

Концепцията на Ханс Зедълмайр за природата

Ангел В. Ангелов

Ханс Зедълмайр: защита на създадената от Бога природа

В този текст, написан за научния проект „Литература и природа“, ще се старая да обоснова, че разбирането на Ханс Зедълмайр за природата е част от концепцията му за изкуството.

Цели:

- да представя как според Зедълмайр природни материали и явления биват усвоявани в изкуството, в архитектурата включително, от древните култури до края на XVIII в. Вниманието му е преди всичко към изкуството в Европа.
- как се променя отношението към природата в културата и в изкуството в Европа от края на XVIII до средата на XX век;
- как Зедълмайр разбира отношението между природа и вяра.

Независимостта и опитите за господство над природата, започнало в края на XVIII век, която човекът постига чрез техниката, е за Зедълмайр е по-скоро отричане на природата, което има своята тъмна страна. И тъй като природата е създадена от Бога, отричането от Бога и от природата са за Зедълмайр израз на едно и също поведение.

В гл. XVII - „Към прогноза“ на книгата си „Загуба на средата“, Зедълмайр в средата на 1940-те изказва мисли, които запазват своята актуалност през десетилетията и до днес.

„Земята, от която човекът живее, го принуждава да осъзнае, че определени форми на неговото мислене и действие са разрушителни и че водят до „опустошение“ в буквалния смисъл. ... Колкото и да е утешително да наблюдаваме, че поне в една от областите на човешкото неприродата бива преодоляна и се появяват наченки на завръщане към природния ред, не като романтическа програма, а като практическо следствие, все пак е съмнително дали тези тенденции са достатъчно силни, за да изтласкат тенденциите на опустошението. Самият живот, продължава той, ще (ни) принуди към обрат и в тази посока е голямата надежда, че подобно самоизцеление може да се

осъществи и в областта на духа. (Sedlmayr 1965: 240; 242) Тези негови мисли не са резултат от опустошенията, нанесени през Втората световна война. Те са част от същата антимодерна позиция, от която той критикува изкуството на модерността. Екологичната, за да използвам актуален термин, критика е част от общата антимодерна нагласа на Зедълмайр, но в това отношение мисълта му е перспективна, обърната към бъдещето, а не е, както е обичайно за антимодерната рефлексия – ретроспективна. В допълнение - критиката на Зедълмайр към антиприродната нагласа на модерността, е от религиозна позиция. Примерите, които привежда Зедълмайр, са дълги цитати за антиприродното отношение към земята в желанието за добиви от зърнени култури в САЩ и за връщането впоследствие към „природния ред“ и за съхраненото, поради „австрийската изостаналост“ отношение към земята в Горна и в Долна Австрия. Примерите са от 1930-те.

„Новото строителство“ не е изкуство

Зедълмайр критикува превръщането на архитектурата в делова и във функционална конструкция, както и на архитекта в конструктор и в инженер. Той има пред вид най-вече новата архитектурата в Европа през 1920-те (Баухаус, Корбюзие, конструктивизма в различните страни).¹ Строителното изкуство се превръщало в част от общия технически и индустриален процес на модерността, затова стилът на „идеалната“ фабрика, както и на административната сграда бил определящ за „новото строителство“. Абстрактен, геометричен формализъм, при който елементите се редят един до друг или един над друг без вътрешна връзка. Студенина и скованост са характеристиките на модерната архитектура на XX в., която Зедълмайр нарича неизкуство. Тези характеристики модерното строителство било наследило от проектите на Клод Никола Льоду (1736-1806).

Вярно е, че функционализмът в строителството, самата идея за функция след края на Първата световна война идва от индустриалното производство. Стилът на „идеалната фабрика“ наистина е програмен, но не се отнася за всички единно проектирани нови квартали. Онова, което Зедълмайр навярно разбира, но не желае да обсъжда, е социалната концепция, на която тази архитектура е израз. Масова миграция към големите градове, масов недостиг от жилища, живеене на много хора в малки пространства, често лишени от основни условия за хигиена, причиняващи заболявания. Новото жилищно строителство е отговор на

неотложна социална необходимост. Новото решение за остъкляване - прозорците, които се превръщат в ленти по протежението на стените, става възможно чрез техническите изобретения за съчетаване на строителните материали по нов начин. Но тъкмо увеличаването на стъклените плоскости, функционално при фабричния тип постройки, въвежда слънчевата светлина в жилищата, както не е преди това, и подобрява както хигиената, така и психическото състояние на обитателите.² Оставям тук без внимание утопичните основания на архитектурни концепции от 1920-те, само ще отбележа реформаторското желание да се построи един социално по-справедлив свят, един свят, който да съответства на човешкото достойнство. Критиката на Зедълмайр не отчита, че единно проектираните квартали не са просто осъществяване на идеи, а съобразяване, вкл. с това какво съществува на определеното за строеж място търсене на възможност за взаимодействие с тази налична среда. Критиката на Зедълмайр просто не се съобразява със сложността на отношението между архитектура и социална ситуация и я опростява, скицирайки една история на архитектурните форми от 1770-1790-те до 1930-те.

В статия от 1964 „Един социален идеален град в навечерието на Френската революция“ („Eine soziale Idealstadt am Vorabend der französischen Revolution“) Зедълмайр скицира професионалния и жизнен път на Клод Льоду. Анализайки творчеството му, Зедълмайр посочва наличието на пророчески идеи, на убеденост, че архитектът е демиург, той е титан, съперник на Твореца. Архитектурата е повече от строително изкуство, че тя е нова религия, че областта на архитектурата включва политика, морал, законодателство, вероизповедание, управление. Изводът на Зедълмайр е, че архитектурата на Льоду, както и проектите на други архитекти, негови съвременници, е революционна; тя не отстъпва по въздействието си на политическата и на социалната революция, осъществена през последните три десетилетия на XVIII в. Знак за тази революционност е, че проектите на Льоду от 1770-те натам прекъсват връзката с миналото. (Sedlmayr 1982: 228-229) Основно положение в концепцията за изкуството на Зедълмайр е, (е изкуството е образ на вечен и неизменен ред. Когато той определя, донякъде неохотно, архитектурните проекти на Льоду, Буле, Дюран с политическия термин „революционни“ и ги поставя в отношение към политическата революция, Зедълмайр ги поставя извън изкуството. И тъй

като кръглата форма е симптом на заболяване, то, без да го назовава пряко, изкуството и болестта при Зедълмайр са разделени, докато през модерността тази връзка ще бъде утвърдена. Изследването е история на кълбото (сферата) и на полукълбото като архитектурна форма; то следва линията на морфологичен анализ, приложен от Зедълмайр преди това към архитектурата на Фр. Боромини. Донякъде той въвежда в анализа и идеята за революцията, политическа и архитектурна. И по същия начин постъпва с „Новото строителство“ и с болшевишките архитектурни проекти. Той не заявява това открито, но така е, смятам, ако следвам логиката на неговата концепция.

В мисленето и в проектите на Льоду се проявява желанието на настъпващата модерност да промени съществуващия свят според своите представи, не чрез еволюция, а чрез революция. Според Зедълмайр именно проектите и идеите на Льоду са в основата на втората революция в архитектурата от началото на XX век. Зедълмайр привежда тезата на Емил Кауфман, според когото Льоду е предвестник на автономната архитектура и на автономния, свободен човек. (Sedlmayr 1982: 229) Автономен обаче за Зедълмайр е отрицателна характеристика, защото то означава, че архитектът си присвоява права на божество. „... заблуждаващо е да се говори за „автономна“ архитектура. По-правилно е ... да се определи като „абстрактно строителство“. Чистата форма е истинската цел на това строителство, към която впоследствие се добавя жизнено приложение. „Кълбото като една от основните, свършени само по себе си геометрични форми, бива издигнато до сграда заради самото себе си.“ (Sedlmayr 1990 [1939]: 132) Die Kugel als Gebäude, oder das Bodenlose - In: Klaus Jan Philipp, Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur. Braunschweig, 1990, 125-154

Студията „Кълбото като сграда или лишеното от основа“ е важна сама по себе си – заради основната ѝ идея, но също така тя подготвя бъдещата най-популярна книга на Зедълмайр – „Загуба на средата“. В студията за кълбовидната сграда се появяват два термина - „симптом“ и „критически форми“. Зедълмайр ще прецени, че симптом е толкова важен за концепцията му термин, че ще го постави в подзаглавието на „Загуба на средата“ в 1948 - „Изобразителното изкуство на XIX и на XX век като симптом и символ на епохата“. Зедълмайр не определя какво е симптом, но от употребите на термина разбирам, че симптомът насочва „издайнически“ към скритите основи на цяла една епоха, че той издава

отказ от съществуващите форми на изкуство, но и от съществуващи жизнени форми и предсказва нови форми и съответно – нови колективни нагласи. Симптомът е знак за скрита дейност, чийто резултат ще се прояви. „Симптомът не е болестта.“, добавя той. (Sedlmayr 1990: 126) „Критически форми“ са тези, за които мненията се разделят. Изненадващо е, че Зедълмайр не предлага определение на основен термин, а оставя да се разбере значението му чрез употребите му. Ако критически форми са тези, които подтикват към разделящи мнения или позиции, тогава Зедълмайр използва термина в първоначалното му значение на преценяване и разделяне (на *kritikē*). „Критическите форми“ ще продължат да занимават Зедълмайр и четиридесет години по-късно той ще публикува статията „Принцип и метод на критическите форми.“ Кълбото, използвано за форма на сграда е критическа форма, която от своя страна е симптом на дълбоко достигаща криза на строителното изкуство. (Sedlmayr 1990: 125-126) Двата термина тук изглеждат заменими. Студията е свидетелство за формирането на антимодерната концепция на Зедълмайр за изкуството; концепцията му за общественото устройство изглежда формирана по-рано. Когато той определя архитектурните проекти на Льоду, на Буле ... като революционни, това е отрицателна характеристика. Същото, предполагам, той мисли и за Френската революция – че тя е симптом на дълбока и трайна социална криза. Тази позиция може и е била защищавана. Идеята за кръгла сграда Зедълмайр поставя във връзка с „политическите и социалните явления, познати като „Френска революция“ и търси отговор на въпроса „защо тази форма за сграда е възможна едва от Френската революция? (Sedlmayr 1990: 126)³

На едно място Зедълмайр определя проекта за сграда във формата на кълбо („Къщата на полските пазачи“) като „храм на (абстрактния) разума“. Характеристиките, които Зедълмайр предлага, за да се разбере осъществените и неосъществени архитектурни проекти на Льоду, показват независимостта от природата като стремеж и осъществяване. Основен е отказът от земята, от опора.

„Цялата архитектура на XX в. наследява от онова време [1770-1790-те – А.А.] парадоксалното смесване между функционализъм и формализъм, това люлеене между рационалност и фантастичност.“ (Sedlmayr 1982: 232)⁴ Зедълмайр не се безпокои, когато преувеличава; той знае, че този извод не може да се отнесе за цялата модерна архитектура, но също така знае, че подобна теза ще въздейства, особено върху онази част от читателите, които са критични спрямо модерността.

Към края на 1960-те обаче критиките към архитектурата на XX в. ще бъдат отправени от една само отчасти нова, от т. нар. постмодерната позиция, която ще отхвърли авангардния призив „формата следва функцията“ и ще го замени с „формата следва фикцията“.

Зедълмайр не обсъжда, а би било в посоката на неговото размишление, че функцията на човека в този град е – да бъде инструмент за производство; на тази функция е подчинено съществуването му. С тази цел съществува и „Къщата на страстите“ като учреждение за подобряване на човешката природа. Льоду подготвя издание с описание и графики на своите проекти, за чиято текстова част Зедълмайр твърди, че тя е „евангелие за подобряването на света“. (Sedlmayr 1982: 227) Подобряването на света и на човешката природа ще се извършва едновременно, което означава да се създаде нов свят и нов човек. Но това ще прекъсне онази свързаност между природа и човек, която е съществувала до този момент. Показателно е, че Льоду изписва с главна буква три думи: Бог, Крал, Архитект. Тъй като е съперник на Бога, архитектът е в състояние да променя съществуващата природа и социалната уредба. „... ще преместя планини, ще пресуша блата“, казва Льоду за своите планове“ (Sedlmayr 1982: 227). При Льоду връзката не е между човек и природа, а между човека и създадения от архитекта социален свят.

Градът Шо, съгласно проекта, е съсредоточен в производството, но съществува и втора външна зона, в която архитектурата съжителства с подобен на парк пейзаж. Природата присъства освен във външната зона, също така под формата на плодови и на зеленчукови градини към работническите жилища в центъра на града. Те имат практическата цел да помогнат за прехраната на работещите, но така или иначе са наличие на култивирана природа. Природата в проектите на Льоду, смята Зедълмайр, е елемент от формализма на архитекта и от неговия стремеж към чистота – природата е облагородена във формата на парк, но е оставена в нейното собствено състояние на „чиста“ природа да съжителства с геометричните тела на чистата архитектура. (Sedlmayr 1982: 227). Смятам, че преценката на Зедълмайр е противоречива. Тя критикува както „чистото“, т. е. оставената в естествено състояние паркова среда, така и неговата

противоположност - градините за зеленчуци и плодове, стандартизирани, както и жилищата на работниците.

Усилието на Зедълмайр да докаже, че „новото строителство“ от 1920-те до средата на 1960-те, когато пише статията, е повлияно от формализма, от геометричния пуризъм на Льоду, може да бъде уважено, но то не е убедително. Защо Зедълмайр говори навсякъде за гео-, а не за стереометрия, става дума за пространствени тела, а не за плоскости?

Когато тълкува какво е отношението на архитектурните проекти в годините преди и по време на Френската революция към природата Зедълмайр установява характеристики като монументалност, интерес към вида и внушението на сградите на лунна светлина, вкопаване на сградите в земята в търсене на хтоничното, както и отварянето към небето и към звездите.

Нито общият проект на Льоду за града Шо, нито проектите за отделни сгради в града са художествени произведения; при това Зедълмайр разграничава историческа и художествена значимост. „Историческата значимост на събитието на Шо едва ли може да бъде надценена. Художествената обаче е равна на нула. На проектите „им липсва най-първичното качество на художественото произведение – вътрешното единство (die innere Einheit)“. (Sedlmayr 1982: 243) Показателно е, че Зедълмайр противопоставя на проектите на Льоду за идеален град - „благородният шедьовър (das edle Meisterwerk) на неговия учител Анж-Жак Габриел – „Малкият Трианон“ във Версай, 1766! (Sedlmayr 1982: 238-243) Привързаността на Зедълмайр към качествената дворцова архитектура е устойчива.

Ту смятам за важно да отбележа основна характеристика в анализите на Зедълмайр – той смята, че открива вътрешни напрежения както в урбанистичния проект за Шо, така и в светогледната концепция на архитекта. „Проектът за целия град, но също и много от проектите на сгради са изпълнени с противопоставяния и противоречия. ... Градът се състои от две тотално (total) различни зони.“ (Sedlmayr 1982: 237) В светогледа на архитекта Зедълмайр установява противоречието между функционализъм и формализъм, между рационалност и безбрежна фантастика, което той открива и в архитектурата на XX в. Идеалният град на Льоду е секуларизиран небесен град, Небесният Йерусалим, свален на земята. И отново Зедълмайр настоява на „крещящото противоречие (eklatanter Widerspruch)“ в мисленето на архитекта; защото

леярницата за оръдия, затворът, проектиран да е още на входа на града, както и гигантският крематориум трудно могат да присъстват в град, в който няма да има (съгласно описанието) болни и престъпници. Не трябва да се хармонизират противоречията, пише Зедълмайр по отношение на проекта и на светогледа на Льоду. Да не се хармонизират противоречията, това не е единично твърдение, то е нагласа, която се проявява и при други изследователските обекти на Зедълмайр.

Анализирайки архитектурните проекти на Льоду, Зедълмайр отново установява, че в модерността художникът се превръща в божество, за което не са валидни нормите, които останалите хора трябва да спазват. Волята на божеството художник и единствено тя определя какво е изкуство. (вж. по-долу) Зедълмайр не прави връзка с индустриалната революция, която в 1770-те вече започва да променя социалната структура, най-напред в Англия, но тезата му потвърждава, че модерността е епоха на революции, които започват преди политическата от 1789. Ефектът от тези революции е отделянето, независимостта на човека от природата, но тази независимост едновременно е антиприродна. Зедълмайр обсъжда само отрицателната, именно антиприродната страна на модерността: „автономният човек“, определение на Зедълмайр, в своето високомерие, прекъсва връзката си с природата.

Макар критиката му за липса на връзка със земята, за липса на органичност в новата архитектура да е основателна, Зедълмайр не предлага алтернатива. Той смята, че кръглата форма е възприета от „новото строителство“, започнало през 1920-те и че това „наследяване“ е белег за същата безжизненост и безчовечност, която той установява и в „къщата на полските пазачи“ на Льоду. Фабриката се е превърнала в основната архитектурна форма и всички сгради, независимо от функцията им, напомнят на фабрики, с което изкуството на архитектурата се е понижило до инженерна конструкторска дейност. Човешкото същество, правя този извод от размишленията на Зедълмайр, косвено е оприличено на индустриално изделие. Тази архитектура утвърждава униформеност, безличност, студенина и отчужденост между обитателите ѝ. Жилищните комплекси в България от края на 1960-те и до края на 1980-те потвърждават подобен извод. Същевременно твърдения на Зедълмайр са само отчасти верни. Пренебрегва социалните проекти, чиито израз са осъществените индустриални и жилищни квартали, които не само не са изолирани от околната природна

среда, но са „потопени“ в нея, защото тази градска природна среда е част от планирането. Такива са кварталите „Град градина Фалкенберг“, 1913-1916 и „Шилерпарк“, 1924-1930, осъществени по проекти на Бруно Таут в Берлин Бонсдорф и Берлин Вединг; също така кварталът „Хуфейзен“, по проект на Бруно Таут и Мартин Вагнер, 1925-1930. Те всички, както се вижда, са построени преди 1939, когато Зедълмайр публикува своето изследване. В архитектурата на тези квартали се повтарят във варианти по няколко основни форми, и въпреки това техните отличителни белези не са униформеност, безличност и създаване на отчужденост, а приветлива жилищна среда. Целта на Бруно Таут е „социално пространство за всички“. И още един пример за „социално пространство за всички“, в което се обединяват работна, жилищна среда и среда за отдих – концепцията на Адриано Оливети в Ивреа, Пиемонт. С една дума – Зедълмайр, критикувайки, проникателно, „новото строителство“ след Първата световна война, опростява сложната картина на архитектурните и на социалните проекти и пренебрегва всичко, което не отговаря на основната му идея. И не предлага решение какъв да бъде архитектурният израз на социалните затруднения на индустриалното общество. Когато публикува статията си за социалния идеален град на Клод Льоду в 1964, вече съществуват и проекти, и опити да се осъществи нова концепция за зелен град от 1950-те; Зедълмайр аргументира така своята теза, сякаш в архитектурната и в социалната ситуация в Европа няма усилия за подобряване на производствената и жизнената среда.

Международният модерен стил в архитектурата след Първата световна война и до средата на 1960-те наистина не използва органични форми, не установява връзки с околната историческа среда, техническото могъщество е неговата цел. Небостъргачите, издигнати в различни части на света между 1920-те и края на 1960-те, а и по-късно, потвърждават своята автономност или ако предпочитаме – своята изолираност спрямо природата. Не е нужно небостъргачите да са свързани и с околната среда, те са форма на господство и проява на високомерие; сянката им, реална и символна, е наистина дълга и тъмна. Част от постмодерната архитектура напротив ще наподобява необичайни природни форми, чието осъществяване става възможно и поради новите строителни материали.

В студията си от 1939 Зедълмайр отбелязва тази разединеност между сграда и околна среда. По-късно тази критика срещу международния стил, 1920-1960-те, ще се превърне в общо място. Зедълмайр е сред противниците на архитектурната

концепция и на осъществените от Корбюзие проекти; когато говори за негови сгради, Зедълмайр се вдъхновява и си служи с образи: „... вилата в Паси (Passy), [проектирана] от Корбюзие, е положена върху една поляна, както приземен самолет върху подпори.“ (Sedlmayr 1990: 139) Вилата е Савоа, към която образът на самолет не подхожда съвсем, а мястото е Поаси (Poissy). Но че тази вила няма връзка с околната среда е вярно, а чрез пилоните тя се отделя и от земята, сякаш би искала да стои във въздуха.

Концепция на Зедълмайр е критика не само срещу изкуството на модерността, но и срещу отчуждаването и разрушаването на природата, което извършва модерността. Част от критиката е насочена и срещу антиприродността на модернизма в изкуството. (*Verschließung gegen die Natur*). Не целият модернизъм е антиприроден, но Зедълмайр не желае да прави подобни разграничения. Той смята, че враждебните на природата художествени движения съответстват на типа човек, който се е провъзгласил за автономен и за да утвърди тази своя илюзорна автономия, този модерен човек трябва да се разграничи от живата традиция и от природата. Докато цялото предмодерно изкуство е било свързано с природата. Прекъсването на връзката с природата в изкуството на модернизма Зедълмайр определя като антиизкуство.

„Само върху почвата на тази разгръщаща се враждебност спрямо природата може да израсне антиизкуството.“ „Nur auf dem Nährboden solcher sich ausbreitender Naturfeindschaft kann die Antikunst wachsen.“ (Sedlmayr 1978: 224) „Новата епоха, която икономически се характеризира с индустриализиране, а екологично – чрез привързаност към безжизненото, се намира едновременно под знака на иманентността. ... За да изглежда като неограничен владетел на битието, човекът трябва така да се огради, че да не забелязва своите прегради. (Ерик Фьогелин)“ (Sedlmayr 1978: 224). „... das neue Weltalter, welches ökonomisch durch die Industrialisierung, ökologisch durch die Zuneigung zum Leblosen gekennzeichnet ist, zugleich im Zeichen der Immanenz steht... Um als unbeschränkter Herrscher des Seins zu erscheinen, muss der Mensch sich so einschränken, dass die Schranken nicht sichtbar sind. (Eric Voegelin)“ (Sedlmayr 1978: 224)

Зедълмайр е убеден, че изкуството е образ на неизменен и вечен ред, което обаче не означава, че Зедълмайр няма концепция за историята на западноевропейското изкуство. Съществен елемент от концепцията му е една

възможна история на светлината в изкуството, макар той само да я скицира. (Sedlmaуt 1964: 9-17) Гл. 15 и гл. 16 от „Загуба на средата“, озаглавени „Модерното изкуство като четвърта епоха на западноевропейското изкуство“ и „Модерността като времеви обрат в световната история“ са също исторически скици. Основната връзка, чиито исторически промени Зедълмайр проследява от 550 г. до средата на XX в. е между Бог, човек и природа. От тази позиция Зедълмайр преценява епохата между 1470-1760 по следния начин: „Неповторимото на тази епоха е в свързването на християнското с идеята за органичното, което липсва в романското изкуство и в готиката и което настъпващото [ново] време отново бързо ще изгуби. Видяна по този начин, епохата – независимо от [вътрешните ѝ] заплахи и недостатъци – ще остане завинаги върхова точка в световната история наравно със старогръцката.“ (Sedlmaуt 1965: 225)⁵

В самото начало на книгата си „Загуба на средата“, Зедълмайр определя кои според него са доминиращите теми на новата епоха, чието начало той поставя в 1760-те. Първата тема е английският тип градина (парк), който започва да се създава от 1720-те и който до края на XVIII в. се разпространява в много европейски страни. Този нов тип градина наподобява сякаш „естественото състояние на природата. Той е градина пейзаж, в който се проявява новото отношение към природата в настъпващата модерност; природата получава религиозна характеристика; връзката между природата и човека се превръща в интимен съюз. Английският тип градина цели да бъде образ на първичната, на естествената природа; тази първична природа е райската градина. Изкуството може да пресъздаде чрез образ първичния съюз между човек и природа, тяхното органично единство. Градината е място, в което се прославя природата. Едновременно Зедълмайр отбелязва, че човекът, който се разхожда в градината не е част от обществото, дори да не е сам, той е с малка група, посветени в същия култ. Английският тип градина е определяща тема поради своя религиозен характер, която не е надмината от никое фигуративно изкуство. Но тя е основна тема и защото притегля вътре в себе си други изкуства. Поетически и музикални произведения прославят природата, дават израз на култа към природата.

Зедълмайр съзнателно избягва социалния аспект на английската градина пейзаж, както и рефлексията върху отношението между градина и социални нагласи. Френската градина е тълкувана като образ на подчиняването и

контрола, докато „естествеността“ на английската е свързвана със свободата, с новите либерални идеи на Просвещението. Английската градина пейзаж представя естественото развитие на природата, а не контрола над нея. Нейното поддържане също изисква усилия, тя също не е „естествена“, а е културно усилие, но тук става дума само за нежеланието на Зедълмайр да обсъжда социалните характеристики на изкуството или, както е тук – на типовете градини. В центъра на неговото разбиране са естетическата и религиозната характеристика на английския парк. Английската градина и особено нейното разпространение извън Англия е свързано и с антифренска нагласа и със съперничеството между двете държави.

Зедълмайр тълкува архитектурата на новите художествени музеи като „естетически храм“; самата архитектурна форма внушава и създава идеята за храм. Към тази известна идея Зедълмайр добавя своя - *L'ambiente centrale doveva essere "il sacrario nel quale si conserva ciò che esiste di più prezioso"*, il luogo cioè di convegno e di iniziazione ai vari misteri: non un luogo di vita sociale ma di isolamento.

„Средищното пространство трябва да бъде светилището, в което се съхранява скъпоценността, място на събиране и на инициация в различни тайнства, не място на социален живот, а на изолиране. Религиозното основание на съществуването на човека и неговата социалност са две основни идеи в мисленето на Зедълмайр. Изкуството се превръща в пантеон, не на определена религия, а на всички. то равнопоставя всички религии. Художественото произведение придобива божествени черти, а художникът е като божество.

На 25. юни 1975 Ханс Зедълмайр прочита в „Институт по архитектура, строителство и урбанистична техника“ в Рим лекцията „Човекът сред безжизнената среда“ (*L'uomo in un ambiente inanimato*). Според него в историята на човечеството съществуват две прекъсвания, два прага. Единият е епохата на усядането, на постоянното местоживееие в противовес на постоянното преместване, на чергарството. Вторият праг е започналата през втората половина на XVIII в. епоха на индустриализация. Тази епоха се характеризира „с нов тип техника, която заедно с индустрията е довела до унифицирането на

нашата планета: епоха на високата техника.“ Цитатът е от Ернст Юнгер, с когото Зедълмайр се съгласява, без да посочва откъде го взима.

Зедълмайр смята, че индустриалната епоха се различава от предишните чрез променената екология: „човекът все повече се е преместил в свят, създаден от самия него и в който не е живял дотогава, преместил се е в среда, която е преобладаващо неорганична и безжизнена“. Лекцията е важна, защото Зедълмайр развива в нея своята идея за отношението между модерността и природата и защото в нея за първи път той използва термина „екологичен“. Нещо повече – той настоява, че наблюдението му върху безжизнената среда е подобно на червена нишка, която преминава през всичките му съчинения след 1948. В 1948 Зедълмайр публикува „Загуба на средата“, която се превръща в научен шлагер, достига стотици хиляди тираж. Зедълмайр преувеличава; не всичките му съчинения след 1948, които познавам, са посветени на екологията, но наистина темата го занимава. „Как става така, че историк на изкуството поставя в центъра на своя интерес един екологичен аргумент?“

Подтикът идва от наблюденията му над архитектурата, която определя жизнената среда на човека в новите модерни градове. Градът, струпването на десетки хиляди хора в едно населено място, е определящият начин да се живее в модерността. Зедълмайр прави проста „екологична“ констатация: човекът с тялото си принадлежи на живота, а с духа, мисълта и творбите си - на духовния свят. Човекът обаче изобщо не принадлежи на безжизнения свят. Съществуването в свят, в който преобладава безжизненото, довежда да непредвидими кризисни състояния. Следват примери за нарастващата неорганичност в живота на човека от индустриалната епоха. Обобщавайки, Зедълмайр казва, че направленията, в които се проявява неорганичното са замяната на естествените материали с изкуствени и на органичната сила с неорганична. Второто наблюдение принадлежи на Арнолд Гелен. (Гелен е друг немскоезичен критик на модерността; предполагам, че цитатът е от „Душата в индустриалната епоха“, към която Зедълмайр препраща в лекцията си.) Днес, смята той „неорганичното властва в много области, докато живият елемент е в отстъпление“. страница? „Новата архитектура“ излъчва студенина и суровост, към които той добавя студеното, неорганично излъчване на неоновата светлина. Двете характеристики за него са синонимни „... студено е характеристика на неорганичното и е равностойно на „сурово“. Чрез характеристиките „студенина

и суровост“ Зедълмайр определя архитектурата от от последните две десетилетия на XVIII до средата на XX век „Новата архитектура“ е лишена от живот, от място и от лице. Родени от неорганичен дух, продуктите ѝ показват всички характеристики на неорганичното.“ Нейното начало е в проектите на Никола Льоду, на Буле

Да се запитаме дали изводите на Зедълмайр са верни? Да, те посочват реални недостатъци на новата архитектура, посочвани и от други историци на архитектурата и архитекти – липса на връзка с мястото и с неговата история, на което се строи. Тези сгради изглеждат сами за себе си, без отношение към околната градска или природна среда. Изводите на Зедълмайр са частични; те не се отнасят към цялата модерна архитектура от 1920-те до началото на 1970-те. По отношение на материалите са верни, но не и по отношението на студа и суровостта. Без да е представително, ще приведа като свидетелство своето младежко преживяване на няколко сгради, принадлежащи към т. нар. „нова архитектура“. Когато за първи път, като студент, видях „Зала Универсиада“, построена в 1961, в София и влязох във фоайето, изпитах чувство за лекота и свобода, дори – на празничност. Което няма общо с преживяването на студенина и суровост. Второто преживяване е от изложбата с архитектурни проекти на Оскар Нимайер в София в 1972, изпитах чувство на удивление от смелостта и въображението на архитекта. Бях ученик в X-и клас. Давам тези примери, защото на тази възраст (ученик и студент, макар и не по архитектура) нямах знания за съвременната архитектура, нито формиран вкус, реакцията беше непосредна и поради това смятам, че не е била индивидуална, а споделена и от други. Многото посетители на изложбата на Нимайер бяха свидетелство, ако не непременно за удивление, то за интерес.

Зедълмайр, както е при повечето антимодерни мислители, е отрицателно настроен към техниката и към тиражирането. И двете предполагат масовост, характеристика на модерността, която Зедълмайр не приема. Същностна характеристика на модерността наистина е сгъпването на хора на ограничено пространство, но модерността е и облекчаване на човешкия живот именно чрез отдалечаването от природата. Независимостта или отдалечаването от природата не е еднозначно, както го представя Зедълмайр. Прави впечатление обаче, че проблемът с атомната енергия, която е използвана както за мирни цели, напр. отопление или като основа за създаването на всичко, което има нужда от

топлина, така и за създаване на оръжия, не е обсъждан от Зедълмайр. Сякаш атомната енергия не е също заплахата, в която човекът се проявява като богоподобен – може да унищожи света, в който живее; но същата енергия е източник на удобства, което също е характеристика на модерността.

В 1975, когато Зедълмайр прочита своята лекция, отдавна са се появили първите публикации, отричащи модерната архитектура и начина, по който изглеждат американските градове. Имам предвид монографиите: Jane Jacobs , *The Death and Life of Great American Cities* , 1961; Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966. Зедълмайр не взема отношение към това, макар че част от аргументите на Р. Вентури биха могли да бъдат и негови – напр. за отсъствието на културни символи, вследствие на което се загубва и връзката между архитектурата и хората. Постмодерната архитектура до 1975 (когато Зедълмайр прочита лекцията) не е свързана с природата повече или по начин, различен от модерната архитектура, но е свързана с регионални особености, с традиции, но по един игров начин. Как би се отнесъл Зедълмайр към тази игровост, към това безгрижно съчетание от различни стилови елементи, от различни епохи?

В статията „Петното при Брьогел“ („La macchia in Breughel”), 1934 Зедълмайр описва изображенията на Брьогел като съставени от две противоположни характеристики – петната, от които са съставени фигури и предмети и цялостния образ на природата. Човешкият свят е раздробен, лишен от цялост за разлика от природния. Фигурите и предметите са създадени от цветни петна, които придобиват значение (*Bedeutungsfarbe*). Петната се съединяват със съдържанието на образите (*Bildgehalte*), създавайки едно цяло. Зедълмайр привежда мнението на Б. Кроче, че петното не е обективно качество на предметите, а е създадено от художника. (с.). Тълкуването на Зедълмайр тръгва от чистата форма на изображенията в противовес на тълкуване, което възприема творчеството на Брьогел като идеограма на философски размишления.

Според Зедълмайр човешките фигури при „типичните Брьогелови картини“ са раздробени на части, при което загубват обичайното си значение. Изобщо значението на предметите бива заличено и те се представят пред погледа на зрителя като цветни петна. Петната са с ясен контур и единно оцветяване, които без ред и връзка се намират в най-предния план на изображението. Декомпозирането обаче не се отнася за дълбокия план, в който е изобразена

природата. Тъй като тя не е раздробена, то и значението ѝ не е заличено и дори когато тенденцията за раздробяване обхваща части от нея, то тя се съпротивлява. Така че в изображенията на Брьогел съществуват едновременно две противоположни области. Съществуват два свята, чиято форма и значение са противоположни. Следвайки методиката си, че това, което открива в изображенията е техничен структурен принцип, а не негово субективно впечатление, Зедълмайр прави извода: „Es kann keinen Zweifel geben, dass Bruegel den beschriebenen Effekt mit größter Absichtlichkeit angelegt hat.“ „Няма съмнение, че Брьогел подготвя описания ефект с най-голяма целенасоченост.“ Цветните петна, на които се разпадат фигурите, произвеждат и още един ефект: фигурите изглеждат плоски в сравнение с дълбочината на пространството, в което те са. Връзката им с пространството е несигурна и те проявяват „склонност“ да „излязат“ от пространството, в което са, в един по-преден план на изображението. За да може отделянето от пространството да се осъществи по-лесно, фигурите са изолирани от него с твърд контур, поради което и сянката, свързваща телата и пространството, е пренебрегната. Какъв е обаче смисълът на похвата на декомпозирането? „Както при всеки голям художник, така и при Брьогел формата и съдържанието на образа са в съкровена връзка. Формата е създадена за съдържанието.“

Зедълмайр разграничава „мъртва природа (der toten Natur) и собствена природа, пространството, в което са предмети и фигури. Човешките тела не приличат на телата в класическото (добавам – и ренесансовото италианско) изкуство, защото са тромави, стегнати от твърди материи, особено телата на селските деца. Образцово в стилистиката на Брьогел би било тяло с формата на чувал без крайници: чудовищните купчини на сакатите са „идеален обект за изобразяване“. „Das Ideal wäre ein Leib von primitiver Sackform ohne Extremitäten: für diese Auffassung sind die monströsen Körperklumpen der Krüppel ein idealer Darstellungsgegenstand.“ Телата на хората са и природа, и култура, същото се отнася, макар по различен начин и за телата на домашните животни. Фигурите им се разпадат на геометрични оцветени елементи, при хората – дрехите и откритите части от тялото, при домашните животни – шарените тела на коне и крави се разпадат от само себе си на цветни петна. Телата, в които природно и социално би трябвало да са в относително единство, се разпадат не обаче на съвсем безформени елементи, а на геометрични, от които се постига общата

безформеност. Фигурите са с твърдо изолирани очертания една спрямо друга и всяка от тях спрямо обкръжаващото ги пространство. Тази затвореност е в съответствие с душевната им изолация. В „Селска сватба“, фигурите са една до друга, но без вътрешна свързаност, те не са в емоционално отношение една към друга. В „Детски игри“ всяко дете играе само за себе си. Най-отчетлив израз на тази затвореност спрямо околното пространство представя рисунката „Пчеларят“ (Die Bienenzüchter“) Между изолираните едно от друго тела има само външна връзка – както е в редицата на държащите и опиращите се един на друг слепци.

Разбирането на Зедълмайр за природата е част от общата му концепция за човека. Съществува ерес, чиито три догми са: човекът е автономен; не съществува човешка същност, същността на човека зависи от случайната историческа ситуация, човекът е напълно свободен само там, където е обграден от свят, изработен единствено от него. Човешката същност е непроменима (р. 207, *La morte della luce*, 1970). Отричането на неизменната същност е предпоставка за абсолютната свобода на човека, докато признаването на неизменна същност, не само на човека, но и на нещата в света, ограничава свободата на човека и той се съобразява с висшата сила, определила същността на човека и подредбата на нещата. Човекът в модерността трябва да се освободи от природата, защото в нея той среща, чиято същност не е в състояние да промени, и да я замени с царството на техниката, в което човекът среща само своята сила и демиургична мощ. Мисля, че концепцията на Зедълмайр може да бъде резюмирана така: човекът не е демиург, свободата му не е абсолютна. Абсолютната свобода е опасна. Пълното подчиняване на техниката – също. Настояването за неизменна същност на човека и на подредбата на нещата в света действа успокояващо. Дали наистина обаче техниката е „второстепенна способност на човека“. Може би не е така и човекът е и техническо същество и изработването, изобретяването е присъщо на човека? Самият Зедълмайр говори за техника и техническо умение (*arte, tecnica*), които са нужни, за да се превърне светлината от природно в културно присъствие (Sedlmayr 1989: 56)

Но едва през модерността техниката предоставя независимост на човека от природата и се превръща едновременно в антиприродна сила. Мисля, че Зедълмайр вижда ясно опасността човекът да се превърне в божество, което не познава ограничения за своите желания. Тези размишления на Зедълмайр са от

средата на 1960-те, отдавна човекът е станал демиург, чиито разум може да доведе до собствения му край.

Късната студия „Светлината в нейните художествени проявления“, 1979, проследява как естествената светлина през вековете, от праисторическата епоха до XX век включително бива преобразувана така, че да стане част от мощни въздействия върху човешкото съзнание. Студията резюмира възможно изследователско разгръщане и конкретизиране на проблема. Макар и в резюме, но тя ни позволява да разберем повече за отношението между природа и изкуство, материалност и нематериалност в мисленето на Зедълмайр. (тук за разграничението на Вейдлe между естетически и художествен обект). В тази студия той описва колективни (култове, мистерии, тържества) и индивидуални (бижута, огледала, облекла) усвоявания на светлината. На XX век е отделено сравнително малко място, на готиката и на рококо – най-много. За употребата на светлината в тоталитарните „култове“ на XX век няма нищо, но също така няма и за насищането със светлина на интериорите в новата архитектура от 1920-те натам. В една история, чиято тема е социалното въздействие на светлината, двете не могат да бъдат пропуснати. За XX век има най-общо отбелязване, че днес в почти всички градове изкуствено са осветявани сгради, скулптури в градините, картини в музеите, витрини на магазини, актьорите в театъра. Типът осветяване през XX век следва принципа на излагане, а не на театъра. Зедълмайр има предвид, че актьорите на сцената се движат, както и че осветяването преди модерността е от източници, чиято светлина е неустойчива. Едва в модерността се създава устойчива и изцяло равномерна светлина. (Sedlmayr 1989: 53)

Връщам се обаче към основната тема за темата за природата у Зедълмайр. Независимостта на човека от природата е равностойна на независимостта от Бога, отсъствието на висша сила в съзнанието на човека е опасна. Защото принадлежността на човека към Бога и към природата съставят неизменността на човешката същност и на реда в света. Единството на Бог и природа Зедълмайр вижда в рефлексията върху метафизиката и мистиката на светлината през XIII век и в нейното естетическо осъществяване в готическите катедрали. (Sedlmayr 1989: 64-69) В тези страници има повече от плътно знание за функцията на светлината в хора на „Сен Дьони“, 1140-1144, както и в „Св. Богородица в църквата“ от Ян ван Айк. Сякаш самият Зедълмайр вярва в присъствието на тази мистическа и метафизична светлина. „... в готическата катедрала, но не само в

нея, светлината ... в известен смисъл е самата същност на художественото произведение. ... Тук за пръв път изглежда, че самата материя става светлина. ... Това е най-голямото мислимо усилване на светлината (*luminosità*) в затворен интериор.“ (Sedlmaуг 1989: 51-52; 57) Когато прави извода, че „... пълното значение на феномените на светлината в изображения (да провера в немския текст дали е Bilder куадри) може да бъде разпознато само ако се вземе предвид техния символен хоризонт и духовен фундамент.“, Зедълмайр, смятам, изказва и своята лична свързаност с този символен хоризонт и духовен фундамент: природата има божествен произход и е свидетелство за присъствието на Бога. (Sedlmaуг 1989: 69) Лексиката, която използва, за да опише присъствието на светлината в готическата катедрала и в „Св. Богородица в църквата“ подкрепя това мое предположение.

Още едно културно усвояване на светлината на слънцето е близко по един личен начин на Зедълмайр. „В епохата на модерността най-значимият синдром на соларни мотиви е, без съмнение, този на замъка и на парка на Версай.“ (Sedlmaуг 1989: 62) Начинът, по който Зедълмайр говори за „соларната“ симфония на Версай - за формите, пространствата и поведенията, които символизируют Слънцето, проявява тази лична свързаност. Отличителен белег на мисленето на Зедълмайр е неговата способност да вижда ясно, независимо от степента на лична привързаност към обекта, който тълкува. Така и тук заключението му е, че идеята за слънцето във Версай е алегорична и начините на репрезентацията на тази идея са едновременно сетивни и абстрактни. (Sedlmaуг 1989: 62) С други думи – Версай е алегоричният образ на една енциклопедичен тип образованост, чиято жизненост остава проблематична.⁶

Същностна част от разбирането на Зедълмайр за природата е отношението му към присъствието на светлината – в изкуството, в социалния и в индивидуалния опит.

По отношение на светлината. Според Зедълмайр промените в изкуството, настъпващи от края на XVIII в. нататък, се отразяват и върху присъствието на светлината в изкуството. Отношението към светлината в модерността се променя като социален и индивидуален опит; материалната светлина изгубва своята прозрачност, която преди е препращала към светлината като мистична и спиритуална същност. През XIX в. се формира истински култ към естествената и

материална светлина, към иманентната светлина. Че тази иманентна светлина в изкуството може да бъде източник на радост и на жизненост, това Зедълмайр не желае да види. Андреа Пиноти задава въпроса какво би било отношението на Зедълмайр към голямата изложба „ „ от 2005 и 2006, представена в Карлсруе? Пиноти смята, че Зедълмайр би възприел изложбата като осъществяване на антиизкуството, неизкуството, на изкуството в демиургичната епоха. В тази епоха изкуството изцяло се подчинява на техниката. (Pinotti 2009: 8) Зедълмайр изброява изобретения и приложения на изкуствена светлина, както и използването на естествената светлина, за да потвърди тезата си за иманентната и материална светлина, лишена от спиритуалност и трансцендентност. Модерният човек се съревновава със слънцето, превръщайки чрез изкуствена светлина нощта в ден. Не може да се сравни възприемането на слънцето от модерния човек и от хората в древните култури, за които слънцето е истина, даряваща светлина и сила. За нас слънцето е нещо обикновено, за разлика от космичното слънце на древността. Следствието от загубата на опит с тайнствената страна на светлината е промяната във възприемането на големите произведения на изкуството на светлината, каквито са античните храмове и готическите катедрали. (Sedlmayr 1989: 70-71)

Позицията на Зедълмайр страда от принципен познавателен недостатък – той не желае да види, че техниката може да бъде използвана – в изкуството и в други области, за да създава условията, които правят възможно преживяването именно на мистичната, на надматериалната същност на светлината. Техниката може да обогати, и го прави, нашия опит с трансцендентното.

В края на книгата Зедълмайр изразява надежда, че е възможна промяна, защото не се е оказало възможно да се построи теория на светлината само опирайки се на новата физика. Също така защото е станало ясно, че светлината в произведенията на изкуството от миналото (което означава – преди модерността) не е възможно да бъде дори описана, без да се разберат спиритуалните значения на светлината. (Sedlmayr 1989: 70-71)

Но ако съществува неизменен и вечен ред, как се съгласуват промените в изкуството, в разбирането за функцията на светлината в историята, дори на една и съща религия или култура, промени, за които самият Зедълмайр предлага исторически обяснения? (Sedlmayr 1989: 61-63) Кой е неизменният вечният ред

тогава в противовес на преходната историческа ситуация? Дали този неизменен ред се отнася само човека през модерността или за хората от всички епохи?

Pinotti, Andrea 2009: *Presentazione* – In: Hans Seldmayr, *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, a cura di A. Pinotti, Palermo, Aesthetica Edizioni, 7-23

Seldmayr, Hans, *Die ›macchia‹ Bruegels - Kunstgeschichte*. Open Peer Reviewed Journal www.kunstgeschichte-ejournal.net

Seldmayr, Hans 1990 [1939]: *Die Kugel als Gebäude, oder das Bodenlose* - In: Klaus Jan Philipp, *Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur*. Braunschweig, 1990, 125-154

¹ За отношението към архитектурния конструктивизъм в България – пишат Александър Обретенов и Валентин Ангелов, *Конструктивизмът в изобразителното изкуство и в архитектурата*, София, 1972

² Прекарах едно лято в селска къща, близо до Перуджа, Италия. Стаята, в която живеех, имаше само един тесен прозорец, чиято височина беше половината от височината на стената. Стена не е точната дума, къщата беше изградена от зидове. През цялото време чувствах нужда от повече светлина и недостигът ѝ ми действаше потискащо; което предполагам не е индивидуална реакция.

³ През XIX в. отбелязва Зедълмайр мисълта за тази форма се явява само при планирането на изложения и дава пример, че в годината, в която пише статията, 1939, средищна точка на световното изложение в Ню Йорк ще бъде огромна кълбовидна сграда. Зедълмайр има предвид т. нар. перисфера. Германия не участва в това световно изложение. Изглежда, че формата на кълбото е привлекателна за определен тип евристично мислещи архитекти и дизайнери; тя е използвана и на световното изложение в Монреал 1967 от Бакминстър Фулер за павилиона на САЩ; във формата на къб проектира Томас Хетъруик павилиона на Обединеното кралство на изложението в Шанхай през 2010. i

⁴ Преценката на Зедълмайр трябва да бъде отнесена към архитектурата до началото на 1960-те, статията е публикувана в 1964.

⁵ „Das Einmalige der Epoche besteht in der Verbindung des Christlichen mit der Idee des Organischen, die in der Romanik und Gotik fehlt, und die die kommende Zeit rasch wieder einbüßen wird. So gesehen wird diese Epoche – ungeachtet ihrer

Gefährdungen und Mängel – immer ein Höhepunkt der Weltgeschichte neben dem Griechischen bleiben.“ (Sedlmayr 1965: 225)

⁶ Андреа Пиноти отбелязва този извод на Зедълмайр, макар да смята, че става дума за бележка „en passant“: според Пиноти във Версай отношението към Слънцето е „опосредствано, учено, интенционално и абстрактно“, а не - „непосредно, органично, спонтанно, интуитивно“, както е при бронзовата епоха, с която Зедълмайр съпоставя отношението във Версай. (Pinotti 2009: 12)