

КРОВНИ ВРТ КАО ПРОСТОР СПЕКТАКЛА

ROOF GARDEN AS A SPACE OF SPECTACLE

Вртови без обзира да ли су замишљени за владајућу принцезу или за обичну публику, за филозофе, школарце или поете, или као украс виле у предграђу, без обзира на економски и социјални статус њиховог власника, без обзира на њихову ситуацију, град или земљу, аристократску резиденцију или обичну фарму, њихов циљ је увек исти – да обезбеде „место уточишта у старославно Аркадији или Рају настањеном првим човеком у пустињској колиби, у месту осаме, месту за позориште и изложбу“
Јургис Балтрушаитис (*Jurgis Baltrušaitis*)

Мирјана Секулић^{1*}, Љиљана Дошеновић²

¹ Универзитет у Новом Саду, ФТН - Департман за архитектуру и урбанизам, Трг Доситеја Обрадовића 6, 21000 Нови Сад, Србија

² Универзитет у Бањој Луци, Шумарски факултет, Степе Степановића 75а, 78000 Бања Лука, БиХ

* e-mail: sekulic.mirjana55@gmail.com

Извод

Град је кључни простор културе, политичког и економског живота, а као и сваки његов део, артефакт, богат је значењем. У XXI веку јавни градски простор је место уметности, дешавања у коме се ствара ново значење – на захтев или упркос владајућој идеологији. Вредност градског простора зависи, поред осталих услова, од квантитативног, али и квалитативног удела пејзажа у физичкој структури града. Сви вртови, било индивидуални или за државне спектакле, репрезентативни, царски или зен вртови, одраз су жеље за снагом, алгорија моћи, величине и важности, сан о достизању лепоте, љубави, узвишености, спознаји хармоније. У овом раду, кровни вртови ће се сагледавати као просторна категорија, а не само као урбана форма. Кровни врт је конкретан просторни, полифункционални контекст и представља отелотворење одређене идеје. Истраживања се односе на развој дискурса урбаног спектакла унутар кровних вртова, са жељом да се преиспита тумачење и валоризација јавних простора у служби спектакла. У раду су истражени сложени односи физичке структуре и спектакла на примеру кровних вртова, а акценат је на садржајима и социо-еколошким облицима живота у физичком оквиру града.

Кључне речи: кровни вртови, пејзажне структуре, спектакл, урбанитет

1. УВОД / INTRODUCTION

Историја кровних вртова је богата ризница примера. Кровни вртови су од праисторије до данас били интригантни простори, скривени, обавијени велом тајне, од пар квадратних метара до неколико хиљада,

јавни, приватни, за спортске активности итд. Кровни вртови су лабораторија за истраживање односа физичке структуре и јавног живота као интегралног и јединственог урбаног система.

У фокусу истраживања је визуелни карактер спектакла посматран кроз феномен кровних вртова, као просторно-физичког израза сложених и динамичких природних, економских, социјалних и техничко-технолошких фактора. Појам спектакл је проширен на спортске, политичке, промотивне и друге приредбе, па су тако уз позоришта, концертне сале и биоскопе у инжењерско-техничком али и програмском смислу простори спектакла постали и спортске дворане, стадиони, музеји, галерије и отворени јавни простори града, тргови, улице и паркови.

Једно од поља које заслужује сву нашу пажњу је град: град као место културе, цивилизације, место „производње знања“, историјске иницијативе, слободе, различитости, мултикултуралности, урбанитета, ди-

јалога и толеранције; град је место спектакла, догађаја, истинских доживљаја, емоција, додира и погледа. Редоследом други, али не мање важан повод су промене током последњих деценија, а које се у периоду транзиције и комерцијализације убрзано и неконтролисано настављају. Промене у виду неадекватног одржавања, коришћења па и „планске“ изградње пејзажних структура од стране „грађевинских моћника“, а као последица одсуства јасне стратегије одрживог развоја. Као што је вртна архитектура својеврстан спектакл везан за приказивање представе у простору јавног (репрезентација читавог друштва, својеврсна информација преко које се друштво упознаје са својим поретком), то исто можемо да потврдимо и за кровне вртове.

2. ЦИЉ И МЕТОД РАДА / OBJECTIVE AND METHODS

Циљ овог рада је да истражи везе и међуутицаје кровних вртова и спектакла. У времену снажног напретка информатичких технологија, интернета, *Networks* - мреже, индиректних сусрета, глобализације а посебно економије, једно од поља које заслужује сву нашу пажњу и енергију је град, урбани контекст.

Истраживачка питања се односе на развој дискурса урбаног спектакла унутар зелене структуре кровних вртова. Да ли просторна форма посредством својих функција иницира и стимулише спектакуларне догађаје и доживљаје (спонтане или организоване)? Да ли су и у којој мери ментални и физички простор у колизији? Да ли најаве једне сасвим другачије будућности наговештавају да ће пут до људске свести водити кроз виртуелну реалност?

У раду је примењено неколико методолошких поступака, циљано усмерених ка одређеним фазама. Примењен је емпиријски метод прикупљања и обраде података, који се спроводи у домену одговарајућег мониторинга. Теренско истраживање и обрада прикупљених података утврђује се кроз: методе структуралне, функционалне и узрочне анализе релевантних података из стручне, научне литературе и одговарајуће планске и програмске документације. Историјском методом (метод анализе садржаја), кориштени су текстуални извори (студије, монографије...), као и визуелни (фотографије, табеле, цртежи). Методом синтезе свих сазнања приликом истраживања изведени су и систематизовани закључци овог рада.

3. ДЕФИНИСАЊЕ ОСНОВНИХ ПОЈМОВА ПОДРУЧЈА ИСТРАЖИВАЊА / AREAS OF RESEARCH

3.1. Од игре, ритуала до спектакла / From game, ritual, to the spectacle

Хлеба и игара (лат.: *panem et circenses*, дословно: *хлеба и циркуса*) је популарна метафора за методе којима власт обезбеђује



подршку становништва тако што привидно задовољава његове краткорочне интересе и неважне потребе, а науштрб дугорочних интереса, односно да би му скренула пажњу с далеко важнијих проблема.

Данас се овај израз често користи и за критику масовних медија који све мање служе јавности, а све више се воде за профитом кроз тзв. инфотаинмент (*information* - информација и *entertainment* - забава), односно инсистирање на тривијалним и баналним темама као што су, спортска такмичења, живот славних личности и ријалити ТВ, а насупрот озбиљних друштвених, економских и политичких проблема друштва.

Игра је дефинисана као активност, кретање, радња људи, најчешће деце, чији је циљ забава, разонода, удовољавање спонтаним жељама (Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika, 1971). Игре имају функцију да разоноде јер задовољавају и сублимирају фрустриране жеље из стварног живота: жељу за влашћу, за моћи, за зарадом, за напредовањем у друштву (Giro, 2001).

У књизи *Homo ludens* Хуизинг (Huizing, 1970) је истражио плодност духа игре из које је настала и развила се култура, а сматра да је суштина слободе у игри и указује да *дете игра јер налази задовољство у игри, и у томе се састоји његова слобода*.

Човек се само игра тамо где је у пуном значењу речи човек, а он је у потпуности човек тамо где се игра (Šiler, 1967). Феномен игре онтолошки је утемељен код Аристотела и његовог схватања рекреативно-релаксативне природе игре. Аристотел је игри приписао прагматичку улогу разбриге. Игра је *ту ради одмора*, а одмор мора да буде *пријатан*, јер је он нека врста лека за муку рада, а забава, по општем мишљењу, мора да буде и **лепа и пријатна**, јер *блаженство чине лепота и пријатност*. У игри се остварује привидна срећа, банално задовољство (Petrović, 2011).

Много пре данашњих актуелних теоретичара урбаног катастрофизма, Леонид Шејка (Šejka, 1972) је на дубљем, мистичком нивоу, најавио садашње стање. *Игре* на ђубришту, истраживања која су претходила *играма* и чин стварању су међусобно условљена и прожета. Битан део опуса игре дешавао се управо на *Ђубришту* као отиску *Града*. Шејка је међу првима предвидео непрегледно нагомилавање предметног и раст града, који поприма митска обележја, што је навело београдског уметничког теоретичара Косту Богдановића да примети како више није важно постојећем свету додавати нове (уметничке) предмете, већ пронаћи начин да се одузимају од масе, што би била права новина.

Исувише нарасло цивилизацијско и урбано богатство има наличје, назире се застрашујући обриси свеопште планетарне кризе, катастрофе савремене цивилизације коју изражава апокалиптички дух савремене популарне културе и посредно све богатија архитектонска литература о естетици рушевина.

Кајоа (1979) одређује потпуну класификацију игара и на основу те класификације даје оцену њиховог значења: 1. *agon* – такмичење, спортови; 2. *alea* – срећа, коцка, кладионице, хиподроми; 3. *mimicry* – глума (*simulakrum*), прерушавање, карневали, позориште, филм; 4. *ilinks* – „вртоглавица“, алпинизам, скијање, ходање по жици, опијање брзином. Саму игру је дефинисао као шест активности: 1. слободна; 2. издвојена; 3. неизвесна; 4. непродуктивна; 5. прописана; 6. фиктивна. Игре и људи почињу као формална класификација, а завршавају као скица једне социологије - *реци ми шта играш, па ћу ти рећи ко си*.

Појам спектакл (фр. *spectacle* од лат. *spec-taculum*, према *spectare* посматрати) је 1. велика, раскошна представа, интересантан приказ; позорница. 2. *фиг.* Скандал, бука, галама, вика (Klajn & Šipka, 2006).

Основну матрицу спектакла чине: ритуал – светковина – догађај. Традиционалне игре су васкрснуле у модерном свету у облику спектакла и спектакл је постао моћно средство у свим врстама комуникације и инструмент за читање друштвене стварности. Многи аутори који су се бавили било којим значењем спектакла, давали су и своје дефиниције. Појам спектакл има прилично флуидно значење. Овај израз (лат. *spectaculum*) појављује се у XIII веку у значењу целине ствари или активности које се нуде погледу, целина која је способна да изазове реакцију. Доцније спектакл значи позоришну, филмску, кореографску

представу, оно што се представља публици у току исте сеансе, целину активности посвећених театру, биоскопу, мјузик холу, телевизији, хепенингу, итд.

Спектакл је уметнички чин у којем извођачи и гледаоци у естетској и етичкој комуникацији остварују заједнички катарктички доживљај (Dinulović, 2004) или свака слика обичног и свечаног дела нашег живота (Radović, 1997). Из угла сценског дизајна спектакл је сваки унапред припремљен јавни догађај који је изведен у реалном простору и у реалном времену уз употребу сценских средстава (Dadić-Dinulović, 2009).

4. ПРОСТОРНИ ОКВИР ЗА СПЕКТАКЛ / FRAMEWORK FOR SPECTACLE

У делу *Симулакруми и симулација* Жана Бодријара (*Jean Baudrillard*) модеран град одређује као *спектакл потрошње и потрошња спектакла*. Тесна је веза између града и спектакла као две значајне и сложене социо-просторне творевине. Спектакл потрошње је место симбиозе две егзистенцијалне потребе човека: *homo oeconomicus* и *homo ludens* (Vujić, 1997).

Историја спектакла у граду истовремено је историја настанка града (Dragičević-Šešić, 1997). Спектакл се уноси у град (није производ онтологије или морфологије града). Војвода од Шартла одлучио је да користи врт своје породичне куће у Паризу као комерцијални простор у коме је централни садржај пројекта био парк за јавно уживање по угледу на тадашњу енглеску моду, са покривеним амфитеатром –*Royal Circle*– који је коришћен за јавне приредбе. У језику савремене архитектуре, *Palais-Royal* би се могао описати као луксузни шопинг мол. Данашњи молови са пјачетама, балконима, фонтама, садржајима за забаву и рекреацију постаје микрокосмички симулакрум (копија копије) западне цивилизације (Sekulić, 2000).

Према предвиђањима УН очекује се, да ће обим изградње у следећих 50 година бити раван укупном обиму свега изграђеног од почетка цивилизације до данас. То ће, без икакве сумње, значити убрзани темпо и велику густину изградње што повлачи за собом нова питања о хуманизацији градског простора, колико ће у тим новим агломерацијама бити градског пејзажа и какав ће бити његов квалитет. Вредност градског простора зависи, поред осталих услова, од квантитативног али и квалитативног удела пејзажа у физичкој структури града. Све одговорнији задатак урбаниста и пејзажних архитеката је да се залажу за што више зеленила у планирању и обликовању градског пејзажа.

4.1. Вртови / Gardens

У овом раду врт је свеобухватни појам за пејзаж, преко парка и свих појавних облика објеката пејзажне архитектуре до кровног врта, јер је пејзаж симболично присутан у врту, а врт је симбол пејзажа који рефлектује пејзаж обзиром да у себи садржи земљу, стене, воду и биљке. Човек постиже чудесно сажимање света *микрокосмос* – *макрокосмос*, сажимање простора. Сваки



врт има прецизно одређене границе, а једино је отворен према небу као *axis mundi*, сажимање времена (прошлост и будућност), гради мета просторе (делује на тело а посредно на душу) и визуелизује утопије (Рајски врт и Аркадију). Сваки врт се може схватити као микрокосмос јер је дефинисана центрипетална просторна јединица, садржајно сложена, функционална, композиционо повезана, чулна и манифестује се историјски (Aben & Wit, 1999).

Врт је апотеоза онога што не постоји, а прижељкује се, остварење идеалистичке слике света. По спознаји себе као бића, човек је стално у трагању за „идеалним простором“. У потрази за срећом од прецизно дефинисаног простора човек се окренуо макрокосмосу, бескрају. Версај, који се сматра *врт над вртovima*, као и сви остали вртови, представља гранични простор, али се одликује и посебним видом сажимања света: грађен је налик позорници, био је театар за политичку презентацију, јер барок је доба државног спектакла. Версај је пандан затвореној позорници моћи, држава у држави, град за себе, све је подређено церемонијалном животу и сваки део живота је церемонија. Луј XIV организује своју промоцију и има контролу над визуелном презентацијом државе. Визуелно пропагира своју владавину која је одређена друштвеним спектаклом. Многи владари су реплицирали Версај кроз формални и геометријски врт (касније назван *француски*). Идеја обликовања врта са тежњом да се природа подреди човеку, да је он контролише, да је обликује по својим намерама и жељама, у својој суштини представља апсолутизам (јер ко контролише природу, контролише цео свет) била је присутна од антике до ренесансног врта.

4.2. Кровни врт / Roof garden

У овом раду, кровни вртови ће се сагледавати као просторна категорија, јер је конкретан простор одређеног значења и

представља отелотворење одређене идеје. Кровни врт је објекат пејзажне архитектуре и као посебан ентитет је део пејзажа (Došenović, 2009). Концептуална феноменологија пејзажа детерминише два нивоа: пејзаж као просторни ентитет је објекат за истраживање уз примену природних наука – материјални свет (са статичком структуром – физичка, морфолошка својства пејзажа) и духовна значења (Elijade, 1970). Пејзаж се развио у концептуалну конструкцију, која је способна да носи више слојева са потпуно различитим значењем. Изузетан пример пејзажа представља покрет у 18. веку који се развио у Енглеској као облик нове употребе за стваран свет – пејзаж као естетски артефакт са убаченим симболичним значењем. Главну улогу имају антика и рушевине, а илузија нетакнуте природе показује врхунску артифицијелност.

Човеку као биолошкој индивидуи одговара да води живот близак природи. У последњих сто педесет година, урбана природа је била синоним за урбане паркове – не за сам град. У књизи *The Granit Garden*, пејзажни архитекта Ен Вистон Сперн (*Anne Whiston Spirn*) са радикалним, али и разборитим аргументима је веома убедљиво доказала да је град део пејзажа *...град је као гранитна башта, сачињена од много мањих башти, постављена у баштенском свету... Град је део природе* (Pledge, 2005).

Ulrich (1984) је доказао видна смањења стреса на испитанике који су визуелно (пасивно – само гледајући) или активно (шетња, трчање, баштованство) били везани за вртове. Својим емпиријским текстовима је указао на ефекте значења, без обзира да ли је природа стварна или симулирана (Heerwagen, 2010). Такав *симулирани* кровни врт је реализовала Марта Шварц (*Martha Schwartz*), на крову Института за генетичка истраживања Вајтхед, Кембриџ (*Whitehead Institute for Biomedical Research, Cambridge*). Шварцова је користила

две форме парадокса – супротност и оксиморон. Супротстављени мотиви јапанске и француске баште, наспрамно постављени у уравнотежену, паралелну структуру; све биљке су пластичне, spoj

контрадикторних елемената (сл. 1-2). Врт је, истовремено, безбрижан и озбиљан, духовит и прохладан, пејзажна верзија спајања гена и вештачки живот потпуно одговарајући свом контексту.



Слика 1. Марта Шварц „Испреплетан врт“
Институт Вајтхед, Кембриџ, *Извор:* Hobbs (1981)



Слика 2. Martha Schwartz “Splice Garden” White
Head Institute, Cambridge, Mass. *Извор:* Hobbs
(1981)

Највећи изазов биофилијског дизајна је да вредности природе и врта буду подједнако доступне свим људима без обзира на њихов статус, пол, старост и могућности – универзални дизајн. Ова теорија представља човека као биолошку индивидуу навиклу на живот близак природи.

Кровни врт је сложенија физичка структура која представља врт – башту која је скоро иста као и на терену, али је изграђена преко неке конструкције. Конкретнији изрази коришћени да се опишу кровни системи су: *еко кров, живи кров, смеђи кров, кровни врт, кровна башта, небеска башта, пољопривредни зелени кров и зелени кровни врт*, који су прецизнији али се често користе као синоними.

Најкраћи опис *вегетабилног кровног система* је кровна конструкција прекривена вегетацијом која егзистира на њеној површини. Код нас је заживела синтагма кровни врт и препоручујемо да се усвоји у значењу *вегетабилног кровног система*, као краћи, функционалнији и израз који већ има широку употребу, и у лаичкој и професионалној свести (Sekulić & Romić,

2015). Историја кровних вртова, још од антике па до данашњих дана, резултат је техничког решења крова као грађевинске површине (Sekulić & Kurtovic-Folić, 2013).

Један од најстаријих назива за кровне вртове, *висећи вртови*, потиче од назива за степенасте кровне вртове у Вавилону. Историчар Диодор са Сицилије, на основу грчких извора, назвао их је *kremastos* (гр. онај који виси). Римљани су ово превели на латински са *pensilis* (лат. висити). Фраза *висећи вртови* преко италијанског израза *giardino pensile* што значи кровни врт, задржала се са истим значењем у модерним језицима света до данас. Овај термин је *поетски - романтичарски* назив за кровне вртове. До сада не постоји универзална или договорена терминологија у вези са врстама, изградњом и технологијом кровних вртова.

Људи су још у праисторији били свесни да вртovima није место на крову, али управо тај максимални доживљај, узбуђење, изазов и осећај бити високо, гледати у бескрај околине (можда ближе бесмртницима, као што су Кинези још п.н.е. правили високе платформе у првобитним вртovima),

налазити се изнад људи на тлу, бити на граничним местима, местима бескраја и при томе исказати, својим пријатељима као и непријатељима, снагу или материјалну супериорност, упућује на значај врта.

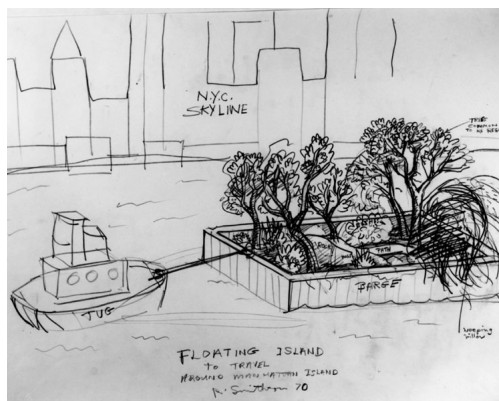
Кровни вртови нису утопија, већ реалност. На карти света, ако би мапирали у хронолошком и локацијском смислу кровне вртове, констатовали би да су присутни

током историје светске баштине у свим периодима и на различитим географским ширинама обе хемисфере. Постоје у садашњости, а присутни су и кроз историју од египатских кровних вртова, преко вртова из Ниниве, (познатији под називом *Вавилонски висећи вртови*), античких, средњовековних, ренесансних до модерних вртова.

5. КРОВНИ ВРТОВИ – ПРОСТОРИ СПЕКТАКЛА, УТОПИЈЕ И РЕАЛНОСТИ / ROOF GARDENS - SPACES OF SPECTACLE, UTOPIA AND REALITY

Историја кровних вртова је богата ризница примера. Стари Грци су подизали вртове чак и на својим бродовима. Тако је Хиерон II наручио од мајстора Архиуса са Коринта брод који ће на палуби имати врт и базен (Jurković, 2004). Амерички пост-минималистички уметник Роберт Смитсон (*Robert Smithson*) није марио за екологију, али је као уметник био опчињен призорима насталим услед загађења животне средине. Својим делом, *Пловеће острво: за путовање око Менхетна*, (Слика 3) Смитсон је постигао ироничан ефекат.

Предлог је био да се примерци флоре, које су некад биле аутохтоне на Менхетну, посаде у дереглију - кровни врт и њоме плове око овог острва као туристи приликом обиласка знаменитости града. Прошлост постаје средство за посматрање садашњости, а свежином биљака се наглашава загађена средина Њујорка. У 2005. години његова удовица, Ненси Холт (*Nancy Holt*) са колегама из *Уметности земље*, реализује *Плутајуће острво* са реморкером и препуном дереглијом биљака које су *протеране* са Менхетна (Слика 4).



Слика 3. Роберт Смитсон: *Пловеће острво: за путовање око Менхетна*, 1970. оловка 47x60, Извор: Hobbs (1981)



Слика 4. Robert Smithson: *Floating Island*, 2005. Преузето 07.08.2011. са: <http://lyndsss.blogspot.com/2011/05/robert-smithson.html>

Питање односа стварни - идеални и концептуални - конвенционални простор постало је основно питање за Смитсона чија

су главна преокупација били радови са земљом (land art). Сажимањем бесконачног (под утицајем снимака из васионе и

пејзажа - траке уз бесконачне аутопутеве) у место које не постоји - *непростор*, бавио се истраживањем скулптуре *Локација-Нелокација*.

Нови политички односи експлодирани су у Француској у мају 1968. Деца *цвећа* и *кока коле* тежила су повратку природи и уживању у идиличном животу. Уметност вртларства је свој поновни наступ доживела кроз архитектуру. Коначно, 1973. године од Факултета хортикултуре у Версају настао је

Факултет пејзажне архитектуре. Француски пејзажни архитекта Жак Симон (*Jacques Simon*) био је предходница праве улоге пејзажног архитекта у модерном друштву и пројекти – кровни вртови - спектакли: *Дериват* и *Пливајућа шума тихо клизи низ Сену* из 1989. и 1992. (Слика 5 и 6) његови су подстицаји за промене. Користио је језик разборитости и вратио је пројектима пејзажне архитектуре душу, означивши их као друштвену преокупацију.



Слика 5. Жак Симон: *Дериват*, 1989. у сарадњи са Lynn Charguetaud, Eric Francois, Извор: Hucliez (2004)



Слика 6. Жак Симон: *Пливајућа шума тихо клизи низ Сену*, 1992. у сарадњи са Lynn Charguetaud, Ludovic Bednar, Извор: Hucliez (2004)

Савремена технологија је померила границе реалног. Године 2008. испоручено је 15.000 m² травњака из Немачке у САД за брод који плови од Бахама, Флориде до Антарктика. На

броду – дворишту, 2.500 туриста на висини од 15 спратова могу уживати на природном травњаку који има систем за заливање слатком водом (Слика 7 и 8).



Слика 7-8. Крстарење (Cruises), *Преузето 15.09.2011. са: http://www.greenroofs.com/content/guest_features003.htm*

Амбициозни пројекат *Marina Bay Sands* отворен је крајем јуна 2010. г. у Сингапуру. Тропска оаза површине 1,2 ha повезује три куле на висини од 200 m. Овај јединствени структурни облик је једна од највећих

светских конзола и за сада највиши кровни врт који је украшен са 250 одраслих стабала и преко 650 других биљака. У оквиру врта је базен за пливање 150 m дужине (Слика 9 и 10).



Слика 9-10. Marina Bay Sands-SINGAPUR. Преузето 20.11.2011. са: http://www.facebook.com/note.php?note_id=170196336328638

Конференцијски центар у цркви Исуса Христа у Солт Лејк Ситију, Јута (*Jesus Christ of Latter Day Saints, Salt Lake City*) је једна од светских највећих религиозних грађевина, која окупља 21 000 верника (Слика 11-12). Ова масивна структура је интегрисана у непосредно окружење, шири пејзаж планина *Wasatch* и *Oquirrih*.

Подлога испод травњака је дубока само 5 cm, али се постепено повечава до дубине од 125 cm у зонама у којима је засађено дрвеће (Pledge, 2005). Више од хиљаду добровољаца преносило је засаде биљака са улице, ручно садећи сваку травку и декоративне биљке. Површина зеленог крова 17 424 m².



Слика 11. Конференцијски центар цркве Исуса Христа у Солт Лејк Ситију, Јута, Извор: Earth Pledge (2005)

Слика 12. Конференцијски центар цркве, пејзажни арх. Лори Олин (*Laurie Olin*), Извор: Earth Pledge (2005)

Швајцарски архитекта Марио Бота (*Mario Botta*) пројектовао је масивну катедралу са косом равни на висини од 34-38 m од тла на којој су двадесетчетири липе у новом граду Еври, јужно од Париза (Слика 13 и 14). Први

симбол васксења: дрвеће оживи у пролеће после очигледне *смрти* преко зиме; други симбол - проток времена (дан и ноћ); веза између Старог Завета (дванаест племена Израела) и Новог (дванаест апостола).



Слика 13. Катедрала Васкрсења, Евр, 1995.
Лето, Извор: Sakellaridou (2001)



Слика 14. Катедрала Васкрсења, Евр
Зима, Извор: Sakellaridou (2001)

Гај Јулије Цезар Октавијан Август био је први римски цар и најважнија личност у римској историји. Током свог дугог живота и спектакуларне каријере по доласку у Рим 31. г.п. н. е., после победе над Антонијем, почео је да гради велелепни

маузолеј (Слика 15-16), који је завршен 27. г. п. н. е. када је у часу ступања на власт добио почасну титулу *Август* (лат. *Augustus* – узвишени). По италској традицији, гробни споменици су били засађени чемпресима.



Слика 15-16. Августов маузолеј, Рим, археолошко обележје и макета. Преузето 20.01.2012.са:
<http://worldalldetails.com/pictureview.php?view=21>

Музеј Модерне уметности у Њујорку, МОМА (*The Museum of Modern Art, NY*), отворио је нови изложбени простор, кровни врт на шестом спрату (Слика 17 и 18). Пејзажни архитекта Кен Смит (*Ken Smith*) дизајнирао је кровни врт од вештачког материјала и указао својим ставом да је концепт стварања кровног врта природни чин симулације. Пројекат МОМА уметност камуфлаже и лукавство симулације помера корак даље, користећи саму симулацију као извор за дизајн спекулације, као симулацију симулације или коришћење

лимитиране природе да се направи нова природа. Од материјала је коришћен вештачки камен, вештачки жбун и рециклирано стакло у три боје. Мада је дизајн више у форми и садржају него у материјализацији, структура материјала има значење и наглашава симулацију аспекта обликовања кровног врта (Amidon, 2006). Кровни вртови су природно извештачено окружење. Имају лимитирану тежину оптерећења, проблем како да споје елементе и заштите водоотпорне мембране, као и утицај ветра, присуство светла и генерално неп-

ријатне услове за раст биљака, укључујући ограничено одржавање и негу. Истовре-

мено, дизај ових простора нуди перцепцију ограничене природе.



Слика 17-18. Кровни врт, МОМА (The Museum of Modern Art, NY), аутор Ken Smith, *Извор: Amidon (2006)*

У оквиру дворишта Линколн центра (*Lincoln center*) у Њујорку отворен је 2010. године атрактиван кровни врт, дело савремене архитектуре које представља прожимање два потпуно различита садржаја (ресторан и парк) и њихово беспрекорно појединачно функционисање. Посетиоци могу директно да уђу у парк са трга. Испод крова је ресторан тако да постоје два различита програма која подстичу социјализацију људи на тргу. Аутори Елизабет Дилер и

Рикардо Скофидио (*Elizabeth Diller & Ricardo Scofidio*) су дизајнирали ресторан, а да при томе нису одузели део јавног простора трга Линколн центра. Кров је постао нова врста интеракције између јавног и приватног, који се као пејзажна надстрешница појављује изнад стакленог павиљона ресторана. Овај објекат потврђује да је кровни врт и добар дизајн проверена *мантра* пејзажног обликовања (Слика 19 и 20).



Слика 19-20. Кровни врт у дворишту Линколн центра, Њујорк. *Преузето 08.01.2012. са: <http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/2011/06/Lincoln-Restaurant.asp>*

Гордон Селфриџ (*Selfridges Gordon*), који је сковао фразу *купац је увек у праву*, отворио је у Оксфорд улици, Лондон, продавницу 1909. године. Кровни врт, са својим спектакуларним погледом на Лондон, био је популарно место за одмор и разоноду након куповине и често је био коришћен за модне ревије, мини голф, одмор уз кафу, као и за јавна окупљања:

прва јавна демонстрација телевизије била је 1. априла 1925. године (Слика 21). После разорног бомбардовања 1940. године, кровни врт је тек 2011. године отворен за посетиоце али је сада претворен у право језеро (вода је офарбана у интензивну зелену боју), а да угођај буде потпун купцима су на располагању чамци са веслима (Слика 22).



Слика 21-22. Голф на Селфриџовом кровном врту (*Selfridges roof garden*) 1930. Преузето 13.12.2012. са: <http://www.google.com/imgres?um=1&hl=en&sa=N&rls=com>.

Из овог дискурса о кровним вртovima – просторима спектакла, утопије и реалности закључујемо да су од праисторије до данас били интригантни простори од пар квадратних метара до неколико хиљада, јавни, приватни, за спортске активности итд. У раду су приказани одређени примери који указују на мјесто и фун-

ционално значење ових тако рањивих урбаних пејзажних структура (кровни врт као брод; као јавни простори – музеји, цркве, фабрике, робне куће, пословни простори, хотели итд.) нису дати у хронолошком распореду, али представљају динамички палимпсест простора спектакла на кровним вртovima.

6. ЉУДСКО И ПРИРОДНО / HUMAN AND NATURAL

У архитектонској историји, теорији и пракси, једно од општих места представља однос материјалног према друштвеном, предмета према човеку, грађевине и града према бивштеном. На тај се проблем односи литература о социологији града и урбаној психологији. Развој градова на принципима које је поставио Ле Корбизје (*Le Corbusier*) редефинисан је, али не и битно промењен у постмодерни, када центар града све више губи значај, а догађања се померају ка периферији.

Ширење градова прати смањење стандарда и квалитета живљења, у појединим мегалополисима као што је осамнаест милионски Мексико сити, отежано је снабдевање и рад комуналних служби, а велики речни и морски појасеви у близини азијских градова до те мере су загађени да је природни живот скоро потпуно одумро. Дејвис (Davis, 2006) предвиђа да је будућност становништва градова, угрожена и осиромашена, претворено у пролетаријат на нижем нивоу од оног



са почетка акумулације капитала, без некој врсти планетарних сламова. довољно хране, воде, лекова и огрева, у

7. КРИЗА ЉУДСКОГ СТАНИШТА / CRISIS OF HUMAN HABITAT

Са првобитном акумулацијом капитала, ширењем градског простора и преобразбом феудалне, аристократске културе у грађанску, појавиле су се и прве критике урбанитета. Уколико идеологије одумиру и историјски постају друштвено неактуелне, филозофски досези не губе на значају.

Данас је, можда више него раније, битна мисао Жан-Жак Русоа (*Jean-Jacques Rousseau*). Изгубивши предреволюционарно обележје, са Волтером (*Voltaire*) као претходником антиклерикалног, модерног, енциклопедистичког погледа на свет, Русоова мисао сада добија другу ауру, подједнако хунманистичку и демократску. Русо је хуманизовао друштво увевши у европски мисаони универзум парадигму природе. Цветан Тодоров (*Todorov, 2003*), прослављени француски теоретичар пише, да природа игра суштинску улогу у Русоовом појмовном систему. Идеологија застарева али не и филозофија демократског типа, револуционарна просветитељска мисао је превазиђена у савременом друштву, али не и Русоова. Русоов филозофски метод универзално је примењив, сличан пропитивању које су примењивали Сократ и грчки мислиоци, утврђујући ваљаност неке тезе немогућношћу њеног обарања аргументима контратезе. Мада човек са својом филозофијом и уметношћу, мишљењем и стварањем, напушта царство нужности, слобода није могућа изван природног света. Природа-шума позајмила

је, најпре, неке од својих црта од природе-искона; утолико лакше моћи ћемо касније да пронађемо сањани искон и стварној шуми и да замишљеног човека природе поистоветимо са усамљеним шетачем, љубитељем биља, образлаже Тодоров Русоову мисао у Исповестима.... *дубоко у шуми, тражио сам и проналазио слику првобитних времена чију сам повест поносно скицирао.*

Не говори ли он и о Мартину Хајдегеру (*Martin Heidegger*) који је волео да промишља онтолошка питања на шумским стазама, насловивши Холцвега (*Holzweg*) и филозофске расправе у његовом врхунском дјелу *Шумске стазе*. Ту је и Гете (*Goethe*) који није могао без шетњи по врту у Вајмару, и Бекон (*Bacon*) који је свој поглед на свет обликовао тумачећи однос према природи, утичући на слободно обликовање паркова. У том контексту препознајемо размишљања и деловања Тороа (*Henry David Thoreau*) и америчких трансценденталиста, оно што одређује организацију врта бавили се њиме архитекти версајског парка Ле Нотр (*Le Notre*) или домаћица у предграђу. Било да је у питању архитектура, пројектовање паркова, кровних вртова или друштвена теорија, постоји простор, идеални и реални, у коме су *слобода и природа помирене*. Тек са природом стичемо пуну слободу. Не можемо ништа наћи изван природе (космонаути рапидно губе калцијум на космичким летовима).

8. ОТУЂЕЊЕ ЉУДСКОГ СТАНИШТА / ALIENATION OF HUMAN HABITAT

Узроци садашњег великог заокрета у науци и архитектури ка биоизградњи, органским материјалима, биоматеријалима, кровним и фасадним вртovima, подземном грађе-

винарству и идеалном, самоодрживом граду коме претходи самоодржива кућа, морају се потражити изван традиционалне прихваћености врта и природе.

Из перспективе данашњег уништења животне средине, брзог нестанка биљних и животињских врста, многоструког загађења и опадања животног стандарда у великим градовима, социјалистичке заједнице само су мекша верзија капиталистичких, са смањеном масовном производњом и потрошњом, али подједнако засноване на нерационалном израбљивању природе и нездравим технологијама. Луис Мамфорд (*Lewis Mumford*) у познатој књизи *Техника и цивилизација (Technics and Civilization)* разматра, између осталог, техничку рутину у савременом друштву као вид осујећености (што је иронизирао Чарли Чаплин у филму *Модерна времена*). Савремено отуђење и све већу потребу за увођењем природног у архитектуру, уметност и људску заједницу, условљава успон технике. У историји архитектуре све до открића армираног бетона и нове технологије хидроизолације, кровни вртови су били спорадична појава. У питању је стари филозофски, архитектонски и артистички проблем.

Савремени градитељи усавршавају Корбизјеову (*Le Corbusier*) идеју куће-машине али и редефинишу њену техничку основу. *Hi-tech* цивилизација повећане сигурности и удобности, ергономије која постаје важнија од дизајна, рањивија је, а то се посебно уочава у садашњим климатским променама, епидемијама, природним, атомским и хемијским катастрофама, несрећама и ванредним околностима. До њих долази збогих софистицираности савремене цивилизације, управо их техничка узнапредовалост подстиче и изазива, а археологија открива сличну судбину појединих старих цивилизација (градови на Блиском истоку проширени толико да природна околина није могла поднети њихов раст су потпуно нестали).

Могло би се рећи да је отуђење као психолошки проблем филозофски поджанр старог питања технике, човековог односа према стварању објеката и вештачког окружења. Отуђење као проблем не настаје у примитивним друштвима.

9. ПРЕВЛАДАВАЊЕ КРИЗЕ / OVERCOMING THE CRISIS

Криза природних ресурса, загађење животне средине, нездраве животни услови у мегалополисима, вештачко окружење и изложеност зрачењима, руше стари сан о технолошкој ери свеопштег напретка који је у деветнаестом веку доживео премијеру. У уметности се феномен кризе испољио у смени владајуће парадигме, утопизам пројекта модерне сменила је естетика постмодерне *цветања хиљаду цветова*, а набујале *постизме* реализам катастрофизма.

Архитектура се све више формира као вид скулптуре што има и добру и лошу страну алтернативне методе у уметности, медицини и друштвеном сектору постају једини могући вид слободе и све снажнији одговор на, како се сада добро уочава, нехуманост модерног пројекта, заснованог

на технолошкој премоћи. Критику те врсте, сасвим различиту од конзервативне, почели су да развијају још први постмодерни мислиоци (*Bodrijar*, 2001). Архитекти, пејзажни архитекти и урбанисти сада желе да врате човека природи, уводећи је у високо урбанизовани амбијент. Зелена архитектура, кућа-врт уместо куће-машине, прожимање природног и вештачког, увођење паметних, интерактивних материјала који се понашају другачије од природних али не нарушавају природну равнотежу, кровни вртови и зелене фасаде као неопходност новијег градитељства, прилог су идеји и потреби разотуђења о чему је говорио још Жан-Жак Русо.

Зелена архитектура није само критика *hi-tech* праксе већ реалност опстанка, од које полазе пројектанти технички

најнапреднијих грађевина. Увођење зелене матрице биљака, воде и живог света у људска здања не остварује се само у најновијим породичним кућама и пословним центрима већ и у фабрикама: Форд (*Ford Motor Company*) у Мичигену пустила је у погон нову фабрику где је кровни врт највећи фабрички зелени кров

од 10 ha; корпорација GAP у Калифорнији је инкорпорирала пејзаж у дизајн зграде (Слика 24), постројења фабрике аутомобила Тојота у Јапану су под кровним вртом, аеродром Шипол у Амстердаму под једним кровним вртом има обједињен авио терминал, саобраћај, железницу, трговину, тргове...



Слика 23. Највећи кровни врт на свету – Миленијум парк у Чикагу, *Извор: Kent (2011)*



Слика 24. Кровни врт - GAP in San Francisco, *Извор: Earth Pledge (2005)*

10. ЗАКЉУЧАК / CONCLUSION

Шездесетих година двадесетог века постојале су радикалне идеје о тоталној природној архитектури, коришћењу биљака за становање, прилагођавању дрвећа за потребе живљења у њему и на њему. Свест о томе долазила је делом из *флукуса*, нове уметничке праксе и *land arta* а делом из духа који је обележио време, планетарне хипи револуције „деце цвећа“ која су одбацила урбано, високотехнолошко и окренула се животу у природи на начин племенских комуна. Сада су те револуционарне идеје измењене и у пракси редефинисане, долази до прожимања напредних технологија са старим, вештачком са природним. У доба након постмодерне, када се на хоризонту не појављује ниједна нова естетска парадигма, архитектура је можда по први пут у историји уметности дала боље одговоре на питања која поставља време од других видова мишљења и стварања. Савремена ликовна и визуелна

уметност у виду старих и нових медија, књижевна и филмска продукција, посебно дизајн, можда и филозофија, преживљавају велики замор, кризу општих места, неинвентивно понављање, естетску подређеност рециклажи и редизајну.

Проблеми које носи време, боље су решавани у архитектури него у другим областима стварања и сазнања. Премда се можда теоријски тако не испољава, најновија достигнућа у архитектури су и вид практичке, стваралачке критике уметности и друштва. Сада само архитектура и пејзажни дизајн дају радикалан одговор на питање хуманизације уметности и друштва. Поједини научници тврде исто што и најједноставнији људи, ефекат планетарне стаклене баште може се спречити једино престанком уништавања постојећег и сађењем великог броја новог дрвећа. Било каква накнадна, вештачка интервенција у природи, само ће погоршати стање.

Novinu koja donosi sadašnja zelena arhitektura skoro je nemoguće primeniti u starim umetničkim medijima. Novi mogu samo da slede arhitektonске захвате. По први пут се у новијој уметности догађа разотуђење, ликовне уметности и књижевност више нису авангарда духа, превазиђен је проблем модерне и постмодерне који се пред новим изазовима показује као небитан, по први пут у самоодрживој кући трава, дрвеће, птице и инсекти живе са човеком.

На фону друштвене и филозофске мисли прошлог времена идеално се оцртава садашња урбана и животна проблематика, почиње да се формира теорија природног у уметности и архитектури која се не односи само на пејзажно сликарство, вртове, паркове, рушевине и познату употребу биљака у људском и индустријском окружењу. Појавио се сасвим нов, алтернативни, паралелни простор архитектонског

али и теоријског деловања, делимично измештен из познате историје али не и из живота који је у естетском и практичном смислу намеће своје захтеве. Врт је, свакако, био први део природе који је био *поседован* (Lippard, 1983). До барока врт је био везан за поље приватног, метафичког или од јавности изолованог простора. Од барока вртови добијају улогу и јавног простора где се одвијају разнолики садржаји друштвених окупљања (Луј XIV је био домаћин својим суграђанима у Версају када парк није био затворен због државних церемонија или спектакла). Као што је вртна архитектура својеврстан спектакл везан за приказивање представе у простору јавног карактера (репрезентација читавог друштва и његовог поретка, својеврсна информација преко које се друштво упознаје са својим поретком), закључујемо да исто можемо да потврдимо и за кровне вртове.

Literatura / References

- Aben R., Wit S. (1999). *The Enclosed Garden: History and Development of the Hortus Conclusus and its ReIntroduction into the Present Day Urban Landscape*. Rotterdam, 010 Publishers.
- Amidon J. (2006). *Ken Smith Landscape, Architects Urban Projects*. Princeton Architectural Press, New York.
- Bodrijar Ž. (2001). *Simulakrumi i simulacija*. Svetovi, Novi Sad.
- Dadić-Dinulović T. (19. Juni 2009). Akademija lepih umetnosti, Tribina Kultura spektakla, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd.
- Davis M. (2006). *Planet of Slums*. Verso, London.
- Dinulović R. (2004). *Funkcionalno-tehnološki procesi i oblikovanje prostora modernog pozorišta*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu.
- Došenović Lj. (2009). *Mjesto i uloga objekata pejzažne arhitekture u procesu razvoja gradova u Republici Srpskoj*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Banjoj Luci.
- Dragičević-Šešić M. (1997). Grad kao prostor spektakla. U: *Zbornik radova sa I međunarodnog simpozijuma Spektakl-Grad Identitet*, YUSTAT, Beograd.
- Elijade M. (1970). *Mit i zbilja*. Matica hrvatska, Zagreb.
- Giro P. (2001). *Semiologija*. Plato, Beograd: 117 str.
- Heerwagen J. (2010). *Biophilia, Health, and Wellbeing*. Ph.D. J.H. Heerwagen & Associates.
- Hobbs R. (1981). *Robert Smithson: A Retrospective view*. The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, New York.
- Hucliesz M. (2004). *Contemporary Parks and gardens in France*. VILO Internacional, Paris.
- Jurković S. (2004). *Park ostvarenje sna: teorija vrtne umjetnosti*. Naklada Jurčić, Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Kajoa R. (1979). *Igre i ljudi, maska i zanos*. Nolit, Beograd.
- Kent C. (2011). *Millennium Park Chicago*. NU Press Evanston.
- Klajn I., Šipka M. (2006). *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Prometej, Novi Sad.



- Lippard L. (1983). *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. Pantheon Books, New York: 227 str.
- Petrović S. (2011). *Tradicionalna estetska kultura – IGRA*. Centar za naučna istraživanja SANU i Univerziteta u Nišu.
- Pledge E. (2005). *Green Roofs: Ecological Design & Construction*. Atglen, Schiffer Books.
- Radović R. (1997). Kako uzdah pretvoriti u delo. U: *Zbornik radova sa I međunarodnog simpozijuma Spektakl–Grad Identitet*, YUSTAT, Beograd.
- Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika, knjiga VII. (1970). SANU, Beograd: 220 str.
- Sakellariou, I. (2001). *Mario Botta: Architectural Poetics*. Thames & Hudson, London.
- Sekulić M. (2000). Od agore do tržnog centra – prostori zabave i spektakla. U: *Zbornik radova sa II međunarodnog simpozijuma "Urbani spektakl"*, CLIOYUSTAT, Beograd:24–25.
- Sekulić M., Kurtović-Folić N. (2013). Application of roof gardens for built heritage reconstruction. U: *VIII international scientific expert advice "Assessment of the conditions, maintenance and repair of structures and settlements"*. Borsko jezero: 617–624.
- Sekulić M., Romić D. (2015). Ecological aspect of roof gardens in the process of sustainable development of urban and suburban settlements. U: *19th International ecoconference; 1th ecoconference on environmental protection of urban and suburban settlements, Novi Sad, Serbia, 23st 25th September 2015*.
- Šejka L. (1972). *Đubrište*. Delo 10, Beograd.
- Šiler F. (1967). *Pisma o estetskom vaspitanju čoveka*. Kultura, Beograd.
- Todorov C. (2003). *Humanistička misao u Francuskoj*. Geopoetika, Beograd.
- Ulrich G. (1984). *A guide to chemical engineering process design and economics*. John Wiley & Sons, New York.
- Vujović S. (1997). Grad, spektakl i identitet – Traganje za modernim kulturnim identitetom grada. *Sociologija, Časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju*, 39/2.

Summary

The city is a key space of culture, political and economic life and like any part of it, artifact, is rich in meaning. In XXI century the public space is a place of art, the events in which it creates a new meaning - at the request of or in spite of the ruling ideology. The value of urban space depends, among other conditions, on the quantitative but also qualitative contribution of the landscape in the physical structure of the city. All gardens, either individual or state spectacles representative, imperial gardens or Zen gardens are a reflection of the desire for power, an allegory of power, size and importance, the dream of achieving beauty, love, greatness and harmony. In this paper, roof gardens will be viewed as a spatial category but not only as an urban form, because it is a concrete roof garden space a particular meaning and represents the embodiment of certain ideas. Research are related to the development discourse of urban spectacle in the roof gardens, with a desire to review the interpretation and valorization of the public spaces in the service of the spectacle. In the paper the complex relationships of physical structure and spectacle in the case of roof gardens are explored, and the stress is on contents and socio-ecological forms of life in the physical context of the city.

Keywords: landscape structures, roof gardens, spectacle, urban character