољавајући само оне које су неопходне. У овом случају потреба бољег и квалтетнијег одимњавања простора, свакако, није битније утицала на функцију које је огњиште имало у обредном и симболичком смислу.

³⁴⁹ Финдрик, *Динарска брвнара*, 199-203.

³⁵⁰ Ibid, 77.

³⁵¹ Петровић, *Српска митологија прва књига*, 39.

Ове промене се могу дешавати и у просотру *између* различитих контекста, па тако можемо говорити и о томе како је нови облик куће боље одговорио на карактер пејзажа, чинећи тако да кућа боље и јасније симболички представља свој физички контекст, док је постепено увођење трема код шумадијских кућа последица потребе за већом повезаности спољног и унутрашњег простора, будући да клима, која је овде блажа, то и омогућава.

Такође, ново природно окружење условило је стварање другачијих насеља, а самими тим, и другачијих друштвених заједница.³⁵² Задруга је ослабила, насеља су гушћа, па су и окућнице мање. Последица тога је смањен број грађевина у дворишту, али и сужена комуникација међу њима, што је, последично, условило нестајање других врата на кући.³⁵³

Увођење собе, или померање огњишта, опет, поред својих друштвених, или културних импликација, имали су и друштвено-културне импликације, будући да су и једно и друго елементи и друштва и културе, па су подједнако утицали на проширивање и трансформацију обичаја који се тичу подједнако односа и са једним и са другим контекстом. Увођење собе омогућило је квалитетнију друштвену прославу појединих симболичких манифестација, као што је прослава кућног заштитника, док је нови облик огњишта утицао на радње које млада врши током преласка у нову кућу, које нису просто симболичке, већ имају и друштвену улогу, означавајући присаједињавање девојке новој породици.³⁵⁴

Посматрајући претходну анализу, сасвим јасно можемо закључити како ни структура ни функција не постоје одвојено. Када су анализирани одвојено, као у претходним поглављима, то је чињено искључиво да би се анализа учинила једноставнијом и читљивијом, међутим, већ посматрајући и претходна поглавља, посебно она која се тичу функционалног аспекта, разумећемо да су ови аспекти архитектуре нераздвајни па је тако, често, да би се објаснили функционални аспекти архитектуре потребно говорити и о

³⁵² Цвијић, 184-185.

³⁵³ Финдрик, *Динарска брвнара*, 80-81.

³⁵⁴ Тројановић, 48-49.

структури и обратно. Кроз ову анализу, на јасан начин се објашњава како се ова компликована петља узајамних условљености манфестује, мада, један комплексан и органски процес, као што је овај, свакако, никада није могуће до краја разложити.

2.2.3. Кратак осврт на варошку кућу

Иако смо се јасно определили да, пре свега, анализирамо сеоску вернакуларну архитектуру, изнећемо пар запажања и о традиционалној градској стамбеној архитектури, а ради бољег разумевања наредних поглаваља. Иако постоје поједини варијетети, које Дероко истиче у свом раду, ипак се закључује да је градска архитектура, на ширем простору Османске империје, била у већој мери сродна. Дероко истиче да „ако се води рачуна о поставци да је један приближно општи стил варошке куће повезивао све крајеве Османског Царства, ипак су поједини од тих крајева имали и карактеристике локалних варијаната.“³⁵⁵

Основне обликовне карактеристике ових кућа су тремови у приземљу, дократи и чардаци на спрату, благи кровови покривени ћерамидом и истакнути витки димњаци са декоративно обрађеним главама. Горњи спрат је обично благо препуштен у односу на призмеље, а кровови имају дубоке стрехе које одбијају кишу и падавине, чувајући фасаду. Стрехе су, често, са доње стране оплаћене даскама. Куће су увек грађене у бондручном систему, и то, пре свега, када је спрат у питању (Сл. 8-17).³⁵⁶

Без обзира на то да ли је кућа део низа, или је слободностојећи објекат, разазнају се неке основне карактеристике унутрашње просторне организације. Реч је о постојању средишњег простора, који је, у одређеном смислу, комуникација, и соба које се око њега групишу.³⁵⁷ Овде се још, као продужетак овог центеалног простора, може јавити и дивнхана у

³⁵⁵ Дероко, *Народно неимарство II* (Београд: Српска академија наука и уметности, 1968.) [15].

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Milenković, „Грађевинска традиција I,“ 41.

репрезентативним кућама, која је служила за дневни боравак, као и за пријем.³⁵⁸

У просторној организацији, као и сходно постојању појединих функција, Финдрик ће препознати везу између сеоске и градске куће, и то, пре свега, кроз *кујну*, која по њему, наслеђује *кућу*, иако се константно смањује. Свакако да, прве генерације које су се доселиле у град, са села, и даље задржавају свој начин живота, тако да се ова појава може приписати, пре свега, том феномену.³⁵⁹

Са друге стране, у ширем градском ткиву, ове куће, бивајући део оријенталне традиције, у великој мери су организоване тако да су изоловане од спољашњег – јавног дела града. Такође, оријентација кућа, углавном, прати један правац, и то је југоисток.³⁶⁰

Ако се, пак, вратимо на основну организацију унутрашњег простора, наметнуће се потреба да посебну пажњу посветимо соби. Примећује се да се собе, које се групишу око централног простора, међусобно не разликују значајно. У том смислу је битно истаћи да је диференцијација унутрашњег простора у традиционалним градским кућама, и даље минимална. Значајније се издваја простор за припрему хране, док се, рецимо, „кућна радиност, која доноси значајан део прихода [...] може обављати и обавља се готово на сваком погодном месту у стану – соби, дворишту, ајату или чардаку.“³⁶¹

Собе су, у ствари, најбоље уређене просторије у кући. Улазни простор у собу је делимично одвојен дрвеном преградом са луцима, у оквиру које се налази пећ, али и плакар, као и купатило, тј. *бањица*. Разлика између богатијих и скромнијих кућа је, пре свега, у декорацији, док су поменути просторни и функционални елементи увек присутни.³⁶²

³⁵⁸ Дероко, *Народно неимарство II*, [15].

³⁵⁹ Финдрик, *Народно неимарство*, 125-133.

³⁶⁰ Јован Крунић, *Баштина градова средњег Балкана* (Београд: Завет, 1996.), 40.

³⁶¹ *Ibid*, 135.

³⁶² *Ibid*, 143-144.

У друштвеном смислу, градске куће су подједнако комплексне. Њихова величина и раскош, свакако, говоре о статусу њихових власника, док је унутрашњост подједнако хијерархизована на делове за мушкарце и жене, односно госте *вишег* и *нижег* реда, са посебним местом за домаћина.³⁶³ Примећује се да је оваква подела, у великој мери, условљена исламском културом, што није чудно, будући да су у варошима, до Устанака, претежно живели муслимани, односно Турци.

Сходно томе, и одређене културне карактеристике градских кућа условљене су овим. Пре свега, можемо приметити значај који *бањица* има унутар куће, тако да је, практично, свака појединачна соба има, а што је, несумњиво, везано за исламску културу прања. Са друге стране, у муслиманским кућама, „у углу на споју шилтета и миндерлука место је резервисано за хоџу, а на истом месту по верикалним зидовима висило је и оружје,“ посебан део собе са полицама и преградама, где је и плакар, предвиђен је за одлагање верских књига.³⁶⁴

Са друге стране, једна битна друга карактеристика, а која се тиче културног контекста у вези је са овим кућама. Њихова оријентација ка југоистоку, није просто део повољног оријентисања објекта у односу на климатске услове, већ се тиче и чињенице да је оваква оријентације уобичајена код муслимана у нашим крајевима, будући да је то правац Меке.³⁶⁵

У том смислу, невезано за религиозну припадност самих становника, а већ у односу и на само обликовање куће, јасно је да у граду владају универзалнији принципи који нису, толико, условљени самим окружењем, али ни интимним и индивидуалним поимањем оностраног, које је у сеоским кућама посебно изражено. Сходно томе, и културна компонента варошких кућа, мање је интимна а више колективна. Ипак, несумњиво је да је културни контекст и

³⁶³ Milenković, „Građevinska tradicija I,“ 42.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Мурадија Кахровић Јеребичанин. „Куће оријенталне архитектуре, Значајно градитељско наслеђе у Новом Пазару.“ у *Градитељско наслеђе у Србији. Зборник у част др Доброслава Ст. Павловића*, уред. Маша Вукановић (Београд: Завод за заштиту споменика културе Београда, 2014.), 44.

варошких кућа превасходно религиозан, као што је јасно да, и поред не тако експлицитне везе са окружењем, варошке куће, и даље, користе локално доступне природне материјале, сходно захтевима непосредног поднебља. У том смислу, њихово сврставње у дела вернакуларног грађевинарства се не може довести у питање.

3. ОСНОВНЕ ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ВЕРНАКУЛАРНЕ АРХИТЕКТУРЕ СРБИЈЕ 19. И 20. ВЕКА

3.1. Контекстуализација интерпретације вернакуларне архитектуре

Када покушава да дефинише временски оквир у ком се вернакуларна архитектура може пратити, Пол Оливер наглашава како се сматра да се у Британији „традиција завршила 1840их са развојем железнице, која је превозила материјале и људе.“³⁶⁶ Стога, временски оквир који се тиче овог поглавља, али и целокупног рада, пре свега је онај, у ком ћемо, како то његов наслов и дефинише, посматрати *интерпретацију вернакуларне архитектуре*. Ова интерпретација обликована је догађајима и идејама који се не могу просто објаснити појавом железнице, већ су део једног ширег свеобухватнијег процеса чији је железница само део, ако не и посланица. Хопсбаум овај период, конкретније период 1789-1848, у својој трилогији о ономе што он назива дугим деветнаестим веком, назива добом револуције, објашњавајући да је тада на делу била тзв. двострука револуција³⁶⁷ – индустријска и буржоаска. Он наглашава да, „ако је економија деветнаестовековног света формирана првенствено под утицајем британске индустријске револуције, политику и идеологију су формирали првенствено Французи.“³⁶⁸ Француска је, каже он, „пружила први велики пример, концепт и речник национализма.“³⁶⁹

Кристофер Алан Бејли ће дати сумирану слику овог периода истичући да су дешавања која су га окарактерисала раширила „две дугорочне промене [...]: рађање непријатељске, агресивне модерне националне државе и уздизање ‚финих,‘ индустријских и комерцијалних друштава“ широм света.“³⁷⁰ Поменути процеси – индустријализација и грађење националне државе – у Србији су трајали знатно дуже. Индустријализација је окончана тек у ругој половини двадесетог века, у периоду након Другог светског рата, док је

³⁶⁶ Oliver, 37,

³⁶⁷ Hobsbawm, 2.

³⁶⁸ Ibid, 53

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Bayly, 88.

грађење националног идентитета имало више различитих фаза, и није подразумевало искључиво грађење српског, већ и југословенског идентитета, и то југословенског идентитета у два битно различита политичка и идеолошка оквира. Сходно томе, чини се оправданим да се феномени интерпретације вернакуларног у Србији, везани за поменуте процесе, посматрају у, овако шире одабраном, временском оквиру.

Народна традиција је имала посебно место у грађењу националног идентитета, бивајући део поменуте политичке револуције. У ствари „народ’ поистовећен са ,нацијом’ је био револуционарни концепт.“³⁷¹ Антони Смит указаће на значај веркауларне културе у грађењу националног идентитета, упућујући на то како, у овим процесима, етничка интелигенција мобилише „раније пасивну заједницу да обликује нацију око нове вернакуларне историјске културе, коју је та интелигенција поново открила.“³⁷² Сходно томе, „пророда’ и њени ,леснички простори’ [...] сачињавају историјску постојбину народа, свето складиште његових сећања.“³⁷³ Уопштено, концептуално везивање у један значењски оквир, природног, вернакуларног и, условно речено, *истинитог*, имало је сложен развојни пут, а претходила му је потреба за формирањем новог ауторитета, који је препознат у *природи*. Ово се посебно уочава у просветитељским тежњама, а пре свега оним формираним у тзв. теројама друштвених уговора, да се изолује *природно стање*, односно онај тренутак у развоју човека у ком је он још увек био *чист*, одређен искључиво својом природом, како би ово стање постало референтни оквир, и мерило, у односу на које би се градило ново друштво – оно које би било својствено човеку.

Напоменућемо само неке мислиоце који су се бавили овим проблемима, као што је, рецимо, Томас Хобс [Thomas Hobbes],³⁷⁴ који своја виђења ове теме најпотпуније износи у делу *Левијатан*,³⁷⁵ или Џон Лок [John Locke],³⁷⁶ по коме

³⁷¹ Hobsbawm, 60.

³⁷² Smit, 105.

³⁷³ Ibid, 107.

³⁷⁴ Томас Хобс (1588-1679) – енглески филозоф, оснивач модерне политичке филозофије.

³⁷⁵ Thomas Hobbes, *Leviathan or the Matter Form and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil* (London: John Bohn, MDCCCXXXIX), 110. et passim.

је „кад људи живе у складу са разумом без заједничког надређеног на земљи, који има власт пресуђивати међу њима [...] право природно стање.“³⁷⁷ Свакако, за нас најзанчајни, био би Жан-Жак Русо, и његова фасцинација племенитим дивљаком.

За разлику од већине својих претходника, али и савременика, Русо историју не види као стално напредовање, већ као неумитну регресију човека. За њега *природно стање* представља претпостављено стање, оно „које више не постоји, које можда никада није ни постојало нити ће постојати.“³⁷⁸ Ипак, то је референтно стање у односу на које је потребно формирати нови поредак. У центру ове слике налази се *племенити дивљак*.

„Када га посматрамо онаквог какав је изашао из руку природе, видимо у њему животињу често слабију од једних, тромију од других, али у свему узев најповољније опремљену. Видимо га како утољује глад под храстом, како пије воду на првом потоку, како за лета бира оно исто место под дрветом које га је нахранило. Добио је све што му је било потребно.“³⁷⁹

Овој слици, ако говоримо о теорији архитектуре, посебно се приближава, управо савремена, идеја о првобитној колиби Марка-Антоана Ложијеа. „Ложије настоји да отклони девијације у архитектури, а Русо девијације у друштву, обојица решење проналазе у природи и примарним стањима [...] Обојица се враћају коренима наше цивилизације, Ложије кроз своју првобитну колибу, а Русо кроз свог племенитог дивљака.“³⁸⁰

³⁷⁶ Џон Лок (1632-1704) – енглески просветитељски филозоф.

³⁷⁷ Џон Лок, *Две расправе о влади* (Београд: Младост, 1978.), пар. 19.

³⁷⁸ Жан-Жак Русо, *О пореклу и основама неједнакости међу људима* (Београд: Просвета, 1949.), 112.

³⁷⁹ Ibid, 119.

³⁸⁰ Kuletin Ćulafić, 95.

Ложије настоји ослободити архитектуру наслага и *неправилности* које су настале развојем цивилизације. Слично филозофским стремљењима свог времена, а пре свега, слично русоовском погледу на карактер развоја човечанства, Ложије основ за своју теорију налази у природи и њеним законима, односно, у претпостављеном моделу првотне куће која би, као таква, требало да отелотвори све базичне квалитете *праве* и *истините* архитектуре, неконтаминирани цивилизацијом, стиловима, орнаментом, већ искрене у својим тежњама да одговори на темељне захтеве своје функције. Говорећи језиком свог времена, Ложије ће ове принципе видети као поштовање захтева стубова, ентаблатуре и забата.³⁸¹

У историјском моменту када се почиње формирати идеја о нацији, и последично, национални идентитет, као што смо видели у тврдњама Антони Смита, вернакуларна култура може одиграти кључну улогу. Ово је посебно својствено идентитетима формираним на етничкој основи. Врло брзо, општа идеја о предцивилизацијском човеку, *племенитом дивљаку*, налази своје рефлексије у вернакуларном човеку чији се свет чини као онај неокрњен високом културом. По природи, а у складу са оним што смо видели у претходним поглављима, регионално различита, вернакуларна култура брзо постаје носилац, не само основног темеља дистинкције једне нације од друге, већ и њених правих вредности које нису деформисане цивилизацијом, већ и даље отелотворују *истинске* квалитете, сада не само човечанства, већ управо одабране заједница које је фундаментално чине другачијом од свих других могућих заједница.

У том смислу, значајна су учења Јохана Готфрида Хердера, који је посебно био битан за словенске народе, и то до те мере, да су га понекада доживљавали и као оца словенског буђења.³⁸² Као и Русо, и Хердер се трудио да открије *истинско* људско наслеђе, и у складу са тим, природно и национално је за њега било подударно. „Истински природно, стога, састоји се од тока људског

³⁸¹ Ibid, 98-92.

³⁸² Barnard, 13.

развоја који се налази испод ‚површинске културе‘ а која се од њега одвојила,³⁸³ сматрао је Хердер.

Своју теорију, пре свега, заснивао је на препознавању вернакуларних језика као носилаца специфичности појединих култура на којима се градила нација. Путем језика, људи су у могућности, према Хердеру, да разумеју и да постоје што, на крају, неповратно утиче на њихову политику, морал, и њихову уметност.³⁸⁴ У том смислу, Хердер је подстицао и сакупљање народне књижевности али и свих других облика народног стваралаштва. Управо ова вернакуларна култура, која се пре свега огледала у језику била је носилац и градитељ специфичног националног идентитета. „Када пише о језичком *Buildung* (креирању) *Volk*-а, он [Хердер] приказује естетску идентификацију са нацијама као откривање иманентне реалности – тј, сматра да ће природна историја нација, путем језика, открити и њихову метафизичку вредност.“³⁸⁵ Конкретније, Хердерове идеје би се могле објаснити и на следећи начин.

„Пажљиво читање Хердеровог дела даље упућује на идеју да се *Völker* понајбоље могу разумети као групе људи препознатљиве кроз одређени лингвистички контекст: превасходно, непрестану активност изражавања (тј, причање језика, причање свесно и са другима). Нације, са друге стране, могу се видети као производи израженог језичког *садржаја* који се историјски и природно развија унутар сваке појединачне групе (тј, књижевног и народног наслеђа које

³⁸³ „The truly natural, therefore, consists of the stream of human development that underlies the ‘surface culture’ that has become disconnected from it.“ – Ibid. 39.

³⁸⁴ Arben Fox, 251.

³⁸⁵ „When he wrote about the linguistic *Buildung* (formation) of a *Volk*, he presented the aesthetic identification with nations as the revelation of an immanent reality – that is, he held that a natural history of nations would, through the conduit of language, reveal their metaphysic worth as well.“ – Ibid. 245.

утемељује шта год је *Volk* причао и о чему год наставља да прича).“³⁸⁶

Хердер је можда само најбољи пример који одсликава начин како се од једне опште тежње за изналажењем референтне тачке, односно референтног стања, у развоју човека, у односу на које би било могуће формирати целокупан вредносни систем, систем *искрен* и заиста одговарајући човеку, стигло до транспонованња ових вредности на оне препознате у вернакуларним културама, постављајући тако те културе за фундамент грађења нових специфичних идентитета. Једна апстрактна идеја, какво је *природно стање*, које, како је и сам Русо рекао, није ни морало постојати, ипак је морало наћи свој одраз у реалности. Управо овај одраз, својом регионалном специфичношћу, постао је темељ за препознавање *природне* различитости појединих заједница, постајући тако клица њихове националне посебности. Подједнако колико и језик, сви облици вернакуларне културе, па и архитектура, и посебно архитектура, играли су значајну улогу у изградњи овог новог идентитета. У ствари, реч је о томе да се универзалности класицима супротставила непосредност романтизма, „друштву као апстрактном моделу – реалност народа као географских, историјских, религиозних, језичких ентитета.“³⁸⁷ Као што је једна апстрактна идеја о *природном стању* нашла своју рефлексију у стварности, тако је и вернакуларна архитектура постала одраз истинских вредности, управо по моделу оних постулираних Ложијеовом идејом о *првобитној колиби*. Управо на овом трагу су, рецимо, Раскин и Морис сачинили своју „поезију колибе

³⁸⁶ „A close reading of Herder’s work further suggests the idea that *Völker* are best understood as groups of people identifiable through a particular linguistic *context*: namely, the ongoing activity of expression (that is, speaking a language, and speaking it consciously and with others). Nations, on the other hand, may be seen as products of the expressed linguistic *content* which historically and naturally develops within and through each particular group (that is, the literary and folk heritage which grounds whatever the *Volk* has spoken and continues to speak about).“ – Ibid, 244.

³⁸⁷ Đulio Karlo Argan i Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000 I* (Beograd: Clio, 2004.), 34.

(*cottage*) у шуми,³⁸⁸ далеко конкретнију од оне Ложијеове, а сасвим у духу поменуте опозиције романтизма и класицизма. Надаље ће се *чистоћа* и *искреност* вернакуларне архитектуре вредновати и истицати у тежњи да се формира нови *истински* израз који ће најбоље одговарати једној националној архитектури.

3.2. Општи преглед примера интерпретације вернакуларне архитектуре у теорији и пракси

3.2.1. Период до Првог светског рата

Представник русоовске мисли у српкој култури свакако је би Доситеј Обрадовић. Са друге стране, Хердерове идеје су свог заговорника нашле у Вуку Стефановићу Караџићу. Са Хердеровим учењем, Вук се упознао посредством Јернеја Копитара.³⁸⁹ Вук је био протагониста српске језичке реформе, а као и Хердер, бавио се сакупљањем народне књижевности, обичаја и других елемената народне културе. Каква је позиција његовог рада била у односу на опште теорије тог времена јасно говори и чињеница да се и Јаков Грим „тада веома дивео колекцији народних песама из родног краја младог Србина, сматрајући их чистом *Naturproesie*,“³⁹⁰ и подстичући га на даљи рад на њиховом сакупљању. Ово разумевање народног стваралаштва, народне поезије, као нечег *природног*, у потпуности одговара основним идејама времена о ком говоримо. Са друге стране, постављање тога у контекст прегалаштва српске интелектуалне елите – што је Вук, без обзира на његово формално образовање, свакако био – јасно говори о позицији интерпретације вернакуларног стваралаштва у Србији у периоду о ком је реч. Вук ће, такође, међу првима, писати и о народном градитељству.³⁹¹ О градитељству пише штуро, и даје уопштене описе појединих кућа, међутим, значајнија од тога је његова тежња да, без обзира на регионалне

³⁸⁸ Ibid, 159. Вилијам Морис, у духу Раскина, рецимо, постулираће у архитектури вредности као што су „чиста техника, без мајсторија и досетки, попут упражњавања вере, и, уједно, повратак на друштвене прилике, на благодаран занат, негован, етичан и здраво поткрепљен као код старих уметника-занатлија.“ – Ibid, 38.

³⁸⁹ Šubert.

³⁹⁰ Michaelis-Jena, 271.

³⁹¹ Стефановић Караџић, 281-282.

различитости, које не ретко истиче, прикаже ове, као и друге елементе народног, вернакуларног, стваралаштва, као превасходно својствене не регији, већ управо одређеном народу – српском. О томе сведочи и сам наслов дела „Живот и обичаји народа српског.“ Као пионир у изучавању народног живота и етнологије уопште, Вук ће трасирати целокупан будући карактер интерпретације ових феномена, а сви следећи научници који ће се бавити овим темама, до данас, увек ће се враћати Вуку.³⁹²

Свакако да посебно месту у изучавању етнологије и њеној интерпретацији, крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, заузима Јован Цвијић, иако ће његови радови посебно утицати на разумевање југословенског идентитета између два рата. Његов рад, међутим, имао је своју развојну линију започету још пре Првог светског рата.

Вернакуларна архитектура у Србији до Првог светског рата и даље постоји упоредо са новим градитељским подухватима и стремљењима којима су се покушавали што пре сустићи савремени светски токови. Елементи вернакуларног још увек преживљавају у оквиру грађевина које поушавају достићи естетске особености западноевропске архитектуре. Како овај процес усвајања нових обликовних традиција није могао да се деси одједном, локални мајстори су постепено, унутар познатих форми традиционалног градитељства, почели уводити и неке декоративне елементе владајућих европских стилова. Овако је „донекле био премошћен јаз између [...] градитељства у Србији, развијаног на средњовековним традицијама, под оријенталним утицајем, и западњачког обликовања, развијаног у Европи током периода ренесансе, барока и класицизма.“³⁹³

На бројним примерима објеката као што су Докторова кула, Конак кнегиње Љубице (Сл. 8, 9.) или Божићева кућа (Сл. 18, 19.), примећује се како се, у оквиру основне традиционалне форме, уводе декоративни елементи класицистичке архитектуре, често делимично стилизовани у оријенталном

³⁹² Јован Деретић, „Вук Караџић,“ у *Живот и обичаји народа српског*, уред. Радивоје Микић ет ал. (Београд: Политика, 2005.), 31-33.

³⁹³ Мирјана Ротер-Благојевић, *Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века* (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2006.), 360.

духу (Сл. 19.). Можемо поменути тимпаноне, венце, хорзонталну поделу фасаде, истицање централног мотива и сл. Ипак, основна форма, и бројни декоративни елементи традиционалне архитектуре, као што су кров од ћерамиде, дубоке стрехе, или истакнуте димњачке главе, и даље опстају. Такође, зграде које нису биле репрезентативног карактера, услед недостатка финансијских средстава, и могућности упошљавања школованих мајстора, и даље се граде по наслеђеним моделима и у традиционалним материјалима и конструктивним склоповима, имајући „карактеристике традиционалне сеоске куће прилагођене градским условима [...] или су настале по узору на градске куће оријенталног типа из претходног периода.“³⁹⁴

И поред њеног условног преживљавања, све до почетка двадесетог века, народна архитектура не заокупља превише пажње у контекст архитектонске теорије и праксе, а проучавања су, у главном, усмерена ка истраживању споменика средњовековне српске државе у којима се тражио модел за формирање новог националног израза.³⁹⁵ У архитектонском дискурсу, вернакуларно ће, иако је своје место већ ималу у етнологији и антропологији, озбиљније почети да се позиционира нешто касније. Ипак, и сама етнологија и антропологија нису остале без утицаја на архитектуру, па су и значајни проучаваоци средњовековног градитељског наслеђа, као што су Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић, иначе архитекти школовани на Западу, уједно били и једни од оснивача *Дружине за археологију и етнографију на Балканском тропљу*. Ова Дружина је, управо, имала за задатака да проучава све елементе српске прошлости, па тако и њену целокупну вернакуларну културу, што је и дефинисано у програму друштва. На ово је посебно утицала московска етнографска изложба из 1867. године, на којој је учествовала и Србија.³⁹⁶

³⁹⁴ Ibid, 360-363.

³⁹⁵ Погледати Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић, *Валтровић и Милутиновић: документи 1, Теренска грађа 1871-1884*. (Београд: Историјски музеј Србије, 2006.) и Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић, *Валтровић и Милутиновић: документи 2, Теренска грађа 1872-1907*. (Београд: Историјски музеј Србије, 2007.)

³⁹⁶ Гордана Милошевић, „Михаило Валтровић – архитекта и археолог,“ у *Валтровић и Милутиновић – тумачења*, уред. др арх. Тања Дамљановић (Београд: Историјски музеј Србије, 2007.), 55-56.

Сходно томе, посебно ће бити занимљива нека од првих позивања на вернакуларне градитељске традиције, потекла из пера Андре Стевановића, која ће, управо на већ разматраним тековинама, довести у један концептуални оквир природно, народно/вернакуларно и национално. Такође је битно да се, подједнако блиско поменутих схватањима, у непосредан однос доводе језик, народна поезија и други облици вернакуларног стваралаштва. Према речима Стевановића:

„Уметност је, као што рекосмо права тек онда, кад је природни израз народног осећаја и духа. Врло згодан пример, којим би се потврдила ова претпоставка, налази се и у нашега народа, и то у нашој националној појезији [...] И остале уметности, које су се у народу неговале имале су свој национални карактер, те тиме одржавале народ у њиховоме чисто народном духу и карактеру [...] и да је према томе неговање уметности и на даље само на таквој основи кадро, да наш народ одржи у његовој националној свести и карактеру.“³⁹⁷

Препознавање у вернакуларној уметности одјека националног само је један аспект ове традиције мишљења, али тек ако обратимо пажњу да се, поред тога, овакав приступ уметности препознаје управо као онај који је *прави*, увидећемо несумњиву везу са позицијама које су у вернакуларној препознавале националну уметности, баш зато што је она доживљавана као *природна*, а стога и *истинска*, бивајући уједно и специфична, тј. „локализована.“³⁹⁸ Другим речима, оваква уметност је *истинита* зато што су разлике међу народима *истините* и тек кад стварамо дела својствена тим разликама, ми их стварамо својствено нашем карактеру а тај карактер може

³⁹⁷ Stevanović, 40.

³⁹⁸ Ibid.

бити препознат тек у нечему толико природном и неконтаминираним високом културом каква је вернакуларна уметност.

Као један од велики заговорника примене елемената вернакуларног стваралаштва у савременој уметности јавио се Драгутин Инкиостри Медењак. Управо ће Инкиостри апеловати на „обновљења уметничких архитектонских форми по природним законима схваћеним нашим народним укусом.“³⁹⁹ Концептуално повезивање природног и вернакуларног, а са циљем уобличавања националног, сасвим јасно, део је и Инкиостријевих теоретских поставки. Он ће истицати како се мора „почети тражити наш стил у радњама наших сељака и пастира из чије руке су ти радови никли онако како је из њиховог грла никла народна песма.“⁴⁰⁰ Оно што карактерише Инкиостријеву интерпретацију вернакуларног стваралаштва део је ширег, помињаног, дискурса, унутар кога је вернакуларно постајало складиште посебних вредности одређене заједнице која се на тим вредностима градила.

„Идеолошка основа његових [Инкиостријевих] текстова почивала је на секуларизацији националне културе, а подразумевала је – као и свака идеологија национализма, ултимативну националну детерминисаност народне уметности.“⁴⁰¹

Делатност Инкиострија, поред његових теоријских радова, ишла је и у правцу практичне примене поменутих постулата. Иако више у оквирима онога што можемо назвати примењеном уметношћу (Сл. 27, 28, 29.), његово деловање ништа мање не представља јасну последицу поменутих ставова. Свакако да је посебно битно поменути његов ангажман на уређењу ентеријера куће Јована

³⁹⁹ Inkiostri, 43.

⁴⁰⁰ Ibid, 42.

⁴⁰¹ Ignjatović, 403.

Цвијића (Сл. 20-25.), који на тежини добија управо у односу на самог поручиоца.

Однос Цвијићевих теоријских поставки и Инкиостријевог разумевања начина на који би требало приступити уметничком стваралаштву, у одређеној мери, објашњава и реченица из писма које је Инкиостри упутио Цвијићу: „...Сваки дан стварам нешто ново и лепо, а више свега чисто народно, тако да ће се обистинити оно што сте рекли.“⁴⁰² Подударност разумевања савременог стваралаштва, као и његовог односа са народном традицијом, јасно се наслућује из цитираних редова. Свакако, треба истаћи да је и сам Цвијић инсистирао на томе да аутори почну „примењивати народне мотиве у нашој занатској уметности.“⁴⁰³ Овај посебан однос резултирао је својеврсним маштовитим конструктом – виртуелним уточиштем тако значајног поштоваоца *народног карактера*. Целокупан ентеријер декорисан је низом различитих декоративних елемената преузетих из народне уметности и стилизованих у духу владајуће сецесије. Зидне декорације и бројни други елементи ентеријера и примењене уметности, као што су намештај или каљеве пећи, обликовани су по моделу најразличитијих декорација народног стваралаштва. Декорације су преузимане свесно и слободно из широког репертоара вернакуларног стваралаштва Балкана, где је јасно како је тај репертоар управо посматран као једна општа широка ризница из које су се елементи узимали неспутано и по потреби.

Сличних ставова можемо наћи још. Можемо само споменути Таназевићева писања. Иако је у пракси стварао објекте који су на занимљив начин интерпретирали мотиве средњовековног градитељства моравске школе у Србији, уобличене у композиције својствене савременој сецесијској пракси, и код њега можемо наићи на тврдње по којима би народна уметност могла, и по којима би и требало, да постане темељ националног уметничког израза. „У тим појединостима народног грађевинарства налазе се тако рећи, елементи,

⁴⁰² Цитирано према Ирена Сретеновић, *Дом Јована Цвијића* (Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2013.), 6.

⁴⁰³ Цитирано према: Татјана Корићанац, „Јован Цвијић и Драгутин Инкиостри Медењак,“ *Годишњак града Београда XXXVI* (1989.), 230.

које треба један уметник да прикупи, оплемени, јаче изрази и згодно примени; па да створи основ за развој наше народне грађевинарске уметности,⁴⁰⁴ наглашава Таназевић.

Иначе, неоспоран оквир који је сецесија пружила за Инкиостријева, али и нека друга, остварења, није ни у ком слулају јединствен. *Arts and Crafts* покрет, у Енглеској и Америци, али и његови инспиратори, као што је Вилијам Морис, подједнако су, у оквиру своје тежње да оживе вернакуларне вредности, старе занате и уопште народну уметност,⁴⁰⁵ чинили то у контексту владајућег *Art Nouveau*-а. У суседној Мађарској, трагање за националним стилем, а посебно уношење фолклорних мотива у архитектонско стваралаштво, такође се одвијало у контексту сецесије. Можемо само поменути „Лехнерове дубоко персонализоване грађевине – зграде [...] Геолошког института (1899), и Поштанске штедионице (1901), све у Будимпешти, обложене бојеном, богато декорисаном крамиком.“⁴⁰⁶

Из свих поменутих приступа, међутим, можемо јасно извући несумљиву везу, и скоро непрекинуту нит, са традицијама мишљења унутар којих је национално последица природе одређене заједница која је, управо по природи, другачија од осталих. У немогућности непосредног контакта са тим првобитним човеком, првобитним представником овакве заједнице, вернакуларни човек, вернакуларни стваралац и његова култура, били су најбоље могуће сведочанство овог првотног стања, и то, не само сведочећи својом различитошћу, већ и својом неповезаношћу са високом културом и цивилизацијом. Јасно се може приметити да је у теоријским, али и појединим практичним делима, српских ствараоца овог времена, управо владала врло јасно дефинисана идеја о неопходности примене традиција вернакуларног стваралаштва у тада савременој уметности и то, управо, из конкретних разлога по којима је ово стваралаштво виђено као несумњиво сведочанство аутохтоне културе и посебности нација који се желео конструисати.

⁴⁰⁴ Tanazević, 47.

⁴⁰⁵ Argan, 153.

⁴⁰⁶ Miloš R. Perović, *Srpska arhitektura XX veka: od istorizma do drugog modernizma* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003.), 23.

3.2.2. Период између два светска рата

У периоду између два рата конкретизује се однос према вернаукларним узорима кроз приступ који Маневић назива фолклоризмом.⁴⁰⁷ Ово је период у ком је интерпретација вернакуларног, подједнако у теоријско и практичном смислу, досегла свој врхунац, те ће му се, у овом раду, посветити посебна пажња. Ипак, ни у једном тренутку фолклорно архитектонско наслеђе није доживело ону позицију коју је, у грађењу националног идентитета, и уопште посебног архитектонског израза, имало средњовековно градитељство. Ипак, и поменути фолклоризам бележи неколико значајнијих имена од којих је, свакако, најистакнутије оно Бранислава Којића.

„Теоријски, фолклоризам је био на логичном путу синтезе романтичне тежње за повезивањем са традиционалним облицима народног неимарства и истовременог повезивања са основним постулатима раног модернизма: безорнаменталном фасадом и слободним аранжманом основе.“⁴⁰⁸

У том смислу, управо је занимљиво ово ново повезивање вернакуларних узора са савременим архитектонским токовима. Свакако да то није потпуно недостајало ни претходним периодима, а потребно је само сетити се Инкиостријевих тенденција да фолклорне узоре стилизује и компоује у духу, тада владајуће, сецесије. Ипак, овде је посебно занимљива чињеница да су везу са вернакуларним градитељством налазили и највећи утемељивачи и теоретичари модернизма какав је био Корбизје [Le Corbusier], на кога је

⁴⁰⁷ Zoran Manević. „Novija srpska arhitektura.“ u *Jugosloveska umetnost XX veka – srpska arhitektura 1890 – 1970*, ured. Sovra Baračković et al. (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.), 20.

⁴⁰⁸ Ibid.

значајно утицало управо путовање по Балкану и Малој Азији после ког се „у његовом раду осећа пригушен, али снажан утицај отоманске архитектуре.“⁴⁰⁹

Оно што је, међутим, посебно у Којићевом приступу, као и приступу осталих стваралаца у Србији, односно, тада већ Југославији, јесте карактер њихове адапције вернакуларних принципа у контекст рано-модерне архитектуре. У овом случају, повезивање логике модерне архитектуре са традицијама балканског архитектонско наслеђа имало је јасно за циљ подједнако оправдавање употребе елемената народног неимарства као и, далеко важније, национализовање (односно, у овом случају већ *југославизовање*, како то Игњатовић каже), модерне архитектуре. Сличан карактер прати и ондашње повезивање византијских узора са владајућим модерним тенденцијама.⁴¹⁰

Којићева делатност, заснована на инспирацији вернакуларним наслеђем, била је изузетно широка. Већ његов први пројекат који је тежио примени елемената традиционалне балканске архитектуре, био је награђен првом наградом на конкурс Министарства Просвете. Реч је о конкурсном пројекту за **Уметнички павиљон** из 1925. године, који је требало подићи на месту данашње Патријаршије.⁴¹¹ Објекат је осмишљен симетрично, са плитким четвороводним крововима, покривеним ћерамидом, и дубоким стрехама, уз посебно наглашене траке лучних прозора. Непосредно окружење – Ичкова кућа, кафана „?“ и конак кнегиње Љубице, посебно је условило овакав приступ обликовању објекта, који је, у одређеној мери, пратио и Злоковић са својим, понешто сведенијим и модернијим, решењем.⁴¹²

Недалеко од локације коју је третирао конкурс, у Задарској улици, годину дана касније Којић подиже своју **приватну кућу** (Сл. 30, 31.). Кућа је карактеристична по мирној безорнаменталној фасади, као и по употреби лучних еркера осмишљених по узору на сличне елементе вернакуларне

⁴⁰⁹ Kenet Frempton, *Moderna arhitektura: kritička istorija* (Beograd: Orion art, 2004.), 151.

⁴¹⁰ Ignjatović, 349.

⁴¹¹ *Политика*, 31. октобар, 1925, 16.

⁴¹² Владана Путник, „Фолклоризам у архитектури Београда (1918-1950),“ *Годишњак града Београда* књ. LVII, (2010.), 178-179.

градске архитектуре, сасвим блиске диванханама оближњег Конака кнегиње Љубице.⁴¹³ Међутим, ови лучни еркери, на Којићевој кући, откривају и један други, посебан утица, а реч је о несумњивој естетици тадашњег експресионизма, што овај објекат не чини само фолклористичким, већ управо и савременим, тј. модерним.⁴¹⁴

Виле, као и стамбене куће, управу су објекти на којима је Којић посебно истраживао потенцијале традиционалног градитељства. **Вила Миодрага Маринковића**, у улици Интернационалних бригада 36, подигнута 1926. године (Сл. 32, 33, 34.), сврстана је међу „четири најлепше куће у духу народног грађевинарства,“ од стране Клуба београдских архитеката.⁴¹⁵ Кућа је имала изразито асиметричну композицију, са посебно наглашеним еркером, као и четвороводним кровом од ћерамиде са дубоким стрехама. У композицији су се посебно истицали високи димњаци са декоративно обрађеним главама. Кућа је више пута дограђивана и трансформисана, од којих је први пут, 1934. године, то учињено уз сагласност самог аутора. Последњи пут, кућа је измењена 2004. године, и од тада има данашњи изглед.⁴¹⁶ Објекти који су, тада, такође награђени били су Дерокова кућа у Његошевој улици, Брашованова вила у Делиградској, као и Тадићева стамбена зграда на углу Небојшине и Ламартинове улице.⁴¹⁷ Са друге стране, **вила Николе Ђорђевића** на Сењаку, из 1930. године (Сл. 35-39), вероватно представља врхунац Којићевих фолклористичких тежњи, а обликована је са посебном осетљивошћу на владајућу модернистичку естетику. Као што је то временом постала пракса, ентеријер за кућу дизајнирала је Којићаве супруга, Даница.⁴¹⁸

Свакако, један од најзначајнијих Којићевих подухвата у контексту интерпретације вернакуларног стваралаштва јесте конкурсни рад за **Трг**

⁴¹³ Manević, 21.

⁴¹⁴ Александар Кадиевић. „Експресионизам у београдској архитектури (1918-1941),“ *Наслеђе* 13 (2012): 69.

⁴¹⁵ *Политика*, 24. јануар, 1930, 7

⁴¹⁶ Путник, 181-183.

⁴¹⁷ *Политика*, 24. јануар, 1930, 7

⁴¹⁸ Александар Кадиевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури – средина XIX - средина XX века* (Београд: Грађевинска књига, 2007.), 232-[324].

ослобођења у Скопљу који је израдио са супругом Даницом. Трг је предвиђен као административни центар Скопља, а замишљено је да буде формиран пред зградом Краљевске банске управе за коју су пројекат израдили Виктор Лукомски и Иван Афанасијевич Рик.⁴¹⁹ Карактеристично је то да је, од стране савременика, запажено како објекти предвиђени конкурсом имају „фасаде у модерном стилу са елементима старе скопске архитектуре.“⁴²⁰

Поред поменутог конкурса, Којић је урадио више пројеката за Скопље са изразито фолклористичким карактером. На конкурс за **Студентски дом**, 1930. године, прву награду су добили Даница и Бранислав Којић. Архитектонско решење прати јесну интерпретативну линију балканског вернакуларног наслеђа, која се огледа у четвороводном крову од ћерамиде, дубоких стреха и истакнутих димњака са изразито декоративним главама. „Монументалност прочеља и мирна фасада оживљени су доксом на првом спрату, док је наглашена хоризонтала била разбијена димњацима и степенишним холем са стране.“⁴²¹ Основа је решена функционално уз поделу на два основна крила у којима су биле одвојене мушке и женске собе. Централни део организован око средишњег хола, делимично наглашава традиционално просторно уређење објекта. Међутим, сложена функционалност пројектног задатка условила је, несумњиво модерно, решење у ком су традиционалне референце биле више део свесног интерпретативног метода, него устаљене неупитне традиције.

На **Дечјем дому Краља Александра првог**, који је грађен између 1932. и 1934. године, такође у Скопљу, Којић подједнако, додуше доста сведеније, прати традиције вернакуларног градитељства Балкана. Објекат, нажалост, није сачуван, тако да га познајемо, пре свега, са фотографија и на основу пројекта сачуваног у оквиру Заоставштине Б. Којића у Музеју архитектуре

⁴¹⁹ Ignjatović, 394.

⁴²⁰ „Ново Скопље,“ *Политика*, 17. децембар, 1930, 5.

⁴²¹ Снежана Тошева, *Бранислав Којић* (Београд: Грађевинска књига, 1998.), 45.

Музеја науке и технике.⁴²² Првобитни декоративнији елементи, који се виде у пројекту, попут витких димњака, нису реализовани, те је, поред несумњиве утемељености у вернакуларним традицијама, објекат, својом сведеношћу, јасно опредељен модерним тенденцијама, па се, у литератури, посебно наглашава и његова успешна синтеза „старог и новог.“⁴²³

Како се највећи број Којићевих остварења ослоњених на народно неимарство, пре свега, повезује са традицијама балканских варошких кућа, битно је поменути **Планински дом на Копаонику**, из 1936. године, који постоји и данас, иако у измењеном облику.⁴²⁴ Објекат се састоји од две јединице повезане тремом и, за разлику од, горе разматраних, објеката, по својој форми прати основне облике тзв. *динарске брвнаре*.⁴²⁵ На каменим постаментима уздижу се две, тремом повезане, грађевине од дрвета, са истакнутим ћертовима на угловима, и карактеристичним високим кровом, израђеним од дасака. Оно што је посебно битно јесте непосредна веза објекта са конкретном локалном традицијом, која је свесно пратила признату типологију установљену савременим истраживањима. Такође, битна је чињеница да се Којић овде ослања на вернакуларну традицију питајући се „зашто се та архитектура не би могла називати модерном и да ли се модерна архитектура ипак разликује од грађења без предрасуда, грађења када се ствара архитектура директно произашла из стварних потреба и могућности.“⁴²⁶ Овде се сусрећемо са једним искреним модернистичким ставом, који стоји на дугачкој традицији трагања и препознавања *истинитости* архитектуре у вернакуларним формама. Оно што, међутим, остаје уочљиво јесте чињеница да поменуте потребе и могућности, иако јесу карактеристичне за вернакуларно градитељство, не одговарају потребама и могућностима модерног доба у ком се потребе усложњавају, али се повећава и број могућности које се огледају у доступним индустријским материјалима

⁴²² Снежана Тошева, при., *Бранислав Којић: сећања на архитекту* (Београд: Публикум, 2001.), 110.

⁴²³ Тошева, *Бранислав Којић*, 69.

⁴²⁴ Тошева, *Бранислав Којић: сећања на архитекту*, 112.

⁴²⁵ Тошева, *Бранислав Којић*, 84.

⁴²⁶ *Ibid*, 83.

и њима својственим конструктивним решењима. „Морамо, међутим, бити свесни да продужени живот фолклора, у измењеним економским и другим условима, на жалост, не представља више ону праву – изворну уметност.“⁴²⁷ Сходно томе, вернакуларне форме преузете са поменутиим циљем, ипак су пре својеврстан облик формализма, или метафоричког одговора на претходно дефинисане концепте, него последица реалних околности конкретног задатка.

Како је Којићева делатност била изузетно плодна, поменућемо још неке његове објекте фолклористичког опредељења. **Вила Руже Ђурић** из 1935. године, која је касније знатно измењена, као и пројекат за **вилу генерала Антоновића**, подједнако показују Којићеве тежње у имплементацији елемената традиционалне архитектуре. Поједини неизведени објекти, а пре свега стамбена зграда пројектована за **браћу Димитријевић**, 1937. године, такође су посебно интересантни. На згради пројектованој за браћу Димитријевић Којић знатно сведеније, и уз конкретније ослањање на модернистичке принципе обликовања, примењује поједине елементе вернакуларног градитељства, који се огледају у степенасто испуштеним еркерима, и посебно наглашеним стрехама. У појединим сачуваним цртежима и скицама Којић, такође, разрађује мотиве народног градитељства кроз израженију модернистичку стилизацију, за обимније, могуће стамбене, објекте. Примењени елементи су, опет, еркер, стреха, али и отворени доклат, као и поједини сведени декоративни мотиви преузети са балканских варошких кућа. Међу неизведене пројекте инспирисане фолклорним наслеђем, свакако, треба сврстати и првобитне скице за **Штампарију „Немања“**, које, на једна сведен начин, користе елементе четвороводног крова и препознатљивих еркера. Изведени објекат, међутим, ни у чему не прати првобитну скицу.⁴²⁸

⁴²⁷ Павловић, 57.

⁴²⁸ Ibid, 57.

Маневић истиче како Којић своје ставове није износио кроз теоријске текстове.⁴²⁹ Ипак, његови радови на проучавању наслеђа фолклорне архитектуре у Србији и шире, говоре доста управо о карактеру његовог полазишта у имплементацији елемената вернакуларног градитељства у самом градитељском опусу. Наиме, у оквиру својих истраживачких радова који су се бавили народном архитектуром, Којић, али и други аутори, а пре свега Дероко, формулишу један систем различитих облика и *типова* народне архитектуре који су потом подробно описани и јасно дефинисани по питању свог географског положаја и својих просторних граница. Суштина ових система, према Игњатовићу, јесте да се укаже на једну различитост у јединству, односно јединство у различитости народног уметничког израза. Један јединствен народни дух приказан је кроз различите градитељске синтаксе, чија је различитост, пре свега, почивала на објективним условљеностима терена, климе и сл. Овакав приступ одговарао је, донекле, и савременој државној организацији која је била подељена на бановине дефинисане географским регијама. Оно што је, међутим, посебно битно истаћи, јесте то да су се установљени типови сматрали коначним и непроменљивим у оквирима понуђених просторних граница.⁴³⁰

У том контексту битно је обратити пажњу и на Дерокову делатност која, када је истраживачки рад у питању, остаје у истим концептуалним оквирима. Са друге стране, његова практична делатност није доминантно била подложна утицајима народног неимарства, иако то не значи да је он у потпуности остајао имун на њих. Многи његови изведени објекти стамбених кућа и школа „садрже приметну инспирацију фолклоризмом.“⁴³¹ Посебно би било занимљиво поменути његов, слободно можемо рећи експеримент, који је подразумевао изградњу **сопствене куће на Дедињу** у Београду 1936. године. Овај подухват је још и понајвише био близак принципима вернакуларног градитељства. Објекат је грађен од нађеног материјала порушених градских

⁴²⁹ Manević, 21.

⁴³⁰ Ignjatović, 372-373.

⁴³¹ Зоран М. Јовановић, *Александар Дероко* (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1991.), 90.

кућа, што бисмо, у слободној интерпетацији, могли посматрати као употребу локалног материјала, док су мајстори били „лишени и виска и пердашка.“⁴³² Ипак, само обликовање куће се не ослања ни на једну конкретну традицију вернакуларног градитељства Србије, иако су поједине реминисценције сасвим јасне, посебно у материјализацији фасаде и кровних равни. Кућа, пре свега, приступом, и употребом карактеристичних мотива притесаних греда, или неравног фасадног зида,⁴³³ рефлектује основну естетику вернакуларних грађевина.

Дерокови пројекти инспирисани фолклорним наслеђем су, подједнако, објекти у **Врњцима** из 1930. године, и на **Космају** из 1935. године.⁴³⁴ Вила у Врњцима изузетно је сведен објекат, без значајне декорације. Основни обликовни елементи су централно постављен трем са аркадама и уски лучни прозори. Објекат је приземан са кровом од ћерамиде и истакнутим димњацима.⁴³⁵

Свакако, међу Дерокова остварења овог усмерења треба убројати и примере као што су **кућа Владе Стакића** из 1937. године, (Сл. 40, 41.) и **кућа Обрада Симића** из 1931. године (Сл. 42.). Ове грађевине нису неизоставно чисти примери примене елемената фолклорног наслеђа, међутим, Дероко сам по себи, ретко када се дословно ослањао на било коју традицију, остављајући увек доста простора за своје маштовите интерпретације.

Кућа Владе Стакића, карактеристична је по рустично обрађеној фасади и крову од ћерамиде, као и централном аркадном трему изнад ког се налази тераса.⁴³⁶ Цео објекта више у општем смислу одаје утисак фолклорног, него што се то може приписати било ком појединачном његовом елементу. Сличан случај је и са кућом Обрада Симића, која је, у ствари, последица преправки и надзиђивања извршених под Дероковим руководством. Увођењем четвороводних кровова од ћерамиде, благих еркера, као и

⁴³² Ibid.

⁴³³ Кадијевић, *Један век тражења националног стила ...* [326]

⁴³⁴ М. Јовановић, 90.

⁴³⁵ Кадијевић, *Један век тражења националног стила...*, [326].

⁴³⁶ Путник, 187.

надпрозорних украса изведених у ћерамиди, слично као и на кући Обрада Симића, Дероко је, и овде, успоставио везу са традиционалним неимарством.⁴³⁷ Декоративне главе на димњацима то посебно наглашавају, као и крупније прозорске површине које су обликовно изузетно сличне примерима балканске варошке архитектуре. У оба случаја, поједини секундарни елементи, као што су рустичне дрвене прозорске жардињере, додатно наглашавају фолклорни карактер објеката.

Свакако најчистији пример фолклоризма у Дероковој архитектури јесте **епархијски конак у Нишу**, грађен измеђи 1935. и 1940. године. Објекат је пројектован у сарадњи са П. Анагностијем и карактерише га симетрична композиција са централно постављеним аркадним тремом и изузетно наглашеним еркерима, са лучним отоврима, на угловима. Дубоке стрехе, четвороводни кров од ћерамиде и истакнути димњаци додатно наглашавају вернакуларни карактер.⁴³⁸ Такође, значајно би било истаћи обједињавање прозора у уоквирене траке, што у потпуности прати Којићев речник, и јасно се ослања на ране модернистичке узор. У том смислу, свакако, несумњив је и исти методолошки поступак који је, као и код Којића, имао значајну улогу у повезивању модерног са вернакуларним.

Оно што је, свакако, битно за карактер преузимања и интерпретације елемената вернакуларне архитектуре у овом периоду у Србији, јесте праћење истог јединственог концептуалног конструкта по ком је народна уметност природна последица одређене заједнице, и у односу на који је та иста уметност по природи различита и детерминишућа у односу на све друге уметности других сличних заједница. Ово неумитно инсистирање на *природном* константно истрајава пратећи већ добро познату матрицу о којој је било речи у претходним поглављима. Можемо поменути само један одломак из Политике из 1928. године.

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ Кадијевић, *Један век тражења националног стила...*, 327.

„Архитектура Новог Београда као уметност и као потреба, у широким цртама, мора носити обележје свога времена и своје расе [...] И кад се говори о дизању наше престонице тај природни закон мора да дође на прво место.“⁴³⁹

На основу цитираних редова, јасно можемо препознати сложени систем знања, а са којим смо се сретали још код Андре Стевановића, по ком је права архитектура она која одговара на дух свог времена, али која је истовремено и одраз специфичности средине у којој настаје. У том контексту вернакуларно има улогу да успостави систем вредности базиран на његовом *природном* пореклу који је, сходно томе, носилац подједнако истине, својствене неокрњеној природи, али и специфичности посебног карактера заједнице која се конституише. У овом концептуалном оквиру, путем примене вернакуларне, или неке друге (византијске, рецимо), семиотизације савремених архитектонских форми, одвија се процес адапције ових форми у контекст жељеног, југословенског, или каквог другог, идентитета, баш како је то Игњатовић објаснио на примеру Којићеве архитектуре, а који, у нешто сведенијем смислу можемо приметити и код Дерока, и то, пре свега, управо на поменутом нишком епархијском дому.

Овај систем знања, такође, подједнако подразумева да „пророда‘ и њени ,леснички простори‘“ како каже Антони Смит, „сачињавају историјску постојбину народа, свето складиште његових сећања.“⁴⁴⁰ У том смислу, бројни објекти, а пре свега нова резиденција југословенског краља, претварани су у целокупне симболичке симулакруме, путем идеализације вернакуларног, постајући, како Игњатовић каже, својеврстан југословенски *ethnoscape*.⁴⁴¹

⁴³⁹ „Нови Београд и народно неимарство,“ *Политика*, 4. август, 1928, 7.

⁴⁴⁰ Smit, 107.

⁴⁴¹ Ignjatović, 179. и даље.

Већ сам објекат **Старог двора** на Дедињу, грађен према пројекту Живка Николића између 1925. и 1929. године (Сл. 59, 60, 61.),⁴⁴² на посебан је начин повезан са вернакуларним узорима, а представља специфичан спој различитих градитељских традиција утканих у један комплексан наратив. Ако скренемо пажњу са наглашених, секундарних, елемената, изведених у духу романичких и византијских традиција, видећемо да је примарна композиција објекта, пре свега, ослоњена на градитељску естетику балканских варошких кућа која се рефлектује у кубичној компактној форми са наглашеним четворосливним кровом од ћерамиде и дубоким стрехама, као и знацима традиционалних доксата, али и у широкој примени тремова, димњачких глава и сл. И сама унутрашња организација простора око главног централног хола, део је исте традиције балканских градских кућа.⁴⁴³ Свакако да је овакав приступ имао јасну подлогу у чињеници да се радило о резиденцији *народног* краља Александра I Карађорђевића, који је и значајно утицао на обликовање саме грађевине.⁴⁴⁴

Исти вокабулар дедињског двора преузима и **Краљевско велепосланство у Анкари**, грађено између 1931. и 1936. по пројекту Косте Јовановића (Сл. 63, 64, 65.). Над квадратном основом подигнут је сведен, робустан објекат, наткривен четвороводним кровом од ћерамиде, са наглашеним стрехама и истакнутим димњачким цевима и главама. У основној форми грађевине, посебно се истиче централна улазна партија са аркадним тремом у приземљу и отвореним *чардаком* на спрату. Иако се секундарна пластика изразито ослања на средњовековне узорне, основна форма објекта, управо као и код дедињског двора, прати облике балканске варошке архитектуре. И у унутрашњој организацији објекта, као и на Дедињу, простор је груписан око централног хола, свесно реферирајући на вернакуларне узорне.⁴⁴⁵

Посланство у Софији, пак, подигнуто у периоду између 1937. и 1940, по пројекту Бранка Петричића (Сл. 66, 67.), поред несумњиве вернакуларне

⁴⁴² Кадијевић, *Један век тражења националног стила*, 233.

⁴⁴³ Ignjatović, 184.

⁴⁴⁴ Кадијевић, *Један век тражења националног стила*, 233-[234]

⁴⁴⁵ Александар Кадијевић. „О архитектури угословенског посланства у Анкари,“ *Наслеђе* 11 (2010): 63.

опредељености, посебно карактерише и модернистичка линија, подцртана чињеницом да је аутор био Ле Корбизјеов ђак. Далеко сведеније решење, у односу на преходне примере, међутим, и даље прате „убичајени мотиви ‚народне‘ архитектуре – као што су аркаде, низак кров покривен ћерамидом и др,“ који су, у овом случају, ипак, „уз извесну редукцију експресивности и упадљиву ригидност, сведени готово на знак.“⁴⁴⁶

Све поменуте примере, Игњатовић ће видети као израз тежње да се прикаже једно, давно прошло, златно доба југословенске нације, у ком су сва пленема била јединствена, али и у ком је владало једно „опште сагласје природе и културе.“⁴⁴⁷ Међутим, ако се вратимо краљевској резиденцији на Дедињу и њеном специфичном окружењу које је подједнако брижљиво обликовано, видећемо да је управо сама *природа* играла битну улогу у формирању једне измаштане слике поменутог *ethnoscape*-а. Посланство у Анакри, такође је пратило, иако у далеко мањим размарама, овај модел уклапања у „скривене‘ интимне вртове (изоловане од стварног историјског света и времена).“⁴⁴⁸ Када је, пак, поменута краљевска резиденција у питању, овај приступ добио је знатне размере, и сви појединачни елементи, ближег и даљег окружења, подједнако су учествовали у томе. Трамвајско стајалиште, рецимо, пројектовано на некадашњој окретници у Топчидеру (Сл. 62.), обликовано у духу тзв. *моравске куће*, са аркадним низом и плитким четворовдним кровом наглашених стреха, само је још један пример како је ова слика креирана.⁴⁴⁹ Игњатовић и овом сликовитом детаљу приписује подједнако битно место у широј структури оближњег дворског комплекса, који је у потпуности требало да постане својеврсна „национална Аркадија.“⁴⁵⁰

Далеко доминантније, у овоме је учествовао и комплекс **Краљевске дворске економије**, Момира Коруновића из 1926. године. Овај објекат је једна

⁴⁴⁶ Ignjatović, 199.

⁴⁴⁷ Ibid, 201.

⁴⁴⁸ Кадијевић. „О архитектури угословенског посланства у Анкари,“ 65; Чак и када је у питању посланство у Софији, иако, у односу на поменуте примере, располаже далеко најскромнијим вртом, поменути приступ се такође може назрети у пажљиво обликованим баштенским мобилијаром, какаве су дрвене перголе и сл. – Ignjatović, 199.

⁴⁴⁹ Путник, 194.

⁴⁵⁰ Ignjatović, 202-203.

„сликовита рапсодија на тему пољских газдинстава, са архитектуром лучних отвора, аркадица и полихромних ефеката, који су скупа дочаравали замишљену ‚фолклоричност‘ целине на којој је очито инсистирано. Међутим, крута симетрија централне зграде сасвим је компромитовала намеравани ‚народни‘ карактер.“⁴⁵¹

Са друге стране Коруновићева дела са својим сложеним вокабуларом који се кретао од елемената средњовековног наслеђа моравске школе до савремених еспресионистичких начина компоновања маса, нису у великој мери била подложна утицају вернакуларних узоре. Ипак, поједине грађевине, као што су породичне куће у Ламартиновој и Хаџи Милентијевој улици, а пре свега летњиковац на Дедињу, у већој или мањој мери, настали су под утицајем фолклорног наслеђа.⁴⁵² На **летњиковцу на Дедињу** (Сл. 47.), који је Коруновић градио за себе, можемо препознати утицаје народног грађевинарства у елементима какав је дрвени доклат, или мирна фасада без декорације.⁴⁵³

Као што је речено, Коруновићева остварења, у целини, далеко мање и посредније примењују елементе вернакуларног, а када то и чине, користе се, подједнако, локалним, колико и средњоевропским мотивима. У ове примере, свакако, спадају његова **породична кућа у Ламартиновој** улици у Београду из 1924. године (Сл. 43-46.), **куће његове браће у Хаџи Милентијевој** из 1926, али и **кућа Матије Детлингера**, као и поједини елементи његових соколских домова.⁴⁵⁴ Елементи карактеристични за ове грађевине, су четвороводни кровови, високи димњаци, асиметрична фасада, лучни отвори... Ипак, њихова обликовна синтакса подједнако упућује на средњоевропска искуства пројектовања градских вила, колико и на домаће фолклорне узоре. Са друге стране, Игњатовић управо богату орнаментисаност појединих Коруновићевих грађевина (Сл. 49, 50.) доводи у везу са Инкиостријевим ентеријерима и смешта их у исти дискурс у ком је

⁴⁵¹ Ibid, 204.

⁴⁵² Кадијевић, *Један век тражења националног стила*, 233-[234], 325.

⁴⁵³ Александар Кадијевић, *Момир Коруновић* (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996.), 63.

⁴⁵⁴ Кадијевић, *Један век тражења националног стила*, 325.

народна орнаментика играла значајно место у „семиотизацији фолклорних мотива, указујући на њихов тобоже непосредан однос са националном историјом и са националним тлом.“⁴⁵⁵

Поред поменутих ствараоца који су оставили већ број фолклористичких грађевина, и значајније утицали на формирање овог градитељског идиома, било би добро поменути још неке појединачне случајеве. Владана Путник у примере фолклоризма сврстава и дела Драгутина Маслаћа, иако наглашава да су поједини елементи карактеристични за народно неимарство, као што су четвороводни кровови и високи димњаци, који су примењени на **кућама Милана Томића и Тасе Стојадиновића** у Молеровој улици, недовољна референца како би се ови објекти неизоставно посматрали као фолклористички. Нешто је јаснија ситуација са **кућом Милоша Станојевића**, на углу Кнеза Милоша и Војводе Миленка, где су подједнако примењени стилизовани дократи, истурени еркери и лучни отвори.⁴⁵⁶

Јанко Шафарик, у улици Чарлија Чаплина, пројектује кућу 1928. године (Сл. 51.), са истакнутим вернакуларним мотивима, који се, пре свега, огледају на истуреном балкону. Балкон је употпуњен лучним отворима и завршен четворовидним кровом са стрехом.⁴⁵⁷ Поред овог балкона, сам кров, дубоке стрехе, као и високи димњаци са декоративним главама јасне су реминисценције на елементе традиционалне архитектуре.

Комплекс стамбених и управних зграда у Вучју, Григорија Самојлова, такође, носи одлике вернакуларног које се огледају у аркадним тремовима, четвороводним крововима и наглашеним димњацима. Ипак, објекти су сведени, кубични, безорнаменталних фасада, што јасну указује на значајније упливе и модернистичког вокабулара.⁴⁵⁸

Поједине куће и виле Самојлова, од којих се посебно истиче **вила М. Сарвана** из 1938, саграђена у Булевару кнеза Александра Карађорђевића, такође су

⁴⁵⁵ Ignjatović, 405.

⁴⁵⁶ Путник, 191.

⁴⁵⁷ Кадијевић, *Један век тражења националног стила...*, 325-[326].

⁴⁵⁸ Ibid, [328].

настале под утицајем традиционалних узора. Поред одређених елемената инспирисаних средњовековним наслеђем, у општој појавности ове виле истичу се кров од црепа са дубоким стрехама, али и високи димњаци, као јасне референце на фолклорну балканску градску архитектуру. На фасади се елементи народног неимарства препознају, пре свега, у бочном истуреном еркеру, и његовом обликовању, са посебно карактеристичном конзолном потпором, несумњиво преузетом из опуса вернакуларног стваралаштва.⁴⁵⁹

Вила у Толстојевој улици у Београду (Сл. 48.), изграђена по пројекту Чедомира Глишића, посебан је пример фолклоризма. Њене димензије су знатне, а обликовање се састоји од низа јасних цитата, од којих многи директно реферирају на конак кнегиње Љубице. Четвороводни кров са дубоким стрехама и доминантне димњачке цеви само су неки од вернакуларних мотива. Међутим, заталасана фасада, лучни еркери и њихово обликовање, изведено у потпуности у духу еркера са конака кнегиње Љубице, представљају главне носиоце архитектонског израза овог објекта.⁴⁶⁰ Са друге стране, целокупно обликовање објекта, истицање угаоне куле, као и увођење појединих нових елемената, као што су балустраде, јасно говори о произвољности преузимања народних градитељских елемената, и њиховом компоновању у складу са важећим савременим правилима и захтевима, од којих су поједини, свакако подједнако, ако не и доминантније, нагињали ка средњовековним узорима.

Поменућемо још и неке примере непознатих аутора који су подједнако занимљиви. Кадијевић ту, пре свега, издваја **школу у Орашцу**, из 1931. године, која је, како он каже, „карактеристична по тешкој каменој рустици фасада (гранит), компонована [...] са нижим бочним аркадним тремовима, који фланкирају виши централни део објекта, завршен кулом.“⁴⁶¹ И овде је, као што је то генрално био случај, уопштено вернакуларни вокабулар допуњен романтичарским, условно речено средњовековним, мотивима.

⁴⁵⁹ Милан Просен, „Прилог познавању београдског опуса Григорија М. Самојлова,“ *Наслеђе* 3. (2001.), 97-98.

⁴⁶⁰ Путник, 194.

⁴⁶¹ Кадијевић, *Један век тражења националног стила...*, [328].

Још један пример је, свакако, и кућа у улици Милована Глишића у Београду. Овај објекат, такође, наслеђује елементе фолклорног градитељства, али их транспонује и компоњује у нову градитељску форму. Како је кућа на падини, посебно се истиче њена вертикалност. А као јасни елементи вернакуларног градитељства истичу се еркери и дубоке стрехе.⁴⁶²

За крај овог прегледа оставили смо један посебан феномен. Реч је о **Босанској кући**, која је била део југословенског павиљона у Паризу 1937. године, а настала је као дело скулптора Војте Браниша, и архитекте Ђорђа Крекића. Поменута Босанска кућа представљала је, у ствари, чувену *динарску брвнару*, али битно измењену употребом не потпуно карактеристичне обраде, какве су облице, за разлику од учесталијих притесаних греда, као и свођењем на једнопростор, што је, код ове брвнаре, увелико било превазиђено. Потребно је, посебно, нагласити и њене знатне димензије које је требало да импресионирају, дефинишући Југословене као преживеле горштаке који, и даље, живе у свом нетакнутом природном окружењу, чувајући, и даље, везу са оним првобитним стањем природне чистоте и истинитости карактера и живота појединаца и народа. Ово је у потпуности одговарало идеализованом динарском типу који је потенцирао Цвијић, те се динарска кућа сматрала најбољим представником југословенског духа и карактера ове јединствене етничке групе коју су просто време, и историјски услови, издиференцирали у различите регионалне скупине, али никако у потпуности изменили и отуђили. У суштини, како то Игњатовић наглашава, ради се о замишљању примордијалног јединственог народног бића које још увек опстаје у траговима његове вернакуларне културе а чији је динарска брвнара најбољи пример.⁴⁶³

Свакако да је корен примене фолклорних узора у наративима који су настајали са циљем конституисања југословенског националног идентитета базиран на идеји о изворно *сељачком* карактеру сва три јужно-словенска

⁴⁶² Путник, 194.

⁴⁶³ Ignjatović, 109-118.

народа.⁴⁶⁴ Сходно томе, прибегавање вернакуларним узорима у контексту грађења југословенског, имало је, унеколико, значајнију примену него када је у питању био српски национални идентитет. Поред чињенице да је на нивоу идеје о претежно сеоским друштвима овај модел деловао као обједињујући, он је, уједно, пренебрегавао поједине проблематичне топосе какво је било, често коришћено, српско средњовековно наслеђе, кроз чињеницу да већи део фолклорне архитектуре није био стриктно ограничен на Србију, а један део је покривао и знатне делове Југославије које су насељавала и друга два конститутивна народа. Постављена у раван текстова које су писали Цвијић или Дворниковић, или у раван истраживачких радова који су се бавили самим народним неимарством, вернакуларна архитектура је и у својој различитости превазилазила границе три народа али и одсликавала својеврсно јединство у њиховој различитости. У том контексту, можемо погледати како Дворниковић тврди да се:

„[...] ни расно ни етнички ни историјски ови типови не могу изоловано карактерисати, а још мање генетички схватити. Сва етничка маса данашње Југославије испретурана је и измешана вековним миграцијама и ремиграцијама. Сви данашњи регионални типови секундарне су – и терцијарне! – твревине, разне трансплантације и померања на живој и вечито покретној заједничкој етничкој основици.“⁴⁶⁵

Сходно реченом, вернакуларни дискурс посебно је био погодан за конструисање јединствене слике југословенског идентитета будући да је управо одсликавао различитости о којима Дворниковић говори, али и остављао простор за обједињујућа тумачења, будући да се, најчешће, није мога искључиво везати ни за једну конкретну етничку групу Југославије.

⁴⁶⁴ Ibid, 400-401.

⁴⁶⁵ Владимир Довирниковић, *Карактерологија Југословена* (Београд: Просвета, 2000.), 136.

Илустративан пример претходних тврдњи, свакако је, албум фотографија Југославије које је начинио Курт Хилшер (Сл. 52-58). Хилшер је средином двадесетих година био позван од стране југословенске владе како би начинио низ фотографија целе Југославије. Најдоминантнији мотиви ових фотографија су, управо, елементи традиционалне архитектуре и живота уопште, уз неизостане приказе народних ношњи и старих заната.⁴⁶⁶ Бројни призори целокупне земље требало је да прикажу Југославију, управо, као земљу разлика, али и јединства у тим различитостима, а које се, пре свега, огледају у *аутохтоној* вернакуларној традицији. Овај албум, несумњиво, можемо посматрати као својеврсну слику, и то у дословном смислу, Дворниковићевих теза.

Са друге стране, вернакуларна култура носила је са собом епитет онога што Игњатовић, с правом, назива примордијалним, онога што је у највећој могућој мери схватано као реликт првобитног стања, *природног стања*, у ком су људи и народи тобож били чисти и неконтаминирани, искрени у својој особености и специфичности, као и различитости у односу на све друге. Будући скоро немогуће наћи историјски тренутак у ком се југословенски народ могао препознати као јединствен, ово замишљено *првобитно стање* понајбоље је одговарало потреби да се креира слика о могућем југословенском идентитету, која је, са друге стране, уједно пратила једну познату и добро опробану матрицу тражења и препознавања истинског националног карактера.

За Кадијевића ће, симболично, крај ове епохе означити смрт Инкиострија 1944. Након Другог светског рата промениће се друштвено уређење што ће значајно утицати и на промену оријентације архитектонских дискурса. Ипак, ова промена неће бити ни толико нагла, како се може чинити, нити ће бити коначна.

⁴⁶⁶ Погледати албум – Kurt Hielscher, *Jugoslavien: Slovenien, Kroatien, Dalmatien, Montenegro, Herzegowina, Bosnien, Serbien* (Berlin: Verlag Ernst Wasmuth A.G, 1926.)

3.2.3. Период након Другог светског рата

Ако је у претходно обрађеном периоду, циљ нашег фолклоризма био „пре директно преношење него транспоновање облика,⁴⁶⁷ како каже Маневић, онда је транспоновање облика венракуларне архитектуре, ако изоставимо период непосредно након рата, обележило послератни однос према овој градитељској традицији. У годинама непосредно након рата истрајаваће стари однос према вернакуларном градитељству постављен у нови идеолошки и интерпретативни контекст, који се, ипак, није суштински разликовао од оног предратног. Реч је управо о, релативно кратком,⁴⁶⁸ али не тако безначајном, периоду соцреалистичких тежњи у југословенској, па и српској, архитектури. Кадијевић дефинише два опредељења дуж којих се кретала имплементација соцреалистичких принципа у домаћој архитектури – интернационално и национално опредељење.

„Друго опредељење, које је дошло до изражаја у архитектури колективних стамбених зграда, имало је исту друштвену димензију, али наглашено национално стилско обележје, надовезујући се делимично на идеје међуратног фолклоризма. Ако је српски соцреализам у морфолошком смислу представљао наставак предратних тенденција (што с правом примећује већина тумача), он је по својој намени, концепцији ентеријера и екстеријера био прилагођен идеолошко-пропагандним захтевима једнопартијског естаблишмента.“⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Manević, 21.

⁴⁶⁸ Трајање овог приступа, условно можемо дефинисати периодом између 1945. и 1952. године, где је његов почетак дефинисан крајем Другог светског рата и победом Народноослободилачке војске, а крај, симболично, откривањем споменика јеврејским жртвама фашизма Богдана Богдановића. – Александар Кадијевић. „О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима,“ *Наслеђе* 9 (2008.): 85.

⁴⁶⁹ Ibid, 83.

Ма колико кратко трајао, соцреализам је у југословенској средини имао своје идеологе, теоретичаре и практичну примену. У контексту интерпретације вернакуларне архитектуре, за нас би били значајани поједини текстови који су тежили да утемеље приступ архитектонском стваралаштву базиран на искуствима Совјетског савеза. Сходно томе, корисно је поменути како је Братислав Стојановић тврдио да „као што је на националном језику најлакше и најбоље приближити народу просвету, књижевност, итд. тако је и путем националних форми народу блиских, из њега изниклих, најлакше приближити широким слојевима народа архитектуру.“⁴⁷⁰ Сасвим јасно, из цитираних редова, можемо видети како и у новом контексту истрајава исти концепт интерпретације вернакуларног као народу својственог, из њега изниклог, стваралаштва. Са друге стране, ослањање на прошлост ће се, у контексту контролисаног идеолошког оквира, и подстицати.

„Тамо, пак, где су поједини елементи, конструктивни или декоративни, наслеђени из прошлости, још живи, њиховим правилним одабиром, њиховом промишљеном употребом и савремена архитектура ће се јаче повезати са средином којој непосредно служи [...] добит ће се тако нови позитивни стимуланс у активизирању процеса прерастања архитектуре социјалистичке по садржини и националне по форми, у архитектуру социјалистичку и по форми и по садржини.“⁴⁷¹

Којић ће, са друге стране, сасвим логично својој претходној пракси, дати објашњење по ком „совјетски архитекти користе у својој новој грађевинској делатности на селу богато наслеђе прошлости.“⁴⁷² Знајући то, ми јасно можемо сагледати пут дуж кога је фолклоризам, за разлику, од, у то време, непоуларног средњовековног сакралног наслеђа Србије и Византије, које је исувише било религијски обојено и конкретније везано за српску културну

⁴⁷⁰ Bratislav Stojanović. „O socijalističkoj arhitekturi (Predavanje arh. B. Stojanovića. održano u Ruskom domu 22.X. 1947. g.),“ *Arhitektura* 4-6 (dec. 1947 – jan. 1948.), 14.

⁴⁷¹ Đurđe Bošković. „Srednjovekovna arhitektura naroda SSSR,“ *Arhitektura* 4-6 (dec. 1947 – jan. 1948.), 11.

⁴⁷² Branislav Kojić. „Arhitektura ruskog sela: izvod iz javnog predavanja održanog u Beogradu 25. listopada 1947,“ *Arhitektura* 4-6 (dec. 1947 – jan. 1948.), 13.

баштину, преузео ову улогу историјског и националног узора.⁴⁷³ Сасвим је јасно да национална идентификација оваквог приступа, у суштини, прати исте матрице преузимања југословенског идентитета из, не тако етнички јасне, а опет обједињујуће, вернакуларне културе.

Свог посебног заговорника у пракси, овакав приступ, имаће у предратном великану, Драгиши Брашовану.⁴⁷⁴ Он је израдио низ пројеката за **кућице чувара пруга** у читавој Југославији. Том приликом, осмислио је кућице у фолклорном духу тако да одговарају традицијама поднебља у ком су грађене. Настају македнска, босанска, српска славонска и личка кућица. Такође, Брашован израђује пројекте за низ **радничких насеља** у Зворнику, Шапцу, Тузли, Аранђеловцу, а вероватно најуспешније од њих је оно подигнуто у Јагодини, тадашњем Светозареву, инспирисано народном архитектуом моравског краја (Сл. 70.).⁴⁷⁵

У том смислу, највероватније најинтересантнији је његов пројекат за једноспратну **ловачку кућу**, каснији хотел, подигнуту у непосредној близини манастира Сопоћани (Сл. 71.). Објекат је изграђен од грубог притесаног камена са благим кровом од ћерамиде и избаченим стрехама. У обликовању се посебно истиче дрвени, асиметрично постављен, доклат на спрату. „Суптилно изведена спољна обрада дома, мајсторски уклопљена у историјски и природни амбијент, овај објекат сврстава у најбоље примере нашег послератног контекстуализма.“⁴⁷⁶

Можда и најиндикативнија чињеница у вези са овим објектом је та да, и поред тога што је подигнут у непосредној близини једног од најзначајнијих примера средњовековне архитектуре овог простора, објекат није ослоњен на средњовековне већ управо на фолклорне узор. На сасвим сликовит начин, овде је учињен отклон од предратне традиција тражења националних узора у средњовековном наслеђу Србије и свесно пребачено тежиште на вернакуларне узор, у потпуности у складу са владајућим интерпретацијама

⁴⁷³ Manević, 27.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Кадијевић, *Један век тражења националног стила...*, [338]-339.

⁴⁷⁶ Ibid, [340]

пожељних узора за формирање националног карактера архитектонских објеката. У том смислу, интерпретација и доживљај вернакуларног стваралаштва, без обзира на различит идеолошки оквир, нису битно променили свој дискурс у односу на онај који су пратили пре Другог светског рата. Могло би се чак рећи да је, у овом кратком послератном периоду, управо вернакуларно преузело целокупну улогу референтног модела за обликовање архитектонских објеката у националном духу.

Још један истакнути предратни стваралац опробаће се и у фолклористичком идиому у оквиру своје соцреалистичке праксе. У послератном периоду, Самојлов наставља своју каријеру. Тада настаје неколико његових, изразито соцреалистичких пројеката, од којих је, за овај рад, посебно интересантан пројекат за **пошту у Скопљу** из 1946. године. Овај пројекат „на веома добар начин илуструје коришћење фолклоризма и националне архитектуре у сврху приближавања градитељства народним масама. Овај објекат изражава потез нове архитектуре да се уклопи у амбијент и настави оживљавање фолклористичког наслеђа, развијеног у предратном периоду.“⁴⁷⁷ Објекат у потпуности прати форме архитектуре балканских конака, са испуштеним првим спратом и наглашеним стрехама, као и са четвороводним кровом од ћерамиде. Основна композиција је симетрична са ваљкастим централним мотивом који, по облику, али и начину како се уклапа са кровним равнима, посебно подсећа на познату диванхану конака кнегиње Љубице. Целокупна грађевина додатно је оживљена наглашеним димњацима и великим прозорима првог спрата обједињеним у траке.

Након познатог *дубровачког саветовања*, 1950. године, измениће се оријентација архитектонског стваралаштва у Југославији, иако ће Кадијевић истаћи да ток овог саветовања „није био радикално критички.“⁴⁷⁸ Дистанцирање од Совјетског савеза, у политичком смилу, имаће за последицу дистанцирање и од његове уметничке праксе, те ће се излаз потражити у давању веће слободе уметницима који ће узоре потражити у владајућем

⁴⁷⁷ Милан Просен, „О соцреализму у архитектури и његовој појави у Србији,“ *Наслеђе* 8. (2007.), 108.

⁴⁷⁸ Кадијевић. „О соцреализму у београдској архитектури..,“ 82.

модернизму Запада, уз тежњу да путем овог стваралачког језика формулишу дела и вредности својствена постулатима социјалистичког друштва.

Преузимање тековина модернизма, који је већ постојао пре Другог светског рата, те као такав није био ни стран ни непознат, а нипошто нов, иако је почињало опрезно, повлачило је са собом, кроз своје напредовање, преузимање и идеја, теоријских принципа, али и дилема овог стваралачког дискурса. У том контексту, релативно брза појава потребе за отклоном од универзалистичких аспирација модерне, формулисана у облику *критичког регионализма*, која ће имати свој посебан однос и према вернакуларном стваралаштву, одразиће се и на стваралаштво југословенских и српских архитеката.

Занимљиво је да један од идеолога критичког регионализма, Кенет Фремpton [Kenneth Frampton],⁴⁷⁹ свој одељак посвећен овој струји унутар модернизма, у својој књизи „Модерна архитектура: критичка историја,“ започиње цитатом Пола Рикера [Paul Ricoeur],⁴⁸⁰ из његовог дела „Universal Civilisation and National Cultures“ [Универзална цивилизација и националне културе – прев. аут.]. Занимљиво је, управо, то да се овај одељак посебно бави могућностима нација, посебно оних које релативно касне са својим формирањем и уклапањем у токове савремене глобалне цивилизације, да сачувају своју посебност и самобитност.

„Да ли је нужно одбацити своју стару културну прошлост, која је била *raison d'être* нације, да би се кренуло на пут модернизације? ... Отуда произилази парадокс: она (нација) би са једне стране требало да се укорени у тло своје прошлости, требало би да гради национални дух и да развија тај духовни и културни отпор према колонијалистичком бићу. Али, да би могла да учествује у савременој цивилизацији, нужно је да истовремено суделује у научној, техничкој и политичкој рационалности, што често захтева потпуно и чисто напуштање целокупне културне прошлости [...] Како постати савремен,

⁴⁷⁹ Кенет Фремpton (1930-) – британски архитекта, критичар и историчар.

⁴⁸⁰ Пол Рикер (1913-2005) – француски филозоф.

а вратити се својим изворима, како оживети стару, заспалу цивилизацију и учествовати у општој цивилизацији.⁴⁸¹

Одмах затим, Фремптон одбацује концепт локалне и националне културе као парадоксалан, истичући да „регионалну културу треба да посматрамо не као нешто дато и релативно непроменљиво, већ као нешто што данас треба свесно да се култивише,“ позивајући се опет на Рикера у оквиру потенцијалног решења понуђеног речима да ће „одржавање било које аутентичне културе у будућности зависити, на крају, од наших способности стварања виталних облика регионалне културе, усвајајући старе утицаје и на културном и на цивилизацијском нивоу.“⁴⁸² Оваква решења Фремптин препознаје код Утзона [Jørn Oberg Utzon].⁴⁸³

У контексту југословенске архитектуре критички регионализам ће наићи на релативно добар пријем, а једног од значајних представника наћи ће у личности Ранка Радовића. Иако сам Радовић себе никада није посебно декларисао као припадника ове струје, више различитих истраживача, па и нека последња истраживања, виде га као таквог, у односу на његов градитељски опус, али и теоријски рад.⁴⁸⁴ Међутим, за нас ће, пре свега, бити битно Радовићево дело, и његов однос према вернакуларном у контексту, тада нових, архитектонских теорија које су тежиле конкретнијем повезивању са локалним. У том смислу, свакако, биће нам посебно значајан његов **Спомен дом битке на Сутјесци** (Сл. 73, 74, 75.). Иако се не налази на територији Србије, истичемо да је ова грађевина део истог културног контекста, док је сам аутор, већи део свог стваралачког века провео у Србији, те је одабрани пример подједнако илустративан за целокуан контекст архитектонског стваралаштва Југославије па и Србије.

⁴⁸¹ Frempton, 314.

⁴⁸² Ibid, 314-315.

⁴⁸³ Јорн Утзон (1918-2008) – дански архитекта, посебно познат по објекту Сиднејске опере.

⁴⁸⁴ Погледати Владимир Парезанин, „Метафоричка интерпретација идеје критичког регионализма у делу архитекте Ранка Радовића“ (Др дис., Универзитет у Београду, 2016.); Михаило Лујак, „Промена парадигме архитектонско-урбанистичких концепата на објектима културе у процесу конструисања југословенског културног простора у периоду од 1947. до 1974.“ (Др дис., Универзитет у Београду, 2012.), 206-212;

Спомен дом на Тјеништу представља сложен и значењски вишеструк наратив. Сасвим је јасна његова модернистичка позиција која се огледа у изузетно сведеној форми и кључним модернистичким праксама генерисања облика кроз принципе адиције и мултипликације. У одређеном смислу, објекат би могао да се посматра и искључиво као модернистички када би се изоловао у односу на контекст. Међутим, тек у оквиру контекста он добија своје пуно значење, а сведене форме кровова, које сасвим јасно реферирају на локалну градитељску традицију, постају потпуно читљиве.

„Кућу карактерише бетонска конструкција призматичних форми четвороводних кровова, која је модерна у конструкцији, композицији и форми. Истовремено то је једна вишеструко кодирана архитектура, од сведености у духу јапанске естетике и привилеговања тактилног квалитета бетона, до референце на вернакуларну архитектуру брвнара из региона, и модерног транспоновања регионалне традиције.“⁴⁸⁵

Значајно је да сам аутор у овом контексту традицију поставља просто као подстицај, док се истовремено одупире евентуалном квалификовању оваквог приступа као *фолклоризма*.⁴⁸⁶ Међутим, оно што је нама посебно битно јесте разумети какав положај вернакуларно има унутар овог сложеног наратива. Свакако да вернакуларно овде функционише на основном нивоу модела по ком се гради специфичан регионални идентитет објекта, односно, представља онај кључ којим један модернистички објекат постаје истовремено и регионално осетљив. Имајући у виду Радовићево стваралаштво, овај посебан однос према конкретном месту сасвим је јасан и доследан и у том контексту не би требало доводити у питање адекватност оваквог тумачења. Такође, сасвим је јасно да, за разлику од пређашњих пракси, вернакуларно овде функционише пре на принципу транспоновања а не преношења форми. Другим речима, вернакуларно је овде пре значењска референца, него циљани исход који је потребно постићи.

⁴⁸⁵ Љиљана Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 190.

⁴⁸⁶ Ranko Radović, „Informativni centar na Tjentištu,“ *Zbornik radova IAUS* 7 (1975): 35.

Ипак, не сме се занемарити ни сложен политички контекст у ком ово дело настаје. Чињеница да је реч о објекту који, уз споменик, обележава један од најзначајнијих догађаја на ком је конструисан идентитет послератне Југославије, утиче на то да га неизбежно морамо посматрати и као део конкретног идеолошког оквира. Сходно томе, избор искључиво вернакуларних модела, поред основне идеје, која се наставља на већ добро познату традицију тумачења вернакуларне културе као изворне и аутохотне, па према томе истините и својствене човеку одређеног поднебља, има и своје идентитетско наличје по ком је управо избор фолклорне традиције био далеко пријемчивији за изражавање општег југословенског, поред искључиво локалног, идентитета, за којим је архитекта можда трагао. Сходно томе, вернакуларно, и поред своје посредне улоге, опстаје на нивоу потребе да се разуме као најприроднији познати модел локалног идентитета са једне, и општег сложеног југословенског идентитета са друге стране. Ако би се политички и идеолошки аспект овог дела могао посматрати и као једноставан уступак владајућој идеологији, чињеница да се кроз различите интерпретације самог аутора, какав је његов, скоро корбизјеовски текст „Соба кума Савелића,“ вернакуларно описује као *истинско*⁴⁸⁷ говори о томе да иста традиција мишљења опстаје. Па све и када би по среди било просто наслањање на Корбизјеове идеје, суштина интерпретације се не би променила, будући да су и оне такође биле део истог дискурса тумачења вернакуларног. Ипак, битно је нагласити и несумњиву свест Радовића о томе да вернакуларно не може бити тек национално и да је „сувише [...] архитектура народних неимара духовна и дубока да би се повела за клишејима који се нуде.“⁴⁸⁸

Истакнута дела критичког регионализма, у нашој средини, свакако су и објекти Михаила Митровића. „То савремено схватање уношења локалних особености у модерну архитектуру Митровић је веома вешто реализовао у

⁴⁸⁷ Ranko Radović. „Soba kuma Saveljića.“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005.), 15.

⁴⁸⁸ Ranko Radović. „Osmehnuti' šarm narodnih kuća i (zlo)upotreba tih osmeha.“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović (Beograd: Stylos, 2005.), 59.

згради **одмаралишта 'Нарцис'** (Златибор 1963), **мотелу 'Оморика'** (Тара, 1965) и **хотелу 'Гучево'** (Бања Ковиљача, 1967).⁴⁸⁹

Сва три поменута примера разрађују, на различите начине, елементе високог косог крова планинских кућа, не реферирајући значајније на неки конкретнији тип какав би, рецимо, могла бити тзв. *динарска брвнара*. Без обзира на то, применом природних материјала, зидова од камена, или покривача од шиндре, као и кроз метафоричка значења форме којом се наглашава планинско окружење, и то не само на локалном нивоу, Митровић јасно реферира на контекст у ком гради, а сасвим посредно и удаљено и на вернакуларну традицију предметних планинских крајева. За разлику од Радовићевог конкретнијег односа према локалним градитељским традицијама, и несумњивог угледања на *динарске куће*, Митровићеви објекти, пре свега, говоре о планини као општем појму, док се однос према вернакуларном остварује кроз један универзални став о традиционалним грађевинама планинских крајева као грађевинама високих стрмих кровова условљених оштром климом обилних падавина.

На сличној линији лежи и **хотел Панорама**, Александра Кековића, грађен у периоду 1968-1969 године, на Златару. Ипак, морала би се нагласити његова значајнија повезаност са конкретним традицијама локалних брвнара, а која се, пре свега, осети у метеријализацији крова (шиндра), као и у његовој општој форми која није потупно сведена као код Митровића. Ови пример, како наглашава Марић, „иницирају ново сагледавање традиције и лагани раскид са функционализмом седамдесетих година.⁴⁹⁰

Са друге стране, један специфичан *излет* у поигравање фолклорним формама, Алексеј Бркић чини на доста сведенији, и несумњиво модеран начин. Реч је о **хотелу Језеро** у Новој Вароши, који је комплетиран 1968. године. Поигравање са сложенијим геометријским, и у суштини апстрактним, формама кровова, Бркић, у првом реду, наглашава ослањање на

⁴⁸⁹ Perović, 188. (подебљани текст интервенција је аутора овог рада)

⁴⁹⁰ Игор Марић, *Традиционално градитељство поморавња и савремена архитектура* (Београд: ИАУС, 2006.), 99.

традиционалне узоре. Са друге стране, посебно софистицирана материјализација, употреба камена и дрвета, формираће, пре свега, једну високо атмосферичну, микро-урбану, целину. Кадијевић ће нагласити како је „формалну динамику и естетску изражајност једноставних подцелина, изведених из пуристичког архитектонског репретоара, Бркић [...] максимално нагласио (рамови, стубови, прозори повезани у траке, парапетне плоче), без обзира што је облицима крова и »културом« материјала »јеретички« скренуо са строгог функционализма у носталгичне фолористичко-истористичке реминисценције.“⁴⁹¹ Другим речима, срећемо се са поступком, далеко сроднијим Утзоновом, рецимо, који не реферира ни на једну традицију конкретно, али који својим посебним осећајем за контекст, као и употребом адекватних материјала, и тек, евентуално, посредним акцентом у форми косих кровова, гради један специфичан однос према локалном.

Могли бисмо, свакако поменути још нека значајна дела која су пратила овај дискурс. Ту је, свакако, **Народна библиотека** Иве Куртовића, из 1971. године (Сл. 72.), са својим доминантним кровом, и обимним тремовима.⁴⁹² Али, ту је и „веома студиозно промишљен и конципиран на узорима народног неимарства [...] **блок 19а** архитеката М. Лојанице, П. Цагића, Б. Јовановића и Р. Марића.“⁴⁹³

Значајно је поменути да систем знања везаног за вернакуларну архитектуру, а који пратимо кроз целокупно поглавље истрајава све до краја века, што не значи да му је ту и крај. Као илустративан пример поменућемо само стваралаштво Божицара Петровића и његове чувене куће инспирисане народним неимарством (Сл. 76, 77.). У том смислу, пре свега, било би битно поменути ставове самог аутора о значају и карактеру вернакуларне архитектуре. Петровић своје стваралаштво гради као одговор на општу

⁴⁹¹ Александар Кадијевић, „Хотел »Језеро« у Новој Вароши – фолклористичка епизода у архитектонском опусу Алексеја Бркића,“ *Новопазарски зборник* 26. (2002.), 222.

Ђорђе Алфиревић и Сања Симоновић Алфиревић, „Београдски стан,“ *Архитектура и урбанисам* 38. (2013.), 42-44.

⁴⁹² Марић, 85.

⁴⁹³ Ibid, 103. (подељани текст интервенција је аутора овог рада)

архитектонску слику окружења у ком делује запитан: „значи ли то да не треба подлећи једној пометњи, отуђењу, једној инфериорној клими која нам нагрђује идентитет и замагљује својевитност.“⁴⁹⁴ Видећи у старим кућама скоро природну појаву, истаћи ће како се „нигде [...] наш човек није ‘душевније’ показао него градећи себи кров над главом.“⁴⁹⁵ Док ће надаље изразити забринутост, врло сличну оној коју смо видели код Рикера,

„да културни модели увезени са стране успоравају схватање наше националне реалности и да модернизација која априорно одбацује проверене вредности прошлости води у површност и сервилну копију страних узора.“⁴⁹⁶

Пред крај двадесетог века, појављује се једна, такође, изузетно занимљива грађевина која свесно реферира на узор вернакуларног неимарства. **„Монашка кућа** у манастиру Увац својеврсна је архитектонска минијатура непоновљивог израза. Грађена у духу регионализма и аутохтоних материјала, традиционалне технологије и метода пројектовања на лицу места, ова кућа одражава оригинални стваралачки поступак настао у духу наталожених знања прошлости.“⁴⁹⁷ Овај објект, Благоте Пешића, из 1998. године (Сл. 78, 79.), уз употребу традиционалних материјала, као и назнаком доминантног косог крова, који би се, чак, мога тумачити и као једноводан, без директног позаимљивања форми, већ пре апстрактним облицима, постиже недвосмислен утисак повезаности са локалним градитељским традицијама.

Несумљиво је како, чак и код свеснијих стваралаца, разумевање вернакуларне културе које смо почели пратити још од модела насталих у

⁴⁹⁴ Божићар Петровић, „Поговор.“ у *Старе српске куће као градитељски подстицај: куће Боже Петровића*, при. Зоран Петровић (Београд: Грађевинска књига, 1997.), 162.

⁴⁹⁵ Ibid.

⁴⁹⁶ Божићар Петровић, 163.

⁴⁹⁷ Марић, 94. (подебљани текст интервенција је аутора овог рада)

осамнаестом веку, непрестано истрајава и дефинише њихов однос и приступ овом феномену. Сходно томе, у следећим одељцима, покушаћемо сагледати како је овај облик интерпретације народне културе утицао на само вернакуларно неимарство у Србији овог периода. Циљ ће нам бити разумвање тог односа, као и његових последица.

3.3. Компарација вернакуларног градитељства и његове интерпретације

У претходним одељцима издвојено је посматрано оно што је дефинисано као вернакуларна архитектура Србији са једне, и начин како је она тумачена у одабраном периоду са друге стране. Неподударност ова два феномена јасно је уочљива, међутим, оно што ће нас, пре свега интересовати јесте однос који се међу њима остварује. Индикативна је чињеница да у периоду када се јавља значајно интересовање за народно неимарство оно истовремено копни и нестаје, што је у вези са првом хипотезом овог рада. Наше питање је да ли постоји одређена повезаност између начина на који је феномен вернакуларне архитектуре интерпретиран и чињенице да она у том периоду ишчезава.

Ово својеврсно напредпостављање два поменута феномена биће извршено кроз основне аспекте форме и функције архитектонског дела, а који су коришћени за претходну анализу вернакуларне архитектуре Србије. Ово није нека нова структурална анализа, већ пре компарација спроведена у окворима у којима је један од анализираних аспеката већ презентован, а са циљем формирања јасније и свеобухватније слике. Сходно томе, форма и функција биће само оквири за поређење ових аспеката вернакуларног и његове интерпретације.

3.3.1. Компарација формалног аспекта

Када је формални аспект овог односа у питању, биће разматран однос према обликовању, као и однос према техничком аспекту архитектонског дела. Није посебно битно истицати различитости у обликовним формама саме вернакуларне архитектуре и објеката настајалих у раздобљу њене

интерпретације којим се овде бавимо. Битно је истаћи основне принципе генерисања ових облика.

Ако се вратимо на анализу вернакуларног градитељства у Србији, препознаћемо да је реч о стваралаштву за које Рапопорт каже да је „могуће једино у друштвима која су везана традицијом, где се поједине промене које се јављају одвијају унутар оквира постојећег заједничког наслеђа и хијерархије вредности који се огледају у градитељским типовима.“⁴⁹⁸ Ови типови су, свакако у константном варирању путем помињаних „имплицитних правила,“⁴⁹⁹ односно „прилагођавања модела.“⁵⁰⁰ У том смислу, можемо рећи да имамо типове и подтипове који су, у складу са потребама константно трансформишу и деформишу, а да при том, не губе на својој препознатљивости.

Није потребно претерано елаборирати чињеницу да се неће наћи две исте брвнаре на Златибору, односно две исте бондручаре у моравском крају, иако ћемо и једну и другу лако сместити у оквире препознатљивих типова. Ипак, ове типове не смемо разумети као коначне, односно заокружене форме. Управо, сходно потреби за константним варирањем, које је условљено карактеристикама локала, ову врсту градитељства пре ћемо означити „транзицијом него мировањем.“⁵⁰¹ Другим речима, поменути модели су они који постоје, настају, мењају се, али и нестају у складу са конкретним захтевима локалног контекста. Најбољи примери за то су поменуте комбиноване форме, као што су *полу-брвнаре полу-чатмаре*,⁵⁰² односно куће Шумадије или ваљевског краја, о којима је било речи. Трансформисање једног познатог у други, такође познати, тип, односно настанак знатне варијације постојећег типа, карактеристике су ових кућа и о томе смо подробно говорили у претходним поглављима. Ово нам говори о чињеници да оно што у вернакуларној архитектури називамо *типом* није ни круто нити заокружено, већ управо константно променљиво у зависности од захтева

⁴⁹⁸ Рапопорт, 5.

⁴⁹⁹ Davis, 61.

⁵⁰⁰ Рапопорт, 5.

⁵⁰¹ Kingston Wm. Heat, *Vernacular Architecture and Regional Design*, 14.

⁵⁰² Којић, 160.

конкретног контекста. Стога, *тип* остаје непроменљив и константан само док контекст, физички, културни и сваки други, остаје непроменљив.

Међутим, када је реч о истраживачима деветнаестог и двадесетог века, можемо приметити да су, за њих, поменути типови били „дијахронијски стабилни и готово [...] замрзнути културни феномени.“⁵⁰³ У том смислу можемо овакво тумачење директно супротставити основном карактеру вернакуларне архитектуре, али и карактеру конкретно оне вернакуларне архитектуре коју су ова истраживања интерпретирала. Интерпретација о којој је реч имала је своје јасно теоријски и идеолошко утемељење које је тежило успостављању једне специфичне слике регионалних идентитета као посебних израза једног јединственог националног духа, и базирана је на теоријама које су се развијале још од осаманестог века. Корен овог приступа налазимо у праксама грађења националних држава и идентитета карактеристичних за процесе које Хопсбаум приписује двострукој револуцији. Међутим, оно што се истиче јесте чињеница да, за све ово време, реално стање вернакуларне архитектуре, са којима се могло срести на терену, остаје потпуно занемарено, а из перспективе не само архитектонских, већ свих релевантних аспеката који се тичу ове архитектуре, а који су у овом раду претходно обрађивани.

Са друге стране, у пракси, примена вернакуларних форми бива далеко слободнија. Потребна за оживљавањем фолклорних традиција не иде даље од слободног преузимања различитих елемената и њиховог компоновања у нове форме својствене естетским и стилским начелима времена у ком настају. У том смислу може се видети да је типологија која је, иако подложна перманентном варирању, својствена вернакуларном стваралаштву и његовој утемељености у традицији, овде потпуно занемарена кроз недовољно разумевање форми и њихову адопцију у композиције настале сходно општим начелима савремене струке. Циљ овога је, свакако, био презентовање конкретног идеолошког наратива који је вернакуларно доживљавао као најбољи одраз националног духа, али уједно није имао потребу за његовим

⁵⁰³ Ignjatović, 373.

бољим разумевањем. У суштини, начин на који су настајале зграде карактеристичне за *фолклоризам* тичу се онога што Рапопор назива „свесним естетским тежњама, или стилистичким интересима,“ а што, пре свега, супротставља карактеру вернакуларног стваралаштва.⁵⁰⁴

Ако традицију, у којој је утемељено вернакуларно стваралаштво, схватимо, Рапопоровим речима, као „несамосвесно превођење у физичку форму културе,⁵⁰⁵ онда нас разматрана дисонантност вернакуларног градитељства и његове интерпретације упућује на већ поменути, додуше појединостављен, Хитов закључак. По њему, вернакуларни градитељ је „културно оријентисан,“ за разлику од оног професионалног који „тежи бити условљен естетским и интелектуалним садржајем своје професије,“ те је „интелектуално оријентисан.“⁵⁰⁶

Појава професије део је процеса „институционализације и специјализације“⁵⁰⁷ рада. Одатле, између осталог, и груписање појединих делатности и формирање *уметности*. „У тренутку када се потврђује аутономија уметности поставља се проблем њеног усаглашавања са осталим делатностима, то јест њеног места и функције у културним и друштвеним околностима епохе.“⁵⁰⁸ Захтеви за специјализацијом уметности нису недостајали ни новој српској култури. За Андру Стевановића „уметничко дело пак, јесте и треба да буде независан производ и субјективан начин изражаја његовог творца – уметника.“⁵⁰⁹

Наша потреба за разликовањем вернакуларног стваралаштва од онога што разумемо данас као *уметност*, може се довести у питање имајући у виду да су, рецимо, још заступници тзв. бечке школе историје уметности апеловали да се сво стваралаштво треба разумети као *уметност*, у жељи да га рехабилитују, те да укину разлике између *високе* и *ниске* уметности. Ипак,

⁵⁰⁴ Rapoport, 5.

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Kingston Wm. Heat. „Defining the Nature of Vernacular,“ 3.

⁵⁰⁷ Rapoport, 3.

⁵⁰⁸ Argan, 22.

⁵⁰⁹ Цитирано према Богдан Несторовић, *Архитектура Србије у XIX веку* (Београд: Арт Пресс, 2006.), 30.

управо су ови подухвати део процеса, не рехабилитације, већ баш адопције овог стваралаштва у оквиру новоформиране струке, што је за последицу имало замагљивање реалног обухвата вернакуларних дела, као и сужавање простора за његову ваљану интерпретацију.

Део овог проблема тиче се, свакако, и питања „да ли је могуће да је уметност, као специјализована активност, уништила дела и заменила их, полако али неумољиво, производима предодређеним да буду размењивани, продавани и репродуковани *ad infinitum*?”⁵¹⁰ Где бисмо *дело* схватили као оно што је последица стваралаштва карактеристичног за вернакуларна друштва, о чему је опширније било говорено у првом поглављу. Међутим, када је конкретно обликовање у питању, оно што је значајно за нас јесте то да институционализована професија ставља пред нас један сасви специфичан задатак, а то је произвођење *новог*. Реч је о систему мишљења који, по Фукоу, „слави почетке, обавија их пажњом и тишином и намеће им ритуализоване форме,”⁵¹¹ док се колективни феномени, у главном, описују као „'традиција,' 'менталитет,' 'облици;' и допуштено им је да играју негативну улогу кочнице у односу на 'оригиналност' проналазача.”⁵¹² Ова потребе за именовањем аутора, уједно је и потреба за тим да тај аутор буде управо онај који „започиње,” односно, онај који доноси то *ново*.

Колико год се, на први поглед, чинило чудно, ни посезања у прошлост ни трагање за изворним формама на којима ће бити формулисан национални идентитет, није имало за циљ налажење форми које ће бити препознате и као такве репродуковане, већ се, и у овом случају очекивало генерисање тог *новог*. Јасно је да већ Инкиостри поаставља „императив стварања новог на подлози аутентичног.”⁵¹³

„Ваља прекинути са тим старим лагањем, јер ту је естетика увек роб стилова, а пошто се природне снаге и развитак не дају везати ланцима, ми ћемо се сами ослободити и тог

⁵¹⁰ Lefebvre, 74.

⁵¹¹ Фуко, *Поредак дискурса*, 6.

⁵¹² Ћомски и Фуко, 31-32.

⁵¹³ Игњатовић, 404.

ропства и дати слободан ток ономе што слободне осећа по духу нашега народа и модерном схватању, створићемо нову нашу архитектонску уметност рушећи трошну зграду старе уметности и стилистике...“⁵¹⁴

Уједно се, и као део образовног система, овакав идеал промовисао, па се, као таква, коментарише изложба студентских радова, где су се студенти архитектуре „потрудили да комбиновањем народних стилова извуку нове оригиналне варијанте које по мишљењу компетентних представљају модерне снажне потезе у нашој архитектури.“⁵¹⁵ Са друге стране, довољно је присетити се захвата Којића у фонд градитељских облика народног неимарства, и њихове свесне модернизације са двоструким циљем легитимисања народних облика сродних модерним тежњама, и истовременог национализовања модерне архитектуре.

И у послератним годинама, ми и даље можемо приметити како Којић, подстакнут совјетским узорима, промовише стварање нових облика на бази фолклорног наслеђа. Слично се може рећи и за остале ствараоце који су, у оквирима соцреалистичког дискурса, тражили решења базирана на примерима народног неимарства. Потреба за стварањем новог, тек ће, сасвим очекивано, бити изражена и у праксама критичког регионализма, али и касније. Уопштено говорећи, идеал *новог* модерна је тековина која није заобишла ни праксе које су се начелно инспирисале делима прошлости. У практичном смислу несумњиво је јасно да су модели преузимани из прошлости представљали полазне форме које су се свесно и слободно преузимале, произвољно примењивале, и компоновале у композиције својствене основним естетским начелима времена у ком су настајале. „На основу тог увида бива јасно да *историзам, упркос свој својој критици рационализма [...]* стоји на тлу модерног просветитељства и нехотице дели

⁵¹⁴ Inkiostri, 43.

⁵¹⁵ „Изложба архитектонских пројеката: Студенти архитектуре приређују другу изложбу својих радова,“ *Политика*, 5. фебруар, 1926, 7.

његове предрасуде.“⁵¹⁶ Историзмом можемо разумети и све подухвате српске архитектуре који су се тицали захватања у прошлост и грађења националног архитектонског израза на елементима архитектонских облика из прошлости.⁵¹⁷

У суштини, „из перспективе историциста, могућност *разумевања* историје гарантовала [је] могућност *производње* историје.“⁵¹⁸ У складу са тим, „историцистичко мишљење је уметничко дело будућности претворило у будућност као уметничко дело.“⁵¹⁹ Чак је и Земпер [Gottfried Semper],⁵²⁰ који је изражавао сумње у то да је могуће формирање „новог стила“,⁵²¹ „веровао у могућност објашњавања и предвиђања унутрашњег функционисања организма епохе, постављајући историју [уметности] у оквире позитивне науке путем које је могуће припремити естетичку синтезу будућности.“⁵²² Овако, историја више није само нешто што је прошло, већ је, уједно, и инструмент обликовања будућности по обличју епоха које се сматрају узорним. Овај, колико год апсурдан принцип, а који је карактеристичан и за интерпретирање вернакуларног којим се овде бавимо, посезањем у прошлост тежио је формирати оно *ново*, карактеристично за постулате професије који се идеализују. Сходно томе, слобода и произвољност у преузимању обликовних елемената народног неимарства део је управо, не жеље за истинским очувањем и оживљавањем овог градитељског приступа, већ за формирањем новог израза који је у вернакуларном видео само одраз карактера који би требало наново оживети. Интерпретација је тако, путем својих механизма, вернакуларно поставила у један специфичан

⁵¹⁶ Hans-Georg Gadamer, *Istina i metod: Osnovi filozofske hermeneutike* (Београд: Fedon, 2011.), 352.

⁵¹⁷ Миодраг Јовановић, „Историзам у уметности XIX века“, *Саопштења XX-XXI* (1988/89), 278;

⁵¹⁸ „From the historicist point of view, the possibility to *understand* history guaranteed a possibility to *produce* history.“ – Mari Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 172.

⁵¹⁹ „Historicist thinking turned the artwork of the future into the future as a work of art.“ – Ibid.

⁵²⁰ Готфрид Земпер (1803-1879) – немачки архитекта, уметнички критичар и професор архитектуре.

⁵²¹ Александар Кадиевић, *Архитектура и дух времена* (Београд: Грађевинска књига, 2010), 75.

⁵²² „Semper believed in the possibility of explaining and predicting the inner workings of the epochal organism, rendering (art) history into a positive science by which the aesthetic synthesis of the future could be prepared.“ – Hvattum, 167.

интерпретативни оквир који га је презентовао у складу са већ формираним предрасудама и жељеним исходима. Могло би се управо рећи да је разматрана интерпретација подлегла „тиранији скривених предрасуда,“ које су је учиниле „глувом за оно што нам говори традиција.“⁵²³

Специјализација рада тиче се, у одређеној мери, тековина индустријске, као сегмента дуалне, револуције. Међутим, оно где ће индустријска револуција посебно оставити траг на вернакуларно и на његову интерпретацију, а тиче се формалног аспекта, јесте у конкретним производима које је она обезбедила. Ово се посебно односи на технолошки сегмент формалног аспекта, а пре свега на материјализацију објеката и њихов конструктивни склоп.

За разлику од традиционалних материјала и разноврсности конструктивних склопова, објекти који су настајали као део интерпретативних пракси грађени су у савременим материјалима, савременим методима и у владајућим конструктивним склоповима, односно, пре свега, у масивном конструктивном склопу зиданом опеком или каменом.⁵²⁴ Чињеница да је масивни конструктивни склоп био заступљен и у вернакуларним објектима не мења ствар, будући да се конструктивни склопови, у најширем смислу, концептуално, нису значајније мењали у историју и, у главном, се свODE на два основна – скелетни и масивни. Оно што се истиче, међутим, када су објекти настајали као интерпретација фолклорних форми у питању, јесте чињеница да је њихов конструктивни склоп директна последица примењених грађевинских материјала.

Примена индустријски произведених материјала у потпуности трансформише приступ, како изградњи, тако и генерисању облика грађевина. Употреба локалних материјала, а у складу са конкретним захтевима поднебља, потпуно изостаје у оваквом приступу који је, несумњиво, био доминантан у изградњи свих објеката који су се тицали преузимања вернакуларних форми. Фолклоризам деветнаестог, а пре свега

⁵²³ Gadamer, 351.

⁵²⁴ Ротер-Благојевић, 359.

двадесетог века, кретао се, на првом месту, „у оквирима преношења фолклорних ликовних елемената у модерне материјале.“⁵²⁵

Другим речима, индустријски произведени материјали дефинитивно су поништили, било коју, везу са конкретним поднебљем, и конкретним локалом. У вези са тим је, управо, оно како се у Британији разуме крај традиције који је повезан са развојем железнице „која је превозила материјале и људе.“⁵²⁶ Сходно томе, и сваки други приступ преузимања обликовних форми традиционалног неимарства остаје, у великој мери, бесмислен и неоправдан, изузев захтевима естетских и професионалних начела струке.

Што се, пак, тиче просторне организација објеката који су настајали током деветнаестог и двадесетог века, позивајући се на тековине вернакуларе архитектуре, она у потпуности прати традиције савремене организације стамбеног простора, и не указује на значајнију жељу за повезивањем са традицијама фолклорних објеката, сем путем уобичајених форми које су донекле наставиле да опстају у свим стамбеним просторима овог времена. Издвајају се два основна типа организације стамбеног простора, подужни – у ком се просторије нижу једна за другом, у једном или два тракта; и централни – где се просторије групишу око једне централне јединице.⁵²⁷ Оба примера се наслањају на традиције вернакуларних грађевина Србије, али су, временом, модификовани примерима из окружења, Пеште, Будима, Панчева, Земуна, док се већ, „код зграда које су грађене у последњим деценијама 19. века, чији су аутори били градитељи школовани на високим техничким школама средње Европе, пре [...] може говорити о преузимању класичних академских схема формирања унутрашњег распореда.“⁵²⁸

Једнопородичне куће су имале свој посебан развојни пут, док су станови доживели комплетније заокружено просторно решење централног типа, са тзв. *београдским станом* међуратног периода, где је трпезарија заузимала

⁵²⁵ Manević, 21.

⁵²⁶ Oliver, 37,

⁵²⁷ Ротер-Благојевић, 91. и даље.

⁵²⁸ Ibid, 92-93.

централно место.⁵²⁹ Ипак, и једнопородично и вишепородично становање организовано је тако да обједини три целине, карактеристичних за живот тог времена, а то су:

„а) јавни и репрезентативни, тј. "служени" простор стана - улазни хол , салон и трпезарија (евентуално радна соба, библиотека); б) сервисне просторије тј. „опслужујући“ простор стана - подрум (оставе за гориво, систем централног грејања), гаража, кухиња , остава, WC и соба за послугу и млађи (евентуално соба за пеглање, вешерница и сл.); в) приватни део стана са спаваћим собама и купатилом. На овим програмским основама заснивала се функција већине породичних кућа и вила у овом периоду.“⁵³⁰

Свакако да се у својој пуној форми, овакав скуп функција тицао, у главном, станова имућних породица, али је опстајао у редукованом облику и у другим типовима стамбених објеката. Оно што, такође, карактерише просторну организацију објеката о којима говоримо јесу циркуларне везе између просторија. Порекло оваквог повезивања просторија, свакако, треба тражити изван примера фолклорног градитељства, а можемо их наћи на савременим становима Будимпеште, Беча или Париза.⁵³¹

Ако ћемо обратити пажњу конкретно на објекте који су својом општом формом интерпретирали примере народног неимарства, затећи ћемо исти случај. Коруновићева летња кућа на Дедињу, коју бисмо само условно могли схватити као грађевину централног типа, прати поменути облик зонирања

⁵²⁹ Ђорђе Алфировић и Сања Симоновић Алфировић, „Београдски стан,“ *Архитектура и урбанизам* 38. (2013.), 42-44.

⁵³⁰ Љиљана Благојевић, „*RAUMPLAN* у породичним кућама архитекта Милана Злоковића: интерпретација и реализација изворног концепта,“ *Архитектура и урбанизам* 5. (1998.), 46.

⁵³¹ Алфировић и Симоновић Алфировић, 42-44.

унутрашњег простора на јавни, сервисни и опслужујући, уз несумљиву примену циркуларних веза међу просторијама.

Сличану ситуацију затичемо и у Којићевој приватној кући у Задарској улици у Београду (Сл. 31.). „Дводелна основа са јасно издвојеним просторијама за боравак окренутим ка улици и групом помоћних просторија ка дворишту, јесте уобичајен пример стамбеног просторног решења у београдској међуратној архитектури.⁵³² Уз поједина одступања у приземљу и подруму, овај објекат у потпуности одговара подужном типу са два тракта. Репрезентативни простори окренути улици подразумевају познате функције тог времена као што су салон и трпезарија. Циркуларне везе између одељења карактеристичне су и за овај објекат. Са друге стране, вила у Темишварској улици, коју је Којић пројектовао за индустријалца Николу Ђорђевића, уз обилно коришћење цитата из ансамбла вернакуларних облика варошких кућа, уз њихову, већ уобичајено модернистичко свођење, у њеном спољном обликовању, могло би се рећи да је отишла, чак корак даље, када је у питању просторна организација њене унутрашњости (Сл. 37.).

„У просторном плану напуштено је стандардно решење основе, где је трпезарија представљала средишњи део, тако да главну окосницу приземља чине три простране, међусобно повезане просторије: салон, библиотека и трпезарија [...] Једини елемент у просторном обликовању преузет из прошлости јесте полукружни завршетак трпезарије, како га је сам аутор називао ‚турски салон,‘ очигледно инспирисан традиционалним диванханом.“⁵³³

Сама чињеница да је аутор једини облик наслеђен из вернакуларног градитељства називао „турским салоном,“ а не уобичајеним назовим

⁵³² Снежана Тошева, *Бранислав Којић*, 25.

⁵³³ *Ibid*, 36.

диванхана, говори понешто о његовом приступу који бисмо пре могли поставити у раван романтичарског надахнућа егзотичним, него реалном жељом за прецизним настављањем фолклорних традиција.

Иако просторна организација дуже прати форме вернакуларног градитељства, и она бива трансформисана различитим примерима из окружења, а пре свега *знањем*, односно естетским и функционалним принципима, усвојеним на познатим стручним школама у Европи. Организација стана око централне просторије, „данас се може двојако тумачити: као традиционални став о средишту куће познатом широм Балкана, али и као увезена схема средњоевропског искуства из доба премодерне.“⁵³⁴ Међутим, основе се усложњавају што је, у одређеном смислу, и последица комплекснијих, конкретнијих, а пре свега нових, функција које један стамбени објект треба да обухвати у овом периоду и о којима ће бити речи у следећем одељку, а уводи се и другачији начин њиховог коришћења и њиховог међусобног повезивања. Сходно томе, осети се својеврсна дисхармонија између потребе да се на нивоу опште форме објекта рекреирају облици вернакуларног градитељства, док унутрашња организација простора једноставно прати познате моделе карактеристичне за време у ком се гради, без свесног односа према традицији, сем оног који је, као такав, опстао у општеприхваћеном приступу просторној организацији стамбеног простора разматраног периода.

3.3.2. Компарација функционалног аспекта

Функције које ће бити посматране, тичаће се односа са контекстом, и то, пре свега, физичким, друштвеним и културним. Са развојем архитектуре од деветнаестог века, ови односи се значајно усложњавају, али и радикално мењају. У овом одељку, анализираће се веза између вернакуларног односа према овим аспектима окружења и онога како је то интерпретација посматрала и спроводила у дело.

⁵³⁴ Бранислав Миленковић. „Идеје, идеали и истина.“ у *Бранислав Којић: сећања на архитекту*, при. Снежана Тошева (Београд: Публикум, 2001.), 43.

Када је физички контекст у питању, примарна заштита од климатских утицаја, употребом нових индустријских материјала и технологија, учинила је обликовање објекта мање зависним од услова које одређена климатска зона намеће. Сходно томе, у самом обликовању објеката, на прво место су дошли естетски и професионални захтеви, док су проблеми заштите од окружења решавани на други начин. Такође, индустријски произведени материјали омогућили су значајније отварање објеката према спољашњости, увођење већег броја прозора чак и тамо где клима није толико благодатна, тако да су се усложнили нивои ограђивања, постајући не само ограничавајући, већ, у одређеној мери, и порозни. У том смислу, однос околине, њених захтева и могућности које она пружа, нису више били у непосредној вези са обликовањем објеката.

Са друге стране, унутрашња организација простора, као последица начина његове употребе посебно се променила услед усложњавања задатка, али и потребе за конкретнијом наменом одређених просторних целина. Вернакуларан друштва нису, у тој мери, познавала поделу рада, па, сходно томе, ни простор није био знатније диференциран.⁵³⁵ Ако упоредимо, рецимо, баш кућу Јована Цвијића, приметимо да она функционално и организацијски потпуно одговара решењима стамбених простора карактеристичних за период у ком настаје. Већ формирање одређене намене просторија, као што су радни кабинет, соба за примање и сл,⁵³⁶ у потпуности одговара функцијама и животу у Србији са почетка двадесетог века, док је веза са вернакуларним остала искључиво на нивоу декоративних апликација произвољно преузетих из ансамбла народних рукотворина.

„Као привилегија средње грађанске класе, организација стана у породичној кући Београда [...] заснива се на посебности београдског буржоаског живота.“⁵³⁷ Свакако да није реч само о буржоаском животу Београда, већ и шире, будући да слична просторна решења срећемо и у Нишу, или Новом

⁵³⁵ Rapoport, 8-9.

⁵³⁶ Сретеновић, 4.

⁵³⁷ Љиљана Благојевић, „*RAUMPLAN* у породичним кућама архитекта Милана Злоковића...“, 46.

Саду.⁵³⁸ Подела на три зоне – јавну, сервисну и привату, дефинисана је, пре свега, начином функционисања живота у овим кућама. Јавни, тј. репрезентативни простор карактеришу трпезарија, салон, евентуално библиотека, док се сервисни, односно помоћни, тиче кухиње, остава и целина предвиђених за могућу послугу које се најчешће огледају у тзв. девојачким собама. Приватни простор представља, у суштини, оно што називамо ноћном зоном. Већи део ових функција примећујемо већ у Цвијићевој кући, а посебно се истичу, управо њихова јасна издиференцираност коју је не срећемо у вернакуларним грађевинама. Такође, ту су и поједине нове функције какве су кабинет, библиотека односно купатило или тоалет.

Ако бисмо и изузели овај пример као, пре свега, дело примењене уметности, односно као дело које је настало опремањем постојећег простора (Сл. 26.), и ако бисмо се окренули фолклористичким објектима који су, као такви пројектовани и грађени од почетка, ипак, не бисмо затекли битно другачију ситуацију. Ако узмемо за пример куће Момира Коруновића, а пре свега његов најстакнутији пројекат инспирисан фолклорном архитектуром, летњу кућу на Дедињу, приметимо да просторна и функционална организација објекта у потпуности прати савремене архитектонске трендове (Сл. 47.). Објекат има јасно издвојену улазну партију са степеништем, вертикално зонирање на дневну зону у призмљу и ноћну на спрату, као и низ савремених функција предвиђених у додатом анексу, као што су кухиња, купатило, тоалет, који чине својеврсну сервисну зону.⁵³⁹ Иако су *кујна*, па и нека врста купатила, постојали у традиционалним варошким кућама, овде је реч о савремено опремљеним феноменима без препознатљивог традиционалног начина функционисања, где је *куина* наслеђивала *кућу*, а купатила су, у главном, била везана за спаваће собе. О *кући* или *соби*, у традиционалном смислу, свакако да нема речи, међутим, оно што је значајније, нема ни реминисценција на сложеније структуре, какве су биле варошке куће, а које су имале познату традиционалну организацију унутрашњих просторија око централног хола.

⁵³⁸ Алфиревић и Симоновић Алфиревић, 43.

⁵³⁹ Кадијевић, *Момир Коруновић*, 62-63.

Сличан случај можемо посматрати и на примерима Којићевих објеката који сви прате принципе савремене организације простора и његове намене. Већ код његове приватне куће у Задарској улици у Београду запажамо јасно зонирање на јавне просторе груписане уз уличну фасаду, са изузетком спаваће собе, и сервисне просторе оријентисане дворишту. У центру куће налази се трпезарија, а на њу се наставља салон. Кућа, такође, поседује и радну собу. Сличан, само доста развијенији, склоп функција поседује и кућа пројектована за Николу Ђорђевића на Сењаку, која је зонирана по вертикали, тако да се у призмељу налазе репрезентативне просторије салон, трпезарија и библиотека. Нагласили бисмо да ова кућа има, и сасвим развијене сервисне просторије које имају и одељен улаз,⁵⁴⁰ сасвим блиско решењима репрезентативних савремених станова у објектима вишепородичног становања.

У свим примерима видимо посебно сложено структуру стамбеног простора дефинисану савременим функцијама и битно трансформисану у односу на оне које срећемо у примерима вернакуларног градитељства. Свакако да одређене функције као што су салон, или, пре свега, трпезарија, могу наћи своје пандане у појединим просторима за окупљање вернакуларних грађевина, с тим што се мора имати у виду битна промена у начину коришћења и разумевања тих простора у објектима деветнаестог, а пре свега, двадесетог века. Њихове узоре, нема сумње, треба тражити пре у примерима просторне организације буржоаских станова Будимпеште или Беча, па и Париза.⁵⁴¹ Оно што је карактеристично јесте наглашеност трпезарије, и њена, често централна, позиција. Као таква, она представља место окупљања породице, али и гостију и пријатеља. У том смислу, може се истаћи потенцијална веза са специфичностима живота у Србији чије евентуалне корене можемо тражити у прошлости.

Начин коришћења простора, у том смислу, у великој мери, дефинисан је, управо, друштвеним контекстом и његовим нормама. Сходно томе, када се

⁵⁴⁰ Тошева, *Бранислав Којић*, 34-36.

⁵⁴¹ Алфиревић и Симоновић Алфиревић, 44.

каже буржоаско друштво у Србији, подразумева се, пре свега, низ одређених вредности које то друштво дефинишу, а које ми можемо посматрати и кроз архитектуру. Са друге стране, највећи број примера који је овде понуђен одговара репрезентативним буржоаским становима и кућама, док је ситуација са становима сиромашнијег становништва била другачија. Ови станови су се, најчешће, налазили у краковима објеката који су залазили дубоко у парцелу и састојали су се, углавном, од кухиње и собе, сасвим блиско традиционалној организацији простора. Међутим, примери који су овде обрађени, пре свега, конкретни су примери примене елемената вернакуларног градитељства у обликовању објеката, који су, по правилу, били виле и летњиковци имућнијег становништва. Значајна је чињеница да, самим тим што друштвени контекст којим се овде бавимо, дефинишемо као буржоаски, ми већ јасно говоримо о усвојеним тековинама дуалне револуције, а, стога, и њиховим последицама које су, несумњиво, заувек измениле традиционална друштва.

Развој буржоазије каснио је у Србији сходно познатим историјским околностима, а пратио је, свакако, закаснили развој индустрије. Сходно томе, одређене појаве везане за живот буржоазије јављају се у Србији касније, а условљене су, развојем индустрије, на исти начин на који су то биле и у Западним друштвима. Када је стамбени простор у питању, примећују се значајне промене на пољу структуре породице, иако су оне започете још раније и њихове трагове можемо пратити и у оквиру вернакуларног градитељства. Иако је нестанак *проширене* и доминација *нуклеарне* породице можда делимично преувеличан,⁵⁴² чињеница јесте да у градовима, пре свега, срећемо потоњу, која, иако можда није означила раскид породичних веза,⁵⁴³ јесте утицала на трансформацију стамбеног простора.

Овде се, у ствари, налазимо на крају процеса, будући да смо његове трагове сретали и у фолклорним грађевинама, а пре свега у насељима збијеног типа, о чему је било речи. Смањивање породице за последицу је имало смањивање

⁵⁴² Bayly, 399.

⁵⁴³ Ibid, 188; Jerrold Seiger, *Modernity and Bourgeois Life: Society, Politics and Culture in England, France and Germany since 1750*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2012.), 276.

домаћинства, али и обједињавање стамбеног простора унутар једне грађевине која је, сходно томе, добијала сложенију стурктуру. Сличан ефекат има и појава буржоаске породице која је, свакако, живела у оквиру једне стамбене јединице посебно комплексне структуре и развијених, претходно помињаних, функција.

Развој индустрије довео је до промена у функционисању пословања трансформишући породичну економију у индустријску.⁵⁴⁴ Поред градских примера, који су карактеристичнији за Западна друштва, али нису без паралеле ни у Србији, посебно је осетна промена у односу на функционисање сеоских домаћинстава која су се осипала и мењала селидбом у град и прилагођавањем градском животу и градској економији која је бивала све више везана за индустрију. Трансформацију породичне у индустријску економију пратио је и, својеврстан, прелазни облик „породице са подељеним улогама – запослени супруг и супруга домаћица.“⁵⁴⁵

Како је индустријска револуција многе са села довела у град, дошло је до значајног одвајања стамбеног и радног простора. Чак и градске занатлије чије су радионице, често, бивале саставни део њихових домова, постајући радници у фабрикама доживели су ову врсту диференцијације радног и животног простора. Додуше, потребно је нагласити и то да је, још у оријенталној традицији, било карактеристично, за разлику од западних примера, да дућани и занатске радионице буду смештени у чаршији, издвојено од стамбених кућа.⁵⁴⁶ Карактеристичан пример могу бити, и данас постојеће, радионице и трговине на Башчаршији у Сарајеву. Ипак, издвајање радног простора из оквира домаћинства, до ког је довела индустријализација, свакако је посебно у вези са последичним обликом породице са подељеним улогама, где супруга остаје везана за кућу, док је супруг оријентисан као новом, издвојеном, радном простору. Сходно томе,

⁵⁴⁴ Ibid, 281-282.

⁵⁴⁵ „The role-differentiated family – with an employed husband and a homemaker wife.“ – Ibid.

⁵⁴⁶ Павловић, 49.

кућа, или стан, врло брзо постају својеврсно *уточиште*. „Палата илузија, која је подстицала потпуно одвајање од света који се налазио споља.“⁵⁴⁷

Овакве појаве, иако са закашњењем, срећемо и у Србији, а нас ће посебно занимати они примери који илуструју однос тадашњег друштва према вернакуларном. И управо кућа Јована Цвијића јесте несумњив егземплар оваквог начина обликовања стамбеног простора. Ова, како је Игњатовић назива, „интимистичка фантазија синкретистичког идеала нове југословенске културе“,⁵⁴⁸ била је сачињена од значајног броја народних рукотворина сакупљених током Цвијићевих путовања, а које су своје место нашле унутар специфичне сценографије коју је креирао Инкиостри користећи се бројним референцама из ансамбла народног стваралаштва. На тај начин, настала је својеврсна идеална слика југословенства, конструисани идеал југословенског идентитета „схваћеног као синтеза варијетета једног истог народног духа“,⁵⁴⁹ који се, у суштини, није могао заиста срести изван ове куће, у „свету који се налазио споља.“

Салони представљају, можда најбољи, продукт, и најсликовитији пример, стамбеног простора буржоаског друштва (Сл. 38, 39.). Салони су, управо, они простори у ком се овај свет илузија и егзотике одвијао. Валтер Бенјамин [Walter Benjamin],⁵⁵⁰ у оквиру свог пројекта о наткривеним трговачким пролазима, који су били слика новонасталог потрошачког друштва, сакупио је бројне текстове који се односе на живот буржоазије и њен конзумеризам. Посебно се истиче потреба за улепшавањем салона и репрезентативних просторија стамбеног простора у којима се креирао један снени амбијент. Салони, „који су у сваком другом смислу били модерни“,⁵⁵¹ опремани су предметима прошлости, псеудосредњовековним ормарима, или егзотичним

⁵⁴⁷ „A palace of illusions, which encouraged total dissociation from the world immediately outside“ – Adrian Forty, *Objects of Desire: Design and Society Since 1750*. (London: Thames and Hudson, 1992.), 101.

⁵⁴⁸ Ignjatović, 404.

⁵⁴⁹ Ibid, 405.

⁵⁵⁰ Валтер Бендикс Шофлис Бењамин (1892-1940) – немачки филозоф, теоретичар културе, социолог, књижевни критичар, преводилац и есејиста.

⁵⁵¹ „[...] which in every other respect are modern...“ – Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.), [212.]

огледалима, како би креирали једну посебну сценографију за *уточиште*, које је дом представљао буржоаској породици.

„Цела ова епоха у потпуности утонула у сан, декорисана је у сновима. Варијације у стиловима, готичком, персијском, ренесансном, итд. говориле су: да се дуж ентеријера трпезарије припадника средње класе простире банкет-сала Ђесареа Борџије, или да из будоара госпође израста готичка капела, или да је господска радна соба, у свом шаренилу, трансформисана у одају персијског принца.“⁵⁵²

Користити примере које Бенјамин износи, иако се они, најчешће, мада не искључиво, односе на деветнаести век, чини се потпуно оправдано и за прву половину двадесетог века у Србији. Српска буржоазија спорије је стасавала, а као додатни аргумент, могли бисмо навести и чињеницу да је, вероватно једини, застакљени трговачки пролаз, по којима Бенјаминова студија и носи име, у Београду, настао непосредно пред почетак Првог светског рата – реч је о Спасићевом пасажу.⁵⁵³ Анализирајући конкретне ентеријере додатно се може оправдати овај став.

Како смо, превасходно, сконцентрисани на она дела која су инспирисана фолклорним наслеђем, као пример може послужити *турски салон*, који је Којић пројектовао за кућу Николе Ђорђевића. Сама чињеница да је један од

⁵⁵² „This epoch was wholly adapted to the dream, was furnished in dreams. The alternation in styles Gothic, Persian, Renaissance, and so on signified: that over the interior of the middle-class dining room spreads a banquet room of Cesare Borgia's, or that out of the boudoir of the mistress a Gothic chapel arises, or that the master's study, in its iridescence, is transformed into the chamber of a Persian prince.“ – Ibid, 213.

⁵⁵³ Зграду у Кнез Михаиловој улици подигнута је седамдесетих година деветнаестог века по порјекту Александра Бугарског. 1910, зграду је купио Никола Спасић, а 1913, на месту великог дворишта, подигао је објекат који је излазио на Обилићев венац и који је са зградом у Кнез Михаиловој улици био повезан застакљеним пасажом. – Љубомир Никић, „Из архитектонске делатности Александра Бугарског,“ *Урбанизам Београда* 46, год. X (1978.), 66. Љиљана Благојевић, „*RAUMPLAN* у породичним кућама архитекта Милана Злоковића: интерпретација и реализација изворног концепта,“ *Архитектура и урбанизам* 5. (1998.), 46.

салона осмишљених за овог „буржоаског пашу,⁵⁵⁴ именован као *турски*, уз свесно заобилажење термина диванхана одговарајућег традицијама које овај објекат тобож следи, управо више говори о романтичарској чежњи за егзотичним, измаштаним уточиштем, него о истинској потреби да се, унутар једне грађевине ослоњене на вернакуларно градитељство, формира амбијент адекватан постулираним узорима.

Јавни делови стамбеног простора били су део репрезентације, али и место окупљања породице. Њихова декорација, подједнако, била је прибежиште породичног живота, али и начин како се породица предстаљала у јавности. У том смилу, они могу имати везу са просторима вернакуларних кућа који су имали слично намену, али су њихов доживљај и разумевање потпуно различити, што се може закључити и из претходних редова.

Поједини аутори виде трпезарију, као посебно истакнут и специфичан, централни, елемент београдских и српских ентеријера. Виде је као последицу тадашњег друштвеног живота, а који се огледао у једном специфичном породичном празнику – крсној слави. Као аргумент за то, наводи се чињеница да се овакав значај и положај трпезарије не може уочити ни у неким ближим примерима, какав је загребачки стан,⁵⁵⁵ иако је несумњиво да ипак није реч о искључиво домаћој пракси, а паралеле се могу наћи, рецимо, у становима у Берлину. Иако се може чинити да се ова функција простора у ком би се, потенцијално, славила крсна слава, може довести у везу са вернакуларним примерима, требало би имати у виду да религија, као таква, више није имала исту улогу у друштву коју је имала некада. Буржоаска друштва су, и даље, свој морал, у великој мери заснивала на хришћанским начелима,⁵⁵⁶ међутим, овај морал је, уједно и једина улога која је религији преостала. О томе, посебно сликовито, говори чињеница да још Емилијан Јосимовић, у својим плановима за реконструкцију Вароши у шанцу, истиче потребу подизања цркава ради њиховог благотворног утицаја на морал

⁵⁵⁴ Фигура преузета из Benjamin, 215.

⁵⁵⁵ Алфиревић и Симоновић Алфиревић, 44.

⁵⁵⁶ Seiger, 286, 298.

становништва.⁵⁵⁷ Сходно томе, слављење славе, и њено значајно место у структури стамбеног простора, пре бисмо довели у везу са породичним вредностима и буржоаским моралом, који су посебно били повезани, него са превасходно духовном, религиозном или ритуалном радњом. Као додатни аргумент, корисно би било поменути, трансформацију светог Саве у школску славу, и његово устоличавање као првог српског просветитеља, које своје корене има, управо, у појави просветитељства код Срба, а битно се разликује од изворног деловања овог светитеља које је, пре свега, имало традиционално религиозну улогу.

Са друге стране, у друштвеном смислу, интерпретација вернакуларног имала је за циљ конституисање једне нове заједнице и једног новог националног идентитета. Нација, као условно речено нова појава, а пре свега југословенска нација, конструисала се, између осталог, и путем креирања слике о културном јединству, која се, често, градила, управо, кроз посезање за елементима вернакуларног стваралаштва Балкана. У том смислу, за разлику од пракси које су, на грађевинама народног неимарства, истицале религијске симболе, наглашавајући тако припадност одређеној духовној традицији, архитектура сада има за циљ конституисање једне нове друштвене заједнице чији су постулати потпуно секуларног карактера. Такође, за разлику од локалних заједница које су креирале свој градитељски израз у складу са могућностима и потребама контекста који се мењао, фолклоризам је требало да говори о идентитету далеко крупније, масовније, и знатно раширеније заједнице каква је нација. На тај начин, можемо говорити о неколико процеса који се одвијају на друштвеном плану а које можемо читати унутар фолклористичких тежњи, а то су сужавање породице и укрупњавање опште друштвене заједнице уз неумитан процес свеукупне секуларизације.

Овај талас секуларизације посебно се осети на трансформацијама културног аспекта грађевина. Вероватно је најилустративнији пример ових промена, а који потпуно описује атмосферу фолклоризма, полагање камена темељца за

⁵⁵⁷ Емилијан Јосимовић, *Објаснење предлога за регулацију онога дела вароши Београда што лежи у Шанцу* (Београд: Друштво урбаниста Београда, 1997.), 7.

Банске дворове у Бањалуци. Ова псеудовернакуларна манифестација која се одиграла поводом подизања тако значајне бањалучке грађевина, понајбоље илуструје промене у културном дискурсу. Свесно помињемо пример из Бањалучке сматрајући да подједнако сликовито говори о односу према вернакуларној култури међуратне Југославије чији је Србија била део.

„Чим је г. Бан из рова изашао и чим су присутни свештеници новоположени темељ благословили, попрскала је камен темељац врела крв жртвеног овна, који је по народном обичају овде заклан, а чија зеленилом и цвећем окићена глава има да се узиде у сам темељ.“⁵⁵⁸

Игњатовић истиче како је овај чин требало да „поништи претходне ритуале освећења од стране свештеника официјелних југословенских конфесија, и да обезбеди комуналну кохеренцију.“⁵⁵⁹ Не само да је овај чин поништио претходне ритуале признатих конфесија, он их је, у одређеном смислу, секуларизовао, али је, истовремено, секуларизовао и сам фондус народних обичаја преозначавајући их у, превасходно, носиоце јединствене и препознатљиве националне културе, банализујући магијско-ритуалне функције које су имали некада. Реч је, управо, о „секуларизацији националне културе,“ која је подразумевала „као и свака идеологија национализма, ултимативну националну детерминисаност народне уметности.“⁵⁶⁰

Свако посезање у фондус народне културе није имало за циљ и њено разумевање, већ формирање основе за стварње нове културе која је требало да одговори новом националном устројству. Овај, у суштини хердеровски, приступ подразумева идеју о чистој и природној националној култури која

⁵⁵⁸ „Освећење и полагање камена темеља палате Краљевске банске управе у Бања Луци (26. 10. 1930.),“ *Службени лист Врбаске бановине*, 30. октобар, 1930, 6.

⁵⁵⁹ Ignjatović, 392.

⁵⁶⁰ Ibid, 403.

опстаје испод површине високе културе.⁵⁶¹ Хердеровски схваћено, овај процес подразумевао би потребу да се подједнако појасне метафизички контекст природног израза, као и историјска производња културног садржаја, што је за њега била традиција. У том смислу, традиција не би била ништа друго до производ културног садржаја који је, у својој суштини природно својство одређене групе која би требало да доживе заједничко откровење кроз конституисање нације.⁵⁶²

Ова идеја о суперпозицији високе и народне културе сликовито је приказана на примеру *босанске куће*. *Босанска кућа* била је део шире целине југословенског павиљона у Паризу 1937. године, чији је главни објекат представљала Сасјлова грађевина (Сл. 68, 69.).⁵⁶³ Ово монументално здање мирних линија са равном безорнаменталном затвореном фасадом оживљеном једино са четири слободностојећа, витка, канелирана стуба обједињавало је у себи низ семиотичких слојева о којима је подробно писао Александар Игњатовић.⁵⁶⁴ Међутим, нама ће посебно бити значајна дихотомија ова два здања – Сајсловог павиљона и *Босанске куће*.

Сајслов павиљон, истовремено модеран, али и ослоњен на класичну традицију, што је, свакако, имало за циљ „да хармонизује модерност индустријске културе са универзалним типским класичним вредностима,⁵⁶⁵ представљао је наратив високе културе у свим њеним појединостима. Он се, истовремено, наслањао на класичну традицију као превасходан модел највиших домета и јединства европске културе, али и својом модерношћу уклапао у најсавременије токове напредних друштава.

Са друге стране *Босанска кућа*, налазећи се у озелењеном дворишту павиљона, говорила је о, још увек живој, примордијалној југословенској народној култури која је сачувала свој природни карактер и идентитет. У суштини, ова дихотомија функционисала је управао на принципу

⁵⁶¹ Barnard, 39.

⁵⁶² Arben Fox, 251.

⁵⁶³ Ignjatović, 109.

⁵⁶⁴ Ibid, 87. и даље.

⁵⁶⁵ Ibid, 99.

суперозиције високе културе и оне *природне*, народне, која је опстајала испод површине ове претходне. У том смислу, вернакуларна култура означена је као суштински носилац јединственог националног идентитета који је успео да опстане и који опстаје испод површинске високе културе коју је југословенско друштво кадро да прати и гради. Сасвим различито реалним културним оквирима на којима је тзв. *динарска брванар* настајала, у овом конструисаном симулакруму, она је имала улогу идентитетске културне основе коју су јужно-словенски народи очували и на којој је било потребно градити нову савремену културу Југославије.

Два поменута примера, боље него било шта друго, објашњавају однос фолклоризма и вернакуларне архитектуре по питању културне функције једне грађевине. У оба примера, превасходно вернакуларни феномени, произашли из културног контекста који је, пре свега, религиозан,⁵⁶⁶ мобилисани су са циљем формирања једног сасвим новог културног дискурса. Битнији аспект овог односа јесте чињеница да је, вернакуларна култура не само искоришћена за формирање новог наратива, већ је, управо, интерпретирана као тај нови наратив без искрене потребе да се она разуме у својим изворним оквирима. У том смислу, она није просто послужила као темељ за нешто ново, већ је потпуно преозначена и лишена својих првобитних улога и значења.

3.4. Закључна тумачења природе интерпретације вернакуларне архитектуре

У одређеном смислу, поменута дешавања упућују на реченицу Мирче Елијаде који на делу види десакрализацију људског боравишта.

„Тај процес чини интегрални део џиновског преображаја Света који су предузела индустријска друштва, а који је

⁵⁶⁶ Rapoport, 8.

омогућила десакрализација Космоса под дејством научне мисли.“⁵⁶⁷

Аруги аутори истичу, пак, како су „на пољу историје науке [...] општи или колективни феномени [...] обезвређивани [...]: они се још увек описују путем речи као што су ‚традиција,‘ ‚менталитет,‘ ‚облици;‘ и допуштено им је да играју негативну улогу кочнице у односу на ‚оригиналност‘ проналазача.“⁵⁶⁸ То слављење почетака, како га, на другом месту, назива Фуко, у суштини јесте глорификација *новог* карактеристична за модерну науку, и не само за њу. Целокупна модерна уметност заснована је, управо, на овом идеалу.

У оквиру феномена које разматрамо можемо приметити двоструки процес. Са једне стране напушта се и свргава систем који је пружао оквир за формирање јединственог приступа обликовању грађевина, али и не смо грађевина, који можемо назвати и традицијом, а који је уско повезан са концептима религиозних друштава и њиховог *познавања* света као тоталитета.⁵⁶⁹ Последице оваквог приступа видимо у различитим типологијама објеката и њиховој доследној примени али и варијацији. Са друге стране, *ново* се поставља као идеал који подразумева глорификацију проналазача, односно оног који успоставља дискурс и мења токове стваралаштва, а постулиран је од стране струке као нове институције која се поставља као непиркосновени ауторитет за феномене који се доживљавају њеним доменом. Сходно томе, не само да се струка поставља као врховни арбитар, већ се и тумачење и разумевање феномена који јој се приписују врши искључиво унутар њеног дискурса.

⁵⁶⁷ Елијаде, 97-98.

⁵⁶⁸ Čomski i Fuko, 31-32.

⁵⁶⁹ Raport. 8-9; Интересантно је да српски превод једног цитираног Елијадеовог пасаж прати француски оригинал када каже човек традиционалних друштава – Елијаде, 92; односно како је то на француском речено: „l’homme des sociétés traditionnelles“ – Mircea Eliade, *Le sacré et le profane* (Paris: Gallimard, 1965), 44; док је тај исти пасаж, на енглески преведен као религиозни човек: „religious man“ – Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (Orlando, Florida: Harcourt Inc, 1987), 44.

Сумирајући ове процесе, Рапопор издваја три основна разлога нестанка традиције.

„Први разлог је појава већег броја типова грађевина [...] Овај пораст у специјализацији и диференцијацији је праћен у простору унутар грађевина као и у професијама које су биле укључене у њихово пројектовање и подизање [...]

Други разлог је губитак заједничког система вредности и слике света, са последичним губитком прихваћене и заједничке хијерархије – и уопштено губитак циљева заједничких пројектантима и јавности [...]

Трећи разлог [...] је чињеница да наша култура превасходно цени *оригиналност*, која често тежи сама својој сврси [...] У већини традиционалних култура, новитет не само да није нешто чему се тежило, већ је сматран и непожељним.“⁵⁷⁰

На основу претходне анализе, јасно можемо видети да је управо интерпретација вернакуларне архитектуре у Србији деветнаестог и двадесетог века изнела све поменуте процесе који су неумитно утицали на ишчезавање традиционалног грађевинарства.

Интерпретативни методи су, у практичном смислу, сасвим очигледно у потпуности напустили системе вернакуларног стваралаштва користећи их само као полазиште за креирање новог израза. У практичном смислу интерпретација је, једноставно, подразумевала преузимање различитих

⁵⁷⁰ „The first reason is the greater number of building types [...]. This rise of specialization and differentiation is paralleled in the spaces within the buildings and the various trades and professions involved in their design and erection [...] The second reason is loss of the common shared value system and image of the world, with a consequent loss of an accepted and shared hierarchy-and generally a loss of goals shared by designers and the public. [...] The third reason [...] is the fact that our culture puts a premium on *originality*, often striving for it for its own sake. [...] In most traditional cultures, novelty is not only not sought after, but is regarded as undesirable.“ – Рапопорт, 6-7.

облика којима се приписивало одређено значење и који су, сходно томе, уклапани у једна систем који је требало да буде нов. И управо овде лежи најзначајнији део проблема, а тиче се значења приписиваног елементима вернакуларне архитектуре, или вернакуларној архитектури уопште.

Њена теоријска и историјска интерпетација тичала се учитавања низа значења проистеклих из идеолошких и стручних оквира. Што је још битније, чак и када је била реч о идеолошким постулатима, њихово учитавање је вршено у оквирима и језиком струке. Тако, када се каже да је Којић традиционалну и модерну архитектуру доживљавао блиским и „сматрао их [...] за »праве и истините« јер су обе настале из потребе корисника и расположивих средстава, лишене формализма и излишне декоративности,⁵⁷¹ ми, у ствари, имамо јасну теоријску експликацију венкауларних феномена потем језика и критеријума струке, а који, тек онда, постају оруђе идеолошких наратива. Било да је реч о ложијеовском трагању за чистотом архитектонских форми која се може препознати у стваралаштву *примитивног* човека, или да се кодови модерног уносе у оквире вернакуларног стваралаштва, идеолошки оквир, у овом случају национализма који је за циљ има мобилизацију вернакуларне културе, у сваком случају говори и разуме вокабуларом и постулатима установљене професије.

Међутим, други, далекосежнији проблем, јесте чињеница да оваква експликација пружена од стране неприкосновеног ауторитета професије није оставила могућност за било које друго виђење проблема који разматрамо. Посебно имајући у виду ограниченост и непотпуност било ког ускостручног разумевања вернакуларне архитектуре, коју је посебно нагласио Оливер, неадекватност њеног тумачења у период којим се бавимо посебно постаје уочљива. Са друге стране, претходно учитана *значења* призашла иза различитих владајућих теорија којима смо се бавили у претходним одељцима, додатно су замаглила адекватна тумачења и разумевања фоклорног стваралаштва. Ове предрасуде, као што је речено,

⁵⁷¹ Тошева, *Бранислав Којић: сећања на архитекту*, 33.

оставиле су тумаче „глупим за оно што нам говори у традицији,⁵⁷² а што је једна од основних грешака коју интерпретатор, било које врсте, може направити, тако карактеристична за историзам.

У времену када је вернакуларно градитељство, у одређеном смислу, још увек опстајало, неспремност његовог адекватно разумевања и анализирања значајно је утицало и на његово коначно ишчезавање. Иако бисмо могли рећи да би, индустрија, са својим производима, овај коначни ефекат свакако неумитно и немилосрдно постигла практичним путем, не можемо занемарити чињеницу да је њена неадекватна интерпретација, ауторитативно и неприкосновено, одиграла кључну улогу у њеном нестајању. Интерпретација је учинила то да се, и у градитељској пракси, приликом потребе за ослањањем на вернакуларно, то свело искључиво на облик, и то, чак и не у потпуности, већ пре на његове поједине елементе и детаље, врло често, недовољно критично преузете. У том смислу, интерпретација је угао гледања сузила на форму, искључујући цео корпус сложених функција које су ту форму условиле, остављајући је, у великој мери, бесмисленом, односно смисленом само у оквирима новоучитаних постулата. Интерпретација је форми дала потпуно нова значења лишена реалних функција које су је условиле. У том смислу и сваки практичан покушај одржавања вернакуларног остајао је јалов услед погрешног разумевања његовог устројства, а пре свега не разумевања општег система заједничких вредности који је карактерисао традиционална друштва, често утемељена у њиховим ритуалним праксама и религијско-митолошким веровањима.

На крају, потребно је истаћи и чињеницу како су формални аспекти вернакуларне архитектуре једноставно примењивани на грађевинама нових и далеко сложенијих функција. У том смислу, њихово обликовање остало је ослоњено на преузимање форми које су била условљене сасвим различитим функцијама, чиме је, додатно, обесмишњен и негиран првобитни процес настанка ових облика.

⁵⁷² Gadamer, 351-352.

Посматрајући у целини, интерпретација је, теоријски и практично, преозначила традиционално градитељство, поставила га у нове оквире, и тумачила га вредностима свог времена, онемогућавајући било коју други угао гледања на разматране фонеоме, а који су могли доћи изван дефинисаних стручних оквира. Сходно томе, сасвим несумњиво можемо тврдити да је, управо интерпретација вернакуларне архитектуре, у анализираном периоду, одиграла значајну улогу у њеном ишчезавању.

4. ТРАДИЦИОНАЛНЕ ВРЕДНОСТИ ВЕРНАКУЛАРНЕ АРХИТЕКТУРЕ И ПРОБЛЕМАТИКА САВРЕМЕНЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ

4.1. Глобално и локално у савременој култури - партикуларни идентитети и изрази у савременом контексту

У савременој архитектонској теорији, још од појаве критичког регионализма, издваја се једна струја која има посебне аспирације и посебно вреднује вернакуларну архитектуру. У оквирима својих концепата, они вернакуларно виде као потенцијални извор за развој и обогаћивање савременог архитектонског стваралаштва. Ове струје, по правилу, не одричу модерност и модернистичке процесе, већ теже одређеној релативизацији појединих елемената модернизма у корист пренебрегавања негативних утицаја појединих његових аспеката.

Ови процеси су, међутим, још од критичког регионализма, пре свега, заокупљени *местом*. Тачније, посебним идентитетом одређеног места и потребом разграђивања модернистичких процеса глобализације и универзализације архитектонског израза. У том контексту, ове струје виде вернакуларно као потенцијални излаз и својеврстан архитектонски спецификум одређеног поднебља. Чак и када није реч о потреби за посезањем за конкретним формама традиционалне архитектуре, вернакуларно се доживљава као посебан вид стваралаштва које подразумева исказивање одређених специфичности конкретног места на ком се гради.⁵⁷³

Место тако постаје својеврстан идеал и посебан услов адекватног архитектонског израза, где се основни модернистички постулати доживљавају, пре свега, као апстракција, недовољно везана за реалне услове, и реалне оквире, а супротставља им се вернакуларни идиом који би требало да подразумева конкретан одговор на непосредне околности које објекат везују за његово окружење.⁵⁷⁴ Са друге стране, поједини аутори учитавају

⁵⁷³ Umbach and Hüppauf, [1]-23.

⁵⁷⁴ Bernd Hüppauf. „Spaces of Vernacular: Ernst Bloch’s Philosophy of hope and the German Hometown.“ In *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization and the Built Environment*, ed. Maiken Umbach and Bernd Hüppauf (Stanford California: Stanford University Press, 2005.), 85-86.

вернакуларно у модерно, сматрајући га саставним делом модерног израза, препознајући ослањање модернистичких теорија на вернакуларне вредности. Сходно томе, за разлику од водећих модернистичких наратива, ови аутори сматрају да је, у пракси, вернакуларно играло битну улогу у конституисању модернизма,⁵⁷⁵ што није без основа, ако се узме у обзир Корбизјеово изучавање народног градитељства, односно, на локалном плану, Којићева делатност која је већ претходно разматрана.

Ослањање на вернакуларно стваралаштво, у оваквом дискурсу, не подразумева, ни на који начин, позивање на елементе прошлости, већ, пре свега, потребу за формирањем одређеног локалног архитектонског израза који би, и даље, подједнако, остао савремен. У том смислу оно није негација актуелног стваралаштва, у овом случају модерног, односно савременог, већ пре отклон од његовог глобалног карактера.

Критички регионализам је опстајао на овом курсу. И у том смислу, као пример из нашег контекста, може послужити, већ анализирани, спомен дом битке на Сутјесци, Ранка Радовића. Овај објекат, у сваком смислу модеран, својом формом евоцира народно градитељство подручија на ком настаје. Ако бисмо овај објекат истргли из контекста и разложили на стаставне делове, било би јасно да је реч о једној модерној форми генерисаној потпуно модерним принципима. Можемо запазити да је реч о низу мултипликованих, једноставних, сведених троугластих облика, које, ако бисмо изузели евентуалну општу реминисценцију на традиционалне косе кровове (које је модерна заобилазила) али које не морају бити тако посматрани, у својој суштини немају ничег конкретно вернакуларног у себи. Њиховом мултипликацијом, адицијом, скалирањем, као и спајањем, добијена је сложена композиција која, тек постављена у контекст, постаје вишезначна и вишеслојна.⁵⁷⁶

Овај објекат је, поред своје контекстуалности, уједно, и објекат меморије. И то не зато што обележава славну битку која се одиграла на месту његовог

⁵⁷⁵ Umbach and Hürpau, 7-16.

⁵⁷⁶ Благојевић, „Раскршћа савремене архитектуре,“ 190.

подизања, већ зато што представља изгубљено сећање на потенцијално насеље које се могло налазити на том месту. Дакле, овде није просто реч о једноставном позивању на форму куће, већ пре, на сложену групну форму која евоцира својеврсну насеобину карактеристичну за конкретну локацију.

Имајући поменуто на уму, сасвим је јасно да се, у овом случају, не може негирати модерност објекта, нити се може постулирати његову негацију модерног. Ипак, његова јасна утемељеност у конкретном поднебљу несумњива је, али се истовремено чита тек унутар контекста за који је пројектована. Сходнио томе, оно што се може доживети као модернистички апстрактну форму, овде постаје потпуно конкретан одговор на задатак условљен контекстом. У том смислу, ово дело може се посматрати као подједнака критика модернистичког универзализма као и његовог приступа дефинисаног кроз апстракцију.

Могли бисмо поменути још неке примере оваквог приступа, а који су настали у овом веку. Пре свега, могли бисмо поменути **Конак у манастиру Бањска** (Сл. 80.), који је настао у периоду између 2003. и 2004. године, а дело је АГМ групе из Београда. Објекат се не може неизоставно сврстати у дела *критичког регионализма*, али свакако је грађевина која на посебан начин остварује своју везу са конкретним местом на ком настаје. Кроз низ цитата, од оних средњовековних, преко вернакуларних, до савремених, аутори стварају једну „*дијахронијску слику прошлости*,”⁵⁷⁷ која истовремено говори о меморији, али и савремености објекта. Однос према *духу места*, овде није доживљен као апстрактан појам, већ у односу на свет који се креира, као и на живот који се на тај начин формира и успоставља.⁵⁷⁸

Са друге стране, ту је пројекат за **планинско уточиште** у селу Тичје Поље, исте архитектонске групе (Сл. 81.). Аутори свесно реферирају на традиционалне моделе локалног градитељства, међутим, уз пуну свест о томе да је реч о савременом објекту и да је, историја, овде

⁵⁷⁷ Borislav Petrović and Ivan Rašković. „Antimanifest Anti-ideology“ in *On Architecture*, ed. Ružica Bogdanović (Belgrade: STRAND, 2013.), 66.

⁵⁷⁸ Ibid. 67.

опеационализована, а наслеђе је трансформисано са циљем креирања визуелног ефекта који остварује везу објекта са „контекстом, прошлoшћу, идентитетом и системом вредности.“⁵⁷⁹ Битан елемент самог пројекта је и то што је целокупан процес вршен кроз слободоручан цртеж, што је требало да повеже искуство пројектовања са искуствима прошлости, али и да саму презентацију учини адекватном.⁵⁸⁰

На овој линији појављује се и својеврстан угао гледања који себе дефинише као *вернакуларни модернизам*. Овај покрет, ако га тако можемо назвати, залаже се, управо, за потребу формирања својеврсног локализованог отклona савременој архитектури, који је, међутим, неће негирати. Шта више, овај покрет види вернакуларно као саставни и конститутивни део модернизацијских процеса који су у вернакуларном видели све оно што су сматрали да недостаје историјским стиловима које су критиковали. Са друге стране, апстрактну форму савременог стваралаштва, овај покрет, тежи да замени конкретном формом ситуираном у контексту за који је она креирана. Такође, сећање игра битну улогу у овом процесу. Оно представља један од начина формирања израза који би могао да одговори на потребе дефинсања локалног, а да, при том, не зађе у истористичка посезања за елементима прошлости, односно у регресивну идеализацију премодерног доба.⁵⁸¹

Ипак, оно што се истиче као посебан проблем оваквог приступа јесте његова јасна позиционираност у оквирима архитектонске струке. Сви поменути апели тичу се, превасходно, обликовања објеката и комуникације објекта, путем форме, са конкретним поднебљем у ком је грађен. Међутим, ни један од предложених облика не тиче се ни климатских услова, нити доступних материјала потенцијалног места. Он се, превасходно, тиче утемељене идеје о томе шта то место *јесте*, често, мада не обавезно, ослоњене управо на градитељску традицију тог поднебља. Сходно томе, форма не постаје заиста одговор на услове локала, она постаје својеврстан нарaтив који би требало да

⁵⁷⁹ Borislav Petrović and Ivan Rašković. „Non-allusion“ in *On Architecture*, ed. Ružica Bogdanović (Belgrade: STRAND, 2013.), 264.

⁵⁸⁰ *Ibid*, 263.

⁵⁸¹ Umbach and Hüppauf, 7-16.

говори о том локалу. Она постаје језик којим се, у суштини, на апстрактан, а пре свега метафорички начин, презентује, или креира, слика о поменутом контексту.

У том смислу, као део ликовних уметности, односно као део уметности које комуницирају приказима, архитектура овде има за циљ, својим средствима, да формира наратив о томе како је потребно објаснити конкретно место на ком се објекат подиже. Другим речима, форма не настаје као последица различитих комплексних функција које се тичу сложеног битисања, а које се може разумети тек кроз призму различитих професија, већ се генерише језиком и правилима архитектонске струке, да би говорила у оквиру струке о феноменима које струка доживљава својственим себи.

Имајући поменуто у виду, морамо истаћи чињеницу да ово није приступ који заиста може утицати на примену појединих вредности вернакуларног стваралаштва у контексту савремене архитектонске теорије и праксе. Пре свега, морамо истаћи то да овде, у суштини, не можемо говорити о вернакуларном уопште. Проблематика се тиче, пре свега, комплексног проблема, који, на првом месту уводи приступ који се не тиче конкретних услова локације, њених климатских карактеристика или доступних материјала. Са друге стране, овај приступ занемарује сложеност вернакуларне културе која се не може тумачити савременим уско професионалним апаратом, већ захтева интердисциплинарни приступ, као што би га захтавао и било који покушај формирања новог израза на бази искустава вернакуларног стваралаштва.

Сходно томе, *место* овде, пре свега, постаје проблематика савремене архитектуре, а не реални квалитет вернакуларне. *Место* је у контексту вернакуларног представљало реалност, у смислу својих захтева и услова, а не својеврстан идеал изгубљен у процесу модернизације. Одступање оваквог приступа од препознате апстракције модерног или савременог архитектонског израза, води у други облик апстрактног изражавања ослоњеног на потребу формирања израза који ће говорити о контексту у ком настаје. На тај начин, архитектонско дело више није последица *места*, нити

је реално условљено њиме, већ је условљено стручним наративом о томе како се то *место* види. Неколико проблема можемо изнети по овом питању. Први би се тицао чињенице да својеврсна реална трансформација места вероватно не би значајно утицала на промену архитектонског израза јер он не би био утемељен у реалности већ у апстрактној предсрасуди о томе шта је то *место*, често утемељеној у градитељским традицијама прошлости које се, у том случају, најчешће доживљавају као статични заокружени феномени. Други проблем би био то што би се променом угла гледања на традицију мењао и евентуални архитектонски изрази, чак и у случајевима када би контекст остајао исти, односно, његов однос са *местом*, опет, не би био формиран на нивоу реалне повезаности са конкретним квалитетима локације, већ са тренутним наративима о томе шта би то *место* требало да буде. У сваком случају, чак и када бисмо вернакуларно лишили његових сложених функција утемељених у различитим елементима живота заједница у којима оно настаје, и када бисмо га свели заиста не његов однос са конкретном локацијом, приступ који овај покрет нуди, поново, не бисмо могли разумети вернакуларним, будући да његов однос са *местом* не би био утемељен на реалним условљеностима тог *места*, већ на формираној предсрасуди о томе шта би то *место* јесте.

Уопштено говорећи, и даље се поставља питање конкретне оправданости, али и реалних могућности формирања локализованих израза у време глобалне културе. Иако не можемо негирати чињеницу да, чак и глобална култура, има своје локалне варијетете, поставља се питање колико су они заиста другачији да би се могли сматрати партикуларним. Ово свакако не значи да потреба за партикуларним идентитетима у савременом друштву нестаје, само се поставља питање да ли је овај, условно речено географски, приступ заиста и даље актуелан.

Могуће је изнети претпоставку да се хетереогеност савремене културе не би требало посматрати на хоризонталном, већ пре, на вертикалном плану. Овакав облик раслојавања савремених идентитета може се препознати у феномену субкултура које се, најчешће, манифестују кроз елементе

популарне културе.⁵⁸² Посматрано на овај начин, субкултура утемељена у популарној култури, могла би дати одговоре на више различитих проблема савремене уметности који се не би тицали само њеног универзалног глобалног аспекта, већ и њене неповезаности са конзументима што се заснива, управо, на њеном професионалном елитизму који се огледа у идеји о високој уметности одвојеној од популарне културе. Међутим, ова разматрања далеко превазилазе ово истраживање и остаће на нивоу претпоставке подстакнуте овде насталим закључцима. Оно што је евентуално могуће претпоставити јесте да би се вернакуларни приступ пре могао формирати управо као израз одређене субкултуре, која би била у стању да формулише свој шири културни и друштвени контекст.

4.2. Традиција, њене вредности и савремени контекст

Поједини савремени покушаји оживљавања вернакуларног, или градње са жељом евоцирања градитељских техника и принципа традиционалних друштава, какав је, рецимо, пројекат Карла Мичама [Carl Mitcham], остају, нажалост, јалови.⁵⁸³ Основни проблем је непостојање конкретног културног оквира, односно онога што је била традиција, која је омогућавала формирање кохерентних типова и подтипова на којима се обликовање објеката заснивало. Када традиција, у том смислу, изостане, сви покушаји ове врсте завршавају на нивоу онога што Хит доживљава као идиосинкретизам.⁵⁸⁴

Слично се може рећи и за све актуелнији покрет *природног градитељства* (Сл. 82, 83.) који се базира на природним материјалима, доступним

⁵⁸² „Субкултуре се не односе само на етничке или језичке групе унутар једног ширег друштвеног оквира. Оне се односе на било који сегмент становништва који се разликује од преосталог дела друштва по својим културни обрасцима. [...] Субкултуре [...] могу да промовишу погледе који показују алтернативе доминантној култури. Друштвени покрети или групе људи који имају исте животне стилове снажни су фактори промене у друштвима.“ – Gidens, 27.

⁵⁸³ Carl Mitcham, „Thinking Re-Vernacular Building.“ *Design Issues* Vol. 21, No. 1. (Winter 2005): 32-40.

⁵⁸⁴ Kingston Wm. Heat. „Defining the Nature of Vernacular,“ 51-52.

ресурсима и конкретним климатским условима поднебља у ком се гради.⁵⁸⁵ Овај покрет, ипак, поседује једну посебну снагу и реалну утемељеност у контексту, и стога, за разлику од примера из претходног одељка, заслужује посебну пажњу. Са једне стране, подстакнута потенцијалном кризом ресурса, са друге, потребом за редефинисањем односа савременог човека према његовом окружењу, природи и екологији, овај покрет потпуно је утемељен у савременом тренутку и његовој проблематици. Сходно томе, и одговори које даје јесу савремени, а истовремено, потпуно реално, оријентисани сваком конкретном контексту и изабраном месту.

Ипак, оно што се односи и на ово поље, а што одваја овакве потезе од онога што смо дефинисали као вернакуларно, јесте, као и у претходном примеру, недостатак заједничког и свеобухватног културног оквира. Овај недостатак онемогућава формирање културног синкретизма како је Хит видео вернакуларну архитектуру,⁵⁸⁶ већ сви покушаји ове врсте, и даље, остају на нивоу идиосинкретизма, односно на нивоу слободног експериментисања гредитељским формама које тешко успевају да утемље један конкретан систем типова и подтипова. Све и када бисмо покушали, у оваквом систему, да формирамо неки скуп типова и подтипова, он би, пре, био последица консензуса, а не културног устројства.

Управо све поменуте савремене примере прати утисак како вернакуларно као да константно измиче нашем данашњем истраживачком оку. Проблематика се, чини се, изнова и изнова јавља на најнеочекиванијим местима. Међутим, суштина управо лежи у томе што је, како смо и дефинисали вернакуларно, оно увек негде између професија, а не у оквирима једне, нама познате, модерно схваћене струке. Сходно томе, и евентуални покушаји преузимања квалитета традиционалног градитељства морали би се тицати оваквог приступа.

⁵⁸⁵ О овој теми посебно погледати - Ognjen Šukalo, „Conceptual Narratives, Ecological Heeds, Social Purposes and Subjective Ends of Natural Building Movement“ *Facta Universitatis – series: Architecture and Civil Engineering* Vol. 14, No 2 (2017.), 201-221.

⁵⁸⁶ Kingston Wm. Heat, *Vernacular Architecture and Regional Design...*, 11-12.

Поједини припадници поменутог покрета *вернакуларног модернизма*, као што су Умбах [Maiken Umbach] или Хипауф [Bernd Hüppauf], одговоре налазе у Блоховој [Ernst Bloch]⁵⁸⁷ филозофији, и у његовом залагању да се напусти апстрактност модернизма у корист конкретнијих форми, које ови ствараоци, сходно Блохом делу, виде као својствене вернакуларном.⁵⁸⁸ И заиста, када Блох модерну архитектуру види као ону „напуштену од Бога,“ он заиста добро наслућује сву проблематику насталу урушавањем традиције. Међутим, он, такође, постулира то да се ови простори сада морају напунити „новим сликама, сликама хуманог света који мора бити замишљан без повратка на трансценденталну филозофију и без додира са трансцендецијом.“⁵⁸⁹ Ово се чини оправданим, у смислу сасвим јасне неадекватности евентуалног повратка теолошких система, али се, такође, чини и прилично недовољним за формирање свеобухватних система какав је била традиција, а који би били кадри обезбедити нове типологије на којима би се могла заснивати нека савремена вернакуларна архитектура. Повратак на етнографски материјал остаје само, и даље, у домену повратка на претходно формиране предрасуде о томе шта неки простор јесте, а не на дефинисање једног новог система који би могао бити живљен.

Више пута поменута Блохова фигура да нови простор мора бити *сањан*,⁵⁹⁰ подстиче размишљања о другом потенцијалном излазу. Како се, у психоаналитичкој пракси сан узима као простор сагледавања најелементарнијих човекових карактеристика, односно, као се, често, на нивоу психоанализе формирају својеврсне идеје о колективно несвесном, па и архетиповима,⁵⁹¹ поставља се питање, да ли на овај, ипак научан, начин, можемо доћи до неког обухватнијег система који би подразумева шири консензус утемељен у ономе што би се дефинисало као део људске природе.

⁵⁸⁷ Ернст Блох (1885-1977) – немачки марксистички филозоф.

⁵⁸⁸ Hüppauf, 85-86,

⁵⁸⁹ „Spaces vacated by God [...] Negative spaces creates a desire that demandes to be filled with new images, images of human world tha has to be imagined without recourse to transcendental philosophy and with no connection to transcendence.“ – Ibid, 93; обратити пажњу и на изворно дело: Ernst Bloch, *The Principle of Hope, Vol. 2.* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.), 733-745.

⁵⁹⁰ Bloch, 734.

⁵⁹¹ Jung. „Pristup nesvjesnom,“ 67-[82]

Свакако, и овакав приступ, као и сваки научни приступ, посебно онај који се, у одређеној мери тиче хуманистичких наука, подразумева сталне промене разумевања феномена којима се бави. Ово не би морало бити безусловно проблематично, будући да и вернакуларно карактеришу сталне промене условљене променама у контексту. Други проблем би се јавио ако би се у неком тренутку закључило да се уопште не може говорити о неким општим људским квалитетима. У том смислу, свакако, ово превазилази и наше истраживање али и нашу стручност, те би се, претходни редови, требало пре схватити као претпоставка и подстицај за даља истраживања, него као одређена тврдња.

Међутим, управо овакав закључак доводи нас до потенцијалног одговора на то какву би улогу искуства вернакуларних градитеља могла имати у савременом архитектонском стваралаштву. Наиме, управо идеја о упошљавању различитих струка и професија, а која се назире у поменутиим покретима као што је онај који се тиче *природног градитељства*,⁵⁹² са циљем креирања појединих сложенијих архитектонских форми, могла би створити, ако не неку нову вернакуларну, онда свакако сложенију и свеобухватнију архитектуру базирану на вредностима које вернакуларно носи у себи. Укључивање, не само различитих струка, већ и крајњих корисника створило би далеко сврсиходније и пријемчивије просторе који би могли дати један нови квалитет архитектуре, и једну посебну повезаност са њеним реалним окружењем и њеном реалном проблематиком – од општих проблема људског карактера, до појединачних проблема крајњег кристника, од ширих светских еколошких проблема, до конкретних услова и ресурса места на ком се гради.

4.3. Обриси потенцијалног новог стваралачког оквира

Како савремена архитектура подразумева свестан однос према стваралаштву, као и свестан однос према оквирима струке, сасвим је илузорно очекивати напуштање ових и оваквих пракси зарад враћања на одређену замишљену позицију у прошлости. У том смислу, чини се, да

⁵⁹² Од примера из непосредног окружења могли бисмо поменути стакленик који је подигнут по замисли Огњена Шукала, у селу Пријаковци надомак Бањалуке (Сл. 82, 83.).

вернакуларна пракса не може да понуди превише савременом стваралаштву. Штавише, само оживљавање вернакуларног чини се немогућим.

Процес професионализације не само да је значајно освестио процес стваралаштва, већ га је и ограничио и свео у оквире одређених дисциплина врло слично фукоовском приказу класификација које прате модерно друштво, од школа, болница и фабрика до затворских установа. Овај принцип подразумеваће, како Фуко каже, константно охрабривање вертикалне, и потпуно обесхрабривање латералне комуникације међу појединцима унутар модерног друштва.⁵⁹³ Међутим, ово објашњење чини се прилично симптоматичним будући да у великој мери одговара начину на који модерна и савремена наука, односно дисциплине уопште, функционишу. Подразумева се значајна комуникација која се одвија по верикали кроз структуру појединачне дисциплине уз неупитно поштовање ауторитета, док се латерална комуникација међу различитим професијама у великој мери обесхрабрује. Ово се чини кроз призму немогућности нашег адекватног функционисања изван оквира стручне експертизе дефинисане границама одређене дисциплине, која, сходно темељности модернизацијских процеса и јесте реална.

Међутим, ако је немогуће превазићи оквире струке занемарујући њена основна начела, односно, ако је немогуће рехабилитовати несвесно стваралаштво традиционалних градитеља, као нови квалитет намеће се могућност рушења ограда међу професијама и стварање потенцијала за њихову латералну комуникацију. Формирање нових система који би омогућили настајање нових типологија унутар којих је несвесно стваралаштво традиционалних градитеља могуће, ако не нереалним, чини се далеким. Међутим као први корак управо се може поставити рушење оквира дисциплина и формирање једног новог простора стваралаштва које би подразумевало сарадњу неограниченог броја различитих професија.

⁵⁹³ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Vintage Books, 1995.), 238.

Ово би подразумевало настајање једног новог простора сличног оном у ком је постојала вернакуларна архитектура, а унутар ког би ново стваралаштво било могуће. Овакав простор омогућио би настајање далеко комплекснијих система који би, као такви, били повезанији са конкретним контекстом и конкретном проблематиком грађеног простора. На овај начин отворио би се пут за превазилажење појединих недостатак савремене уметности и архитектуре где је локални идентитет тек један од њих.

Предложени процес могао би се звати интердисциплинарним. У том смислу, рушењем граница професија и омогућавањем њиховог лакшег латералног комуницирања створио би се оквир за жељено деловање. Овакав приступ се чини посебно применљив у практичном смислу, што је, у суштини, и основни циљ овог предлога.

„*Интердисциплинарност* [...] се не може једноставно постићи супротстављањем специјалистичких грана знања. Интердисциплинарност није смиреност лаке сигурности; она ефективно почиње (насупротив простом изразу побожне жеље) када стаменост старих дисциплина попусти – можда чак и насилно, под потресима моде – у интересу новог објекта и новог језика од којих ни једно нема место унутар наука које је требало мирно ујединити, где је ова нелагодност класификације управо и тачка са које је могуће дијагностификовати одређене мутације. Мутација [...] пак, не би смела бити преувеличана: она је пре у домену епистемолошког склизнућа, него правог прекида.“⁵⁹⁴

⁵⁹⁴ „*Interdisciplinarity* [...] cannot be accomplished by the simple confrontation of specialist branches of knowledge. Interdisciplinarity is not the calm of an easy security; it begins *effectively* (as opposed to the mere expression of a pious wish) when the solidarity of the old disciplines breaks down - perhaps even violently, via the jolts of fashion – in the interests of a new object and a new language neither of which has a place in the field of the sciences that were to be brought peacefully together, this unease in classification being precisely the point from which it is possible to diagnose a certain mutation. The mutation [...] must not, however, be over-estimated: it is more in the nature of an epistemological slide than of a real break.“ – Roland Barthes, *Image Music Text* (London: Fontana Press, 1977.), [155.]

Интердисциплинарност, у бартовском [Roland Barthes]⁵⁹⁵ смислу, дакле, као исход подразумева пре *текст* него *дело*, где би *дело* требало разумети као познати заокружен производ уметности, а не онако како га види Лефевр. У том смислу, и архитектуру која би настајала на овим позицијама пре би требало схватити као *текст*, а не као данас прихваћено архитектонско дело. Могли бисмо је још и схватити као *језик*, будући да сам Барт повлачи паралеле између *текста* и *језика*,⁵⁹⁶ а поимање архитектуре као *језика*, рецимо код Александера,⁵⁹⁷ сматрамо да није потребно посебно елаборирати.

Ролан Барт *текст*, пре свега, види као део процеса настајања, а не као готову целину која је, по њему, *дело* у класичном смислу. Као такав, *текст* се тешко класификује и не подлеже традиционалним образцима. Њега је тешко приписати и ограничити, тако да свако његово сврставање подразумева одређено неуклапање, односно недовољно разумевање. Он је, за разлику од поменутог традиционалног уметничког *дела*, „радикално симболички.“ *Текст* подразумева мноштво, и то не у смислу збира бројних значења, већ управо у смислу множине значења. Сходно томе, *текст* није, као *дело*, нераскидиво везан за аутора, већ се његов аутор препознаје пре као гост унутар *текста*. Док је *дело* објекат потрошње, *текст* је „игра, активност, производња, пракса.“⁵⁹⁸

Овако схваћена интердисциплинарност требало би да, за разлику од архитектонског дела, као последицу има једну комплексну творевину, која би, настајући на пољу укрштања и међусобног трансформисања дисциплина, објединила управо множину значења. Ова значења, међутим, требало би да буду јединствени одговор на сет комплексних, али конкретних проблема препознатих у оквирима полазних дисциплина. Ово би се, међутим, пре свега, испољвало кроз праксу, и унутар праксе, односно као последица праксе, будући да се чини, како је поменуто множину значења тешко, и немогуће, до краја разложити, сагледати и теоријски дефинисати. Сходно томе, овако

⁵⁹⁵ Ролан Жерард Барт (1915-1980.) – француски филозоф, књижевни теоретичар, филозоф, лингвиста, критичар и семиотичар.

⁵⁹⁶ Barthes, 157, 159.

⁵⁹⁷ Alexander, *The Timeless Way of Building*, 167-192, i dalje.

⁵⁹⁸ Barthes, 156-164.

схваћено градитељство, било би, далеко мање апстракција, а далеко више конкретан одговор на услове сложеног сета контекста у којим настаје.

Однос са вернакуларним градитељством путем увођења интердисциплинарног приступа на начин на који га Барт дефинише, можемо објаснити на следећи начин. Пре свега, увођење већег броја дисциплина на први поглед одговара општем приступу који смо заузели у овом раду а по ком је, за разумевање вернакуларног потребна интердисциплинарност. Међутим, управо на овом нивоу се изражава сложеност вернакуларног и његова блискост предложеном поступку. Вернакуларно не настаје као производ више дисциплина које се удружују на једном задатку, оно је сложено само по себи, а за његову анализу, у односу на савремене професије, интердисциплинарност се чини само најбољим могућим приступом. Међутим, интердисциплинарност у бартовском смислу, а у процесу стварања грађене средине представља управо сложени приступ у ком се нису просто дисциплине удружиле на појединачном задатку, већ су дисциплине уздрмане, њихове границе су начете, а путем нове омогућене латералне комуникације која повезује, али и деформише ове дисциплине, настаје поље у ком генерисано градитељство производи множину вредности сасвим блиских вернакуларној архитектури и њеној комплексности која нам је тако често неухватљива.

Ово је могуће постићи, пре свега, не као теоријски оквир већ као практични задатак. То, дакле, не подразумева формирање теоријских модела у односу на које би ово повезивање дисциплина требало извршити, већ је поменуто повезивање потребно остварити кроз рад на конкретном градитељском подухвату. Разлог томе је, уједно, то што би сваки теоријски модел који би претходио задатку неумитно усмеравао процес ка апстракцији, а даље од *конкретног* условљеног контекстом, односно контекстима, предвиђеног деловања. У овом смислу, подједнако, поменути процес кореспондира вернакуларном стваралаштву које се, пре свега, манифестовало кроз непосредно градитељску праксу, а не кроз теоријски наратив.

У том смислу, сваки појединачни аутор остаје, на одређени начин, недовољан репрезент коначног производа. Свака грађевина постаје више процес него конкретно дело, више последица бројних различитих фактора, него појединачног ауторског концепта. И у том смислу, пословична анонимност вернакуларне архитектуре долази до изражаја, али не као својеврсна форсирана анонимност, већ пре као део сложеног процеса који се не може просто приписати конкретној личности, али и као део процеса који подразумева пре учешће у њему него његово започињање. Онако како традиција не започиње дискурс већ бива његовим делом.

Са друге стране множина значења настала на овај начин постаје темељ за формирање онога што Барт види као *радикални симболизам*. Иако бисмо овде свакако били опрезни, будући да сматрамо да је за постојање симболизма превасходно потребан контекст какав је традиција, са свим својим неупитним вредностима, ипак, множина значења може постати оквир за настајање нечега што само на најбољи могући начин објашњава оно што је, у суштини непознато, а како, симбол дефинише Јунг.⁵⁹⁹

На крају, поменути процес ни на који начин не може бити део потрошачког система будући да настаје са савим другачијим циљевима условљеним конкретним проблема конкретног градитељског задатка. Како смо, још на почетку, цитирали Иљича и његов став о томе како вернакуларно није произведено за тржиште већ је за домаћу употребу,⁶⁰⁰ тако и градитељство настало на овај начин пре свега је оно што има употребну а не тржишну вредност. Његови квалитети су настали као одговор на препознате порблеме што их, као такве, пре свега, чини употребним тј. корисним за превазилажење искушења контекста, а не тржишним, односно вредним у форми размене.

Овај приступ, међутим, не предлаже неку врсту новог вернакуларног. За сада се чини да би нешто тако тешко било постићи сходно темељитим модернизацијским процесима и њиховим последицама које су јасно

⁵⁹⁹ Jung, *Psihološki tipovi*, 506-514,

⁶⁰⁰ Illich, 68.

приказане у претходним поглављима. Овај приступ подразумевао би препознавање одређених вредности унутар вернакуларног и њихову примену у савременој градитељској пракси и то, пре свега, ради њеног обогаћивања и превазилажења појединих проблема који су јој својствени, а не ради носталгичне везаности за епохе и стваралаштво прошлости.

Овај приступ, такође, за разлику од бројних досадашњих покрета који су вредности вернакуларног видели у односу на *место*, вернакуларно види у односу на контекст, и то, у односу на контекст као множину која се читава кроз различите миљее од којих смо поменули само физички, друштвени или културни. У том смислу, однос према *месту* само је однос према још једној форми контекста.

У сваком случају оно што превасходно овакав приступ може да учини јесте да повеже конкретну грађевину са конкретним задатком који је условљава а који се не тиче просто увежбаног архитектонског задатка, већ грађевину посматра као *микрокосмос* функција које је потребно конкретно и сврсисходно испунити. Такво градитељство може коначно поново постати део друштва које га производи, али и које га разуме. У том смислу, један од учесника у генерисању ових грађевина свакако мора бити и крајњи корисник.⁶⁰¹ Овакав приступ, коначно, може стварати објекте који ће бити део разумљивог и читљивог система, али и који ће, својом сложеностју, градити тај систем на сваком његовом нивоу. Када ово кажемо онда подразумевамо да смо поједине вредности вернакуларног стваралаштва препознали, нашли њихову рефлексију у савременом друштву и дефинисали систем унутар ког их је могуће развијати и примењивати тако да сасвим конкретно утичу на квалитет савремене праксе, а без претензија да се уђе у носталгични или романтични дискурс чежње за прошлим у било ком облику. Постајући својеврсна мрежа ови објекти заиста би постали комуникацијски артефакти враћајући људске односе у физичке оквире грађеног, а даље од

⁶⁰¹ Александер наводи пример како су, приликом пројектовања психијатријске клинике у Калифорнији, у процес обликовања крајњег решења укључили директора клинике – психијатра др. Рајана – као и неколико чланова његовог особља. – Alexander, *The Timeless Way of Building*, 432-454

виртуелног и апстрактног. У том смислу, и поједини проблеми савремених комуникација могу постати део решења које оваква архитектура нуди.

5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

5.1. Оправданост хипотеза

Вернакуларна архитектура подразумева низ специфичних вредности и приступа који се тичу, како њеног генерисања и обликовања, тако и њеног трајања и коришћења. У сваком смислу, ово градитељство подразумева један специфичан оквир који је део времена и система размишљања својственог друштвима и културама које су га градиле, а које, углавном, видимо као традиционалне. Сходно томе, њено разумевање је комплексно и подразумева врло специфичан и осетљив апарат проучавања.

Свођење на конкретан ниво вернакуларне архитектуре Србије деветнаестог и двадесетог века, не мења ништа од основне проблематике. У раду су анализиране и презентоване поменуте вредности са посебном пажњом за све потенцијалне аспекте овог облика стваралаштва и разумевања грађеног простора. Треба истаћи да поменути систем вредности захтева једна холистички приступ, не само стваралаштву, већ уопште доживљавању свих аспеката живота појединца. Овакав однос према градитељству, и не само градитељству, у великој се мери одваја од партикуларистичког односа који има савремена наука и савремено друштво, када је реч о било ком појединачном феномену који је предмет интересовања.

Структурална анализа помогла је као методолошки апарат да се сагледа ширина и комплексност вернакуларног стваралаштва, међутим, овај облик интердисциплинарног приступа не подразумева да је сама вернакуларна архитектура интердисциплинарна, већ да лежи између савремених дисциплина. То значи да, у тренутку настајања, она није подразумевала интердисциплинарност, већ да је целокупан приступ њеном стваралаштву био далеко шири и значењски комплекснији него што га, савремене, појединачне дисциплине разумеју. Сходно томе, она не представља низ значења својствених различитим професијама, како их ми данас разумемо, већ се тиче множине значења која покушавамо докучити, и због којих нам је, у савременом контексту, овакав аналитички апарат потребан.

Вернакуларно градитељство Србије подразумева сву комплексност вернакуларне архитектуре уопште и тиче се сложене везе коју њени градитељи и корисници остварују са низом различитих контекста унутар којих живе и делују. Сходно томе, оно што се приписује као улитмативна вредност вернакуларних култура, а то је њихова веза са *локалним*, у овом раду схваћена је на једном сложенијем нивоу где локално подразумева множину миљеа кој се међусобно преклапају и допуњују. У том смислу, вернакуларно јесте локализовани феномен, али тако да сасвим непосредно комуницира са свим аспектима свог окружења, односно, са свим својим *окружењима*. Ова непосредност превасходан је квалитет вернакуларног и за последицу има стваралаштво које је укоренењено у јасноћи проблема на које је потребно одговорити и за које пружа, потпуно конкретна решења.

У претходним поглављима јасно смо разложили низ проблема и контекста са којима се суочава вернакуларни градитељ Србије, показујући на који начин он даје одговоре на њих. Пре свега, препознали смо један основни модел који је својствен свим предмодерним друштвима а тиче се феномена традиције као основног скупа вредност, начела и модела на основу којих се формулише сваки одговор. Међутим, и традиција је својеврстан одговор на потребу преднаучног човека да разуме целокупан свет у његовом тоталу. У том смислу, традиција је само још један одговор на низ специфичних контекста, од оних друштвених до оних, условно речено, натприродних. Са друге стране, путем традиције и њеног варирања, вернакуларни градитељ Србије решава конкретне захтеве конкретног места условљене климатским условима, доступним материјалима, али и друштвеним и културним околностима. Сходно томе, свака промена у поменутиим контекстима захтева и непосредну промену у вернакуларној грађевини. Вернакуларно је, као такво, како Хит каже, пре транзиција него мировање. Другим речима, ова константна осетљивост на сваки појединачан контекст, односно на множину контекста у тоталу, основни је карактер вернакуларне архитектуре Србије, па и вернакуларне архитектуре уопште. Низом примера, у претходним поглављима покушали смо, управо, да укажемо на овај специфичан карактер

промене који дефинише вернакуларну архитектуру, кроз приказе трансформација градитељских модела условљених дешавањима на локалу.

Без обзира на то што је интерпретација вернакуларне архитектуре у Србији конкретизована и препозната у контексту сложеног и, у одређеној мери, познатог, идеолошког и теоријског система, битнио је истаћи да је ту само реч о још једном облику манифестације модерног функционисања науке, уметности и професија уопште. У целини говорећи, процеси који су тумачени део су свеобухватног система трансформације света који је подразумевала модернизација. Промене које су се одвијале остале су трајне и неумитне. Када је вернакуларна архитектура у питању, новонастале модерне професије пружиле су један узак, крут и строг интерпретативни оквир који је постављен као неприкосновен и, стога, неупитан. Свако деловање на пољу градитељства, па и оног које би за циљ имало функционисање унутар жељених оквира вернакуларног, могло се одвијате само и искључиво из окриља струке која је унапред дефинисала вредности и тумачења било које појаве коју је сматрала својим пољем експертизе. У том смислу, сви феномени који изворно, и суштински, нису били разумљиви унутар оваквог дискурса, остали су неадекватно и недовољно објашњени и схваћени, што је, за последицу, имало и њихово ишчезавање.

Како је вернакуларно подразумевало сасвим специфичан приступ стваралаштву, модерне интерпретације нису биле кадре да, излазећи из својих граница, препознају, установе и дефинишу истинске вредности традиционалног градитељства. Сходно томе, у тренуцима док је народно неимарство још увек постојало у Србији, а пре свега, у тренуцима када је оно посебно глорификовано и изучавано, његова неадекватна интерпретација онемогућила је било какав облик његовог реалног опстајања. Посматрано као феномен замрзнут у историји, схваћено као последица потпуно другачијих, а пре свега модерних, полазишта, вернакуларно није требало да настави да постоји као пракса, већ пре као означитељ једног, наново учитаног, система вредности.

Сходно томе, примарна хипотеза која се тиче овог рада, а која подразумева тврдњу да је управо фасцинација вернакуларним у периоду којим се бавимо утицала и на његово ишчезавање јесте оправдана, будући да се поменуто интересовање базирало на низу интерпретативних метода који су у вернакуларно учитавале схватања и вредности свог времена. Долазећи из оквира струке, у тренутку када је струка постављена као неприкосновен интерпретатор феномена који се разумеју њеним доменом, овакво схватање вернакуларног постало је обавезујуће, а сваки приступ његовом тумачењу, или евентуалном практичном оживљавању, морао је поћи из овог окриља што је увек, и неумитно, резултирало делима потпуно неутемељеним у реалном вернакуларном стваралаштву.

Са друге стране, вернакуларно, до данас, остаје као поље које има своје рефлексије и на савремену архитектонску теорију и праксу, са непрестаном потребом препознавања и оживљавање појединих вредности ове врсте градитељства од стране одређених аутора. Међутим, процес модернизације и даље у потпуности дефинише, и дефинисаће, оквире нашег стваралаштва. Сходно томе, највећи допринос који изучавање вернакуларног може да има унутар савремене архитектонске теорије и праксе јесте да нам, разумевајући начин на који је оно ишчезло, као и шта је оно било, помогне да разумемо шта је то што га је заменило, односно, да нам помогне да разумемо шта је, и како функциониште, савремено стваралаштво чији смо ми део. На тај начин, кроз правилно разумевање традиционалног градитељства, ми, онда, заиста, можемо направити отклон од појединих, али не и свих, аспекта савремене архитектонске теорије и праксе, са циљем формирања нових, напреднијих и свеобухватнијих приступа градитељству, односно, стварању животног простора и окружења.

Сваки покушај оживљавања вернакуларног у савременом контексту чини се неутемељеним. Ултимативна фасцинација односом који вернакуларно успоставља са локалним, најчешће је, и даље, иако препозната, у модерном и савременом архитектонском стваралаштву схваћено не кроз конкретан однос са контекстом већ кроз апстрактну метафоричку представу шта би

одређено *место* требало да буде. У том смислу, овакав пут реинтеграције вернакуларног у савремено стваралаштво остаје јалов и на трагу основних модерних заблуда.

Ипак, кроз пажљиву анализу вернакуларног као онога које успоставља однос са локалним непосредно и кроз све аспекте које то локално подразумева, а не просто кроз аспект *места*, оправдано је размишљати о томе како је могуће обогатити савремену архитектонску теорију и праксу. Сходно томе, предложени интердисциплинарни приступ, који подразумева, не просто уједињавање професија, већ њихово начињање и деформисање кроз међусобне утицаје, може чинити оквир за једно ново свеобухватније стваралаштво које би се, по својој комплексности, и по свом непосредном односу са проблематиком бројних контекста унутар којих настаје, могло приближити вредностима вернакуларног. Међутим, важније од тога, и без сентименталне потребе за повратком вернакуларног стваралаштва, овакав приступ, препознат и екстрахован из традиционалног приступа стваралаштву, значајно би обогатио и унапредио савремену архитектуру чинећи је повезанијом са конкретношћу множине проблема на које је неопходно одговорити, а на које она данас, често, не одговара.

Непосредна проблематика сваког појединачног задатка различита је и обухвата најшири могући број аспеката. Међутим ови аспекти морају бити актуелни и укоренењени у савременом тренутку. Ако би се бавили доступним ресурсима, као омиљеним аспектом традиционалне архитектуре, они би морали бити разматрани у контексту данашње проблематике ресурса, која је подједнако глобална колико и локална, а тиче се бројних проблема који се крећу од оних еколошких до економских. Овакав приступ може евентуално довести до рачунице по којој су локални материјали уједно и најоптималнији, али тек након ове рачунице њихова употреба заиста постаје и оправдана у савременом контексту. Сваки појединачан аспект изабраног градитељског подухвата мора бити разматран и третиран на овај начин. На крају, сваки појединачан објекат, коначно, морао би се тичати и његових крајњих корисника, и то, чак, на нивоу сарадње у изналажењу крајњих

решења, као и, евентуално, њихове егзекуције. У том смислу, овај интердисциплинарни приступ далеко одговорније би се односио према свом окружењу, али и према самим корисницима и њиховим потребама, као и према друштву у ком би тај објекат настајао. Сваки овакав објекат, самим тим, не би био последица личних афинитета пројектанта, односно његових назора условљених његовим образовањем, и постулатима струке, већ конкретним условима које сваки појединачан објекат намеће.

У том смислу, вернакуларно заиста може понудити широк спектар принципа и приступа који би довели до решавања појединих проблематичних аспеката савременог архитектонског деловања. Ако бисмо чак отишли тако далеко, да се осврнемо на одређене конкретне проблеме савременог друштва, а у вези са аспектом комуникације који се спомиње у другој хипотези, могли бисмо истаћи да поједини аутори управо изражавају бојазан да смо у опасности да останемо без физичког простора као средства комуникације која се неумитно сели у сфере виртуелног. Међутим, простори настали са јасним односом према конкретним проблемима одређеног задатка, па и социолошким, културним и комуниколошким, свакако да имају потенцијал да пруже решење за ову врсту проблема.

И управо, највећи допринос вернакуларног приступа стваралаштву који бисмо предложили у форми бартовске интердисциплинарности, била би свакако његова утемељеност у конкретности проблема одређеног пројектантског задатка, а чије бројне и сложене аспекте ни једна појединачна професија није у могућности сама да препозна. Међутим тек рушењем граница између професија и њиховом комуникацијом која не може остати без последица на те професије, односно кроз њихово својеврсно интегрисање у контексту појединачног задатка, могуће је изнедрити заокружено градитељско дело које ће уједно бити целина али и мноштво.

Када се каже да можемо живети у предоминатно урбаним световима без градова као средстава комуникације, у ствари се каже да можемо живети у свету у ком је његова архитектура потпуно одвојена од осталих аспеката живота појединаца. Овај приступ чинио би управо то да се својом

конкретношћу, потенцијално ново градитељство поново веже за своје кориснике и за све оне који га настављају. Приступ који би био у стању да сагледа сву сложеност проблематике једног грађеног дела, и све функције и потребе на које би то дело требало да одговори, заиста би био у стању и да се пуноправно носи са сложеностима проблематике савременог друштва.

5.2. Научна оправданост истраживања и резултати

Као основни допринос овог истраживања истиче се успостављање једног истраживачког поступка који је вернакуларну архитектуру Србије посматрао као интердисциплинарни феномен. Ово представља, приступ који, до сада, није примењиван у националној научној јавности, с обзиром на чињеницу да је вернакуларна архитектура у Србији истраживана само у контексту њеног изразито националног карактера, или кроз проучавање њених стриктно формалних карактеристика. Како овај вид стваралаштва у Србији није посматран на начин близак разумевању вернакуларне архитектуре као облика стваралаштва, чије су вредности и принципи формулисани у бројним радовима који се баве овом темом у општем смислу, овај рад је покушао да дефинише основне принципе мишљења на којима је базирано деловање вернакуларних градитеља Србије.

Такође, овим радом се доказује кохерентност интерпретације вернакуларне архитектуре Србије са општим теоријским ставовима архитектуре деветнаестог и двадесетог века, као и недвосмислен дисконтинуитет са традиционалним начином мишљења којем припада и вернакуларно стваралаштво. Стога, рад покушава објаснити однос вернакуларне архитектуре и њене интерпретације у Србији у овом периоду. Покушао се, такође, расветлити ефекат који је интерпретација имала на саму вернакуларну архитектуру у деветнаестом и двадесетом веку. У том смислу, ово истраживање представља и прилог проучавању савремене архитектуре у Србији, будући да су њени корени управо у разматраном периоду, и управо у великој мери у вези са поменутом интерпретацијом вернакуларног градитељства.

Као резултат овог рада истичу се и знања која су последица контекстуализације вернакуларне архитектуре Србије, под чим се подразумева њено посматрање у трансдисциплинарном контексту. Такође, формиран је опсежан система у оквиру којег би се вернакуларна архитектура Србије могла истраживати и у будућности. Овај систем представљао би основ да се вернакуларна архитектура Србије посматра у интегралном смислу – као последицу потреба и могућности, материјала, климе, локалне и спољашњих култура, природе и доживљаја натприродног. Такође, очекује се да се у нашем научном миљеу, локално вернакуларно стваралаштво почне изучавати у контексту актуелних светских истраживања ове врсте стваралаштва, а мање у контексту разумевања његових искључиво формалних карактеристика, односно његове националне препознатљивости.

5.3. Потенцијали даљих истраживања

Након спроведеног истраживања отварају се нова поља интересовања и нови углови потенцијалног гледања на проблематику разматране теме. Нова поља интересовања, пре свега, отварају се у сфери примени препознатих приступа вернакуларне архитектуре у савременом архитектонском стваралаштву. Пре свега, отвара се потреба за практичним покушајима и експериментима на овом пољу, будући да се намеће како је једино на практичном пољу заиста могуће доћи до конкретних резултата.

Са друге стране, у оквирима савремене архитектонске, али још више, шире уметничке, праксе, поставља се питање да ли је поменути интердисциплинарни пут један од начина превазилажења несумњивог јаза између савремене уметности и просечног појединца. На овој основи било би могуће формирати неке од будућих истраживачких хипотеза.

У контексту даљег истраживања вернакуларног, са друге стране, чинило би се подстицајно спровести једно, истински интердисциплинарно, истраживање, које би укључило не само различите аспекте овог градитељства, већ и различите струке које би то градитељство анализирале из својих дискурса, али и у односу на друге присутне дискурсе. Тек овакво

истраживање би заста могло да пружи потпуну слику једне вернакуларне архитектуре. Ово се наглашава са свешћу да се и, овде спроведено истраживање, и даље креће у оквирима наше појединачне архитектонске експеритзе, са благим екскурсима у оквире других наука, а ради нешто јасније слике о предмету истраживања. У том смислу, овај рад је, пре свега, подстицај за даља крупнија и свеобухватнија истраживања која би, тек у свом укупном облику, могла да дају једну, колико толико, потпуну слику о вернакуларној архитектури Србији и вернакуларној архитектури уопште.

Свакако да постоји свест, када је реч о интерпретацији вернакуларне архитектуре, да је и овај рад подједнако, један облик интерпретације, и да као такав, сасвим сигурно носи своје мане, и карактер времена у ком настаје. Ипак, вредност је управо у потреби да се поједине теме изновао обрађују и то унутар и кроз различите приступе и углове гледања. Тек оваква множина приступа може нам пружити нешто реалнију слику о било ком феномену који се проучава, а који, будући увек последица небројених фактора, сасвим сигурно поседује неограничену комплексност коју је тешко исцрпети.

Сходно томе, пре него потенцијалне нове хипотезе, предлажу се нови приступи проучавању ове проблематике, а који би се, пре свега, тицали стварања оквира унутар ког би више различитих дисциплина могле проучавати исти феномен а са циљем доношења једног заокруженог закључка који би био последица, синтетитасања знања и резултата појединачних професија ради јаснијег и конкретнијг разумевања проблема који се истражује.

Преднос овог рада види се управо у потреби да укључи знања и визуре других професија у анализу проблематике вернакуларног градитељства. Са друге стране, његова мана и непотпуност јесте, управо у томе, што сходно ограниченошћу познавања ових професија, аутор и даље остаје укрењен унутар своје основне професије. На овај начин, додатно се подцртавају ограничења која нам савремена ускопрофесионализована наука намеће при проучавању, пре свега друштвених, појмова који јој нису својствени, а понајвише оних који јој, на одређени начин, претходе.

6. БИБЛИОГРАФИЈА

6.1. Извори

- Дворниковић, Владимир. *Карактерологија Југословена*. Београд: Просвета, 2000.
- „Изложба архитектонских пројеката: Студенти архитектуре приређују другу изложбу својих радова,“ *Политика*, 5. фебруар, 1926, 7.
- Inkiostri, Dragutin. „Naša arhitektura (1907).“ u *Jugosloveska umetnost XX veka – srpska arhitektura 1990 – 1970*, ured. Sovra Baračković, Vuka Kovačević i Gordana Gordić, 42-45. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Јосимовић, Емилијан. *Објаснење предлога за регулацију онога дела вароши Београда што лежи у Шанцу*. Београд: Друштво урбаниста Београда, 1997.
- „Нови Београд и народно неимарство,“ *Политика*, 4. август, 1928, 7.
- „Ново Скопље,“ *Политика*, 17. децембар, 1930, 5.
- „Освећење и полагање камена темељца палате Краљевске банске управе у Бања Луци (26. 10. 1930.),“ *Службени лист Врбаске бановине*, 30. октобар, 1930, 6.
- *Политика*, 31. октобар, 1925, 16.
- *Политика*, 24. јануар, 1930, 7
- Radović, Ranko. “Informativni centar na Tjentištu,” *Zbornik radova IAUS 7* (1975): 11-13.
- Stevanović, Andra. „Umetnost i arhitektura (1890).“ u *Jugosloveska umetnost XX veka – srpska arhitektura 1990 – 1970*, ured. Sovra Baračković, Vuka Kovačević i Gordana Gordić, 39-41. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Стефановић Караџић, Вук. *Живот и обичаји народа српског*. Нови Сад: Матица српска, 1960
- Tanazević, Branko. „Nešto o građenju seoskih škola (1908).“ u *Jugosloveska umetnost XX veka – srpska arhitektura 1990 – 1970*, ured. Sovra Baračković, Vuka Kovačević i Gordana Gordić, 47-48. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.

6.2. Литература

- Alexander, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.
- Alexander, Christopher. *The Timeless Way of Building*. New York: Oxford University Press, 1979.
- Алфиревић, Ђорђе, и Сања Симоновић Алфиревић. „Београдски стан,“ *Архитектура и урбанусам* 38. (2013.): 41-47.

- Arben Fox, Russell. „J. G. Herder on Language and the Metaphysics of National Community.“ *The Review of Politics* Vol. 65, No. 2. (Spring, 2003): 237-262.
- Argan, Đulio Karlo, i Akile Bonito Oliva. *Moderna umetnost 1770-1970-2000 I*. Beograd: Clio, 2004.
- Barnard, Federick M. *Herder on Nationality Humanity and History*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003.
- Bayly, Christopher Alan. *The Birth of the Modern World 1780-1914*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- Bernd Hüppauf. „Spaces of Vernacular: Ernst Bloch's Philosophy of hope and the German Hometown.“ In *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization and the Built Environment*, ed. Maiken Umbach and Bernd Hüppauf, 84-113. Stanford California: Stanford University Press, 2005.
- Благојевић, Љиљана. „RAUMPLAN у породичним кућама архитекта Милана Злоковића: интерпретација и реализација изворног концепта,“ *Архитектура и урбанизам* 5. (1998.), 43-56.
- Благојевић, Љиљана. „Раскршћа савремене архитектуре,“ *Култура* 134 (2012): 182-199.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope, Vol. 2*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- Божићар Петровић. „Поговор.“ у *Старе српске куће као градитељски подстицај: куће Боже Петровића*, при. Зоран Петровић, 161-163. Београд: Грађевинска књига, 1997.
- Вошковић, Ђурђе. „Srednjovekovna arhitektura naroda SSSR,“ *Arhitektura* 4-6 (dec. 1947 – jan. 1948.): 10-11.
- Валтровић, Михаило, и Драгутин Милутиновић. *Валтровић и Милутиновић: документи 1, Теренска грађа 1871-1884*. Београд: Историјски музеј Србије, 2006.
- Валтровић, Михаило, и Драгутин Милутиновић. *Валтровић и Милутиновић: документи 2, Теренска грађа 1872-1907*. Београд: Историјски музеј Србије, 2007.
- Gadamer, Hans-Georg. *Istina i metod: Osnovi filozofske hermeneutike*. Beograd: Fedon, 2011.
- Glassie, Henry. „Structure and Function, Folklore and Artifact.“ *Semiotica* 7 (1973): 313-351.
- Groat, Linda, and David Wang. *Architectural Research Methods*. New York: John Wiley and Sons, Inc, 2002.
- Gubser, Michael. „Time and History in Alois Riegl's Theory of Perception,“ *Journal of the History of Ideas* 66 (3) (Jul., 2005): 451-474.

- Davis, Howard. „Explicit Rules, Implicit Rules, and Formal Variations in Vernacular Building“ *Perspectives in Vernacular Architecture* Vol. 4. (1991): 53-63.
- Дероко, Александар. *Народно неимарство I*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1968.
- Дероко, Александар. *Народно неимарство II*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1968.
- Дероко, Александар. *Фолклорна архитектура у Југославији*. Београд: Научна књига, 1964.
- Durkhem, Emile. *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: The Free Press, 1995.
- Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Orlando, Florida: Harcourt Inc, 1987.
- Елијаде, Мирча. *Свето и профано*. Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2003.
- Живковић, Нада. *Народно градитељство – споменик културе данас*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2007.
- Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovnstvo u arhitekturi: 1904 – 1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.
- Plich, Ivan. *Gender*. New York: Pantheon Books, 1982.
- Јован Деретић, „Вук Караџић,“ у *Живот и обичаји народа српског*, уред. Радивоје Микић et al. (Београд: Политика, 2005.), 31-33.
- Јовановић, Зоран М. *Александар Дероко*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1991.
- Јовановић, Миодраг. „Историзам у уметности XIX века,“ *Саопштења XX-XXI* (1988/89): 275-284.
- Jung, Karl G. „Pristup nesvjesnom,“ у *Џовјек и његови симболи*, при. Karl G. Jung, 18-103. Zagreb: Mladost, 1987.
- Jung, Karl G. *Психолошки типови*. Novi Sad: Matica srpska, 1978.
- Кадијевић, Александар. *Архитектура и дух времена*. Београд: Грађевинска књига, 2010.
- Кадијевић, Александар. „Експресионизам у београдској архитектури (1918-1941),“ *Наслеђе* 13 (2012): 59-77.
- Кадијевић, Александар. „Хотел »Језеро« у Новој Вароши – фолклористичка епизода у архитектонском опусу Алексеја Бркића,“ *Новопазарски зборник* 26. (2002.): [217]-225.
- Кадијевић, Александар. *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*. Београд: грађевинска књига, 2007.
- Кадијевић, Александар. *Момир Коруновић*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996.

- Кадијевић, Александар. „О архитектури југословенског посланства у Анкари,“ *Наслеђе* 11 (2010): 55-70.
- Кадијевић, Александар. „О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима,“ *Наслеђе* 9 (2008.): 75-88.
- Kastels, Manuel. „Prostor protoka, prostor mesta: Materijal za teoriju urbanizma informacionog doba,“ у *Misliti grad*, при. Petar Bojanić i Vladan Đokić, 204-217. Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, 2011.
- Кахровић Јеребичанин, Мурадија. „Куће оријенталне архитектуре, Значајно градитељско наслеђе у Новом Пазару.“ у *Градитељско наслеђе у Србији. Зборник у част др Доброслава Ст. Павловића*, уред. Маша Вукановић, [43]-74, Београд: Завод за заштиту споменика културе Београда, 2014.
- Којић, Branislav. „Arhitektura ruskog sela: izvod iz javnog predavanja održanog u Beogradu 25. listopada 1947,“ *Arhitektura* 4-6 (dec. 1947 – jan. 1948.): 12-13.
- Којић, Бранислав Ђ, и Ђорђе Р. Симоновић. *Сеоска насеља Србије*. Београд: Издавачко-информативни центар студената, 1975.
- Којић, Бранислав Ђ. *Стара градска и сеоска архитектура у Србији*. Београд: Просвета, издавачко предузеће Србије, 1949.
- Корићанац, Татјана. „Јован Цвијић и Драгутин Инкиостри Медењак,“ *Годишњак града Београда XXXVI* (1989.): 225-323.
- Kristeller, Paul Oskar. „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I.“ *Journal of the History of Ideas* 12 (4) (Oct. 1951): 496-527.
- Kristeller, Paul Oskar. „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II.“ *Journal of the History of Ideas* 13 (1) (Jan. 1952): 17-46.
- Крунић, Јован. *Баштина градова средњег Балкана*. Београд: Завет, 1996.
- Kuletin Ćulafić, Irena. *Estetička teorija arhitekture Marka-Antoana Ložijea*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011.
- Lévi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Levi-Stros, Klod . *Tužni tropi*. Београд: ZEPTEP Book World, 1999.
- Лок, Џон. Две расправе о влади. Београд: Младост, 1978.
- Лујак, Михаило. „Промена парадигме архитектонско-урбанистичких концепата на објектима културе у процесу конструисања југословенског културног простора у периоду од 1947. до 1974.“ Др дис., Универзитет у Београду, 2012.
- Manević, Zoran. „Novija srpska arhitektura.“ у *Jugosloveska umetnost XX veka – srpska arhitektura 1890 – 1970*, уред. Sovra Baračković, Vuka

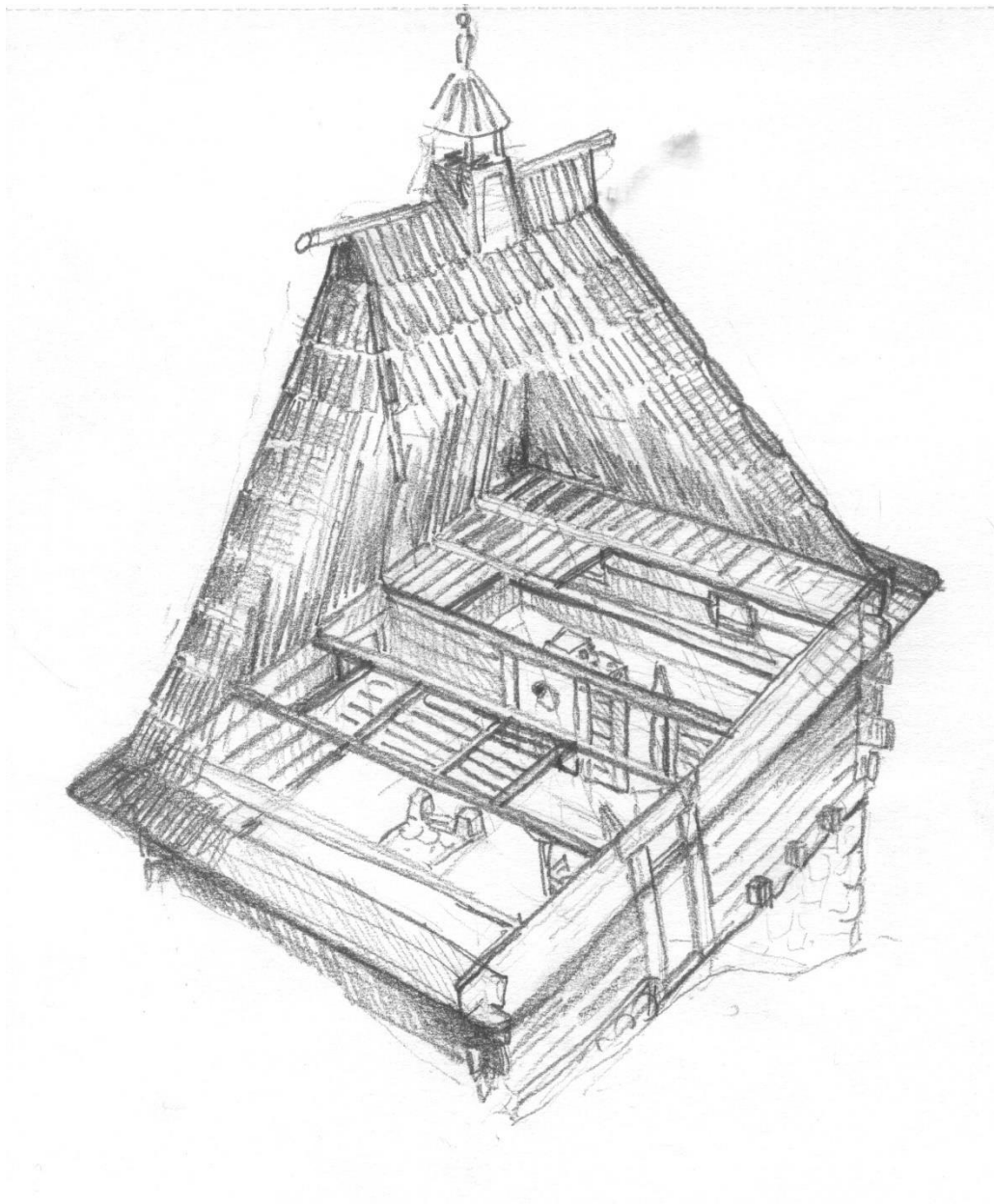
- Kovačević i Gordana Gordić, 7-38. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Марић, Игор. *Традиционално градитељство поморавња и савремена архитектура*. Београд: ИАУС, 2006.
 - Michaelis-Jena, Ruth. „Oral Tradition and the Brothers Grimm,” *Folklore* Vol. 82, No. 4. (Winter, 1971): 265-275.
 - Milenković, Branislav. „Građevinska tradicija I,” *Zbornik arhitektonskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* sveska 3. (1967.): [39]-49.
 - Миленковић, Бранислав. „Идеје, идеали и истина.” у *Бранислав Којић: сећања на архитекту*, при. Снежана Тошева, 39-43. Београд: Публикум, 2001.
 - Милошевић, Гордана. „Михаило Валтровић – архитекта и археолог.” у *Валтровић и Милутиновић – тумачења*, уред. др арх. Тања Дамљановић, 53-72. Београд: Историјски музеј Србије, 2007.
 - Mitcham, Carl. „Thinking Re-Vernacular Building.” *Design Issues* Vol. 21, No. 1. (Winter 2005): 32-40.
 - Ненадовић, Слободан М. *Илустровани речник израза у народној архитектури*. Београд: Просвета, 2002.
 - Несторовић, Богдан. *Архитектура Србије у XIX веку*. Београд: Art Press, 2006.
 - Никић, Љубомир. „Из архитектонске делатности Александра Бугарског,” *Урбанизам Београда* 46, год. X (1978.): 63-74.
 - Norberg-Shultz, Christian. *Intentions in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1968.
 - Norberg-Šulc, Kristijan. *Stanovanje: Stanište, urbani prostor, kuća*. Beograd: Građevinska knjiga, 1990.
 - Нушић, Бранислав. *Косово: опис земље и народа*. Нови Сад: Матица Српска, 1902.
 - Oliver, Paul. *Built to Meet Needs, Cultural Issues in Vernacular Architecture*. Oxford: Elsevier Ltd, 2006.
 - Љубомир Павловић. „Антропогеографија ваљевске тамнаве.” у *Српски етнографски зборник, књига 18*, ур. Јован Цвијић, 383-677. Београд: Српска краљевска академија, 1912.
 - Павловић, Доброслав Ст. Р. Ангелова, Н. К. Муцопулос, Ж. Стојка, и Х. Сезгин, ур. *Народно градитељство на Балкану*. Београд: Републички завод за заштиту споменика СР Србије, 1987.
 - Парезанин, Владимир. „Метафоричка интерпретација идеје критичког регионализма у делу архитекте Ранка Радовића.” Др дис., Универзитет у Београду, 2016.
 - Perović, Miloš R. *Srpska arhitektura XX veka: od istorizma do drugog modernizma*. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003.

- Petrović, Borislav, and Ivan Rašković. „Antimanifest Anti-ideology“ in *On Architecture*, ed. Ružica Bogdanović, 63-74. Belgrade: STRAND, 2013.
- Petrović, Borislav, and Ivan Rašković. „Non-allusion“ in *On Architecture*, ed. Ružica Bogdanović, 258-265. Belgrade: STRAND, 2013.
- Петровић, Сретен. *Српска митологија – Систем српске митологије I књига*. Ниш: Просвета, 1999.
- Петровић, Сретен. *Српска митологија, пета књига - митологија магија и обичаји, истраживање сврљишке области*. Ниш: Просвета, 2000.
- Пешић Максимовић, Надежда. *Моравска кућа Србије*. Београд: Друштво конзерватора Србије: Републички завод за заштиту споменика културе, 2014.
- Просен, Милан. „О соцреализму у архитектури и његовој појави у Србији,“ *Наслеђе* 8. (2007.): 95-118.
- Просен, Милан. „Прилог познавању београдског опуса Григорија М. Самојлова,“ *Наслеђе* 3. (2001.): 89-104.
- Путник, Владана. „Фолклоризам у архитектури Београда (1918-1950),“ *Годишњак града Београда* књ. LVII, (2010.): 175-210.
- Radivojević, Ana, Mirjana Roter-Blagojević and Aleksandar Rajčić. „Preservation of Vernacular Architecture in Serbia – Authenticity Versus Thermal Comfort Issues,“ *Structural Analysis of Historical Constructions* Vol. 3. (2012.), 2750-2759.
- Radović, Ranko. „Osmehnuti' šarm narodnih kuća i (zlo)upotreba tih osmeha.“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović, 59-61. (Beograd: Stylos, 2005.), 59.
- Radović, Ranko. „Soba kuma Saveljića.“ u *Novi vrt i stari kavez*, pri. Ranko Radović, 15. Beograd: Stylos, 2005.
- Rapoport, Amos. *House, Form and Culture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc, 1969.
- Ротер-Благојевић, Мирјана. *Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2006.
- Русо, Жан-Жак . *О пореклу и основама неједнакости међу људима*. Београд: Просвета, 1949.
- Симоновић, Ђорђе Р. *Системи сеоских насеља у ужој Србији – мала села, разбијена сеоска насеља, системи насеља у региону*. Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, 1976.
- Seiger, Jerrold. *Modernity and Bourgeois Life: Society, Politics and Culture in England, France and Germany since 1750*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Simpson, Kathryn. „Viennese art, ugliness, and the Vienna school of art history: the vicissitudes of theory and practice,“ *Journal of Art Historiography* 3 (December., 2010): 1-14.
- Smit, Antoni D. *Nacionalni identitet*. Beograd: Čigoja štampa, 1998.

- Сретеновић, Ирена. *Дом Јована Цвијића*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2013.
- Stojanović, Bratislav. „O socijalističkoj arhitekturi (Predavanje arh. B. Stojanovića. održano u Ruskom domu 22.X. 1947. g.),“ *Arhitektura* 4-6 (dec. 1947 – jan. 1948.): 14.
- Topličić Ćurčić, Gordana, Milica Cvetković, Milica Đekić, i Olga Kitić. *Ekološki materijali – drvo i primena drveta u arhitekturi*. Niš: Građevinsko-arhitektonski fakultet Univerziteta u Nišu, 2012/2013.
- Тошева, Снежана. *Бранислав Којућ*. Београд: Грађевинска књига, 1998.
- Тошева, Снежана, при. *Бранислав Којућ: сећања на архитекту*. Београд: Публикум, 2001.
- Тројановић, Сима. *Ватра у животу и обичајима српског народа*. Београд: Просвета, 1990.
- Umbach, Maiken, and Bernard Hüppauf, ed. *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization and the Built Environment*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.
- Финдрик, Ранко. *Вајати: знамење младости*. Сирогојно: Музеј „Старо село,“ 1999.
- Финдрик, Ранко. *Динарска брвнара*. Сирогојно: Музеј „Старо село,“ 1998.
- Финдрик, Ранко. „Кућа и стан на селу у Србији у другој половини XVIII века, према сведочењима савременика,“ *Саопштење XVI* (1984.): 103-118.
- Финдрик, Ранко. *Народно неимарство*. Сирогојно: Музеј „Старо село,“ 1994.
- Финдрик, Ранко. „О простору старе сеоске куће,“ *Саопштење XIV* (1982.): 143-162.
- Forty, Adrian. *Objects of Desire: Design and Society Since 1750*. London: Thames and Hudson, 1992.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prisons*. New York: Vintage Books, 1995.
- Frempton, Kenet. *Moderna arhitektura: kritička istorija*. Beograd: Orion art, 2004.
- Fuko, Mišel. „O drugim prostorima: utopije i heterotopije,“ u *Teorija arhitekture XX veka: antologija*, pri. Miloš Perović, Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Fuko, Mišel. *Poredak diskursa*. Beograd: Karpos, 2007.
- Hall, John R, et al. *Sociology on Culture*. New York: Routledge, 2003.
- Heat, Kingston Wm. „Defining the Nature of Vernacular.“ *Material Culture* Vol. 20, No. 2/3. (Summer/Fall 1988): 1-8.
- Heat, Kingston Wm. *Vernacular Architecture and Regional Design: Cultural Process and Environmental Response*. Oxford: Elsevier, 2009.

- Henderson, Džozef. „Drevni mitovi i suvremeni čovjek,“ u *Čovjek i njegovi simboli*, pri. Karl G. Jung, 104-157. Zagreb: Mladost, 1987.
- Hielscher, Kurt. *Jugoslavien: Slovenien, Kroatien, Dalmatien, Montenegro, Herzegowina, Bosnien, Serbien*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth A.G, 1926.
- Hvattum, Mari. *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan or the Matter Form and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil*. London: John Bohn, MDCCCXXXIX
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Revolution 1789-1848*. New York: Vintage Books, a division of Random House, Inc, 1996.
- Цвијић, Јован. *Балканско полуострво и јужнословенске земље*. Београд: САНУ, 1987.
- Čomski, Noam, i Mišel Fuko. *O ljudskoj prirodi: pravda protiv moći*. Београд: Karpos, 2011.
- Šubert, Gabriela. „Kada se Gete sreo sa Vukom,“ u *Srpska akademija nauka i umetnosti* 2009, <<http://www.sanu.ac.rs/Inicijative.aspx?arg=3,undefinedhttp://www.sanu.ac.rs/Inicijative/2009GabrijelaSubert.pdf>> (15. Januar 2015.).
- Šukalo, Ognjen. „Conceptual Narratives, Ecological Heeds, Social Purposes and Subjective Ends of Natural Building Movement“ *Facta Universitatis – series: Architecture and Civil Engineering* Vol. 14, No 2 (2017.): 201-221.

7. ИЛУСТРАЦИЈЕ



Сл. 1. Динарска кућа и њена унутрашња организација (цртеж аутора текста)

Сл. 2. Чатмара из Сељашнице код Пријепоља која у потпуности прати форму тзв. динарске куће (цртеж аутора текста)



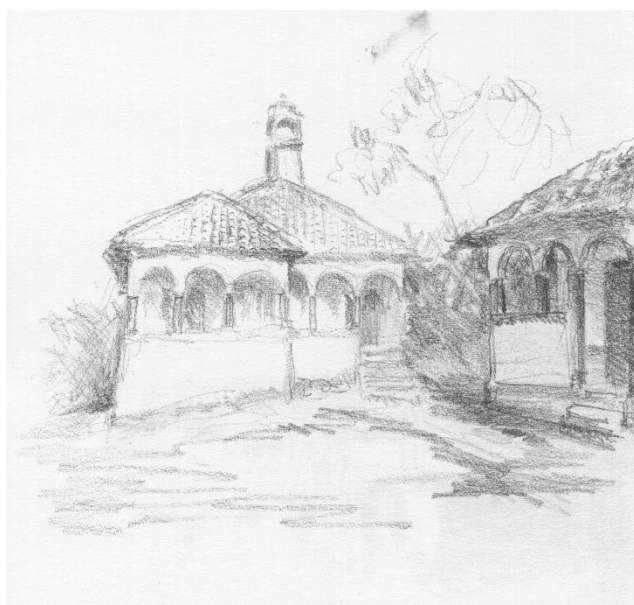
Сл. 3. Кућа ваљевског краја, како је дефинише Финдрик. Тршић (цртеж аутора текста)



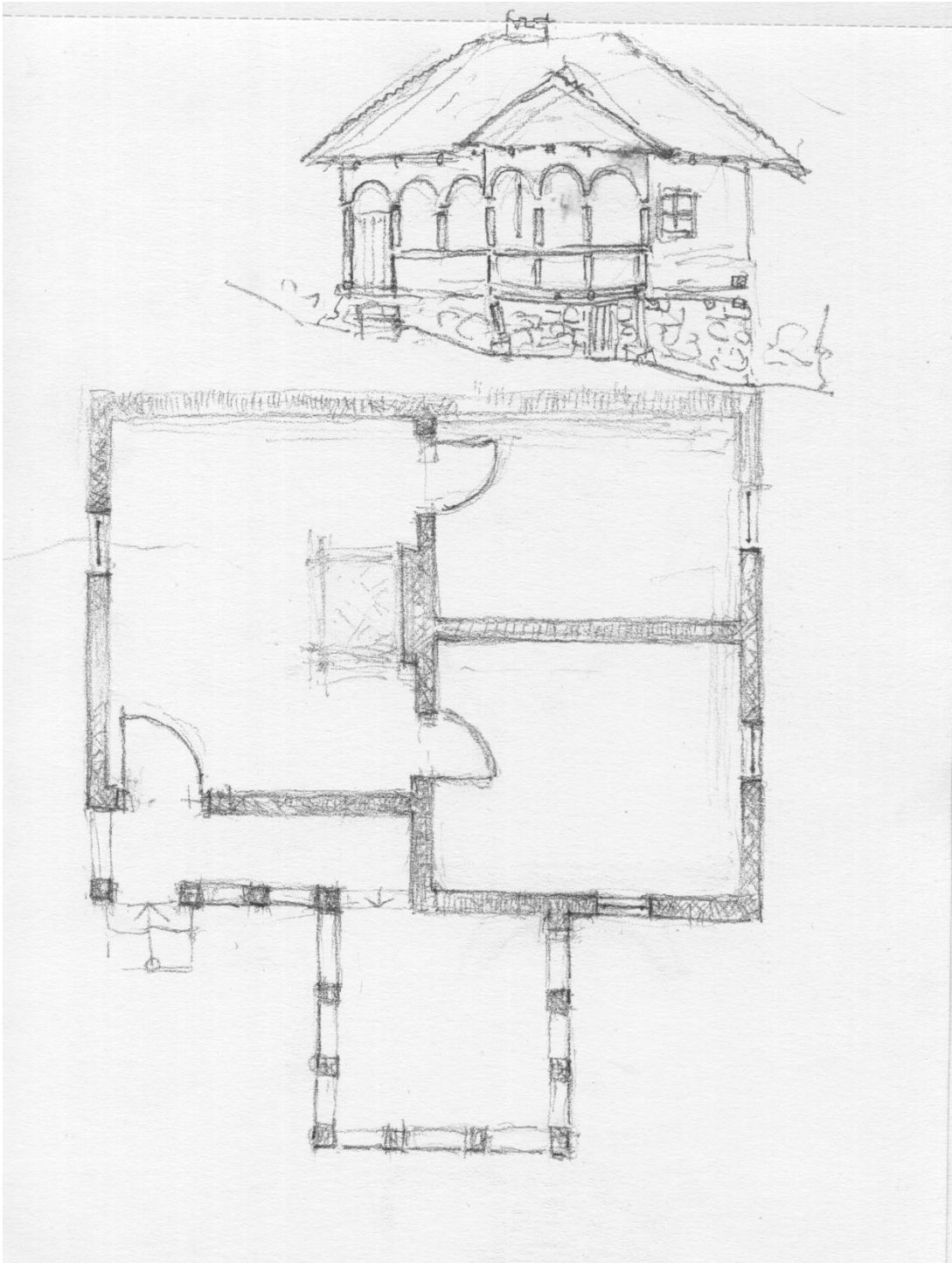
Сл. 4. Моравска кућа (цртеж аутора текста)



Сл. 5. Моравска кућа без лукова на трему (цртеж аутора текста)



Сл. 6. Моравске куће (цртеж аутора текста)



Сл. 7. Основа и изглед куће из Доње Трнавe (цртеж аутора текста)



Сл. 8, 9. Конак кнегиње Љубице – пример репрезентативне варошке архитектуре (фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 10, 11, 12. Данашњи Музеј Вука и Доситеја – пример варошке традиционалне куће (фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 13. Данашњи Музеј Вука и Доситеја – пример варошке традиционалне куће (фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 14. Кафана „?“ – пример варошке традиционалне куће (фотографија: Пеђа Паровић)



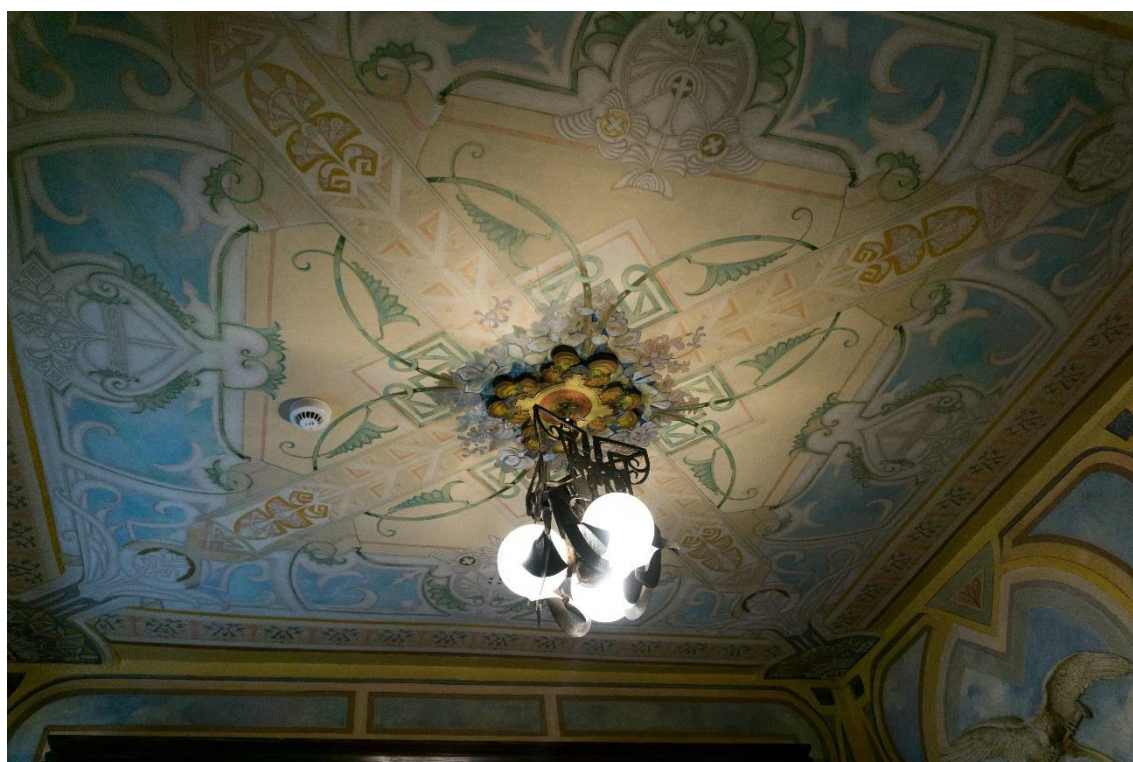
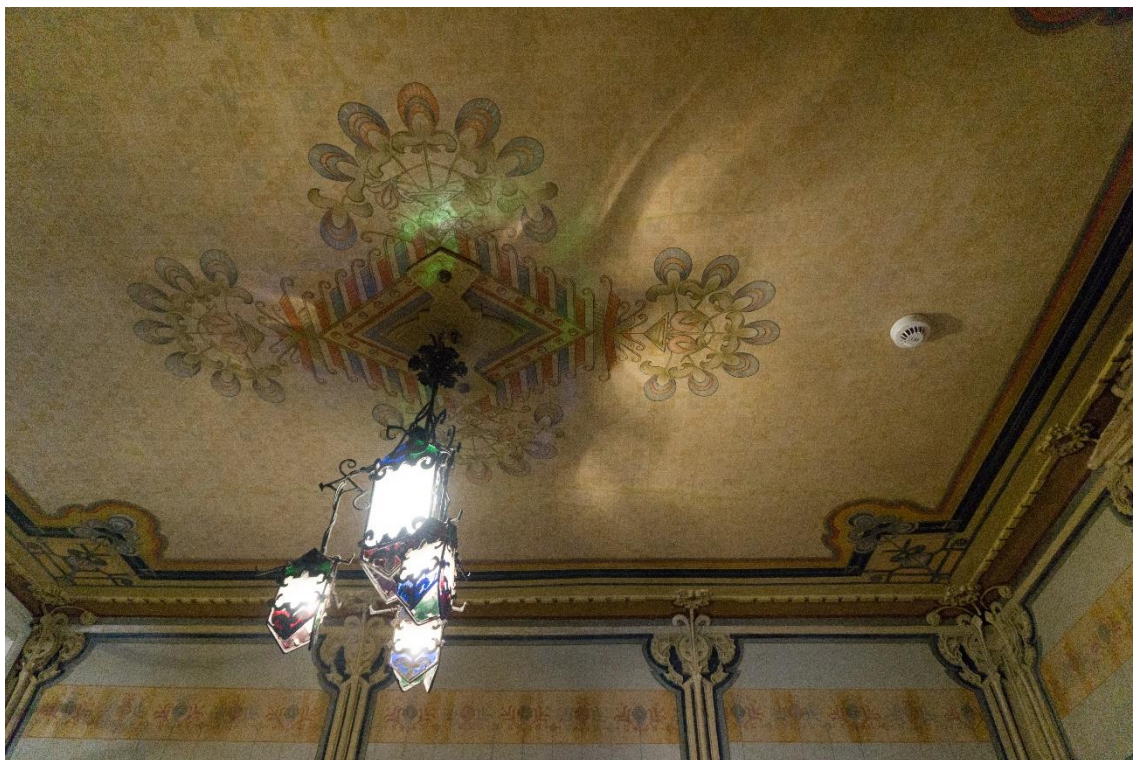
Сл. 15, 16, 17. Манакова кућа – пример варошке традиционалне куће (фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 18, 19. Божићева кућа
(фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 20, 21, 22. Елементи ентеријера
Цвијићеве куће – Драгутин Инкиостри
Медењак (фотографија – Пеђа
Паровић)



Сл. 23, 24. Зидна декорација куће Јована Цвијића – Драгутин Инкиостри
Меденак (фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 25. Намештај у кући Јована Цвијића – Драгутин Инкиостри Медењак
(извор: www.putovanja.info)



Сл. 26. Спољашњи изглед куће Јована Цвијића (фотографија: Пеђа Паровић)



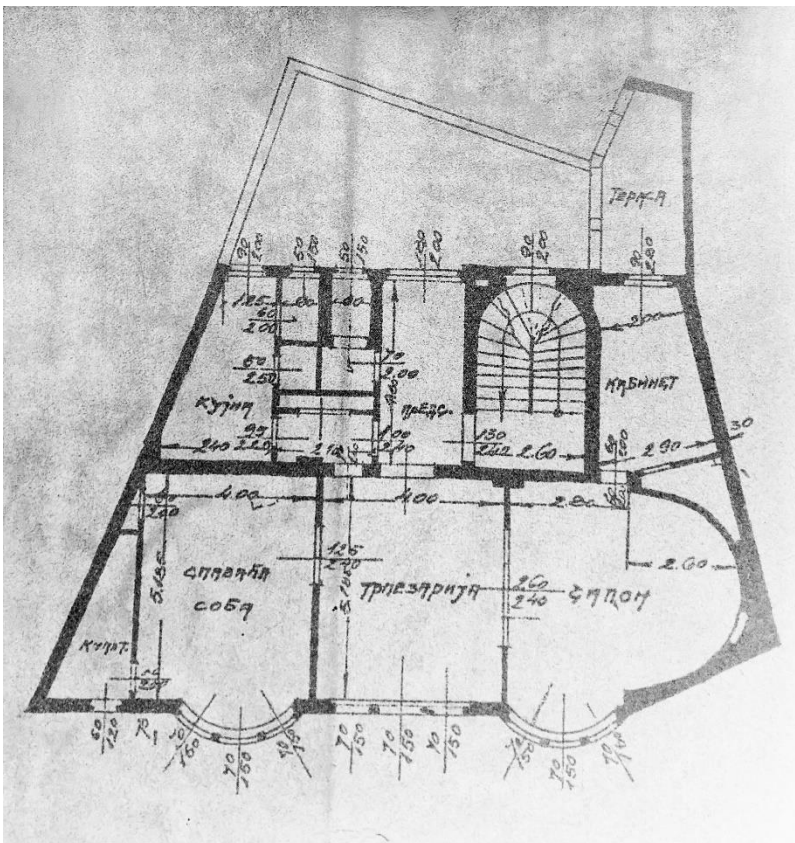
Сл. 27, 28. Делови гарнитуре, 1907 – Драгутин Инкиостри Медењак (извор: www.mpu.rs)



Сл. 29. Столица, прва половина двадесетих – Драгутин Инкиостри Медењак
(извор: www.mpu.rs)



Сл. 30. Којићева приватна кућа у Задарској улици у Београд, – Бранислав Којић (фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 31. Којићева приватна кућа у Задарској улици у Београд, основа – Бранислав Којић (извор: Снежана Тошева, Бранислав Којић: сећања на архитекту)



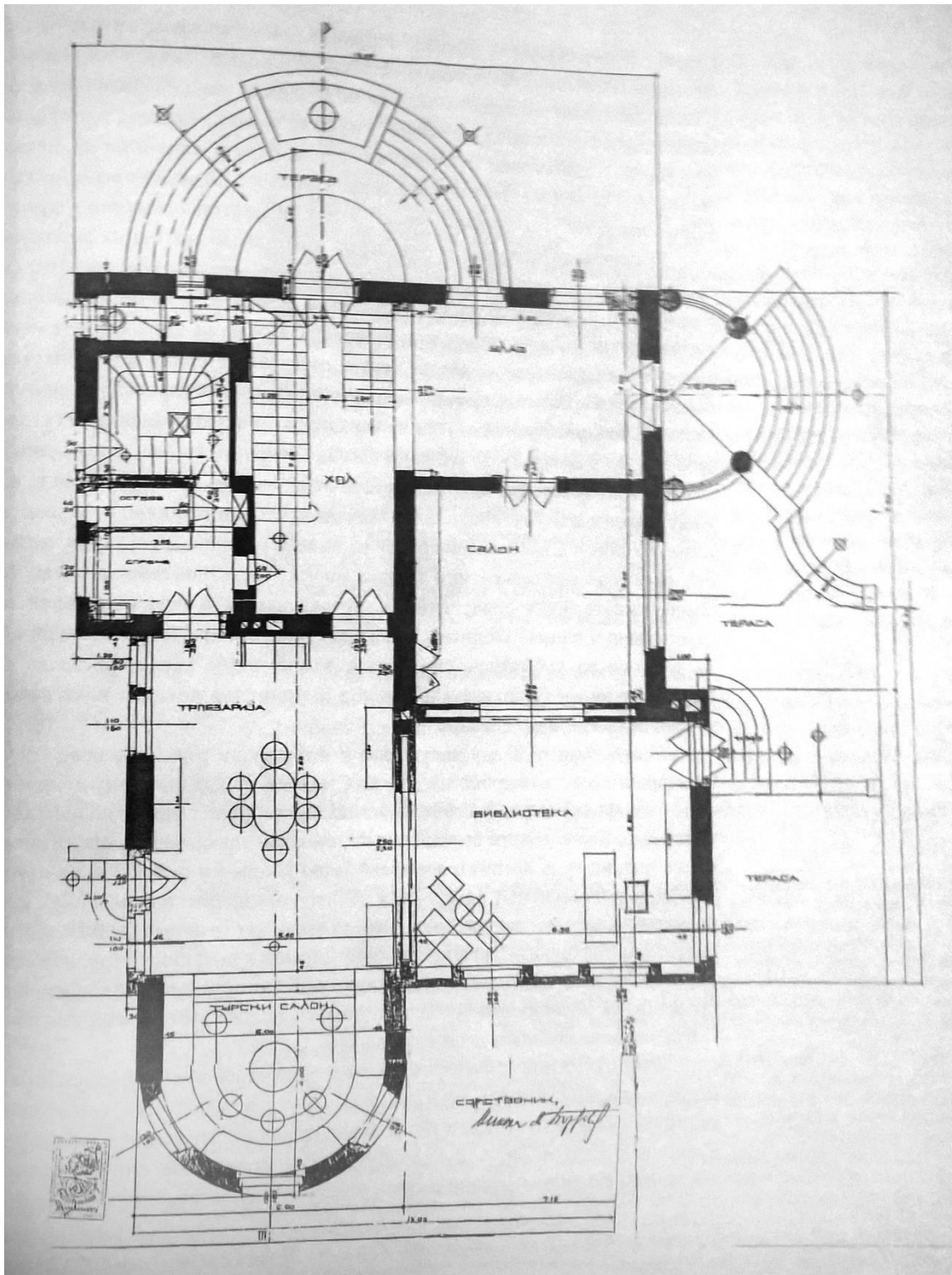
Сл. 32. Вила у улици Интернационалних бригада у Београду, данашњи изглед – Бранислав Којић (фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 33, 34. Вила у улици Интернационалних бригада у Београду, првобитни изглед – Бранислав Којић (извор: Владана Путник, *Фолклоризам у архитектури Београда*)



Сл. 35, 36. Кућа Николе
Ђорђевића на Сењаку –
Бранислав Којић
(www.boni.rs)



Сл. 37. Кућа Николе Ђорђевића на Сењаку, основа – Бранислав Којић (извор: Снежана Тошева, Бранислав Којић)



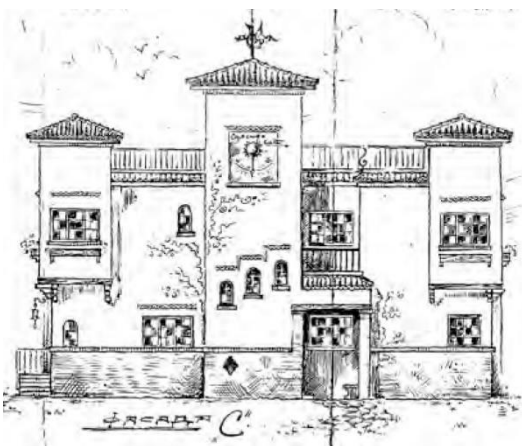
Сл. 38, 39. Ентеријер куће Николе Ђорђевића – Даница Којић (www.boni.rs)



Сл. 40. Кућа адвоката Стакића, Београд – Александар Дероко (фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 41. Кућа адвоката Стакића, Београд – Александар Дероко (извор: Владана Путник, *Фолклоризам у архитектури Београда*)



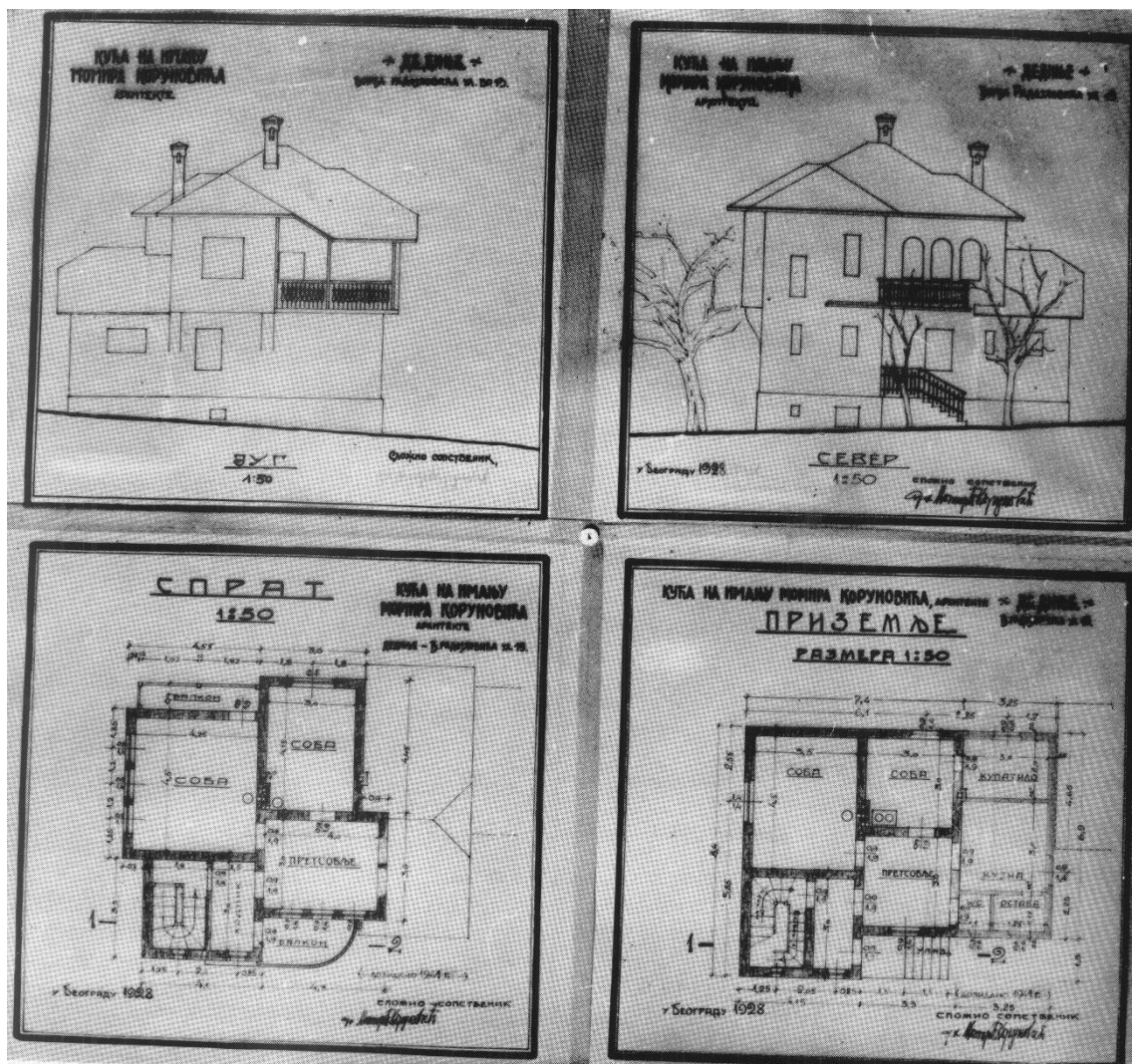
Сл. 42. Кућа Обрада Симића, Београд – Александар Дероко (извор: Владана Путник, *Фолклоризам у архитектури Београда*)



Сл. 43, 44. Коруновићева
приватна кућа у Ламартиновој
улици у Београду – Момир
Коруновић (фотографије:
Пеђа Паровић)



Сл. 45, 46. Коруновићева приватна кућа у Ламартиновој улици у Београду – Момир Коруновић (фотографије: Пеђа Паровић)



Сл. 47. Коруновићев летњиковац на Дедињу – Момир Коруновић (извор: Александар Кадијевић, *Момир Коруновић*)



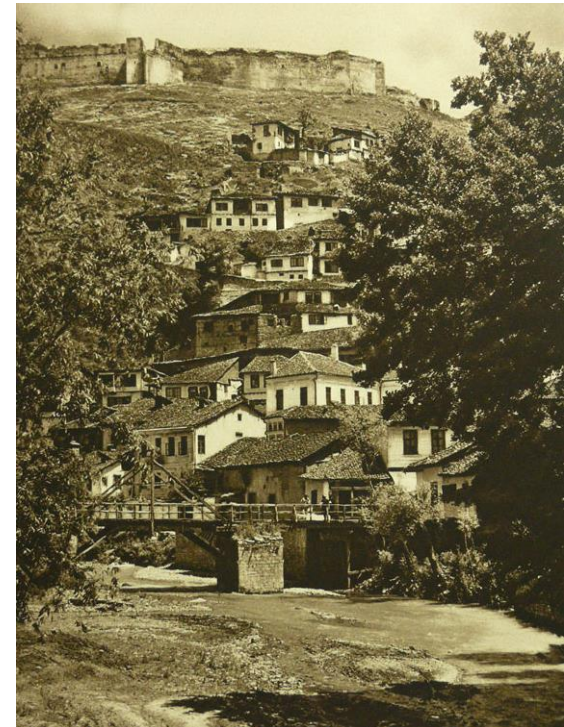
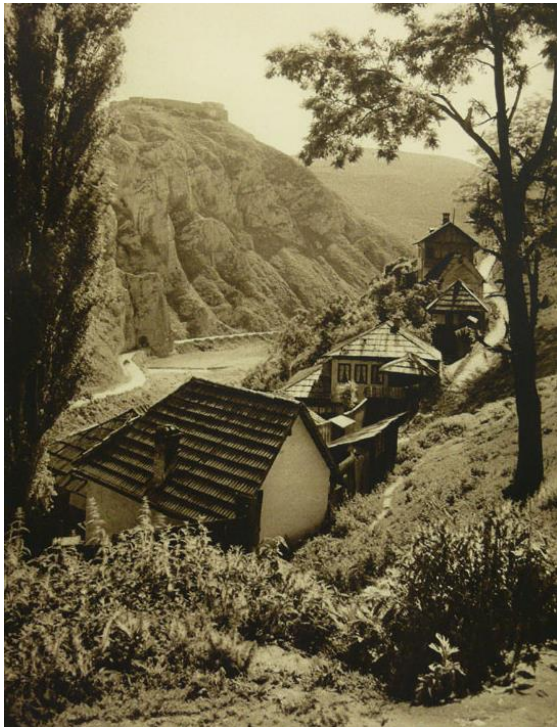
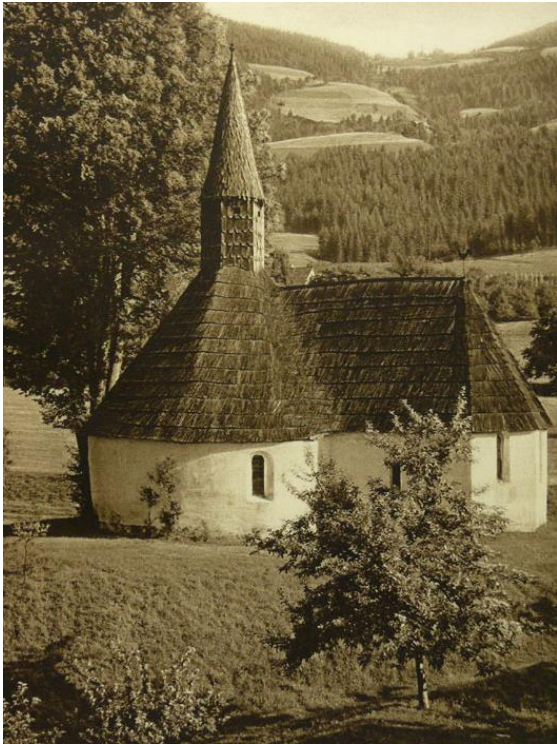
Сл. 48. Вила у Толстојевој – Чедомир Глишић (извор: Владана Путник, *Фолклоризам у архитектури Београда*)



Сл. 49, 50. Декорација на Коруновићевим фасадама, зграда Министарства пошта – Момир Коруновић (фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 51. Кућа у Чарлија Чаплина, данашњи изглед – Јанко Шафарик
(фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 52, 53, 54, 55. Фотографије Југославије из Хилшеровог албума (извор: Hielscher)



Сл. 56, 57, 58. Фотографије Југославије из Хилшеровог албума (извор: Hielscher)



Сл. 59, 60. Краљевски двор на Дедињу – Живко Николић (извори: [upload.wikimedia.org; s-media-cache-ak0.piniimg.com](https://upload.wikimedia.org/s-media-cache-ak0.piniimg.com))



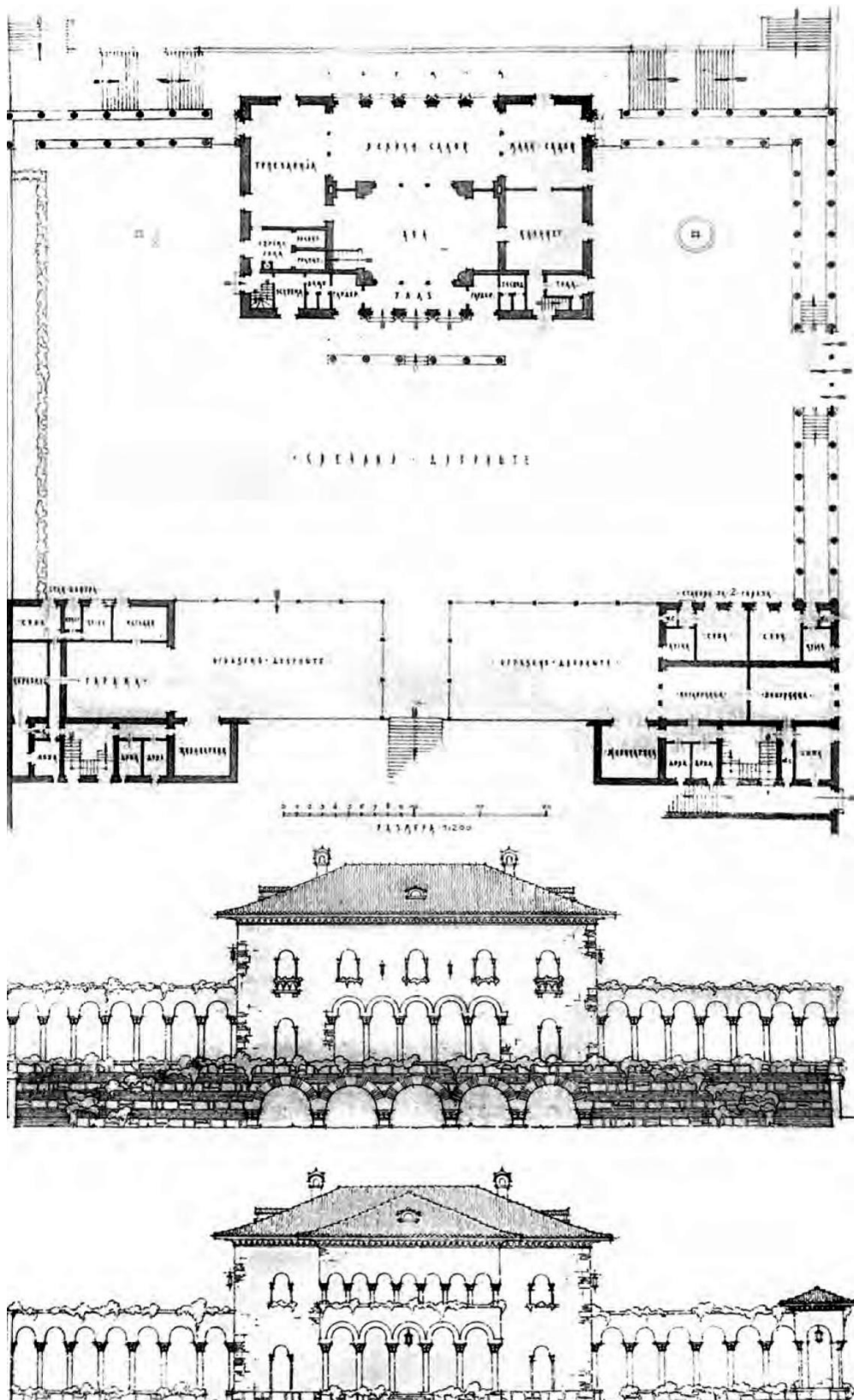
Сл. 61. Краљевски двор на Дедињу – Живко Николић (извор: i.ytimg.com)



Сл. 62. Трамвајско стајалиште у Топчидеру (извор: static.panoramio.com)



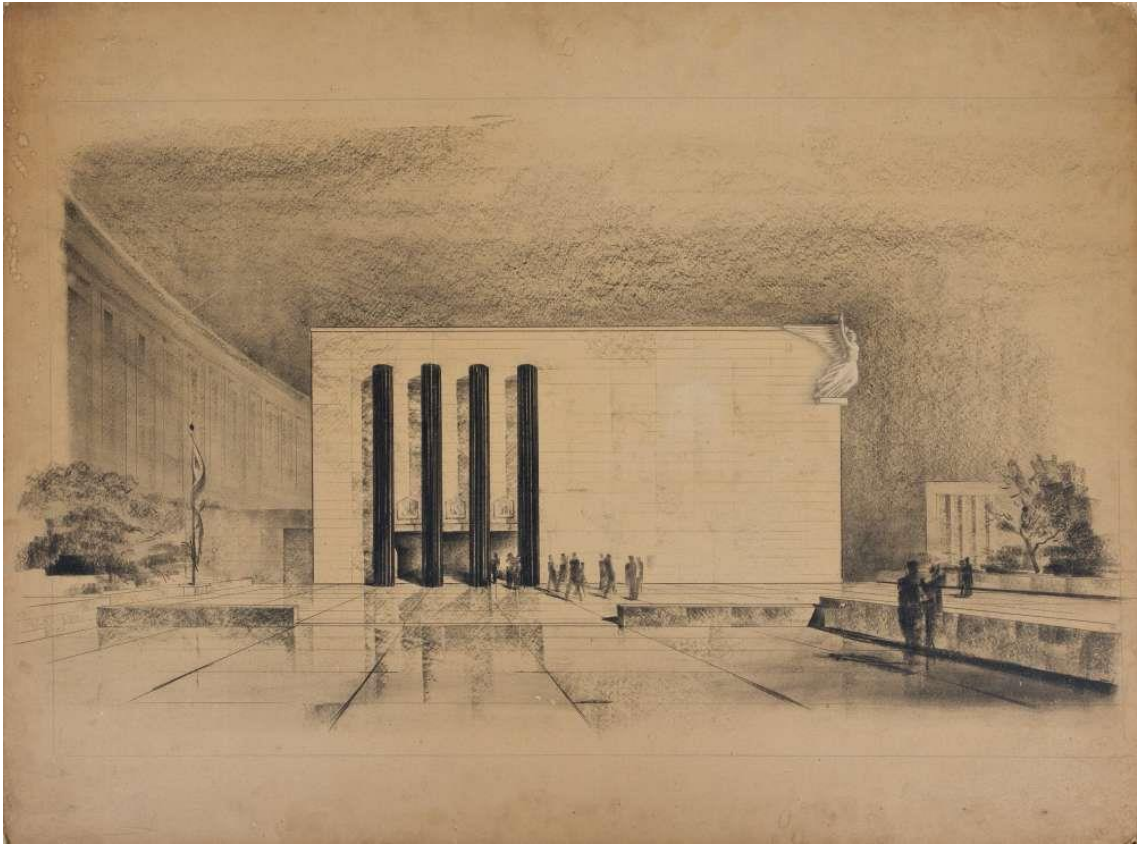
Сл. 63, 64. Југословенско Посланство у Анкари – Коста Јовановић (извор: Александар Кадијевић, *О архитектури југословенског посланства у Анкари*)



Сл. 65. Пројекат Југословенског посланства у Анкари – Коста Јовановић
 (извор: Александар Кадијевић, *О архитектури југословенског посланства у Анкари*)



Сл. 66, 67. Југословенско посланство у Софији – Бранко Петричић (извор: www.mfa.gov.rs)



Сл. 68, 69. Југословенски павиљон на светској изложби у Паризу 1937. – Јосип Сајсл (извори: <http://66.media.tumblr.com>; s-media-cache-ak0.pinning.com)



Сл. 70. Стамбени комплекс у Јагодини – Драгиша Брашован (извор: www.panoramio.com)



Сл. 71. Хотел поред манастира Сопоћани – Драгиша Брашован (извор: static.limundoslike.com)



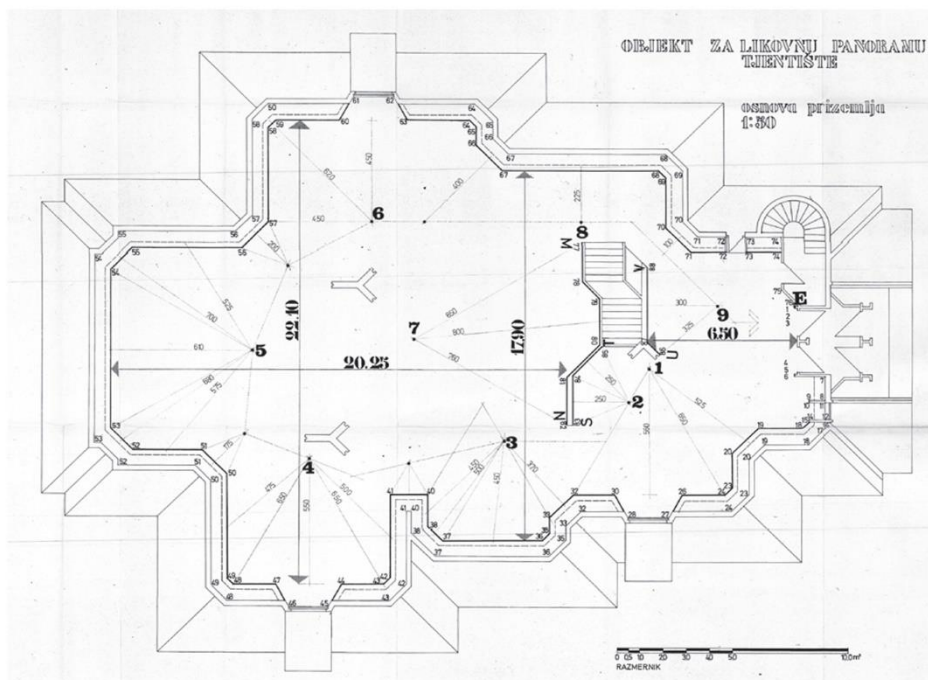
Сл. 72. Народна библиотека Србија – Иво Куртовић (фотографија: Пеђа Паровић)



Сл. 73. Спомен дом битке на Сутјесци – Ранко Радовић (извор: www.spomenikdatabase.org)



Сл. 74. Спомен дом битке на Сутјесци – Ранко Радовић (извор: www.spomenikdatabase.org)



Сл.75. Спомен дом битке на Сутјесци – Ранко Радовић (извор: пројектна документација)



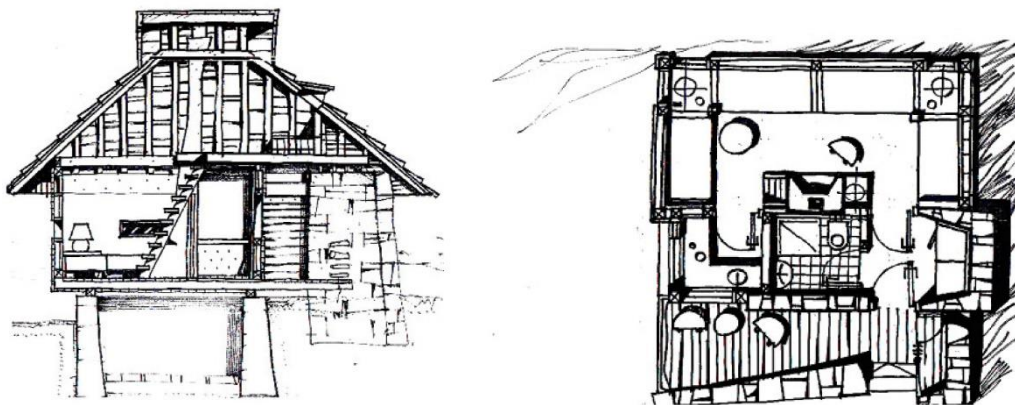
Сл. 76, 77. Куће Божидара Петровића (извор: www.srpskekuce.com)



Сл. 78, 79. Моначка кућа у манастиру Увац – Благота Пешић (извор: Игор Марић, *Традиционално градитељство...*)



Сл. 80. Конак манастира Бањска – АГМ група (извор: upload.wikimedia.org)



Сл. 81. Планинско уточиште у селу Тичје Поље – АГМ група (Borislav Petrović and Ivan Rašković, *Non-allusion*)



Сл. 82, 83. Стаклени у Пријаковцима код Бањалуке – Огњен Шукало
(фотографија: Огњен Шукало)

ПРИЛОЗИ

Биографија аутора

Ђорђе Мандрапа рођен је 25. јула 1984. године у Сарајеву.

Архитектонски факултет Универзитета у Београду уписао је 2003. године. Основне академске студије завршио је 2006. године, са просечном оценом 8,24, и стекао назив инжењера архитектуре (B.Arch). Исте године је на овом факултету уписао дипломске академске студије, које је завршио 2008. године, са просечном оценом 9.63 и оценом 10 на дипломском раду (ментор доц. др Мирјана Ротер Благојевић), и стекао назив мастер инжењера архитектуре (M.Arch).

Докторске академске студије уписује на Универзитету у Београду - Архитектонски факултет школске 2009-2010. године.

Стечено научноистраживачко искуство

Кандидат је на Докторским академским студијама положио следеће испите предвиђене програмом студија:

Прва година – просечна оцена 9,67 и остварено 60 ЕСПБ бодова:

Општа методологија истраживања (оцена 9), 22 ЕСПБ бодова

Савремени контекст архитектуре, урбанизма и грађења (оцена 10), 8 ЕСПБ бодова

Дискурс истраживања (оцена 10), 30 ЕСПБ бодова

Друга година – просечна оцена 9,00 и остварено 60 ЕСПБ бодова:

Методологија и филозофија архитектонског и урбанистичког пројектовања (оцена 10),

10 ЕСПБ бодова

Студије архитектуре (оцена 8), 10 ЕСПБ бодова

Наука о простору (оцена 10), 10 ЕСПБ бодова

Архитектура као текст културе (оцена 10), 10 ЕСПБ бодова

Архитектура, уметност и идеологија: Европа 1789-1980 (оцена 10), 10 ЕСПБ бодова

Теорија планирања (оцена 6), 10 ЕСПБ бодова

Трећа година:

Тематско истраживање – оцена 10 и остварено 30 ЕСПБ бодова.

Успешно је одбранио тематско истраживање везано за проблем и предмет будућег рада на докторској тези. То је подразумевало сагледавање тематског оквира тезе, као и прикупљање и анализу података и литературе релевантних за даље бављење предложеним истраживањем. Кандидат је

кроз теметско истраживање успешно сагледао проблем и предложио даљи ток рада на одабраној теми.

Кандидат Ђорђе Мандрапа је запослен на Академији лепих уметности у Београду од 2010. године – као стручни сарадник, у периоду 2010-2014. године, као асистент, у периоду 2014-2015, и као доцент, од 2015. године до данас. У настави је учествовао на следећим предметима:

- школске 2010-2011. ради на предметима *основе пројектовања, Дизајн ентеријер 1 и 2*;
- школске 2011-2012. и 2012-2013. ради на предметима *Дизајн ентеријера 1 и 2 и Архитектонске конструкције 1, 2, 3 и 4*;
- школске 2013-2014. самостално води наставу на предметима *Дизајн ентеријера 1 и 2*.
- школске 2014.-2015, 2015-2016. и 2016-2017. ради на предметима *Дизајн ентеријера 1 и 2 и Архитектонске конструкције 1, 2, 3 и 4*.

Научна библиографија кандидата Ђорђа Мандрапе релевантна за предложену тему дисертације

Рађ у националном часопису међународног значаја (M24)

- Mandrapa, Ђорђе, and Vladimir Parežanin. "Vernacular Architecture in Serbia in 19th and First Half of 20th Centuries – Transformation and Disappearance." *Serbian Architectural Journal* Vol. 8, no. 1. (2016.): 1-22.

Рађ у научном часопису (M51)

- Мандрапа, Ђорђе, приказ. „Између концепта и идентитета – Естебан Фернандез Коблан," *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 43 (2015.): 373-375.

Рађ у научном часопису (M53)

- Мандрапа, Ђорђе. „Портал палате Бућа – Которска архитектура као извор за проучавање српске хералдике средњег века." *Крушевачки зборник* 15. (2012.): 183-196.

Уређивање зборника саопштења међународног научног скупа (M36)

- Mandrapa, Ђорђе, and Marko Stojanović, ed. *The City's Role in Contemporary Society - Proceedings of the International Scientific Conference, Balkan Architectural Biennale 2013*. Belgrade: Balkansko arhitektonsko bijenale, 2013.

Саопштење са међународног скупа штампано у целини (МЗЗ)

- Mandrapa, Đorđe. „The Symbolic Character of the Architecture of the City in the Context of Modern Society,“ in *ON ARCHITECTURE*, International Conference and Exhibition, Conference Proceedings, ed. Ružica Bogdanović, 305-315. Belgrade: STRAND – Sustainable Urban Society Association, 2013.
- Мандрапа, Ђорђе, и Владимир Парезанин. „Српска црквена архитектура данас као последица развоја модерне мисли,“ у *Међународни научно-стручни симпозијум ИНСТАЛАЦИЈЕ&АРХИТЕКТУРА, зборник радова*, уредник Гордана Ђосић, 41-46. Београд: Архитектонски факултет, 2012.
- Мандрапа, Ђорђе, и Владимир Парезанин. „Град материјалне и нематеријалне културе,“ у *Планирање, пројектовање, грађење и обнова градитељства, зборник радова ИНДИС*, уредници Властимир Радоњанин, Радомир Фолић и Ђорђе Лађиновић, 377-383. Нови Сад: Факултет техничких наука, 2012.

Поред педагошког и научног, кандидат се бави и стручним радом. У периоду 2008-2010. био је запослен у предузећу за пројектовање и инжењеринг – ДОР Студио. Учествовао је на више стручних конкурса, као члан ауторског тима и самостално (2005. Трг Славија – Београд; 2006. Савски трг – Београд; 2007. Спомен комплекс – Бања Лука; 2011. Beton Hala Waterfront Center – Београд; 2012. Трг Славија – Београд; Градска галерија на Косанчићевом венцу – Београд, 2016.). 2016, са колегама (Пеђа Паровић, Владимир Парезанин и Ведран Спајић), оснива ПАКТ студио.

Награде на стручним конкурсима

- 2016. – Конкурс за идејно урбанистичко-архитектонско решење дела центра и непосредне околине насеља Темерин (ауторски тим: Ведран Спаић, Владимир Парезанин, Ђорђе Мандрапа, Јефимија Парезанин, Немања Антонијевић, Пеђа Паровић) – **прва награда**
- 2015. – Конкурс за идејно архитектонско-урбанистичко решење уређења шире зоне комплекса Херцеговачке Грачанице на Црквини у Требињу - Република Српска (ауторски тим: Владимир Парезанин, Пеђа Паровић, Ведран Спаић, Ђорђе Мандрапа, Филип Микић) – **прва награда**

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Ђорђе М. Мандрапа

Број индекса: Д-45/2009.

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

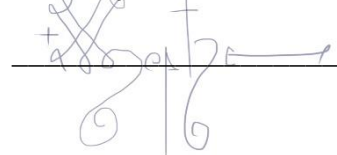
ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ВЕРНАКУЛАРНИХ ГРАДИТЕЉСКИХ ПРИНЦИПА И ИЗРАЗА
У АРХИТЕКТУРИ СРБИЈЕ 19. И 20. ВЕКА

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 12.04.2017.

Ђорђе Мандрапа

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized, cursive letters, positioned above a horizontal line.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Ђорђе М. Мандрапа

Број индекса: Д-45/2009

Студијски програм: докторске академске студије

Наслов рада: ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ВЕРНАКУЛАРНИХ ГРАДИТЕЉСКИХ
ПРИНЦИПА И ИЗРАЗА У АРХИТЕКТУРИ СРБИЈЕ 19. И 20.
ВЕКА

Ментор: проф. др. Мирјана Ротер Благојевић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

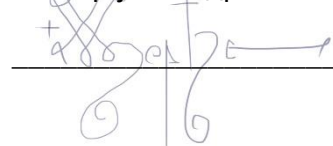
Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 12.04.2017.

Ђорђе Мандрапа

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Đorđe Mandrapa', is written over a horizontal line. The signature is stylized and includes a small '+' sign at the beginning.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ВЕРНАКУЛАРНИХ ГРАДИТЕЉСКИХ ПРИНЦИПА И ИЗРАЗА
У АРХИТЕКТУРИ СРБИЈЕ 19. И 20. ВЕКА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 12.04.2017.

Ђорђе Мандрапа


1. **Ауторство.** Дозвољаваате 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.** Дозвољаваате 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 прерада.** Дозвољаваате 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.** Дозвољаваате 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 прерада.** Дозвољаваате 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.** Дозвољаваате 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.