

**ПОЕТИКА ПРОСТОРА ГАСТОНА БАШЛАРА:
ИНВЕРЗНИ САНОВНИК ЗА ТУМАЧЕЊЕ МИШЉЕЊА ГРАЂЕЊЕМ**

**GASTON BACHELARD'S POETICS OF SPACE:
INVERSE DREAMBOOK FOR INTERPRETATION OF THINKING BY MEANS OF BUILDING**

UDK: 72.01
165.62 Башлар Г.
DOI:10.5937/a-u0-28495
COBISS.SR-ID: 28899849

Оригиналан научни рад, рад примљен: септембар 2020., рад прихваћен: новембар 2020.

Андреа Раичевић*, Владимир Стевановић**

АПСТРАКТ

Овај текст има за циљ бављење филозофском мишљу француског епистемолога и феноменолога – Гастона Башлара (Gaston Bachelard), измештањем њеног тумачења из општег у конкретно поље архитектуре. *Поетику простора (La Poétique de l'Espace)*, као Башларово дело које и данас ужива најсвеобухватнију рецепцију међу архитектурама и теоретичарима архитектуре, узећемо као полазиште разматрања. У намери да се не заустави на разматрањима која укључују само текстове који се стриктно тематски или проблемски тичу архитектуре, текст има за циљ да позиционира и контекстуализује Башларову филозофску мисао у оквиру феноменолошких разматрања која су нашла своју примену у архитектонској теорији. У том смислу, пружићемо увид у дуалност односа између Башларовог концепта *поетске слике (l'image poétique)* и поетског објекта/мотива који се, у нашем случају, односи на градивне елементе архитектонског објекта намењеног становању. Дакле, покушаћемо да, поред материјалног и геометријског, сагледамо и објаснимо искуствени начин разумевања просторности и издвојимо одјеке Башларове филозофске мисли који у себи носе потенцијал изобличавања архитектонског промишљања. Резултати истраживања посредно ће указати на два могућа начина тумачења Башларовог дела: 1) аналогичку примену и преузимање интерпретација Башларовог текста као обрнутог приручника-сановника за изазивање и уписивање жељеног доживљаја у архитектонски простор и 2) примену механизма саме феноменолошке анализе смештених у интересовање за процес настајања поетске слике као смернице за актуелизацију архитектонског објекта у његовој специфичној реалности посредством рада на његовој поетичности.

Кључне речи: феноменологија архитектуре, Гастон Башлар, поетика простора, поетска слика, просторни доживљај, доживљај простора

ABSTRACT

This paper aims to examine the philosophical work of the French epistemologist and phenomenologist – Gaston Bachelard, by transferring its interpretation from the general into a specific field of architecture. *The Poetics of Space (La Poétique de l'Espace)*, as a Bachelard's work that enjoys even today the most comprehensive reception among the architects and theorists of architecture, shall be taken as a starting point of our analysis. Intending not to limit itself to the considerations which encompass only texts that are strictly thematically or problematically dealing with architecture, this paper aims to position and contextualise Bashlar's philosophical thought within the phenomenological reflections that found their applications in the theory of architecture. In this sence, we shall provide an insight into the duality of relations between the Bachelard's concept of poetic image (*l'image poétique*) and a poetic object/motif, which, in our case, referes to the inherent elements of an architectural object intended for dwelling. Therefore, in addition to the material and geometric, we shall try to apprehend and explain the experiential manner of spatial perception, and single out the echoes of Bashlar's philosophical thought, which carry within themselves a potential to distort architectural thinking. The results of research shall indirectly demonstrate two possible ways of interpreting the Bachelard's work: 1) the analogous application and appropriation of interpretations of Bachelard's text as a reversed manual-dreambook for provoking and inscribing the desired experience in the architectural space, and 2) the application of the mechanisms of phenomenological analysis itself, directed towards the interest in the process of creating a poetic image, as guidelines for the actualisation of an architectural object in its specific reality, through the work on its poeticity.

Keywords: phenomenology of architecture, Gaston Bachelard, poetics of space, poetic image, spatial experience, experience of space

* Андреа Раичевић, Српска академија наука и уметности, andrea_raicevic@yahoo.com

** др Владимир Стевановић, доцент, Факултет умјетности, Универзитет Доња Горица, wladimirstevanovic@gmail.com

Књига *Поетика простора (La Poétique de l'Espace)*¹ која ће бити узета као полазиште разматрања јесте Башларово дело које и данас ужива најсвеобухватнију рецепцију међу архитектама и теоретичарима архитектуре. Као и у осталим књигама феноменолошког опредељења, у овом делу Башлар се бави психоанализом поетске маште² кроз покушај разумевања амбивалентног карактера поезије, користећи се материјалним и вербалним речником куће (Marić, 1969:V–XXIV). Тематска истраживања поетских рефлексија које као језичку грађу узимају номенклативне јединице куће у свим њеним размерама материјалног и еволутивног постојања, у употреби и искуству – куће склоништа, собе, пећине, гнезда, крова над главом или простора приватности – имају своју крајњу пројекцију у психологији доживљаја простора, кроз његове архетипске и искуствене, у човековој психи предуписане наративе и културолошки инсталиране концепте.

Основна полазишта Башларовог интерпретативног метода поетико-анализе (простора) биће преиспитана првенствено у односу на Хајдегерово (Martin Heidegger) разумевање појмова грађења и становања. У паралели са овим појмовима, преко којих Хајдегер долази на траг онога што назива суштином поезије, Башларови концепти поетске слике (*l'image poétique*) и њене специфичне реалности биће рашчлањени како би се указало на поетски потенцијал архитектонског објекта. Осим тога, анализа и компарација Башларовог феноменолошког приступа теорији простора биће извршене у односу на теоријске концепте Сретена Марића, Хусерла (Edmund Husserl), Бенџамина (Andrew Benjamin), Делеза (Gilles Deleuze), Дерида (Jacques Derrida), Стонер (Jill Stoner), Бодријара (Jean Baudrillard) и Нувела (Jean Nouvel), Батаја (Georges Bataille), Корбизјеа (Le Corbusier), Хејнен (Hilde Heynen), Бењамина (Walter Benjamin), Којна (Richard Coynne), Колхаса (Rem Koolhaas), чији ће осврти и њихове импликације дати оквир, путоказ и смерницу току даљег разматрања.³

Башларова феноменологија истиче се специфичним односом са науком. Мирољубиви еклектицизам – како га он сам назива – чува помирени дуалитет односа епистемолошког и феноменолошког метода филозофског промишљања (Bašlar, 1991:5). У предговору *Поетици простора*, Марић поменуто описује поређењем „два света без додира“ којим Башларов духовни живот тежи да се одвија: *научне мисли*, свирепе нељудске али ефикасне и *поетског сањарења*, које је, иако без објективног спознајног значаја, неопходно за равнотежу и благодот душе (Marić, 1969:VI). Башлар постиже сличан баланс у коме поезија и наука постају комплементарне: „неумитни рационалиста прихватио је бујице ноћи, лудило снова, каприциозна сањарења“ (Marić, 1969:VI–VII).

Ради даљег објашњења Башларовог феноменолошког метода осврнућемо се на карактеристике феноменолошког приступа Хусерла који се сматра утемељивачем модерне феноменологије. Хусерл наглашава значај интуиције као предуслова за сазнање ослобођено предрасуда и претпоставке. У критици позитивизма, сензуализма, психологизма и научно-аксиоматског мишљења, и у дијалошком критичком одмаку у односу на оно што је догматски предефинисано, путем метода *bracketing*-а (постављања у заграде) свих претпоставки о постојању спољног света, Хусерл ради на подређивању сазнања чистој свести (Stevanović, 2014:90). У циљу рашчлањивања материјалне и нематеријалне грађе која подупире настанак поетског израза, Башларов метод подређивања сазнања чистој свести заснива се на предочавању, и супротно Хусерлу, вољном стављању на видело – ван заграда, управо оних елемената који представљају искуствену (субјективну) природу објекта. Башлар покушава да до чисте и непосредоване суштине ствари стигне управо у остатку, подцртаваши баш оне клице, које као деривација културе, науке, уметности, религије, традиције, меморије, у нашем тумачењу раздвајају и онечишћују ствар од њене суштине. Методом потказивања поменутих елемената који чине *културни комплекс* људског сазнања, Башлар тражи пут ка од предрасуда суспендованом чистом доживљају предметног феномена, те тако сасвим консеквентно – искључење сваке каузалности и темпоралности у рађању поетске слике (Marić, 1969:XXI).

Башлар разликује метод психоаналитичара и метод феноменолога. Његов метод спознаје одликује прелаз са једног метода на други, управо кроз разумевање ове разлике у анализи појединачне поетске слике. Психоаналитичар „објашњава цвет помоћу ђубрива“, служи се описом својстава цвета и цвету имплицитне проблематике, док феноменолог „не иде тако далеко“ (Bašlar, 1969:17). Овакав опис сличан је Хајдегеровом опису крчага, посредством његових димензија, материјала од кога је направљен и његове употребне вредности (Haideger,

1 Прво издање ове књиге на француском језику изашло је 1957. године. Издавач је био париски *Presses Universitaires de France*. У своје искуство ова књига уписује интерпретативно наслеђе Башларових феноменолошких рефлексивних анализа поетске имагинације четири елемента: ватре, ваздуха, земље и воде. Књига је објављена на српскохрватском језику 1969. год, у преводу Фриде Филиповић, са предговором Сретена Марића.

2 Срећу се и термини *феноменологија поетске имагинације*, *поетико-анализа* или, како је у предговору *Поетике простора* Сретен Марић назива „теорија поетске маште“.

3 Треба имати у виду да неки од набројаних аутора нису у строгом смислу компатибилни када је реч о припадању одређеној теоријској провенијенцији. Пре свега, ради се о оним постструктуралистичким теоретичарима оријентисаним на језичку димензију света у идеолошко-идентитетском смислу. Њиховим је теоријама – разуме се – страна једна од централних одређеница феноменологије: методолошко пренаглашавање интуиције у смислу директног, непосредованог искуства. Међутим, стриктне поделе на теоријске школе мишљења и њихова међусобна мимоилажења или поклапања нису предмет овог рада. Интуиција није једина феноменолошка тема, већ је у бити феноменологије такође језик, али пре свега поетски потенцијал језика. Управо је тај аспект одлучујући у одабиру аутора чије су теоретизације предмет разматрања у наставку текста.

1982:106). На овај начин, ствари су описане помоћу онога што је стварима туђе: „Оно стварно што је типично за ствар остаје скривено, заборављено” (Hajdeger, 1982:110). Права суштина крчага за Хајдегера јесте његова хватајућа празнина, која представља *дејствену црту суда* и полазну идеју која је установила његову форму (Hajdeger, 1982:111). Башлар наводи да се сваки човек, у настојању да стекне образовање, ослања на две противречне метафизике, и означава их класичним етикетама рационализма и реализма, наглашавајући да је у балансирању између крајње објективности и условљене субјективности правац вектора сазнања потпуно јасан: креће се од рационалног ка реалном (Башлар 1991:5,7). Приступ феноменолога „који види, али заобилази дубоку психолошку реалност сублимовану у феномену и прелази на недоживљене слике, које живот не припрема, слике чије је именовање први и једини посредник – отворене новом продору језика – јесте Башларов начин отклањања присиле којим нас предуписано (научно) сазнање и научни метод удаљавају од суштине ствари (Bašlar, 1969:17). Посредовање сазнавања ове суштине за Башлара је императивно могуће путем песничког израза у форми поетске слике (Raičević, Stevanović, 2019).

Студиозна истраживања психолошких аспеката поетске имагинације на којима почива Башларова феноменологија ослањају се увелико на концепт поетске слике (*l'image poétique*) о коме ће бити речи у даљем тексту. Башлар тврди да непосредована рецепција поетску слику не може доживети другачије него као самосталну – „Поетски чин нема прошлости” – и као увек актуелну, независну/неуклопivu у каузалност, сем у ону која настаје поводом, у адхезији са и у екстази са њеном оригиналношћу (Bašlar, 1969:1–2). На тај начин, присуство слици у тренутку слике је увек испочетка учешће у њеном настајању (Bašlar, 1969:2). Из овога произилази да је једна песничка слика увек непотпуно довршена: иако заокружена и коначна у својој језичкој форми она и даље тражи посредника који ће је сместити у увек другачије значење везано за тренутак сусрета читаоца и поетске слике. Међутим, Башлар, конкретно, подцртава императивну улогу песника као *поетске свести* која нема личност нити прошлост већ представља интенцију тренутка (Marić, 1969:XXI). Одговорност за чистоту и непосредованост поетске слике јесте на песнику. Сваки уплив примењиве

субјективности која припада меморији и доприноси искуственом разликовању чисте поетске слике, од поетске слике онечишћене културним комплексом доводи се у везу са песниковом верношћу поменутом императиву. На слично разликовање наилазимо код Хајдегера, који тврди: „чисто говорено јесте песма”, те да овакво говорење одликује довршеност, то јест истоветност језика и потребе која га је установила у говору (Hajdeger, 1982:175–176). Хајдегер наводи да унутар *произвољно* говореног срећемо и остатке говора који су се збили у прошлости, оно што је језик сакупио у своје трајање (Hajdeger, 1982:175). Чист песнички израз, дакле, као свој производ даје језичку материјализацију некој идеји, док произвољан истој придодaje стилски моменат, декорацију или печат времена.

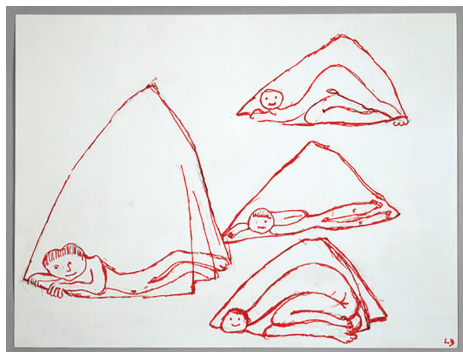
Башларов карактеристичан алхемичарски истраживачки приступ чини његову феноменологију методолошки уређеном, док феноменолошке аналитичке механизме видимо као могуће смернице за истраживање дискурса који у аналогiji и рефлексijaма проналазе решења за примене унутар граница сопственог медија изражавања.

ПРОСТОР И ДОЖИВЉАЈ: (НЕ)МАТЕРИЈАЛНОСТ АРХИТЕКТУРЕ

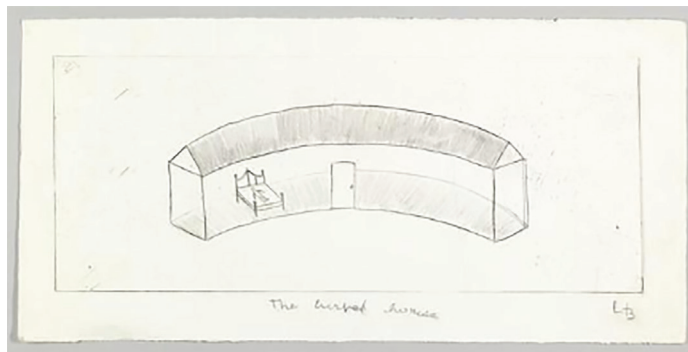
Пројекција Башларових промишљања у поље пресека унутрашњих – интимних простора бића који исходиште дугују или проналазе у *доживљају простора*, и измерљивих, физичких, материјалних и релационих просторних артикулација/дефиниција које у себи кодирају и преносе подстицаје за *просторни доживљај*, акцентује *Поетику простора* као текст од кога креће интересовање феноменологије архитектуре за Башларову поетико-анализу. Оперативност концепта поетске слике и њене улоге у крајњој аналогijsкој примени на дискурс архитектуре биће омогућена посредством разумевања ове поделе.

За Башлара: „кућа је наш кут у свету” (Сл. 1 и 2), „наш први свемир” (Сл. 3 и 4), „космос” – уточиште бића чије зидове конструише машта, а којима „у најбескрајнијој дијалектици заклоњено биће даје чулна искуства” доживевши кућу путем мисли и снова „у њеној реалности и њеној виртуелној моћи деловања” (Bašlar, 1969:30–31). Истраживачко интересовање за хуману вредност, како их он зове, хваљених, бићу властитих простора, вољених

Сл. 1. Луиза Буржуа, *Страх* (1998)
Fig. 1 Louise Bourgeois, *Fear* (1998)



Сл. 2. Луиза Буржуа, *Закривљена кућа* (2010)
Fig. 2 Louise Bourgeois, *The curved house* (2010)





Сл. 3. Масимо Сколари, *Црна звезда* (1973)
Fig. 3 Massimo Scolari, *La stella nera* (1973)



Сл. 4. Михаил Белов, *Мост преко Рубикона* (1987)
Fig. 4 Mikhail Belov, *Bridge across the Rubicon* (1987)

простора, унутарњих простора брањених од противничких сила, Башлар подводи под појам „топофилија“, а своја истраживања ограничава на испитивање само једноставних слика: „слика срећног простора“. Ови простори својој одбрамбеној вредности придружују и замишљене врлине које посредством имагинације доминантно простору одузимају његову индиференцију изложености само мерењима и мислима геометра. „Тај простор је доживљен“ и то „доживљен у свим пристрасностима имагинације“ (Bašlar, 1969:23–24). Наше интересовање је тенденциозно усмерено у тачку преклапања поетске слике као самостојећег догађаја и њених импликација и одјека у човековом искуству. Поменути аспекти се у оквиру просторно искуственог комплекса односе редом на *просторни доживљај* и *доживљај простора*.

Један и други, доживљај простора и просторни доживљај смештени су у две неразлучиве сфере логоса, и не тичу се истог (Marić, 1969:VI). Први разматра утемељења и место просторног у бићу и припада рационалном сазнању, док други пропитује искуствену позицију бића у простору и припада поетском освешћењу маште (Marić, 1969:VI). Оно дефинишуће за успостављање и препознавање (у доживљају) позиције бића у простору није геометријске природе, иако је сам просторни доживљај нужно дефинисан посредством геометријских односа, мере и димензије. Просторни доживљај формира се у посредованом – дијалогском додиру са архитектонском материјалношћу и заузимањем вредносног става у разумевању тог односа, док је доживљај простора у уској вези са нематеријалношћу архитектуре. Код Башлара доживљај простора јесте управо просторни доживљај чији су валери реалности увећани имагинацијом (Сл. 5): „[...] успомене на све куће у којима смо налазили уточиште, из свих кућа које су у сновима биле наше“ представљају интимну и конкретну

суштину необичног валера свих наших слика заштићене интимности. (Bašlar, 1969:29–30).

Доживљај простора је за Башлара локализација сећања, састављених из *предела нашег интимног живота* (Bašlar, 1969:35). Топо-аналитичар, како Башлар назива психоаналитичара простора, у својим настојањима да разуме интимни свет десоцијализованог сањарења о простору, принуђен је да поставља две врсте питања. Прва су она која имају егзактан одговор, који се може сместити на неку прихваћену скалу величина и односа: „Је ли соба била велика? Је ли таван био топао? А одакле је долазила светлост?“. Она друга, која можда и зависе од дефинишућих и чињеничних стања садржаних у одговорима на претходна, ипак нису подложна упоређивању унутар неког признатог поретка, вредносног система или хијерархије: „И како је у тим просторима биће доживљавало тишину? Како је уживало у оним тако нарочитим тишинама разних места усамљеног сањарења?“ (Bašlar, 1969:36).

Поделу између нумеричког и мишљеног простора – која може бацити ново светло на разумевање разлике између ових питања – прави и Хајдегер. По Хајдегеровом схватању, материјализовани простор постаје грађевином у испуњењу човекове потребе за стаништем и становањем. (Haideger, 1982:94). Нумерички простор јесте створено, раскрчено, ослобођено место за некакво станиште, и он везу између места и освојеног простора, између човека и простора, и однос са другим просторима дефинише нумеричким параметрима, измерљивом и јединичном материјалношћу, коју утемељују њена чулима спознатљива физичка својства (Haideger, 1982:94–96). Мишљени простори, чије постојање није зајемчено кроз геометријске односе са местом, јесу простори који не постоје без човека (Haideger, 1982:97). Пребивањем смртника при стварима,



Сл. 5. Војо Станић, *Међе* (1982) / Fig. 5. Vojo Stanić, *Boundaries* (1982)

истрајавањем и истовременим сажимањем у близину – доживљеног и свих других спознатих простора – њихова објективна несамерљивост постаје измерена даљинама које мишљење у себи преваљује повезујући простор и човека са другим просторима (Сл. 6) (Hajdeger, 1982:97).

Навешћемо још један пример који говори о интимним просторима које настањује људска мисао. Књигу *Toward a minor architecture* Стонер започиње констатацијом: „Као и већина нас, сањам просторе који се чине немогућим. У сновима пратимо путеве од којих би се Еуклиду завртелo

(у глави), улазимо на територије које би уобичајено биле неприступачне смртницима“ (Stoner, 2012:ix). Читајући Стонер, наслућујемо да оно што је могуће у свету сна можемо пренети на јаву, у тражењу пута кроз препреку, и превазилажењем исте, смештањем у искуствену близину. У сањарењу, које је за Башлара најближе поетској машти, постоји једно свеprisутно овде, које не тражи дозволе за своје просторно протезање у неким другим тамо, негде, поред, наспрам или изнад. Сневано кретање је кретање ка многострукости. (Сл. 7) Стонер наговештава

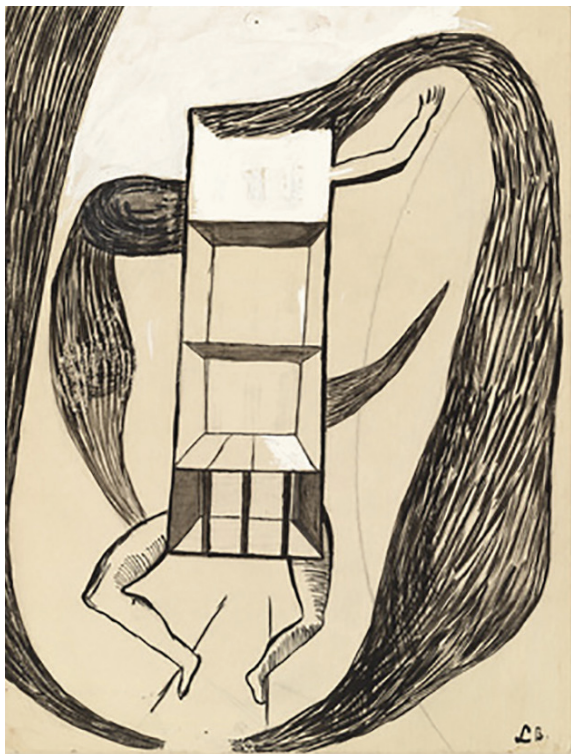
Сл. 6. Војо Станић, *Мјерач* (1987) / Fig. 6. Vojo Stanić, *Surveyor* (1987)



да је покушај оваквог кретања у архитектури кретање ка дематеријализацији и деконструкцији њеног идејног и формалног устројства и архитектонској другости: „Форма ће се растури, а материјално постати нематеријално“ (Stoner, 2012:2). Цитирајући Рафсона (Joseph Raphson): „Простор је чисто делање“, Стонер је на трагу повезивања кретања и жеље, жеље и делања (Stoner, 2012:14). О овим повезивањима на идентичан начин говорио је и Хајдегер: (смртници) „[...] идући кроз просторе, не престају да у њима стоје. [...] Ја никад нисам само овде као ово учухурено тело, већ сам и тамо, то јест простор је терен мога стајања, и само захваљујући томе ја сам кадар да идем кроз њега.“ (Haideger, 1982:97). Жеља је садржна у простору, она је материјализација његовог вољног момента, замисли која га је оформила, а архитектура је посредник остварења.

Закључујемо да се просторни доживљај формира у посредованом – дијалошком додиру са материјалношћу и заузимањем вредносног става у разумевању тог односа, док је доживљај простора у уској вези са нематеријалношћу ствари. Када се ради о доживљају простора, простор као доживљено јесте у трпном стању, његова активност и динамика имагинативног пресељена је у доживљај: својим доживљајем ми обгрљујемо простор, уносимо га у доживљај. С друге стране, у просторном доживљају сам простор делује, утиче – има удела у формирању спознајног момента утиска и отиска који дефинишу улогу бића у односу на простор. То нас наводи на питање: значи ли то да се доживљај простора тиче постојања у простору и хронологије тог постојања, а да се просторни доживљај тиче самог коришћења простора у његовој актуелности?

Сл. 7. Луиза Буржуа, *Жена кућа* (1947)/Fig. 7. Louise Bourgeois, *Femme maison* (1947)

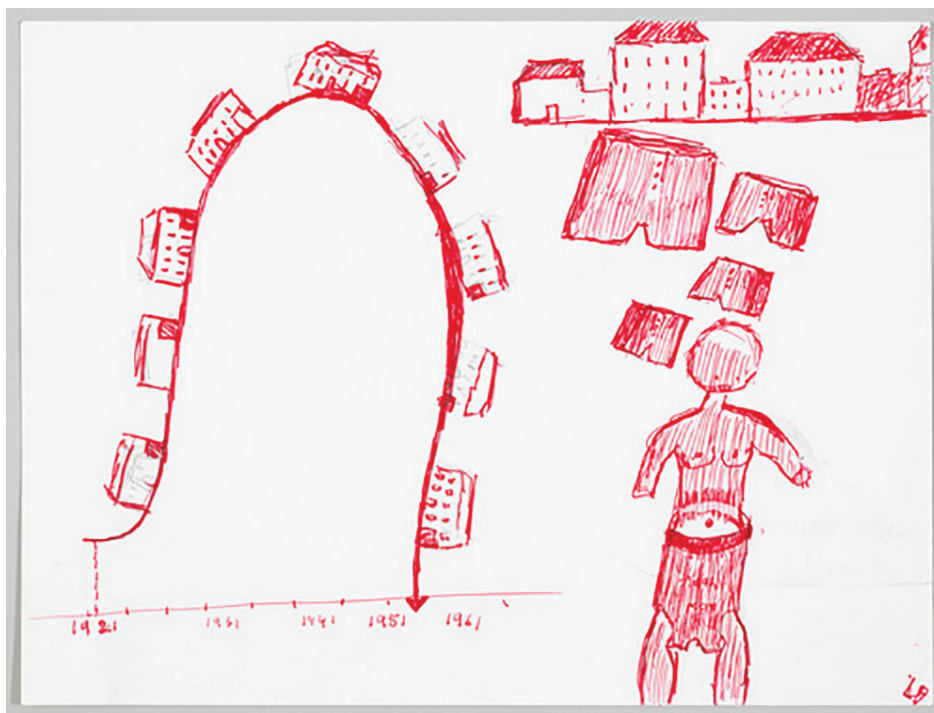


Претходно постављено питање нас обавезује да се окренемо и дефинисању просторности посредством хронолошких и топографских одредница, и искуствене релације која их повезује, и покушамо да кроз осврте на дефиниције предметне релације у савременој теорији аутора значајних за архитектонску рецепцију разумемо како искуство уписује ове параметре у просторни доживљај или доживљај простора. У наставку текста додатно ћемо размотрити однос времена и простора, у осврту на тезе теоретичара који су овај однос посматрали везано за архитектонски дискурс.

Башлар сликовито запажа: „Простор у хиљадама својих алвеола чува компримовано време“, а „календар нашег живота није ништа друго него његова галерија слика“ (Bašlar, 1969:36). За Башлара, простор, а не време. подстиче памћење (Bašlar, 1969:36). (Сл. 8) „Локализација наше интимности у просторијама је значајнија за њено познавање од одређивања датума“, тврди Башлар, и закључује да је у времену које је апстрактно, трајање могуће само замислити, док памћење своју непрекидност може да конкретизује у трајању једино кроз дуге боравке подвести у односу на просторе (Bašlar, 1969:37).

Архитектуру у њеној (физичкој) присутности Бенџамин види као са-присуство времена и места, наглашавајући да је архитектуралном заправо могуће прићи као (у)грађеном времену које се ишчитава у искуству коришћења простора (Bendžamin, 2000:13–14). Време је приказано као форма искуства и код Дерида. Иако се његово учење првенствено тиче деконструкције везе између текста и значења, и његова промишљања смешта у језичке категорије, оно је инспирисало одређене ставове према архитектури, како то наводи Којн у књизи *Derrida for architects* (тамо) „где се архитектура истражује као текст, као писање“ (Coopre, 2011:33). Концепт времена као одложене разлике – *Différance*⁴, Дерида поставља спрам линеарне концепције времена, те имплицира да је значење овог појма везано за одложено постојање или трајање, стављање на чекање усмерено ка метафизичкој потреби за утемељењем које за собом оставља траг сећања (Coopre, 2011:XXI). Из горенаведеног следи да се посредством одложеног (коме није задат крајњи рок нити граница) оразличавања установљује место објекта у значењу. Време дефинисано посредством разлике присутно је и код Делеза који га доводи у обавезну везу са понављањем (Delez, 1994). Објашњење начина на који Делез посредством концепта разлике дефинише временске категорије преузели смо од Парадиси: „Садашњост се одређује као разлика која је екстрахована из понављања, прошлост као разлика која је укључена у понављање, а будућност као разлика коју понављање производи“ (Paradis, 1989:26). За архитектуру

4 *Différance* је измишљена реч француског језика, која се испишује великим словом: Дерида комбинује две француске речи *difference* и *defer* у значењу редом: разлика и одлагање.



Сл. 8. Луиза Буржуа,
Антони, његова прича
(1997)
Fig. 8. Louise
Bourgeois, Antony, Son
Histoire (1997)

је, дакле, опажање времена, као апсолутне (искуствене) разлике између *сада* и *не сада*, остварено у понављању којем је архитектура као пракса грађења подложна у измишљању себе изнова на темељима већ датог. Бенџамин понављање види као оно што повезује архитектонску функцију и време – оно што функцију разлаже и чиме се будућност уписује у садашњост (Bendžamin, 2000:13). Тако је у неминовној условљености остваривања (неиспројектованих) предодређења архитектонске функције у времену, временска димензија пресудна за продор другости у архитектуру (Bendžamin, 2000:13–15). Артикулација и надоградња просторног доживљаја и доживљаја простора у искуству могућа посредством протока времена, управо у односу на понављање омогућава разлику.

Са свим наведеним у вези, констатујемо да биће које доживљава простор и оно које просторно доживљава, свој доживљај не уписује у исту временску апстрактну раван. У хронологији бића, биће садашњости простор доживљава кроз успостављање везе и дијалога са сопственом прошлосту, кроз сећање, носталгију, препознавање, повратком у праслике и узоре, пресликавањем на искуство. Просторни доживљај је, с друге стране, увек изнова садашњи, он не зависи нити може бити контаминиран искуством: у поновном присуству он се не алтерира, не ишчитава другачије. Надоградња доживљаја простора врши се кроз нагомилавање већ познатих слика; кроз успостављену везу у искуству са таквим или сличним простором. Надоградња просторног доживљаја – кроз понављање – могућа је тек променом у простору; у интеракцији са простором; у пренамени и промени начина коришћења – насилно, у сусрету који производи разлику. Она своју прилику очекује, тражи и оставља будућности. Тек када доживљени простор и доживљај просторности предају одговорност субјекта - да тумачи и тумачењем

затвара у предефинисано - објекту да дозвољава тумачења, доживљај се смешта у могућу будућност: – а значење у простор доживљаја.

Поменути концепт другости остварује се управо при искуственом сусрету човека и архитектонске нематеријалности. Како бисмо објаснили концепт другости у односу на архитектуру вратићемо се Хајдегеровој дејственој црти предмета, суштинском бићу ствари која је установила њену форму (Haideger, 1982:111). Другост се може описати као самосвојност – самостално стајање објекта архитектуре које га разликује од предмета. Самосвојност објекта његову суштину оставља недирнутом, без обзира да ли га ми представљамо у свом духу кроз мисао или коришћење (Haideger, 1982:106). Другост се, међутим, код Бенџамина остварује кроз „тек ће бити“ садржано у такозваном пуштању да се догоди (Bendžamin, 2000:13). Могуће је направити паралелу са Хајдегеровом дефиницијом казивања као дозволе да се појави оно што су казиваоци видели и раније погледали (Haideger, 1982:194). Подвлачимо: у домену језика ствари постају видљиве песничким упливом посредством поетских слика, док у домену грађења догађај бива обезбеђен улогом архитекте у разумевању поља на коме интервенише. Ипак, ово пуштање да се види или догоди условљено је присуством медију инхерентне самосталности да кроз употребну различитост од планом предвиђеног или испројектованог производи нова значења. Схватимо да улога архитекте јесте садржана у отпуштању потенцијала архитектуре за самоговор и давању дозволе њеној суштини да буде доживљена. Независност и одступање доживљаја од формалне артикулације, која је успостављена како би га омогућила, догађа се управо кроз коришћење простора. Уколико архитектуру посматрамо као функцију зависности коју можемо описати понављањем, архитектонска намена на

макро и архитектонска форма која је индикација те намене на микро нивоу представљају њене променљиве (јединице оразличавања). Пресликавање које ове променљиве циљно преписује у поље тумачења и коришћења води уочавању разлике као промене у методу ревизионог приступа пројектовању и грађењу. Међутим, уколико је карактер евидентираних разлика стилске природе (разлике које се не тичу значења) или обезбеђује само корисничке доживљаје који не одступају од предефинисног/ планираног, ми смо принуђени да архитектуру доживимо само као аутопо(и)етичну⁵ артикулацију човекових потреба у форму предодређену да у мноштву својих итерација не напусти оквире своје материјалности и направи помак ка тумачењским импликацијама идеје и независности од предуграних својстава на путу ка поетичности сопственог израза што може бити прочитано управо као архитектонска неархитектуралност – другост.

Концепти који су нам се разоткрили као дефинишући фактори за смисаону артикулацију простора у доживљају и простора у односу на време јесу архитектонска нематеријалност и архитектонска другост. Архитектонска форма и функција, које се у архитектури остварују као артикулација (не)материјалности или намере, а у понављању кроз време посредством оразличавања, имају потенцијал да отворе пут ка архитектонској другости (у даљем тексту биће посредно објашњени у аналогiji са Башларовим утемељењем концепта поетске слике у њеној специфичној реалности).

СПЕЦИФИЧНА РЕАЛНОСТ ПОЕТСКЕ СЛИКЕ

Поетска слика, према Башлару, поседује самосвојно биће и својствену динамику коју стиче својом свежином и активношћу (Bašlar, 1969:2). Поетска слика је самостојећи догађај у интимности бића, међутим, она одјекује – тачније, изазива одјеке (Bašlar, 1969:2). Мери самосвојног бића поетске слике не треба тражити у каузалности исте, већ у њеном одјеку. Битно је истаћи усмерење вектора одјека код Башлара: сјај једне поетске слике прави одјеке ка прошлости; она није њен одјек (Bašlar, 1969:2). Уколико је поетска слика верна себи и свом уобличењу у свести као директан производ срца, душе и човековог бића, она никада није одјек неког праузора, већ схватање и пројекција актуелности бића које учествује у њеном настанку као творац, а условљена је тренутком свог уобличавања (Bašlar, 1969:3). Башлар на овај начин апелује да посматрамо слику на један нови начин: да је не посматрамо као ствар, као објекат, још мање као субститут за објекат, већ да разумемо њену *специфичну реалност* (Bašlar, 1969:2). Када Башлар тврди: „На нивоу поетске слике дуалитет субјекта и објекта се прелива и преплиће, непрекидно активан у својим инверзијама”, он нас припрема на поменуто разумевање (Bašlar, 1969:5). Најпре

нам постаје јасно да је свако поновљено учешће у настанку поетске слике трансубјективно јер се одиграва у пресеку две актуелности бића (два субјекта у односу са објектом), бића песника као предуграниог у доживљај и бића читаоца као постисписаног доживљавањем (Bašlar, 1969:4). Посредством ове инверзне трансубјективности читалац је увек једновремен са поетском сликом: „У резонанци чујемо песму, у одјеку је казујемо сами⁶, она је наша. Одјек врши један вирман бића. Песничково биће постаје наше” (Bašlar, 1969:8).

Поетска слика, дакле, преноси најпре релације онога што се опажа чулима, а тек касније, у (себе несвесном) одабиру појмова и кључних речи пресликаних на конвенцију или културни комплекс тумачења тог преноса, и своју намеру смештену у смисао. То значи да је сјај једне поетске слике, како то формулише Башлар, оно што се накнадно уписује у прошлост искуства бића, оно што прави одјеке и настањује/ угнезђује се у тој прошлости чинећи нас заједничким, сличним и својим тој слици (Bašlar, 1969:2). Заузврат поетска слика постаје делом наслеђа хронологије нашег бића.

Поменути трансубјективитет условљава и настајање архитектонског објекта; он је најпре посредован превођењем из појмовног у материјални – градивни медиј, а онда и превођењем пасивне намене у проверу кроз активност коришћења. Поставља се питање да ли ово вишеструко превођење представља препреку за проналажење поетског основа архитектуре, то јест једнозначног успостављања архитектонске специфичне реалности која омогућава непосредовано читање архитектуре као могућности комуницирања њене суштине неvezане за њен материјални и формални карактер. Наслућујемо да је могућност постизања доживљаја архитектонског објекта у његовој специфичној реалности увек условљена постојањем субјекта који добија дозволу да кроз тумачење доживи објекат.

Башлар објашњава да је специфична реалност поетске слике неодвојива од момента тумачења: Поетска слика као засебан доживљај, али и догађај – у сусрету једне ефемерне субјективности у њеном настанку и једне експерименталне реалности у њеном читању – не захтева никакво (пред) знање које би га сместило у тумачењу (Bašlar, 1969:5). У свом настајању она припада наивној свести субјекта смештајући га увек на извор самог језика: „Поетска слика враћа нас на сам почетак бића које говори” (Bašlar, 1969:5,9). Поменуто реалност која настаје у читању поетске слике ми зовемо експерименталном јер се увек изнова оформљава ради читања једне поетске слике. На овај начин указујемо на то да је експериментална реалност читања специфична реалност тумачења поетске слике. Експериментална реалност у којој субјект-читалац доживљава поетску слику може бити посматрана као контекст или раван

5 *Autopoiesis* као форма *Poiesisa* – *Poiesis* (старогрчки: *ποίησις*) у значењу самонастајање, аутокреација, настајање из себе карактеристично за живе – самоодрживе системе.

6 У питању је Башларово феноменолошко двојство резонанци и одјека, где резонанца шири и испицује своје дејство у смеру према споља – у разним плановима нашег живота у свету, а одједи делују на унутра, у позиву на продубљивање схватања сопствене егзистенције.

рационалистичког тумачења поетске слике, онда када је она доживљена само као производ, ствар или објекат у коначности свог значења; или пак као субститут за објекат, његов репрезент или репрезент његовог односа. Она је тада само место циљне пројекције намерности иза поетске слике и њене провере; као таква она утиче на, и ограничава, спектар доживљаја који поетска слика може да побуди. Уколико је експериментална реланост и сама посматрана као случај ослобођен аутоконтекстуализације и дефинисања предвиђањем граница доживљаја, то јест ако је она сама по себи замишљена и дозвољена као панреална, субјект је у могућности да схвати специфичну реалност поетске слике која се тиче ње саме.

Специфична реалност поетске слике јесте прихватање суштине те слике (ван и независно од сваког система референције) суштином бића. Специфична реалност једног архитектонског објекта по том механизму била би прихватање његове суштине ван његове употребљивости, поруке, концепта, места у значењу, већ као његове самосвојности. Самосвојност, коју смо већ описали као самостално стајање, можемо ближе објаснити и у односу на концепт сингуларности архитектонског објекта (Baudrillard, Nouvel, 2002). Када говоримо о сингуларности архитектонског објекта мислимо на самосталност његове артикулације постојања (превасходно као материјалног – формалног, али и као ентитета нематеријалности). Доживљај сингуларности архитектонског објекта смештен је у поље деловања нематеријалности и другости у архитектури, али је посредован архитектонском материјалношћу и неодвојив од ње. Сингуларни објекат је субјект сопственог доживља; то је објекат који проживљава своју специфичну реалност и учествује у њој. Бодријар и Нувел дефинишу значење појма сингуларност и заједнички карактер свих сингуларних објеката успостављајући аналогију са фотографији придруженим концептом пунцтума који развија Барт (Roland Barthes). Посредством од намере независног потицаја, убода, рупице, мрљице, малог реза, случајности која потреса или избацује доживљај из колосека предодређености или предвидивости, остављајући свој траг – рану, ожиљак на доживљају, обележавајући га и присвајајући, фотографија постаје засебан догађај, стварајући „сингуларну релацију” посматрања и „апсолутну сингуларност” посматраног у искуству (Baudrillard, Nouvel 2002:20). Сингуларни објекат ипак није ослобођен трансубјективности, али је способан да делује – одјекује, бива доживљен без ослањања на условљености свога настанка у свести субјекта као његовог ствараоца – већ по сопственој вољи која темеље за осамостаљење проналази управо у смеру трансубјективности.

Имајући у виду наведено – онда када Башлар говори о непоновљивости песничке слике, и њеном сваки пут изнова бескореном настајању – ми се питамо да ли је могуће прећи са поља индивидуалности доживљаја субјекта о објекту у поље сингуларности објекта у читавом домену грађења, домену грађене средине и целокупног доживљаја физичке реалности којом се један објекат (само)саопштава.

Доживљај сингуларности надилази проверу у интеракцији (иако на њу рачуна), јер остварује своје значење ван предугаваног тумачења пројектантском намером или програмским захтевима крећући се ка доживљају који је непоновљив у измишљању себе изнова. Сингуларност објекта дозвољава ономе неархитектонском у архитектури да се деси. Сингуларност архитектонског објекта посматрана је као оквир и граница самог потенцијала да се догоди оно што није у домену предвиђања пројектовањем. Овде се ради о оперативној непредвидивости, непредвидивости као инсталираној у пројекцију будућности, о употребљивости потенцијала да нешто остане недефинисано или недовршено (не као целина већ као аспект), да нешто постоји тражећи сопствену сврху.

ПОЕЗИЈА И АРХИТЕКТУРА

Разумевање корелације између субјекта и објекта значајно је за покушаје проналажења поетског импулса архитектуре. Бројна су поређења архитектуре и поезије и архитектуре (форме материјалности) и текста (форме језика) у књижевности и теорији.

Када Батај пореди архитектуру и поезију посредством жртвовања, које је садржано у одрицању субјекта од објекта који ствара у тренутку његовог изласка из бесформног поља искуства, надражаја и осета у формалну артикулацију, које је својствено како поетској слици тако и физичкој појавности архитектуре, он архитектуру поставља у мисаони регистар нематеријалног: – још неактуализоване материјалности која претходи грађењу (Bendžamin, 2000:26). Слично је и за Корбизјеа – архитектура је најпре чиста творевина духа; поетску димензију архитектура добија у проналажењу праве мере, у расподели у ритмичке количине надахнуте једнаким дахом, у префињеном складу, уравнотежености која у тананости и посвећености одмеравању проналази своју тачност и на пресеку унутрашњих оса које та уписана правомерна материјализација мисаоног узбуђује постаје слична поезији (Korbizje, 2006:130-131). Управо овај аспект архитектонске суштине, како га дефинише Корбизје, ми доводимо у везу са на самом почетку нашег излагања поменутиим Башларовим императивом чистоте поезије и песничке посредничке улоге у комуницирању суштине ствари посредством језика.

Башлар своју феноменологију песничке слике заснива на доказивању тезе да „слика постоји пре мисли” (Bašlar, 1969:5). Башлар на овај начин посредно говори о коренима говора у метафоричком изражавању. На ово мисли и Дерида када, позивајући се на Русоа (Jean-Jacques Rousseau) тврди да је поезија првоговор, јер Русо у свом делу *Оглед о пореклу језика* каже: „Метафора јест траг који језик води његову поријеклу”. Настављајући да цитира Русоа, он долази до закључка да је први говор морао бити сликовит: „Најприје ће настати сликовит говор, посљедње право значење.

(. . .) На почетку се говорило само кроз пјесништво, док ће размишљање надоћи тек много касније". (Derida, 1976:350). Примећујемо да је човекова потреба за стварањем оно што успоставља језик, оно што је у његовом корену, а не обрнуто. Језик настаје како би човек могао градити, како би имао чиме да гради. Овакво размишљање у вези је са Хајдегеровим пореклом језика у именовану које такође срећемо и код Бењамина.

Хајдегерово познато начело: „Језик говори“ не искључује улогу човека у говорењу. Овде се не ради о томе да тек језик даје и досеже човека, који постаје обећање истог, већ да се говорење језика довршава у (из)говореноме. Језик проговара из потребе човека да нешто артикулише кроз именоване или стварање. (Haideger, 1982:173–175). Надаље, говорење се дешава управо кроз именоване које јесте позив стварима у присутност (Haideger, 1982:181). Оно је дозвола за располагање стварима. То је управо оно на шта покушава да нам укаже Хајдегер када цитира Хелдерлина: „Ниједна ствар не може да буде тамо где реч недостаје“ (Haideger, 1982:197). Бењамин такође види суштину људског језика у потреби да се именованем обрати стварима или постави у релацију са њима. У односу на појмовни језик људског споразумевања о коме говори Хајдегер, Бењамин износи поставку да ствари поседују сопствени језик. Међутим, духовно биће ствари – како га он назива – није могуће повезати са њему припадајућим језичким бићем преко потребе да именује (својствене човеку): „Не треба приговорити да не познајемо ни један језик осим човековог; то није истина. Само што не знамо ни за један именујући језик сем језика људи“ (Benjamin, 1974:32). Ми у овоме видимо дозволу да претпоставимо да језик којим архитектура саопштава своје биће може бити неистоветан појмовном језику који ју је утемељио у форми. Управо овим језиком, уколико би он постојао, архитектура би саопштавала своју нематеријалност, потенцијал за догађај садржан у другости.

Хајдегер цитира Хелдерлина: „Но оно што траје установљују песници“, те поезију доживљава као установљење бића путем речи: „Та реч, којом располажемо, даје ствари биће“ (Haideger, 1982:129,198). Хајдегер, такође, у становању види суштину пребивања бића при стварима (Haideger, 1982:87–89). Поетско стварање условљено је могућношћу да човекова суштина буде присвојена у сусрету са стварима које из њега изискују ту суштину, и које су са њом самерљиве. Сам степен самерљивости тог присвајања чини поетско стваралаштво аутентичним или неаутентичним (Haideger, 1982:166–168). Дакле, песници установљују пребивање бића (као онога што траје) у присутности Богова и близини суштине ствари, кроз присвајање које се одвија преко сразмеравања песникове суштине са стварском. (Haideger, 1982:138;140,166). Хајдегер у директну везу доводи песничко узимање мере (сопственој) суштини у поређењу са стварима и становање: „Поетско стварање је ово узимање мере, и то узимање мере за човеково

становање“ (Haideger, 1982:162). Увиђамо да је песник тај који хвата надражаје и преписује их и даје на коришћење другима који нису једнако блиски и присутни суштини ствари. Песник – размеривач, јесте једна врста преводиоца, поредитеља, он у регистар онога што је човеку познато уписује оно што је стварима туђе (Haideger, 1982:164). Поетска слика као форма песничког израза представља карактер те самерљивости, док вештина песника да буде истоветан ономе шта именује представља меру чистоте поезије, а на тај начин и њеног потенцијала да у тренутку читања створи непосредовани доживљај и пренесе поруку својом неукаљаном суштином, коју песничка личност није алтерирала својим деловањем. На овај начин постајемо у потпуности свесни зашто Хајдегер цитирајући Хелдерлина инсистира на песничким заслугама са којим човек завређује становање на земљи: „Пун залуга, ипак песнички станује / Човек на овој земљи“ (Haideger, 1982:129). У аналогiji можемо наслутити да постоји слична (песничка) заслуга архитекте у преношењу истине која пребива при стварима, те да ни архитекта није само стваралац, већ и тумачитељ, ослушкивач говора ствари. Када Хајдегерову мисао „реч постварује“ употребимо у пољу архитектуре ми више не видимо човека само као посредника у постваривању изношења појма у присуство (Haideger, 1982:211). Видимо га као посредника посредовања: утемељивача формалних условљености у којима се остварује потенцијал за самоговор архитекутре.

Архитектура у свој медиј изражавања укључује, поред мишљењем условљених елементарних концепата појмовног језика, граматичке, дијалектичке и условљености синтаксе, и саопштења која су посредно садржана у, и наслеђена из, њене материјалности и симболике форме. У таквом сложеном систему без транспарентне хијерархије првенства говора или тумачења, теже је издвојити и издиференцирати место онога што би у архитектури било чисто поетско. Разлог интересовања за препознавање места поетског у архитектури и дефинисање односа архитектуре и поезије треба тражити у потреби за одговором на питање: да ли је кретање ка поетичности израза и непосредовању намере пут који може водити ка самоговорењу архитектуре, ка истоветности просторног доживљаја и доживљаја простора, може ли у себе укључити материјалну и нематеријалну димензију архитектуре као једнаке у саопштавању њене суштине (али, наравно, и да ли је поменуто императив за архитектуру посматрану као (из)грађену средину). У даљем преиспитивању: да ли је пут ка поетичности архитектуре пут ка њеној аутентичности?; да ли приближавање архитектуре песми, песничкој слици или емоцији, а доживљаја архитектонске појавности некој прамаглини намере од ње може да створи аутентично дело?; може ли архитектура да не реферира, да не показује на себе? ми видимо *Поетику простора* као први покушај превођења разговора суштине бића и суштине простора на језик који није заједнички ни једној од ове две суштине, али је (у математичком смислу те речи) функција оба.

ЗАКЉУЧАК: КОД КУЋЕ (*CHEZ SOI*)

Поетика простора је тематски најархитектонскија Башларова књига, али могуће је и она која унутрашњем чулу архитектуре ствара највећу несигурност и нелагоду. Архитектонска етичка позиција на овом месту залази у опасни, али и примамљиви регресивни и носталгични простор заједничког и дељеног са простором – у простор тајне онога што је између човека и простора. Тамо где је свака рационализација, конструкт и апстракција (која је претходно успостављена како би се архитектура операционализовала као материјалност, представа или предметност и одвојила од интимног, личног и емоције) поново враћена на свој праизвор, придодата као огољена у својој суштини, и самој суштини постојања бића, сигурност архитектонске позиције немогуће је засновати на објективности.

Несигурност коју помињемо може се објаснити сталном потрагом смртника за правом суштином становања, кроз коју они тек уче да станују, о којој говори Хајдегер (Haideger, 1982:102–103). Хајдегер суштину постојања у четворству (у коме смртници успостављају свој однос са земљом, небом и божанствима) види у становању – пребивање при стварима (и њиховом склањању у грађење) – као самом услову и дозволи таквог постојања. (Haideger, 1982:85,87–89.)

Значајна као мотив, „свест о бескућности“ о којој се размишља, а која није беда, већ је као ваљано промишљена и добро запамћена виђена као позив, за Хајдегера је оно што смртнике зове у становање (Haideger, 1982:102–103). Концепт бескућности, како га Хајдегер дефинише у тадашњој културној клими која се ослањала на доктрину функционализма, представља складни сукоб

са модернистичким императивом свођења архитектуре на апсолут. Бескућност код Хајдегера јесте позив и потреба да се у сталној редефиницији и промењивости на којој грађење почива одбаци утемељење овог императива као немогуће, уз истицање ове осујећености као пресудне дозволе за сталну редефиницију и промену нападне тачке разумевању суштине човековог пребивања на земљи путем становања. „У плурализацији социјалног живота – бескућни ум – опстаје кроз један мисаони номадизам“ – наводи Хејнен (Heunen, 1999:15). Човеков ум је, дакле, суштински бескућан, а грађење јесте начин његовог опстанка кроз артикулацију потреба тренутка у форми, док архитектонски простор јесте најпре стан примерен мисли, а тек онда телу. (Сл. 9) Овде свој смисао добија Хајдегера теза да је језик кућа бића (Haideger 1982:248).

Марић цитира Башлара: „Не волим бесконачност, јер у бесконачном човек није у својој кући“ наводећи да управо француски појам који преводимо као „код куће“ (*chez-soi*) подвлачи осећање спокојства и безбедности, што имплицира да се овде не ради о кући као месту, већ кући као доживљају и искуству склоништа (Сл. 10) (Marić, 1969:1). Примењена на актуелност становања окарактерисану недовршеношћу, неизвесношћу и сталном променом, Башларова изјава може бити схваћена као опис нелагоде и несигурности који трагање за једном једином и правом артикулацијом програмских захтева – постављених пред архитектуру у њеној физичкој појавности, покушава да разреши и превазиђе. Ми се питамо да ли се поменути нелагода и несигурност отклањају у проналажењу ове артикулације у њеном материјалном оптимуму, или баш напротив, да ли остајање при извору језика, које обезбеђује увек непоновљив и увек ствараоцу суприсутан догађај настајања архитектонског објекта,

Сл. 9. Луиза Буржуа, *Жена Кућа* (1946–1948)

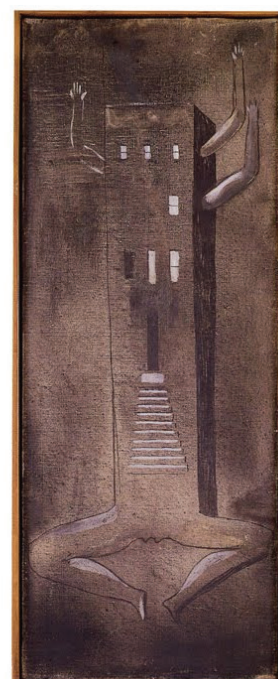


Fig. 9. Louise Bourgeois, *Femme Maison* (1946–1948)



Сл. 10. Франко Рађи, *Црвени шатор Архитектуре* (1973)
Fig. 10. Franco Raggi, *La Tenda Rossa dell'architettura* (1973)



Сл. 11. Војо Станић, *Запуштена кућа* (1979) /
Fig. 11. Vojo Stanić, *Abandoned house* (1979)

Сл. 12. Бруно Минарди, *Пујани чамац* (1975–1980) / Fig. 12. Bruno Minardi, *La bateau ivre* (1975–1980)



циљни карактер ове артикулације смешта у предуписану варијантност многоструких зависности, у њену оперативну непредвидивост. Да ли пут ка кућности као разрешењу питања објекта може да обећа спокој човека кроз становање, у свој његовој неизвесности преостајања? Да ли је исконски, неометан, поетски доживљај могућ, или је посредством нагомиланог сазнања, правила и законитости условљен да пресреће интенцију језика архитектонског мишљења и тако буде граница ономе што јесте или није могуће постићи кроз грађење.

На Хајдегерово запажање: „Управо оно што траје јесте оно што је пролазно“ (Хајдегер, 1982: 138;140) ми се надовезујемо Башларовим цитатом Суареса (Andre Soares): „Дрво непрестано хвата залет, а лишће му крила небројена, стално трепери“ (Bašlar, 2001:249). Суаресово дрво, треперећи између следећег и претходног, тежи мировању, али га не достиже, а мења се да би му се приближило; и човек се исто тако предаје трајању управо кроз покретања која му јамчи промена (Сл. 11).

Према Хајдегеру, у својој суштини „поезија је установљавање“, учесталост у преостајању, и дефинисање кроз оно што му измиче, а за њега то значи „чврсто утемељавање“ човековог постојања (Хајдегер, 1982:143–144). Како бисмо разумели суштину архитектуре и начин на који се она установљује у преостајању, у помоћ позивамо Коласа који свој манифест *Delirious New York* завршава речима: „Последња реч је иста као и прва. Али то је само једна од многих последњих речи“. Посредством наведеног схватамо да архитектура утрагању за сопственом суштином измишља себе изнова (Koolhaas, 1994:151). Дакле, слично утемељење за архитектуру дешава се кроз кретање од идеје до артикулације. Промену у пројектовању видимо као суштинску природу опстајања идеје. Чину отискивања архитектуре ка промени – као суштинској природи опстајања структуре – који започиње архитекта, претходи покретање ка преостајању у времену. Преостајање тумачимо као задржавање граница кретања, данашње тумачење јучерашњег, препричавање и прилагођавање у

припреми за сутрашње. Бенџамин истиче исто: потенцијал архитектуре да се оствари у својој другости и у „тек ће бити“ састоји се у узајамности њене довршености и настајања (Bendžamin, 2000:37). На тај начин „тек ће бити“ или пуштање да се догоди, предусловљено архитектонском материјализацијом идеје у форми, представља оперативну несводљивост архитектонског потенцијала на једно једино предвидиво тумачење посредством коришћења. На видело поново излази Деридин концепт одложене разлике, посредством које архитектура своју промену, али и постојаност, истовремено остварује у тумачењском моменту, те на тај начин одлаже своју крајњу дефиницију на увек поновљени тренутак сусрета са својом специфичном реалношћу.

На путу који замисао архитекте прелази у провери кроз скицу, цртеж, модел, или макету, и у сталном преиспитивању иницијалних одлука које пресликавање идеје у реалност форме и материјалности индукује, архитектура преостаје уздавши се у промену. У потреби да архитекта буде видовити визионар, који стоји на раскрсници између остварења и остваривог, рационализујући изабрано из поља панреалног и могућег у сну⁷, ми видимо могућност примене и читања *Поетике простора* као приручника – обрнутог сановника где се сан као сањарење изједначаје са маштањем као вољним моментом пројектовања. На овај начин архитектура иступа из научног и операционализованог поља премерљиве објективности у поље неизвесности и многострукости које у сањарењу доспева најближе несвесном субјекту. Италијански писац Павезе (Cezare Paveze) најбоље објашњава улогу сна у несвесном стварању: „[...] у сну нема претходних збивања“; „Сан је конструкција интелигенције којој онај што ју је изградио присуствује не знајући како ће се завршити“ (Paveze, 1979:268,238–239). (Сл. 12) Материјализација идеје коју представља архитектонски објекат за архитекту истовремена је тренутку буђења из стваралачког сна, али такође је и смештена у раван продора у коме севано наставља да сања на јави.

⁷ Архитекта прави рестрикцију сна у пресликавању на експерименталну реалност помоћу које проверава и остварује на јави баш оно рационално што (већ) припада реалном.

ЛИТЕРАТУРА

- Bašlar, G. (1969) *Poetika prostora*, Beograd, *Kultura*
 Bašlar, G. (1991) *Novi naučni duh*, Sremski Karlovci, *Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića*
 Bašlar, G. (2001) *Vazduh i snovi: Ogled o imaginaciji kretanja*, Sremski Karlovci, *Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića*
 Baudrillard, J., J. Nouvel (2002) *The singular objects of architecture*, Minneapolis, *University of Minnesota Press*
 Bendžamin, E. (2011) *Filozofija arhitekture*, Beograd, *Clio*
 Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd, *Nolit*
 Coyne, R. (2011) *Derrida for architects*, New York, *Routledge*
 Deleuze, G. (1994) *Difference and Repetition*, New York, *Columbia University Press*
 Derrida, J. (1976) *O gramatologiji*, Sarajevo, *IP „Veselin Masleša“*
 Hajdeger, M. (1982) *Mišljenje i pevanje*, Beograd, *Nolit*
 Heyen, H. (1999) *Architecture and Modernity*, Cambridge, *The MIT Press*
 Koolhaas, R. (1994) *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, *The Monacelli Press*
 Le Korbizje (2006) *Ka pravoj arhitekturi*, Beograd, *Građevinska knjiga*
 Marić, S. (1969) *Među javom i med snom*, u: Bašlar, G. *Poetika prostora*, Beograd, *Kultura*, str. i-xxix. I–XXIX
 Paradis, B. (1989) *Le Futur et l'épreuve de la pensée, Lendemains*, **14/53**, pp. 21–28.
 Paveze, Č. (1979) *Umešnost življenja – dnevnik 1935–1950*, Beograd, *Nolit*
 Raičević, A., V. Stevanović (2019) *Boundaries of space-experience totality within Bachelard's l'Image poétique*, u: *21st International congress of aesthetics: Book of abstracts*, Belgrade, Faculty of Architecture, p. 639.
 Stevanović, V. (2014) *Phenomenologies of architecture*, *Serbian architectural journal 6/1*, pp. 89–106.
 Stoner, J. (2012) *Toward a minor architecture*, Cambridge, *The MIT Press*

ИЗВОРИ ИЛУСТРАЦИЈА:

- Сл. 1: Kellein, T. (2006) *Louise Bourgeois: La Famille*, New York, *Distributed Art Publishers*
 Сл. 2: moma.org/s/lb/curated_lb/index.html
 Сл. 3: Scolari, M. (1980) *Acquerelli e disegni, 1965-1980*, New York, *Rizzoli*
 Сл. 4: Ikodinov, A. (1991) *Utopije i realnost, Quorum: časopis za književnost*, str. 204–207.
 Сл. 5: Ђелић, С. (1988) *Сликаство Војислава-Воја Станића*, Београд, *САНУ*
 Сл. 6: Ђелић, С. (1988) *Сликаство Војислава-Воја Станића*, Београд, *САНУ*
 Сл. 7: moma.org/s/lb/curated_lb/index.html
 Сл. 8: moma.org/s/lb/curated_lb/index.html
 Сл. 9: Wye, D. (1982) *Louise Bourgeois*, New York, *MoMA*
 Сл. 10: www.francoraggi.com
 Сл. 11: Ђелић, С. (1988) *Сликаство Војислава-Воја Станића*, Београд, *САНУ*
 Сл. 12: Frampton, K. (1997) *Bruno Minardi*, London, *Academy Editions*