

ARHITEKTURA ARHITEKTURE

O POMENSKI ZGRADBI BESEDE

ARHITEKTURA OD ANTIKE DO MODERNIZMA

»Pokaži mi, kako gradiš, in povedal ti bom, kdo si.«

Hermann Finsterlin

67

Za arhitekturo velja, da nastopa v prostoru kot fiksacija, kot zgoščanje, kot klicaj. Arhitektura namreč ob vsaki svoji posamezni uresničitvi pomeni neko točko zlitja vednosti časa in prostora, umetnosti in tehnike, družbenega in ekonomskega sistema. Pri postavitvi zgradbe kot posameznem primeru pomenskega zgoščanja njenega sporočila pa vselej uporablja svojo splošno raven sporočanja in označevanja, ki je lasten samo arhitekturi, in je njej sočasni in vzporedni izraz ob vseh drugih umetniških zvrsteh. Arhitektura kot specifičen umetniški izraz uporablja formule in pravila, za njihovo udejanjenje v prostoru pa vedno potrebuje senzibilnost posameznega oblikovalca. Njena izraznost, ki je zapisana v kamnu, lesu, kovini ali drugem gradbenem materialu, je lahko v celoti prebrana le, če ob posamezni tektoniki poznamo tudi kodo oziroma kontekst arhitekturnega izraza, ki ga lahko zaostriamo tudi do te mere, da mu pravimo diskurz.¹

Vse do začetka 20. stoletja so bili stebrni redi osrednja slovnica arhitekture oziroma ključni elementi njenega izrazja,² saj jih je vsako zgodovinsko obdo-

1 Več o razumevanju arhitekture kot diskurzu glej Braco Rotar, »Pomeni prostora«, Delavska enotnost, Ljubljana 1981 in Manfredo Tafuri, »Projekt in utopija«, Založba Krtina, Ljubljana 1985, kjer je arhitektura obravnavana kot diskurz in predvsem kot ideologija.

2 Več o tem glej John Summerson: *The Classical Language of Architecture*, Thames & Hudson, London 2006.

bje, z izjemo gotike in romanike, sestavilo v drugačno formacijo, ki je ustrezala in kazala obraz tedanje družbe. Z nastopom arhitekturnega modernizma se na prvi pogled zdi, da se ta slovnica v celoti izbriše ali pozabi. Bolj natančen pogled na arhitekturni modernizem pa pokaže, da se klasična slovnica arhitekture tu ohranja in nadaljuje, vendar je skrbno prišita pod vidno površino. Ob tem prišitju pa ta predrugačen izraz v prostoru vzpostavi tudi nov arhitekturni besednjak. Nas bo zanimalo, zakaj se linija zareze tega novega arhitekturnega izraza začne vzpostavljati že v 18. stoletju in kako se je postavila v mogočno konstrukcijo kompleksne besede, ki zaseda vsaj pet pomenskih sklopov in ji družno pravimo arhitektura. Ali je arhitektura modernizma in z njo posledično tudi sodobna arhitektura potem umetnost, ali je inženirstvo, ali je veda, ali je zgolj stil, ali je to informatika ali pa postavitev v prostoru? Zaradi imanentne povezanosti modernistične arhitekture s predhodnimi epohami arhitekture pa velja, da te revolucije, te sunkovite zareze modernizma v polje arhitekture ne moremo do konca razumeti, če pred tem ne vemo, če vsaj okvirno ne začrtamo, kaj se je vršilo v arhitekturi do začetka 20. stoletja. Zato se bomo usedli na zgodovinski vlak, ki potuje od antike do modernizma, in pogledali, kako se je arhitektura konstituirala na liniji razlikovanja med umetnostjo in tehniko.

Izris definicij

Etimološko izhaja arhitekt (*arkhitéktōn*) iz grškega jezika; beseda je skovana iz dveh delov, iz sicer iz *archē* in *téktōn*.³ *Archē* je v starogrščini pomenil izvor, začetek oziroma princip. V antični filozofiji, ki se je v svojem kozmološkem obdobju pričela prav s spraševanjem po prvem izvoru oziroma po archeju, pa je bil prvi in osnovni filozofski problem, ki je pokrival široko paleto pomenov, od prvega izvora, iz katerega vse izhaja, vzroka, prapočela, principa vedenja in osnovne entitete. Aristotel mu je pripisal funkcijo tehničnega termina in od vsake znanosti, tudi metafizike, zahteval natančno opredelitev svojega principa raziskovanja ali arheja.⁴ V besedi arhitekt (*arkhitéktōn*) stoji beseda *archē* kot prepona in pomeni *nad*, preostali del besede *téktōn* pa slovenimo kot tesar, delavec, graditelj, mizar. V slovenskem Etimološkem slovarju, kjer je nakazan isti izvor besede arhitekt tako za slovensko rabo kot za rabo v drugih evropskih jezikih, tako povzemajo: »*Arhitekt* torej prvotno pomeni 'naddelavec, ki nad-

3 Tu se naslanjamo na osnovno etimološko analizo, ki jo poda Marko Snoj v: »Etimološki slovar«, Mladinska knjiga, Ljubljana 1997, str. 15 (arhitekt) in str. 664 (tesati).

4 Osnovni opredelitvi archeja v filozofiji smo povzeli po leksikonu »Filozofija«, Vlado Srak, Cankarjeva založba, Ljubljana 1995, in »The shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy«, Routledge, London 2005.

zoruje tesarje', kasneje tudi stavbenike.«⁵ Za besedo *arhitektura* pa se po drugi strani zdi, da je v pomenu neka vednost ali večšine prvotno uporabljena šele v latinščini (*architectūra*), etimološko pa se pokriva z zgornjo razlago iz grške izvora. Njen koren *téktōn* je zaradi svojega indoevropskega izvora možno razložiti tudi preko latinščine, kjer ga povezujejo na glagol *textere*, ki pomeni plesti, tkati in tudi graditi. Arhitekt bo v tem polju torej tisti, ki zna tkati in graditi neko tkivo, ki lahko kot tekstil ali tančica ovija hišo kot ovoj, ali pa deluje kot opna v nekem mestnem tkivu.

Ko naredimo korak dlje od teh etimoloških začektov, pa se definiranje arhitekture zaplete. V njenem središču namreč obstoji vsaj ena imanentna diskrepanca. Ta se vpisuje v njeno izhodiščno razumevanje, ki jo po eni strani opredeljuje kot umetnost in na drugi strani kot tehniko, kot golo inženirstvo. Ta diskrepanca se pokaže že v slovarskih definicijah različnih evropskih jezikov, ki v terminu arhitektura prepoznava tri ali več pomenskih sklopov. Arhitekturo *Slovar slovenskega knjižnega jezika* definira v treh sklopih kot: a. »umetnost oblikovanja prostora, stavbarstvo« in »veda o tem«, torej veda o stavbarstvu;⁶ b. »kompleks arhitekturnih stavb, objektov z značilnostmi določene dobe«; c. »umetniška in tehnična izvedba, gradnja umetniškega dela: lepa arhitektura stavbe; arhitektura dramskega dela, skladbe«.⁷ Ta opredelitev že nakazuje, da arhitektura pokriva številne družbene funkcije in v družbi »izvaja« nenadomestljivo vlogo, ki je tesno vezana z opravljanjem njene funkcije, kar pa seveda še zdaleč ne pomeni, da bi lahko arhitekturo zvedli preprosto na funkcionalizem. Arhitekturo pa tudi ne velja zvesti zgolj na diskrepanco med umetnostjo in tehniko, ki se v slovarskih definicijah vsakič znova pojavlja. Definicijo arhitekture kot umetnosti oblikovanja prostora, iz katere izhodiščno začenja SSKJ, velja razumeti kot poudarjen prenos renesančnega opredeljevanja arhitekture kot

5 Marko Snoj: *Etimološki slovar*, str. 15.

6 Čeprav nekateri slovenski arhitekturni teoretiki besedo arhitektura slovenijo kot »stavbarstvo« (glej: Fedja Košir, »K arhitekturi, Prvi del«), pa drugi kot stavbarstvo pojmujejo zgolj tehnični in uporabni del arhitekture, ki za prestop do umetnine oziroma prave arhitekture potrebuje pravega arhitekta in ne le inženirja (glej: France Stele, »Architectura Perennis«). Namesto izraza arhitektura nekateri, predvsem bolj marksistično podkovani teoretiki, raje uporabljajo termin »zidava« (glej: Braco Rotar, »Pomeni prostora« in Janko Gerdol Zlodre, »Notice o arhitekturi in drugem«). Mi bomo tu operirali z besedo arhitektura, saj je za nas najbolj generična, zaradi primerljivega pomena v drugih jezikih pa tudi najbolj leksionalno praktična.

7 »Slovar slovenskega knjižnega jezika«, urednik: Primož Ponikvar, izdala Slovenska akademija znanosti in umetnosti, ZRC SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Removša, Založila DZS, Ljubljana 2005, str. 21.

umetnosti, ki pa zanemarija več kot tristo letno zgodovino arhitekturne teorije in kritike za tem obdobjem, ki je močno poudarjala tudi tehnično oziroma njeno inženirsko plat. Vendar SSKJ povzema tudi ta druga prizadevanja, ko ob »umetnosti« dodaja tudi pomenljivo besedo »veda«, saj s tem arhitekturo pozitivistično uvršča med znanosti, kjer je njen specifični objekt raziskovanja stavbarstvo. Druga opredelitev arhitekture, ki to postavlja na raven nekega izraza specifičnih objektov dobe, se iz generične in nominalne definicije v točki a.) spušča na raven delovanja te umetnosti oziroma vede. Tudi ta opredelitev je sama enoznačna in tako pogovorno kot teoretsko splošno sprejeta. Poznamo namreč različne arhitekturne stile, do klasičnega, romanskega, gotskega, če naštejemo le nekatere. V opredelitvi pod c.) pa se približamo širokemu branju termina arhitekture kot metafore v smislu strukture, skladnje, ki je prisotna pri nekem umetniškem delu. Med sodobnimi teoretiki sta o tem vidiku termina arhitektura pisala predvsem Jacques Derrida in Andrew Benjamin, ki sta izpostavila, da je arhitektura naseljevala polje filozofije predvsem kot metafora.⁸

70

Slovar italijanskega knjižnega jezika⁹ pod te tri opredelitve dodaja še pomen arhitekture kot »*arhitektura mreže, arhitektura sistema*«: sestava nekega izdelanega sistema, logična struktura povezav med različnimi deli«. S tem razširja območje razumevanja arhitekture v metaforičnem smislu kot izdelane strukture ali sheme in ji dodaja še lastnost mreže, ki je v veljavi predvsem v sodobnem času z nastankom različnih računalniških programskih vsebin. Slovar francoskega knjižnega jezika¹⁰ tem pomenom dodaja še arhitekturo v smislu razporeditve, torej tlorisa, in ponovi nov pomen besede arhitektura v dobi informacijske družbe, ko ta postane tudi: »*organizacija elementov, ki tvorijo informacijski sistem*«.

Pojmovni okvir arhitekture v antiki, renesansi, razsvetljenstvu in modernizmu

Z namenom, da bi prebodli to splošno raven definiranja in prijeli besedo arhitektura z zadostno globino, ki bo zmogla osvetliti njeno večznačnost, bomo pogledali, kako so arhitekturo v grobem razumeli na prelomu, na preseku štirih meščanskih obdobj, ki prečijo celotno zgodovino kot njene bistvene zare-

8 Več o tem glej: Neil Leach, »Introduction«, v: »Rethinking architecture, Routledge«, London, 1997.

9 »Lo Zingarelli: Vocabolario della lingua Italiana« (1996), str. 134.

10 »Le Nouvelle Petit Robert«, 2009, str. 133.

ze: ta obdobja so *antika*, *renesansa* 15. in 16. stoletja, *razsvetljenje* 18. stoletja in *modernizem* prve polovice 20. stoletja.¹¹

Skupna poteza navedenih obdobj zgodovine je – in pri tej opredelitvi se bomo deloma naslanjali na Adorna in Horkheimerja ter ju nekoliko prosto parafrazirali¹² – da gre pri vseh štirih za čas napredujočega mišljenja, ki ga poženejo meščanske revolucije. To predrugачeno mišljenje, ki ga lahko beremo kot osvetlitev, osvoboditev razuma z namenom odčaranja sveta in njegove čim bolj sistematske razlage, je glavna podstat vsakega meščanskega gibanja, ki je vodilo do predrugачenja družbe v zahodi zgodovini. Razum je za vsa navedena obdobja ključen – takrat je v soju žarometov, je na galopu k vsemogočnosti in neulovljivosti, je na poti k temu, da bo z abstrakcijo, z racionalizacijo, z dejstveno opredelitvijo sveta, oblikoval popoln sistem, ki bo omogočal razlago celote okolnega sveta. Razum je v paktu z znanostjo usmerjen k odčaranju sveta. To odčaranje, ta izbris mita se lahko zgodi le tako, da se celota sveta razumsko opredeli in razloži po vnaprej znanih ter preverljivih načelih uma, ki so nespremenljivi in večni. Kanon razsvetljujočega mišljenja je matematika, število je idealno utelešenje tega mišljenja, saj omogoča enotno zvajanje realnosti na en sam postulat. S številom oziroma matematiko, ki sta najčistejša produkta same abstrakcije, to mišljenje zapopade svet v imenu znanosti. Znanost je tista, ki ustvarja vedenje; znanost je obenem tudi tista, ki ji je dana naloga, da vse postane spoznatno, da nič neznanega ne bi bilo več vir strahu in tesnobe. V tej teoriji o razsvetljujočem mišljenju igra prav posebno vlogo napram znanosti ravno umetnost. Ta stoji na nasprotnem bregu te racionalizacije, te abstrakcije, tega vseobsegajočega sistema: tu še vedno ohranja neko čudno vez s čaranjem, neko tesno povezavo s tistim neznanim in še neraziskanim. Zato tudi v ume-

11 Ob tem podajamo še dve pojasnili, ki sta na mestu zato, ker bomo iz našega pregleda izpustili gotiko in barok, ki sta izrazito formirali evropski, pa tudi slovenski prostor. Gotiko, ki je ustvarila ene najbolj impozantnih stavb sploh, izpuščamo na tem mestu zato, ker se pri svoji arhitekturi ni posluževala stebrih redov, ki jih tu jemljemo kot temeljno izhodišče arhitekturnega izraza. Četudi so gotske stavbe torej pričevalci »gotske renesanse« oziroma preporoda, ki se je dogajal od 12. stoletja naprej, ga tu torej zavestno puščamo ob strani, ker je v arhitekturi gotika razvila samosvoj izraz, kot enkratni otok izven klasične arhitekture stebrih redov, ki pa v svojem času ni doživel skoraj nikakršnih teoretskih refleksij. Barok, ki je močno zaznamoval srednjevropski prostor, med drugim tudi sedanjo podobo slovenskih mest, izvzemamo iz našega pregleda predvsem zato, ker na družbeni in politični ravni pokriva čas restavracije. Ne glede na razmah arhitekture v tem času naprem drugim umetniškim zvrstem, ga moramo zaradi tega naboja restavracije, ki je utemeljena prav na zanikanju meščanskih razsvetljenih obdobj, pustiti ob strani. Vseeno se nam bo barok občasno vrnil v ospredje našega trasiranja pomena arhitekture.

12 Max Horkheimer in Theodor W. Adorno: *Dialektika razsvetljenstva, Filozofski fragmenti*, Založba Studia Humanitatis, 2006.

tnosti vladajo drugačni zakoni od preostalih polj, kjer zavlada znanost in kjer se kot njeno bistveno orodje fiksira tehnika, ki se kaže v celotnem polju vseobsegajočega znanstvenega sistema kot metoda izkoriščanja drugih.

Antika

Antična Grčija in za njo imperialni Rim sta prva eksplicitna momenta razsvetljujočega mišljenja. Če gospodarsko, družbeno in ekonomsko plat tega razcveta pustimo ob strani, smo na planjavi bujne in raznovrstne antične umetnosti in kulture v zadregi, kaj potegniti iz rokava. Tu se zgodi prvi izraziti prelom iz mita v znanost s Homerjem in nato s Platonom in Aristotelom¹³ ter vso grško filozofijo, tu se napiše homerski ep kot temeljno besedilo evropske civilizacije, kjer pride do najbolj popolnega spoja mita in razsvetljujočega mišljenja, tu zbor starcev v Antigoni izjavi »*Veliko groznega, a nič groznejšega kot človek ne biva.*«¹⁴ Vsekakor pa velja tu spomniti na nekaj, kar Fredric Jameson,¹⁵ sklicujoč se na Heideggerja, imenuje »*rimsko ali imperialna zareza*«. Tu se namreč zgodi izguba grške izkušnje biti, kot je bila reflektirana v grškem mišljenju, z apropiacijo oziroma prenosom v latinski jezik in v rimsko mentaliteto. Ta proces prilastitve se prične s prevodom grških besed v latinščino: »Hypo-keimenon« se spremeni v subjekt, »hypostasis« postane substantia, našteva Heidegger. Vendar zanj tu ne gre zgolj za prevod: rimsko mišljenje si namreč te besede prilasti brez originalne izkušnje grškega sveta. Tako se, zaključuje Heidegger, ravno na tem prehodu prične prvi moment breztemeljnosti zahodne misli.

72

Med vsemi transkripcijami in prehodi iz grškega v rimski svet se ravno v arhitekturi ta vrši na najbolj plastični ravni. Tu gre prvenstveno za prenos oblike stebrih redov, ki je nastala v Grčiji, skupaj z vednostjo za njihovo postavitve, v rimski imperij. Arhitektura je v Grčiji, v katero lahko lociramo čas njenega nastanka in razvoja, ki se sunkovito podvoji s prenosom v rimski sistem vednosti,

13 Platon in Aristotel arhitekturo zgolj bežno omenjata in ji ne namenjata nobenega vidnega mesta v svoji filozofiji, zasledimo pa nekaj aluzij oziroma drobcev, ki jih ne nadalje razvijata. Tak je recimo pasus iz Nikomahove etike »*Tudi razpravljanje o užitku in bolečini je naloga filozofa, ki se ukvarja z vprašanji družbene ureditve. Tak filozof je namreč kot arhitekt, ki določi končni smoter, po katerem lahko stvari ocenjujemo kot slabe ali kot dobre v absolutnem pomenu.*« Povzeto po Aristotel: *Nikomahova etika*, prevedel Kajetan Gantar, Založba Slovenska Matica, Ljubljana 2002, str. 231.

14 Povzeto po: Dean Komel: *Razprtost prebivanja*, Založba Nova revija, str. 6.

15 Fredric Jameson: *A singular modernity, Essay on the ontology of the present*, Verso, London 2002.

delujoča v okviru *techné*. Če ji torej lahko tu brez poglobitve v kompleksen pomenski spoj tega termina rečemo, da je del umetnosti in obrti obenem, v katero spadata tudi kiparstvo in medicina, bo za grob oris za nas dovolj. Nema-
ra pomembnejši poudarek kot sama pripadnost *techné* je ta, in tu bomo sledili interpretaciji vloge arhitekture Braca Rotarja, da se arhitektura s svojim kla-
sičnim jezikom razvije v polisu. Polis je poseben topos, poseben kraj, ki izvira iz mikenskega megarona in mediteranskega modela mesta. V polisu je arhi-
tektura prvenstveno posegla v javno z oblikovanjem javnih, odprtih prostorov združevanja (kot sta na primer agora in akropola). Arhitektura gradi bistvene
elemente polisa, tega pa na zunanji opni preči in varuje zid kot meja, varovalo, omejitev, rez v prostor, ki se nadaljuje v tujem in barbarskem, neciviliziranem
prostoru. Polis se je oblikoval kot kraj razuma in specializacije, ki je zamejen od zunanje, divje zemlje neznanja in barbarov: arhitektura pa kot gesta izkaza
njegove racionalizacije v prostoru. Na ravni polisa se v prostor vpisuje dihoto-
mija med Hermesom in Hestio, ki je vidna tudi na nivoju privatnega bivališča, kamor sta se vpisala že v času mikenskega megarona. Hestia predstavlja sam
pogoj za domovanje, je stičišče, spoj med zemljo in nebom, ki se v dom vriše z
okrogolino ognjišča: predstavlja ženske sile, toplino, ki gradijo dom. Na njego-
vem vhodu pa stoji Hermes, ki je zaščitnik praga in odganjalec tatov, vrisan v
dom z linijami pravokotnika. Hiša prikazuje domač, zaprt prostor, v katerem
imajo primat ženske, tu je glavni poudarek dan ognjišču. Javni, zunanji prostor
je v domeni moškega: na tej javni strani se tudi začne izražati arhitektura z
elementi svojega jezika, kot ga poznamo danes. Polarnost med Hestio in Her-
mesom se zrcali v sami organizaciji polisa z vpisom v agoro in akropolo tako,
da ima na primer atenska agora oba za zavetnika, ob samem vznožju Akropole
pa je sedež Hestie. Arhitektura ostane tako v polisu kot kasneje v rimskem
urbsu oziroma civitasu tista večšina, ki znotraj mesta omejuje in gradi različne
prostore združevanja, ki jih je svoboda razuma namenila prikazom družbenim
dejavnostim svobodnega meščana.

Vendarle pride do dokončnega formiranja klasičnega jezika arhitekture šele
takrat, ko se ta premesti v rimski civitas. Tu arhitektura stopi v svojo forma-
tivno in kasneje zrelo fazo. V civitasu Hermes in Hestia nista več pogoj za
nastanek doma ali samega mesta, ki večinoma ne nastaja več organsko, ampak
je planirano vnaprej in je osrediščeno ob pravokotni zazidavi. Osrednja grška
mestna os med agoro in akropolo se sedaj premakne na celoten topos mesta:
agora se spremeni v forum in, kot pravi Rotar, postane politični in urbani locus,
ki oblast legitimira tako politično kot versko. Agora kot forum postane privi-

legiran kraj arhitekture, kjer so zbrane vse najpomembnejše upravne in religiozne institucije mesta. Spontan, simboličen način gradnje, značilen za grško antiko, se sedaj prelevi v sistematično in strukturirano gradnjo, ki bo značilna za celoten helenizem. Rim je za samo zasnovu mesta imel vnaprej pripravljena tehnična in religiozna načela, ki so reševala vse praktične probleme mestne regulacije in so obenem omogočila univerzalno aplikacijo uniformnega, standardiziranega in preprostega mestnega načrta. Mesta, ki so se formirala okrog praznine foruma, so se razširila do pomeriuma ali »nevidne« meje svete Urbs (Rima samega), ki je varovalo demokratske institucije pred vsakimi vojaškimi posegi. Na zunanji opni mesta je stalo obzidje ali mura, ki so orisala fizično mejo naselitve. Obzidje so na skrajnih robih pod pravim kotom postavljenih ulic prebijala mestna vrata. To urbanistično doktrino bodo dva tisoč let kasneje deloma povzeli urbanisti New Yorka in modernistični urbanisti. Rimska civitas deluje namreč kot vzorec, kot prvi in izvorni prototip za modernistične poskuse ureditve velikih mestnih aglomeracij industrijske dobe. S tem, da je v celoti posvečena geometrični ureditvi in se tako zastavi kot čistejša aplikacija razuma v mestni ureditvi v primerjavi s polisom, kjer je sestava aglomeracije a-geometrična, saj se tu geometrija uporablja samo za zidanje stavb, vznikne namreč med urbanističnimi prvinami zgodovinskih ureditev kot nekakšen idealen prototip. Ta aplikacija in sistematizacija razuma je ob sami postavitvi v prostor na delu tudi pri novi organizaciji arhitekture: z obodi, betonom in proporci zgradi rimska arhitektura korpus klasičnega arhitekturnega jezika.

V antiki se z rojstvom in razvojem klasične arhitekture, ki preko mostu renesančnega raziskovanja izrazito poseže v zahodni arhitekturni prostor še daleč zatem, ko se antične stavbe prelevijo v ruševine, odpre in zastavi prvi postulat arhitekture kot take. Ta njen postulat izhaja iz termina »klasično«, ki ga lahko deloma omejimo in skušamo opredeliti. Namen klasične arhitekture je doseči harmonično skladnost vseh delov stavbe, ta harmonija pa naj bi se dosegala preko uporabe stebrnih redov in s pravilno uporabo proporcev, torej z uporabo pravilnih razmerij, ki ustrezajo vnaprej določenim aritmetičnim funkcijam. Za klasično arhitekturo lahko brez dvoma trdimo dvojje: zaznamuje jo uporaba stebrnih redov in proporcev. Vsak stebrni red je tripartiten, saj ga sestavljajo osrednji del stebra, t. i. deblo, zgornji del, ki ga poznamo kot kapitel ali glavo stebra, in spodnji del ali baza. Prvotni namen stebrnih redov v Grčiji je bila postavitve v kolonado templja: stebrni redi s prenosom v rimsko vednost prekoračijo mejo sakralnega in se postavijo na celoten javni prostor kot tak. O stebrnih redih, pa o proporcih, o nalogah arhitekta in o drugih

temah arhitekture je v antiki najbolj izčrpno pisal rimski pisec in stavbenik Vitruvij, ki je tudi avtor edinega traktata o arhitekturi iz časa antike, ki je preživel do renesanse in s tem do sodobnosti. Vitruvij je opisal jonski, dorski in korintski steborni red ter navrgel nekaj malega o toskanskem redu. Nikakor pa jih ni postavil v noben sistem, kanonizirala jih bo šele renesansa. Vitruvij je bil mož prakse, eden od mnogih poznavalcev rimske arhitekture v času cesarja Avgusta v 1. stoletju, ki je v desetih knjigah svojega traktata povzel in tako ohranil kvantiteto rimskega tradicionalnega znanja o stavbah. Čeprav njegov traktat ne postavlja enostranskih in vseobsegajočih norm, prav tako pa ne prilaga svojim teorijam nobene skice, lahko rečemo, da so njegovi nastavki, njegove domislice v arhitekturi skorajda ponarodele: iz njegove knjige vzniknejo postavke in pojmovne ravnine, ki zaznamujejo celotno arhitekturo in arhitekturno teorijo. Ob že omenjenih opisih stebornih redov in proporcev, vzemimo primer personalizacije stebornih redov s spolno identiteto: Vitruvij nam sugerira, da je dorski steborni red moškega spola, korintski ženskega in jonski nekaj vmesnega. Ta namig bo pri oblikovanju cerkva od renesanse naprej še kako živ: nekateri arhitekti so steborni red izbirali glede na zavetnika oziroma svetnika cerkve, torej glede na ženske ali moške svetnike. Ko po drugi strani v IX. knjigi opisuje kozmos, vesolje opredeli kot arhitekturno oblikovanje, saj so zakoni znotraj kozmosa in arhitekture identični. Iz tega opisa se razvije znana metafora o bogu kot arhitektu sveta (*»deus architectus mundi«*) in arhitektu kot drugemu bogu (*»architectus secundus deus«*). Ne velja tudi pozabiti, da je prav Vitruvij prvič opisal človeka, očrtanega v krog in kvadrat, ki je kasneje postal znan kot Vitruvijev človek, njegovo najbolj znano podobo pa je, spet v renesansi, podal Leonardo.

Vitruvij je tudi Rimljan, ki je do nas prinesel vedenje o stebornih redih, ki so jih Rimljani, tako kot druge elemente grške zasnove prostora nadgradili in kanonizirali v strukturirano, sistematično vedenje. Za Rimljane med arhitekturo in stebornimi redi obstaja enačaja, saj brez stebornih redov prave arhitekture ni. Njihova ključna nadgradnja grške uporabe je obok, s katerim jim je omogočeno, da gradijo večnadstropne sakralne in ne-sakralne stavbe. Sedaj se namreč steborni redi integrirajo v celotno zgradbo, medtem ko so Grki steborne rede uporabljali večinoma samo za sakralne objekte, ki so bili vselej le pritlični. Rimljani ob oboku in gradnji v višino kot veliki arhitekti postavijo tudi nekaj ključnih tipov, nekaj močnih arhitekturnih paradigem, s katerimi se bo zahodno graditeljstvo ukvarjalo še tisočletja. Tak je primer slavolokov zmage, po konstituciji razmerij katerih bodo renesančni arhitekti gradili cer-

kve, tak je galerijski amfiteater Kolosej, ki združuje štiri stebrne rede, oboke, ki se v več nadstropij zlivajo v oblikovni harmoniji, kot tak pa se vpisuje v arhitekturno zgodovino kot markacija, kot inspiracija harmonične združitve navidezno nekompatibilnih elementov. Rimljani so arhitekturno vedenje sistematizirali in ga naredili spoznatnega, z izračuni proporcev so vanj vnesli nezmotljivo abstrakcijo števila in geometrije. Gradnjo so standardizirali do te mere, da je s premeščanjem znanih elementov oblikovala sistemski poudarek v prostoru. Kljub temu arhitektura ni spadala med umetnosti, kot so bile artes liberales, artes ingenuae in artes honestae. Bila je razumljena kot obrt, ki je nosila po širnem cesarstvu obraz nezlomljive vladavine prava in civilizacije nasploh. Kot racionalizirana, spoznatna vednost je brezkompromisno utelešala dosežke gospostva, ki je bil njen pravi in skrajni objekt, h kateremu je bila usmerjena in zavoljo katerega je bila spremenjena domala v njegovo prosto orodje reprezentacije.

76

Arhitektura je v antiki zastavila svoja ključna izhodišča, brez predhodnega zrcala, brez razlike do nečesa predhodnega. Brez vsakega korelata na novo doseženi veličini je v antiki postala sistematizirano in racionalno vedenje o graditeljstvu. Za njen antični zastavek lahko, če zadeve malo zaostriamo, rečemo, da se je v tem prostoru in času oblikovala skorajda *ex nihilo*. Ravno njeno rojstvo, ta trenutek kreacije, ta vznik njenih kasnejših kanonskih oblik in sistemov gradnje ter povezav med različnimi deli bo še zelo dolgo zaposloval arhitekta in arhitekturne teoretike. Tako zelo, da bo debata o nastanku prve »primitivne koč« od renesanse do razsvetljenstva ena ključnih debat v arhitekturi, ki bo razdelila arhitekturno skupnost na tiste, ki so že v primarni koči romantično videli stebrne rede in na druge, z Laugierom na čelu, ki bodo rojstvo arhitekture videli v preprostem lesenem timpanonu, postavljenem kot prva streha človeštva sploh. Za nas je bolj kot ta spor pomembnejši atribut enakosti in celostnosti, ki jo ima arhitektura v antiki. Tako v grškem kot v rimskem obdobju se tu prekrivata umetnostna in tehnična plat, saj se zlivata in prekrivata v eno samo celoto. Korelativno ne obstajajo tudi razlike med gesto zasnutja arhitekture, torej med risbo, in njeno praktično uresničitvijo oziroma postavitvijo oziroma gradnjo. Arhitekt kot naddelavec ima znanja, ki pokriva jo tako postopek risanja in grajenja, kot obrtnik obvlada veščine risanja in tudi samega zidanja.

Arhitektura je v antiki ne glede na razcepe med grškim in rimskim oziroma helenističnim obdobjem tako pojmovna in fenomenalna enota nekega dokaj

specifičnega vedenja, ki naredi dva bistvena koraka. Prvi je grški, utemeljen v samem grškem prebivanju, v grško dojetem prostoru in namenjen prvenstveno sakralnim oziroma javnim stavbam, ki so postavljene znotraj polisa. Z »imperialno« zarezo pa se na ravni prostora spremeni marsikaj: ob arhitekturi tudi sama organizacija mesta. Grški korak, v katerem se zrcali grško pojmovanje prostora z vsemi zgoraj naštetimi dihotomijami in mejami, se prenese v rimski oziroma helenistični prostor samo deloma: transkripcija, ki se zgodi, poteka samo na oblikovni ravni, medtem ko se temeljne razlike in bistveni korelati prostora izpustijo, pustijo zadaj. Drugi korak antične arhitekture je rimski, do katerega pride po breztemeljnem prenosu iz grškega sveta, ki obenem prinese prvi zlom znotraj same arhitekture in njenim objektom. Rimski korak sovпада z velikim razmahom arhitekture, ki se vrši kot sistematizacija in racionalizacija vsega pridobljenega znanja na eni strani ter kot prva velika ekspanzija arhitekture, ki se pokriva z razširitvijo rimskega imperija. V tej širitvi ima arhitektura bolj sistematično vlogo, kot jo je imela v času grške kolonizacije Sredozemlja: v Rimu postane izkaz gospostva, obraz vladavine totalitarizajočega razuma, nameščenega znotraj civitasa, kraja prve izrazite homogenosti prostora.

Renesansa

Težnja renesanse petnajstega stoletja je med drugim obuditev te homogenosti, tega vseobsegajočega sistema vladavine »prave« arhitekture, ki se zlije v enotno besedo »klasična« arhitektura. Osrednjo gesto renesanse lahko zbere mo v besedi kanonizacija: ravno tu se obudijo in ponovno realizirajo antične, klasične arhitekturne ideje, ravno tu se te ideje začnejo sestavljati v sistem totalne vednosti, tu se z »znanstveno« analizo pričenja snovati nov obraz arhitekture, ki potrebuje antični čas kot svoj temeljni konstituens. V renesansi, kljub kanonizaciji antične vednosti, pa ne gre zgolj za neko ponovitev že videnega in zgolj za ponavljanje antičnih vzorcev: prvenstveno ji gre za iskanje principov idealne lepote in doseganja večne harmonije, do katere lahko prodremo z »znanstvenim« raziskovanjem umetnosti. Po skoraj tisoč letih srednjeveških zapisov, ki na področju arhitekture niso proizvedli vidne teorije, čeprav so bili med njimi tako opisni, spekulativni, enciklopedični in praktični traktati, se namreč šele v zgodnji renesansi začnejo različne umetnosti osvobajati svojih praktičnih spon in pridobivati na avtonomiji. Umetnost sedaj postane vzporedna realnost, ki ni zgolj podvržena vizualizaciji okolnega sveta, ampak se zastavlja kot enaka tej dejanskosti. Zato potrebuje »znanstveno« obravnavo, ki bo opisala in postavila njena pravila.

To raziskovanje in utemeljevanje si kot svoj osrednji objekt raziskovanja postavlja antiko, ki se kot ideal, kot velika fantazma, vrne na mize na novo vzpostavljenih humanističnih modrecev s tako močjo, da se srednji vek skoraj v celoti izbriše kot neko neobstoječe in oddaljeno drugo. Kot pravi Jameson,¹⁶ se šele z odnosom renesanse do srednjega veka vzpostavi prva prava zarez, prvi pravi prelom s predhodnim obdobjem v zgodovini nasploh. Renesansa se zanj namreč konstituira točno s tem prelomom, natanko s to zarez, ki je postavljena na linijo razkola s srednjim vekom in vsem, kar je ta predstavljal. Srednji vek postane sedaj tisto neoznačeno, tista druga sedanjost, od katere se je treba samo čim bolj temeljito odstraniti in oddaljiti. Na mesto tega izbriša stopi antika, na področju umetnosti in arhitekture še posebej njeno rimsko obdobje.

78

Renesansa se na področju arhitekture godi predvsem v Italiji, kjer se po eni strani kanonizira s številnimi traktati, po drugi strani pa ugotovitve teh zapisov postavlja v prostoru z novo, renesančno zasnovano arhitekturo, ki bo veliko bližje antičnim principom harmonično oblikovane stavbe z uporabo stebrnih redov in proporcev kot pa gotski ali pa romanski arhitekturi. Mnogica arhitekturnih traktatov¹⁷ je pospremljena s celim arzenom prevodov Vitruvija, kateremu občasno priložijo skice in dodatno razlago. To široko zbirko arhitekturnih traktatov družijo rdeča linija iskanja arhitekturne harmonije v definiranju pravih proporcev stavbe, ki so podobni človeškemu organizmu. Že od Albertija naprej se začne namreč uveljavljati t. i. ideja »organske arhitekture«, ki teži k temu, da so deli stavbe tako usklajeni in zvezani med seboj v popolno harmonično entiteto, kot je na delu pri človeškem telesu. Za renesanso pa doseganje te harmonične popolnosti ni možno, če v stavbi ni prisotnih stebrnih redov, s preučevanjem katerih so bodo najbolj izdatno in podrobno ukvarjali ravno v tem obdobju. Alberti je v delu *O arhitekturi*, ki ga marsikdo postavlja kot ključni spis arhitekturne teorije sploh, štirim znanim stebrnim redom dodal še petega, t. i. mešanega ali kompozitnega. V tem »novem« stebrnem redu, ki ga sestavljata združena kapitela korintskega in jonskega reda, se kaže prva v seriji oblikovnih teženj po formiranju stebrnega

16 Fredric Jameson: *A singular modernity: Essay on the ontology of the present*, str. 26.

17 V dvestotih letih so jih arhitekti in arhitekturnih teoretiki spisali za celo knjižnico, med njimi pa so najpomembnejši: Leon Battista Alberti – *De re aedificatoria* (1485), Sebastiano Serlio – *I sette libri d'architettura* (1540), Iacomo Barozzi da Vignola – *Regola dei cinque ordini d'architettura* (1562), Andrea Palladio – *I quattro libri dell'architettura* (1570) in Vincenzo Scamozzi – *Edea dell'architettura universale in X libri* (1615).

reda, ki bo odražal duh časa ali identiteto nekega naroda.¹⁸ Ker pa je Alberti-jeva knjiga napisana kot razprava brez slikovnih in matematičnih pripomočkov, bo šele Serlio pol stoletja kasneje tisti, ki bo stebrne rede kanoniziral do perfekcije. Serlio izda popolnoma ilustrirani priročnik, ki ga lahko beremo kot pravo arhitekturno slovnico renesančne oziroma klasične arhitekture. Njegovih *Sedem knjig o arhitekturi* s podrobnim izrisom vseh petih stebrnih redov in njihovih proporcev, različnih portalov, rimskih slavlolokov, cerkva in njihovih kupol, fasad, tlorisov palač in drugih arhitekturnih elementov postane prva prava zakladnica arhitekture zahodnega sveta, izdana v knjižni obliki. Ta knjiga se bo v prevodih hitro razširila po celi Evropi, z njo pa tudi vedenje o stebrnih redih, ki postanejo temeljni kamen arhitekture sploh. Stebrne rede renesansa razume kot arhitekturne instrumente s presežno lepoto, ki utelešajo antično modrost celotnega človeštva o umetnosti grajenja. Ta renesančna pozicija je ključna za samo razumevanje njenega branja arhitekture. Stebrni redi so tu formirani kot slovnični izrazi arhitekturne discipline, ki se ravno v tem obdobju konstituira in zasidra v takem pojmovnem okvirju, v katerega jo delno uvrščamo še danes.

Ta pojmovni okvir izhaja iz več družbenih obratov, ki jih je sočasno naredila arhitektura med 15. in 16. stoletjem. Prvi obrat se dogaja na univerzah, kamor se uspe v 15. stoletju prebiti tudi arhitekturi. Potem ko je bila od antike dalje »odrinjena« iz poučevanja na tako visokem nivoju, saj je bila postavljena v kot z drugimi obrtmi, jo prizadevanja humanistov na začetku renesanse prestavijo v okvir *artes liberales* ali svobodnih umetnosti. Arhitektura je bila po »reorganizaciji« sedmih srednjeveških svobodnih umetnosti dodana kot kurikulum na univerze v sklopu širše skupine, imenovane *belle arti*, v katero spadajo še druge lepe umetnosti, kot sta denimo slikarstvo in kiparstvo. S tem premikom se arhitektura kot vednost odreže od proste obrti, kot je recimo zlatarstvo, in ni več zgolj specialistično omejena na praktično področje grajenja: njeno področje vednosti se razširi in postne splošno humanistično.

Ni naključje, da je Alberti večkrat poudarjal, da mora arhitekt obvladati tudi retoriko, ki je vpisana v srž srednjeveških svobodnih umetnosti, saj omogoča obvladovanje vseh drugih znanj, če želi v polnosti opravljati svoj poklic. Prav tako ni naključje, da je bil ravno arhitekt Giorgio Vasari tisti, ki je v Fi-

18 Francoski arhitekti so bili tako denimo v 17. in 18. stoletju zelo zaposleni s tem, da bi oblikovali »francoski« stebrni red. Nacionalno zaznamovane stebrne rede, ki bi odražali njihovo veličino, so (zaman) iskali tudi drugi evropski narodi.

rencah vzpodbudil ustanovitev »Academie di belle arti« že v drugi polovici 16. stoletja. Arhitektovo znanje se v renesansi odpre in razširi na širše področje humanizma, zato si mora ta na polju znanosti izboriti svoj prostor. Iz specialističnega obrtnika se mora arhitekt sedaj konstituirati kot univerzalen učenjak. In to je drugi veliki premik oziroma družbeni obrat, kateremu je podvržena arhitektura v renesansi: spremenjen očrt profesije arhitekta. Arhitekt se oddalji od preprostega tesarja ali gradbenika, zidarja na gradbišču: njegovo delo ni več vezano na praktično, ročno delo, ampak se izvaja zgolj z razumom in duhom, ki uspe ustvarjati ter razvrščati stvari in volumne v čudovito harmonijo. Arhitekt je tisti učenjak, ki ob obvladovanju humanistične virtú, pozna še gradbene materiale, pravila gradnje in jezik klasične arhitekture za doseganje popolne harmoničnosti zgradb. Arhitekt se s tem premikom v času renesanse dvigne nad ročnim izvajanjem dela. Njegov status se s tem, da ima v lasti specifično in splošno vednost obenem, spremeni: v istem zamahu, ko postane lastnik vednosti umetnosti gradnje, ne more biti več nikakršni ročni delavec, obrtnik in v družbi se s tem hierarhično povzpne. Za izvajanje arhitekture potrebuje druge ljudi, ki jih lahko »uporablja« za izvrševanje svojih idej in načrtov: ti postanejo sedaj orodje v njegovih rokah. S to hierarhično delitvijo, ki nastopi nekako sočasno ob afirmaciji na univerzitetni ravni in spremembo profesionalnega okvirja arhitekta, nastopi tretji družbeni obrat arhitekture. Arhitektura se dokončno uveljavi kot umetnost, kot oblikovanje in snovanje na duhovni ravni, ki je ostro razmejeno od same praktične izvedbe.

Arhitekti pa so se tudi ob istem času, ko se je pričel formirati pojem umetnika kot genija, sami začeli dejavno vpisovat v register karizmatičnih umetnikov. Ob tem, da ga udejstvovanje na univerzah premakne k temu, da od mojstra postane človek razuma, se obenem še bolj uveljavi tudi kot ustvarjalec prostorov, oblikovalec mestnih palač in cerkva z osebnim pečatom avtorskega umetnika. Največji med njimi ob tem tudi reorganizirajo sam proces dela, način gradnje, postavitev gradbišča, uvajajajo tehnološka odkritja: tak je bil recimo Brunelleschi, ki je leta 1436 v Firencah postavil tedaj tako veliko kupolo na katedrali Santa Maria del Fiore, s katero sta se lahko kosali samo še Panteon in Hagia Sofia. Dvojna streha, gotska konstrukcija, gradnja po principih Panteona in nazobčan obok so štiri ključne rešitve tega 55 metrov visokega in 42 metrov širokega rdečega oboda. Zanj je Alberti dejal, da lahko pod isto streho spravi vse prebivalce Toskane. Brunelleschi je eden prvih, ki preučevanje antičnih dosežkov združi z uveljavljanjem novih tehnoloških rešitev; je tudi eden prvih, katerega ime si bodo kot prispodobo velikega arhitekta zapomnili daleč

naokoli. In je tudi med prvimi, ki kupolo postavi kot simbol novih vrednot renesančnega mesta.

Med priznane umetnike se arhitekt dokončno vpiše nekje na začetku 16. stoletja. Arhitektura se je ravno z dvigom med svobodne umetnosti pričela obnašati kot nekakšno križišče vseh dotedanjih znanosti, torej kot skupna točka eksaktnih znanosti (matematike in geometrije), tehnike gradnje, naravoslovja in že omenjenih humanističnih ved. Tudi podoba arhitekta, ki je vzniknila v času renesanse, kot umetnika-demiurga, kot inženirja in intelektualca, se deloma prekriva s podobo, ki so jo nosili modernistični arhitekti 20. stoletja in jo v ikonoklastični arhitekturi poznega 20. stoletja in začetka 21. stoletja vidimo še danes.

Arhitektura se v renesansi ponovno prerodi: na postulatu klasične antične arhitekture vznikne kot umetnost, kot vednost, ki bo s svojo racionalno organizacijo in *znanstvenim* preučevanjem ter prostorskim ustvarjanjem položila temelje za sunkovito prevlado nad drugimi umetnostmi v naslednjih dveh stoletjih. Ta kanonizirana vednost, to na novo oblikovano gospostvo, bo močno razprlo svoja krila v porenasančnem času, v obdobju absolutističnih monarhij, ko arhitektura postane domala »prva« med vsemi umetnostmi. Takrat ustvarja mestne palače, vrtove, podeželske vile, domišljjske prostore s *trompe l'oeil*: njena dejavnost in vsemogočnost pri obdelavi in prezentaciji prostora doseže tu svoj vrhunec. Kiparstvo in slikarstvo sta po nekaterih branjih kot umetnosti uveljavljeni le, kolikor služita okrasju celotnega arhitekturnega ustroja nekega prostora. V tem času *ancien régime*, ko absolutizem in arhitektura dihata skupaj, enakomerno s polnimi pljuči, v Franciji leta 1671 ustanovijo Kraljevsko akademijo za arhitekturo. S tem se pod budnim očesom kralja poklic arhitekta dokončno profesionalizira. Arhitekti postanejo akademiki, razdeljeni na dve skupini, pri čemer tisti iz prvega stopnje ne smejo dobivati plačila za svoje delo, zaradi svojega poklica pa pridobijo status meščanskega plemstva. Ta po hod arhitekture in arhitekturnega poklica, ki korenini v renesansi, pa se po vladavini manierizma, baroka in rokokoja ponovno prelomi sto let kasneje, v obdobju, ki nas bo zaradi pomenljivih implikacij na tem mestu zelo zanimalo: gre za čas razsvetljenstva.

Razsvetljenje

Razsvetljenje v arhitekturi je kot specifično formativno obdobje, z dvema njemu lastnima obratoma, tesno povezano tako z antiko in renesanso kot z

moderno. Prav tu na novo opredelijo bistvene zahteve arhitekture, v tem obdobju razsvetlitve se na novo konstituira sam jezik arhitekture in temeljito premisli njeno bistvo. Zelo pomenljiva je tudi popotnica, ki jo razsvetljenstvu pripiše Tafuri: »*Ni slučaj, da sistematično raziskovanje razsvetljenske razprave omogoča, da lahko večji del protislovij, ki v različnih oblikah spremljajo potek sodobne umetnosti, zapopademo na njihovi čisti ideološki ravni.*«¹⁹ Razsvetljenstvo je za Tafurija, in v marsičem tudi za nas, osrednja konstitutivna epoha modernizma v arhitekturi: tu se začnejo kazati njeni glavni postulati, tu se izoblikujejo njeni glavni elementi, tu se zasnujejo njena glavna protislovja, ki bodo sunkovito stopila na plan šele v prvi polovici 20. stoletja.

82

Glavni slogan razsvetljenstva »*Sapere aude! – Drzni si vedeti!*« je v tem kulturnem procesu, ki zajame celo Evropo, namenjen avtonomnemu, svobodnemu subjektu novega časa. Razsvetljenstvo 18. stoletja ni le čas filozofske afirmacije Kanta, ni le kulminacija vseh teh idej na družbeni ravni s francosko revolucijo; to je tudi dvoumen in večplasten kulturni proces, ki sega onkraj enostavnih in enopomenskih pojmovnih temeljenj, kot so osvoboditev, napredek, um, svoboda. Kot pravita Foucault in Habermas, gre za dvoumen proces zato, ker je vanj po eni strani zajeto celotno človeštvo, ki vsebuje inherentno težnjo po razvoju, po drugi strani pa gre pri njegovem vsakokratnem zaklinjanju *Mehr Licht!* za subjektivno maksimo, ki nalaga posamezniku dolžnost, da uporablja svojo pamet namesto tega, da se naslanja na nek višji postulat, na neko zunanjo avtoriteto. V tej novi družbi, kjer na mesto svetega, avtoritete, absoluta ali če hočete Boga/kralja, stopi neomejena vladavina razuma, ki se uteleša v zmagovalnem pohodu znanosti, si mora subjekt drzniti uporabljati um. Sedaj, ko padejo vsi stari zidovi, vse stare šege in miti, ko se dotedanja duhovna konstelacija subjekta sunkovito prelomi, se začne čas, ki je nejasen, nefiksiran, odprt in nedoločen. Gre za prvo obdobje, ki prvič v zgodovini sploh poimenuje samega sebe in se s tem tudi legitimira. Z umom, ki postavlja abstrakcijo kot svoje glavno orodje, se razsvetljenstvo spravlja na svet kot celoto z vseobsegajočo racionalizacijo, ki mora narediti svet spoznat en zato, da ne bo več vir nikakršne tesnobe. Znanost, utelešenje te racionalizacije, dobi popoln primat nad resnico. Svoboda pa sedaj, z vsemi omejitvami, ki jih je nakazal Kant in ki segajo v uporabo uma v privatni in javni sferi, zavlada v meščanski družbi.

V prostoru razsvetljenstva dotedanja enotnost, ki jo je zagotavljal absolut in na katero arhitektura odgovarja s homogeno uporabo klasične

19 Manfredo Tafuri: *Projekt in utopija*, str. 7.

arhitekture,²⁰ razpade na več tenzij ali razpok, ki se vpišejo v samo arhitekturo. V tem obdobju se na novo definira razlika med javnim in privatnim, razlika med zunaj in znotraj, ki v zadnji instanci zdrsne in se enači tudi z razliko med nedomačim in domačim. Med drugim je čas 18. stoletja obdobje kreiranja javnih prostor združevanja ljudi, ki jih zanima umetnost, kot so na primer saloni in klubi. Kot ugotavlja Habermas,²¹ gre tu za čas razbohotenja meščanske družbe, ki velik pomen pripisuje zasebnosti, saj ta potencira občutek individualne svobode. Z nastopom meščanske družbe se tako v prostoru in sami družbi prvič izraziteje pojavi rez med javnim in privatnim. Razsvetljenski prostor pa zaznamujejo tudi ostre razlike med redom in kaosom, med pravilnostjo in nepravilnostjo, med organskostjo in neorganskostjo, ki se pojavijo tudi zato, ker se po dolgi vladavini klasične arhitekture tu odpre same kriza arhitekturne forme, ki bo svoje sledi pustila vse do moderne.

Tako kot je razsvetljenstvo konstitutivno za moderno, pa sta antika in renesansa kot predhodni obdobji meščanskih revolucij konstitutivni za samo razsvetljenstvo. Ravno v tem konstitutivnem momentu lahko njegove attribute povežemo z antiko, ki do nastopa razsvetljenstva ostaja za zahodno arhitekturo osrednje obdobje njene utemeljitve in primarni kraj njenega izvira. Razsvetljenstvo se bo v marsičem trudilo, da bo v arhitekturi nastopilo na mesto same antike: z razumom se bo želelo dokopati do izvirnega bistva arhitekture in na njem zgraditi novo arhitekturo, ki bo odražala spremenjene družbene razmere in spremenjenega subjekta, ki prebiva v tej arhitekturi. V isti sapi bo tako ob enem (deloma) odpravilo dotedanje ključne elemente arhitekturnega jezika, kot so bili denimo proporci in stebrni redi, saj so ti pravo utelešenje *ancien régime* kot takega, in afirmirala nove oblikovne elemente, ki jih bo razvila na osnovi abstrakcije in geometrije. Po drugi strani pa lahko v težnji razsvetljenstva po podrobnem premisleku samega bistva arhitekture vidimo močno povezavo z renesanso, kjer so začenjali polagati temelje za »znanstveno« preučevanje izrazov in elementov arhitekture. Traktati in arhitekturni spisi ter priročniki, ki iz Italije med in po renesansi preplavijo Evropo, zgradijo zmagovalno cesto za veliki pohod arhitekture v času poreneseančnega obdobja, torej v času manie-

20 Klasični jezik arhitekturnega jezika cveti tudi v baroku, ki je čas velikega eksperimentiranja v pozicioniranju, prelamljanju in prerazporejanju klasične arhitekture kot take, in rokokoju, kjer arhitekturni jezik po Framptonu pride do stadija, da je preveč izdelan. Te opredelitve povzemamo po: Kenneth Frampton, »Modern architecture, a critical history«, Thames & Hudson, 2004.

21 Jurgen Habermas: *Strukturne spremembe javnosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1989.

rizma, baroka in rokokoja oziroma absolutističnih monarhij. Prav tako lahko rečemo, da bo razsvetljenstvo 18. stoletja v Franciji z akademizmom in bolj odpadniških, »modernih« teoretskih struj, začel tlakovati neustavljivo pot do največje arhitekturne revolucije v zahodni zgodovini, saj bo položil teoretske temelje za modernistično arhitekturo 20. stoletja.

84

Poskušajmo torej v glavnih obrisih povzeti to ustanavljanje v obdobju razsvetljenstva. Vrhunec dogajanja se bo preselilo v Francijo, kjer se tekom celotnega 18. stoletja začnejo postavljati vprašanja o bistvu arhitekture. Na eni strani se o jedru arhitekturnega početja sprašujejo predstavniki t. i. stare, tradicionalne struje, zbrani v krog akademije, na drugi strani pa na drugačnih izhodiščih ustvarjajo t. i. moderni, napredni teoretiki in arhitekti. Medtem ko se tradicionalna struja ozira predvsem v preteklost in išče svoje ključne delovne paradigme v dosežkih antike in renesanse, bodo ti, ki korakajo na utrip napredka, zastavljali nove paradigme, ki so utemeljene na rezoniranju in izhajajo iz sedanjosti ter so usmerjene daleč v prihodnost. Diskrepanca med tema pozicijama seveda korenini v sami ideji razsvetljenstva, vendar ne gre pozabiti tudi na razmah kapitalizma in tehnološki napredek, ki se vrši v 17. stoletju in koraka z roko v roki z idejo kapitala ter naraščanjem moči buržoazije, nosilcema temeljitih družbenih sprememb oziroma idej modernega. Kot je nastop kapitalističnega načina produkcije in specializacije dela začel temeljito spreminjati same odnose v družbi, ki so se kazale tudi s tehnološkimi spremembami za postavitev nove infrastrukture (ceste, kanali) in so omogočale večji izkoristek produkcijski zmoglosti, tako se je vedno izraziteje kazal pritisk za formiranje znanstvenih disciplin, ki bodo objektivno merile in preučevale tako naravoslovna kot humanistična oziroma zgodovinska dejstva. Z 18. stoletjem smo stopili v čas, ko na eni strani leta 1747 ustanovijo tehnično-inženirsko šolo *Ecole des Ponts et Cahussées*, na drugi strani Baumgarten leta 1750 izda svojo *Aesthetico*, Winckelmann pa *Geschichte der Kunst des Altertums*. Estetika se tu uveljavi kot veda, ki preučuje lepo na istih preverljivih in stalnih postulatih, kot so značilni za druge, sorodne (filozofske) in druge discipline. Vse te spremembe pripravljajo podlago za izraziti boj proti idejam *ancien régime*, ki se vrši tudi v arhitekturi s soočanjem dveh diametralno nasprotujoči si pozicij. Ta kolizija, ta napetost med dosedanjim in novim, utečenim in naprednim, se bo po 18. stoletju zelo izrazito pokazala spet v modernizmu.

Dvesto let pred tem pa na udobnih stolih Kraljevske akademije za arhitek-

turo sedijo številni akademiki, ki razpravljajo o teorijah arhitekturnih klasičkov in o tem, kako opredeliti dober okus v arhitekturi. Z nekoliko prosto parafrazo Luisa Hautecoeurja lahko rečemo, da je akademija vladala nad arhitekti, študenti, podizvajalci, kraljevskimi palačami, provincami in mesti: kot taka je bila ves čas do svoje razpustitve leta 1793 mogočni instrument centralizirane oblasti. Čeprav lahko na prvi pogled potegnemo vzporednice z akademijami, ki so v času renesanse nastajale v italijanskih mestih in so združevale umetnike, ki so se svobodno odločali za svoje članstvo in tudi za svoje statute, pa je konstitucija francoske akademije za arhitekturo povsem drugačna: nastala je iz zaveznitva med razsvetljenstvom in centraliziranim absolutizmom zato, da bi na državni ravni sistematizirala, racionalizirala in operacionalizirala vedenje o arhitekturi in samo konstitucijo prostora. Ena od ključnih dolžnosti njenega vodstva in članov je bila tudi sprejemanje resolucij, ki so morale biti nato vključene v »normativno arhitekturno estetiko«, tak kanon znanj pa bi na koncu rezultiral v vzpostavitvi francoskega (stebrnega) reda. Čeprav je delovala na polju arhitekture, pa se je akademija posluževala povsem znanstvenih principov tedanjega časa: naslanjala se je na ugotovitve filozofije in naravoslovnih znanosti, tako naj bi bil *raison* ključni dispozitiv vsake diskusije med njenimi zidovi. V tej maniri ne gre spregledati, da je bila za akademike edino matematika garant gotovosti in geometrija osnova za doseganje lepote; veličino in dovršenost pa je bilo možno doseči zgolj s posnemanjem antike.²² Na akademiji, ki je imela monopol nad podeljevanjem in pridobivanjem naziva arhitekta, se je najizraziteje kazala težnja po obnovi klasične arhitekture in po uveljavljanju geometrije kot »doktrinalnega« ozadja za izvajanje poklica arhitekta.

Na akademiji so se po tem, ko so temeljito preučili avtorje klasične (rimске) arhitekture in so njeni glavni akterji izdali serijo razprav o tem, v 18. stoletju prvenstveno posvetili razpravljanju o vprašanju *bon goût*. Diskusija, ki se je pričela na pobudo François Blondela na silvestrski večer leta 1671 in se domnevno končala teden dni zatem z opredelitvijo dobrega okusa v arhitekturi kot tistega, kar ustreza inteligentnim ljudem, je v naslednjih sedemdesetih le-

22 Med glavnimi predmeti na akademiji, ki so vključevali geometrijo, aritmetiko, mehaniko, hidravliko, vojaško arhitekturo in perspektivo, so sodila tudi teoretska predavanja, ki so bila ob rednih predavanjih arhitekturnih teoretikov, kot sta bila F. Blondel in C. Perrault, pospremljena z glasnim branjem kanonskih del klasične arhitekture (Vitruvija, Palladia, Scamozzija, Vignole, Serlia, Albertija, Viole in Catanea). Deloma povzeto po Hanno-Walter Krauft: *ibid*, str. 129–149.

tih pokazala na vse odprte pore in razpoke akademije. Vprašanje dobrega okusa, okrog katerega se je vrtela ključna estetska diskusija razsvetljenstva, je ostala namreč za člane akademije nerešljiva. Ta razprava je s prstom pokazala na notranje tenzije same akademije, ki je želela združevati dva nezdružljiva pola: na eni strani koncept absolutne monarhije, torej sfero Absoluta, in na drugi ideje razsvetljenstva, torej sfero razuma in svobode. Vprašanje dobrega okusa ni bilo moč razrešiti tako, da bi ta dva pola lahko zvedli na neko imanentno skupno vsoto, brez da bi ta vsota v istem trenutku razpadla. Zato so se zvrščali tisti, ki so podajali vsakič novo rešitev, vsakič novo definicijo: vendar do skupnega imenovalca nikakor niso mogli prispeti. In čeprav je centralen položaj te debate znotraj akademije dodaten izkaz za to, da je bila arhitektura v tem času in prostoru institucionalno še kako del lepih umetnosti, kaže nerešljiva zagata akademikov ob vprašanju dobrega okusa na to, da ključni arhitekturni nosilci idej *ancien régime* niso mogli iznajti ustreznega diskurza, ki bi lahko ponudil zadovoljiv odgovor izven polja Absoluta.

86

Vendarle pa je akademija odigrala dominantno vlogo v utemeljevanju pojma arhitekture do sredine 18. stoletja; arhitekturna teorija je med njenimi zidovi dosegla razcvet, ki je po Tafuriju dejavno posegal tudi na področje brisanja baroka kot predhodnega arhitekturnega obdobja. Če stopimo izven teorije za trenutek v samo arhitekturo, pa lahko nemara najbolj izrazito aplikacijo njenih načel v prostoru vidimo na zahodnem pročelju Louvra, ki so ga ob koncu 17. stoletja oblikovali Perrault (po poklicu zdravnik), Le Vau (kraljevi prvi arhitekt) in Le Brun (prvi kraljevi slikar), pri čemer običajno največje zasluge za ta »spektakularni« spoj rimske arhitekture s principi za izgradnjo mestne palače pripisujejo Perraultu. Petdelno zahodno pročelje Louvra je s korintsko kolonado, ki v parih ustvarja nov ritem, novo igro klasičnih stebrnih redov na dolgem poslopju ter na to fasado vnaša inovativno razgibanost, postavilo nova načela oblikovanja. To pročelje je sprožilo pravo poplavo aplikacij idej rimskih templjev po celi Franciji, tako na cerkvah kot na državnih poslopih. In ne samo to: dolgoročno postane model, ideja, podoba birokratskih stavb sprva širom Francije, ki se aplicira sčasoma po vsej Evropi in tudi v ZDA.

Sočasno pa se je ob razpravi o dobrem okusu v arhitekturnem polju zgodilo še nekaj pomenljivega: v prvi polovici 18. stoletja so ob rimskih izkopaninah v Herculaneumu in Pompejih začeli podrobno preučevati in izrisovati tudi ruševine na Siciliji in v Grčiji. Številni obiski in meritve teh ruševin so ob že obstoječih priročnikih, ki so se do tedaj tako kot francoski akademiki

naslanjali predvsem na Rim,²³ odprli nepoznane horizonte v razumevanju klasične arhitekture. Sprva sta se dva Angleža, James Stuart in Nicolas Revett, leta 1751 odpravila na težavno pot v Atene in tam podrobno izmerila grške stavbe: njuna knjiga s podrobnimi meritvami je izšla leta 1762. Francoz Le Roy, proti kateremu bo zelo kritično nastopil eden ključnih ustvarjalcev arhitekture v času razsvetljenstva, arhitekt in jedkar Giovanni Battista Piranesi, je izris grških templjev pripravil leta 1758. S tema dvema knjigama je sprva Anglijo, nato pa še celo Evropo in kasneje še Združene države Amerike, preplaval t. i. »grški rivaval«. Namesto dosedanjih petih stebrnih redov so arhitekti lahko izbirali med osmimi, saj so doktrinalni petici, ki je temeljila na klasični rimski arhitekturi, dodajali še grško trojico, ki je bila bolj primarna, bolj rudimentalna, bolj čokata, bolj »izvirna«. In čeprav je ta zgodovinska kuriozitet, ki se je formalno utelesila v uporabi grških principov stebrnih redov za prehodno obdobje tridesetih let, nikoli ni dokončno prišla in zaživela v arhitekturi, lahko zanjo trdimo, da je deloma plod prizadevanj akademikov, po drugi strani pa – in ta struja je tu veliko močnejša – je »grški rivaval« neposredna izpeljava postulatov in racionalizacije, ki jo je nad arhitekturo vršila bolj »odpadniška« struja arhitekturnih teoretikov in arhitektov 18. stoletja.

Ta struja, ki je korenito zarezala v arhitekturo in se vpisala v njeno temeljno paradigma, prinaša val sprememb, ki ga utelešajo Frémin, Cordemoy in Laugier, kasneje pa se njihovim predpostavke približa najbolj znamenita trojka razsvetljenskih oziroma revolucionarnih arhitektov, ki jo tvorijo Boullée, Durand in Ledoux. Oni bodo tisti, ki bodo na sistemski ravni temeljito preizprašali samo bistvo arhitekture: pod vprašaj bodo postavili vsemogočnost stebrnih redov, proporce in druge elemente klasične arhitekture. Arhitekturi je sedaj dana naloga, da oblikuje drugačen, spremenjen izrazni jezik, ki bo ustrezal novemu družbenemu sistemu, svobodnemu subjektu in vzpenjajočim se meščanskim vladarjem ter njihovim vrednotam. Na prizorišče sprva stopijo teoretiki: Cordemoy je leta 1706 prvi, ki postavi kritično analizo stebrnih redov. Ob tem, da jih hoče obvarovati pred izkrivljanjem (v času baroka in rokokoja), želi Cordemoy v celoti odpraviti ornamentalno uporabo stebrnih redov oziroma to, kar preprosteje povzema termin »arhitektura v reliefu« in vključuje pilastre, polstebre in različne domislice arhitektov, ki na zgradbah

23 Najbolj zaslužnemu »študentu« generacije francoske Kraljevske akademije za arhitekturo je francoski kralj dodelil posebno nagrado: šlo je 3-letno štipendijo, ki je pokrivala bivanje v Rimu, kjer je lahko arhitekt preučeval rimske izkopanine in principe klasične arhitekture in *medias res*.

nimajo konstrukcijske, ampak zgolj estetsko funkcijo. Francoski opat se je v svojem traktatu postavil izrazito proti vsej dotedanji »lingvistiki« italijanskih mojstrov, češ da ta zakriva primarno in primitivno uporabo stebrih redov, ki je konstitutivna za doseganje racionalnosti in razumnosti v sami arhitekturi. Njegova glavna skrb je bila namenjena geometrični čistosti in odpravi vsake nepotrebne ornamentalnosti.²⁴ Gre za prvo izrazito nasprotovanje ornamentu v arhitekturi sploh, ki ga Cordemoy prepričljivo dopolni s svojim prikazom bistva čiste arhitekture: to je samo stoječi steber.

88

Če so Cordemoyeve ideje za njegov čas domala prevratne, lahko za revolucionarne okličemo zaključke, pod katere se je petdeset let kasneje podpisal njegov učenec, opat Laugier. Angleški arhitekturni teoretik John Summerson²⁵ ga imenuje za prvega modernega arhitekturnega filozofa. Laugier v prostor arhitekture zareže na dveh ravneh: prvo s tem, da zamaje avtoriteto stebrih redov, in drugič s tem, da ponudi alternativo, ki temelji na racionalizaciji in napoveduje funkcionalizem. Laugier je vizualiziral obliko »primitivne koče«, kjer štiri drevesna debela podpirajo rustikalno stilizirano streho.²⁶ S tem se je želel približati »naravni« arhitekturi, saj je izhajal iz poenostavljene podobe gotske strukture, kjer ne bi imeli opravka s pilastri, oboki ali drugimi oblikami formalne artikulacije, ki bi na kakršen koli način preprečevala stik s stebri. Francoski opat je prvič v zgodovini predstavil funkcionalni, racionalni prototip za uporabo stebrov v arhitekturi, ki je diametralno nasproten do tedaj uveljavljeni doktrini. Še več, kot mislec in ne kot arhitekt je šel tako daleč, da je predlagal umik vseh zidov sploh: te naj nadomestijo stebri. Kot pravi Summerson, lahko po nastopu modernizma in konstrukcij skeletnih zgradb oziroma stebrov, ki omogočajo velike steklene površine naših sodobnih zgradb, šele danes vidimo daljnosežnost te ideje. S tem, ko se Laugier zavzema za prvotno uporabo stebrih redov, namreč napoveduje (v času modernizma zasnovano) zgradbo na pilotih. Laugier, ki bo osvojil bralstvo po celi Evropi, s skico »primitivne koče« arhitekturo ne le oddalji od uveljavljene doktrine klasične arhitekture tako, da stebrne rede same zamenja z drevesnimi debli, ampak se tudi z idejo premestitve narave v mesta zavzema za »naravno« arhitekturo.

24 Kot ugotavlja Kenneth Frampton (*Modern architecture, a critical history*, str. 14), je s to svojo trdno pozicijo proti ornamentu v arhitekturi Cordemoy za dvesto let predhodil ideje Adolfa Loosa.

25 John Summerson: *The classical language of architecture*, Thames & Hudson, London, 2006, str. 91.

26 Hegel se v svoji *Estetiki* kritično in ironično opredeli do te koče, saj se pri analizi naslanja na Goethejev opis, ki je do nje izrazito odklonilen.

Vendar ta ideja v arhitekturi, razen deloma v modernizmu, ne doživi vidnejših odmevov. Veliko pomenljivejši je za nadaljno zgodbo arhitekture neoklasicizem, ki se teoretsko močno nasloni prav na postavke Cordemoya in Laugiera. Neoklasicizem velja za eksplicitno uresničitev razsvetljenske arhitekturne teorije, saj ob racionalizaciji poudarja tudi avtentično, primarno uporabo stebrnih redov. John Summerson ga opredeljuje preko preproste enačbe, ki jo bomo tu za naš namen še do konca stilizirali: *neoklasicizem = razum + arheologija*. Ta dva elementa ga ločujeta od baroka, zaradi poudarjene zadržanosti pa še bolj eksplicitno od rokokoja, in postavljata smernice za njegovo široko prevlado v 19. stoletju. Preden pa se preseli na ulice evropskih mest 19. stoletja, je neoklasicizem v prvi vrsti in predvsem glavni stil revolucionarnega obdobja. Po revoluciji so neoklasicistične stavbe dajale zavetje novo ustanovljenim institucijam meščanske družbe; kot take so odgovarjale na nujno novo ustanovljene države v obliki republike. Neoklasicizem je za Framptona odigral tudi močno vlogo pri oblikovanju meščanskega imperialnega stila. V arhitekturni teoriji vlada splošen konsenz o tem, da je eden največjih neoklasicističnih emblemov pariški Pantéon. To racionalno postavitev, ki predstavlja stebrne rede na čim bolj avtentični način, je Jacques-Germain Soufflot zasnoval kot cerkev, vendar je bila po francoski revoluciji spremenjena v grobnico revolucionarnega gibanja in učenjakov razsvetljenstva – tu sta pokopana Voltaire in Rousseau. Pročelje tega mogočnega poslopja je očiščeno vsake aplikacije »arhitekture v reliefu« in če stavbi ne bi naknadno zaradi statičnih težav zazidali okenske odprtine, bi stebri stopili še močnejše do izraza: s tem pa bi »*občutek izgube gravitacije*« (izraz je Summersonov) bil še toliko bolj ekspliciten.

Ob boku neoklasicizma pa čas razsvetljenstva v Franciji formira še eno podobno linijo, ki bo po svoji radikalnosti in absolutni predanosti abstrakciji ter čistim geometrijskim linijam še izraziteje napovedovala nastop modernistične arhitekture. Ob tem ne velja pozabiti, da so v tem času na enostavne geometrijske like stavili tudi angleški arhitekti, kot so Inigo Jones, Christopher Wren in neopalladijevski projektanti v krogu lorda Burlingtona, teoretsko pa se je temu posvečal Chambers in George Dance mlajši. V Franciji so to geometrijsko čistost najbolj predstavljali ustvarjalci t. i. revolucionarne arhitekture, kamor uvrščamo ob Boulléeju in Ledouxu še Duranda in Lequeua. Njihova konceptualna linija zastavlja poudarjeno monumentalnost, simboliko in abstrakcijo ter uporabo geometrije čistih, popolnih oblik, ki se poigrava z osnovnimi liki, kot sta kvader in sfera. Glavna razmejitvena črta med njihovo arhitekturo in neoklasicizmom je ob v tem, da njihova dela vzpostavljajo nov arhitekturni

izraz, ki je plod kreacije uma in racionalizacije forme, ob tem jih določa tudi to, da prvotno večinoma niso bile namenjene realizaciji. Kako se je revolucionarna arhitektura borila za svoj nov izraz?

90

Boulléejev načrt grobnice za Isaaca Newtona prikazuje ogromno zgradbo s sferičnim obokom, ki svetlobo izrablja za poudarjeno prezentacijo veličine arhitekture, s katero se poigrava tudi pri grajenju odnosov med volumni in čistimi geometrijskimi linijami. Boullée jo je zasnoval leta 1785, ko je tehnično nikakor ne bi mogli izvesti (k temu tehničnemu izostanku se bomo v nadaljevanju še vrnili), vendar je z njeno skico do potankosti prezentiral idejo spoja svetlobe z osnovnimi geometrijskimi linijami in volumni, ki so izražali njegovo obsesijo s t. i. Platonovimi geometrijskimi telesi. Četudi je Boulléejeva arhitektura ostala zavezana tej monumentalnosti, ki je bila megalomanska in je ostala nerealizirana v prostoru 18. stoletja, je kljub temu močno zaznamovala porevolucionarno Evropo, in sicer preko enega vplivnega učenca: Jean-Nicolas-Luisa Duranda. Durand, ki se je v arhitekturi posvečal predvsem normativni in ekonomski tipologiji stavb, je bil prvi učitelj arhitekture na novo ustanovljeni inženirski šoli *Ecole Polytechnique*. To šolo so ustanovili leta 1794, le leto po zaprtju akademije, kot sedež tehničnega znanja o celostnem upravljanju s prostorom. *Ecole Polytechnique* uteleša revolucionarne ideje na polju arhitekture, ki so združene s sinergijo prihajajočega osvajanja Napoleona. Med drugim se bo ta šola uveljavila kot najglasnejša nasprotnica in kritičarka šole *Ecole des Beaux-Arts*, ustanovljene v sredini 19. stoletja, ki je bila prava trdnjava klasičnega jezika arhitekture. Durandov odtis v tej inženirsko zapeljani arhitekturi se je ob poučevanju izkazal tudi z delom *Précis des leçons d'architecture*, ki ponuja bralcu sistematizirano in standardizirano zbirko tedanjega znanja o inženirski praksi arhitekture. Ob etičnih vprašanjih, ki jih je Durand nalagal arhitektu in arhitekturi, je bilo njegovo delo zavezano predvsem poudarjanju standardizacije, ki bi na osnovi preverljive matematične formule omogočala funkcioniranje različnih elementov zgradb. Do popolne standardizacije prostora in arhitekture bo treba počakati do nastopa globalne prevlade modernistične arhitekture po 30. letih 20. stoletja, vendar se ta zareza v prostoru napoveduje ravno v razsvetljenstvu.

Prvo eksplicitno teoretsko navezavo med razsvetljenstvo in modernistično arhitekturo je v 30. letih 20. stoletja vzpostavil avstrijski umetnostni zgodovinar Emil Kaufmann. On je tudi »odkril« in postavil pred arhitekturno javnost t. i. trojko revolucionarnih arhitektov (Boulléeja, Ledoux in Lequeua)

ter njihovo delo povezal z modernistično arhitekturo, pri čemer se je najbolj posvečal delu Ledoux in Le Corbusiera. Zakaj? Ledoux je po Kaufmannu točka prehoda od baroka k neoklasicizmu²⁷ zaradi vrste razlogov. Prvi med njimi se vrši na ravni forme. Kaufmann je ob podrobnem preučevanju celotnega Ledouxovega opusa opredeljeval glavne attribute neoklasicizma, kar Vidler povzame kot: »neoklasicistična cerkev je bila organizirana kot soliden geometrijski blok z manj dekoracije in z razvidno delitvijo ter identiteto njenih funkcionalnih delov«. ²⁸ Kaufmannov pomenljiv zaključek te nove delitve in opredelitve identitete gre v smeri, da se arhitekturna forma iz stadija neke organske narave spremeni in popolnoma podvrže čisti geometriji. Vendar se Kaufmannova analiza Ledouxovega tlakovanja modernizma preseli tudi na simbolno raven njene uporabe. Kaufmann vzame pod drobnogled Ledouxov koncept »architecture parlante« oziroma govoreče arhitekture, kjer naj bi si Ledoux prizadeval za izkaz idej preko specifičnih oblik samih zgradb. Ko Ledoux zapiše »Oblika kvadra je simbol Pravice« in še »Oblika kvadra je simbol stalnosti«, ²⁹ Kaufmann v tem prebere željo arhitekture poznega 18. stoletja po razvijanju družbenega jezika same forme. Med zapuščino njegovih nerealiziranih del je najbolj pomenljiv načrt za idealno mesto Chaux, kjer naj bi Ledoux po Kaufmannovem prepričanju namesto »baročne enotnosti (barocken Verband)« pionirsko uvedel paviljonski sistem gradnje (Pavillionsystem), ki je postal nato značilen za celotno 19. stoletje. Tako zasnovan paviljonski sistem zgradb, kjer se vsaka stavba »izolira« od druge s specifično funkcijo in izraznostjo, Kaufmann nato artikulira kot nastajajočo nujo po »arhitekturi izolacije«, ki naj bi napovedovala vzpenjajočo se nujo modernega posameznika po individualizaciji. Ta izolacija, ki jo na ravni urbanizma izvede Ledoux v planu za Chaux, pomeni za Kaufmanna, in tu se spet sklicujemo na Vidlerja, zasnovno nove forme zgradb. Na ravni forme lahko Ledoux vidimo kot izrazitega nadaljevalca Boulléejeve geometrijske čistosti in abstrakcije ter dokončnega odklona od vsake ornamentalnosti, ki so prineseni v arhitekturo skoraj ob popolnem izbrisu ključnih elementov jezika klasične arhitekture. Na ravni forme ga lahko imamo za pionirja modernizma, saj z igro volumnov ustvarja nov princip oblikovanja prostora, kar je po Kaufmannu preneseni izraz za

²⁷ Termin neoklasicizem je Kaufmanova skovanka, ki jo je prvič uporabil v eseju *Die Architekturtheorie der französischen Klassik und der Klassizismus* iz leta 1920, kjer je izpostavil razliko med klasično arhitekturo in arhitekturo, ki ji od tedaj rečemo neoklasicistična. Povzeto po: Anthony Vidler – *Histories of the immediate present, inventing architectural modernism*, The MIT Press, 2008, str. 22.

²⁸ Anthony Vidler: *Histories of the immediate present*, str. 23.

²⁹ Claude-Nicolas Ledoux, povzeto po: Anthony Vidler: *ibid*, str. 25.

razsvetljensko težnjo po razjasnitvi (*Abklärung*) v arhitekturne okvirje. Šele z igro volumnov, ki se vselej postavijo v novo kompozicijo in ne sledijo nekemu centralnemu, osnovnemu motivu, se lahko ta težnja po razjasnitvi dokončno artikulira. Kaufmann pa ga z modernisti povezuje tudi zaradi nove vloge, ki jo predaja tlorisu: ta postane racionalni načrt, ki tako kot pri modernistih generira celotno zasnovo stavbe.

92

Za nas Ledoux ostaja pomenljiv avtor zato, ker na formalni ravni svoje arhitekture napoveduje oblikovni dispozitiv, ki ga bo povzela modernistična arhitektura. Za njim in za racionalnimi posegi drugih predstavnikov t. i. revolucionarne arhitekture, enostavno vračanje nazaj h klasični arhitekturi ni bilo več mogoče. Po tem, ko so si na postavkah razuma prizadevali k vrnitvi k »primitivnim« izvorom arhitekture, pri čemer jim je geometrija služila kot glavno sredstvo tega zapopadanja, so vpeljali nov univerzalni jezik arhitekture, ki se formira ob boku klasicizma. V tem univerzalnem jeziku, ki odpira drugačno konstrukcijo same arhitekture in vprašanje arhitekturne forme obenem pahne v krizo, se skriva njihov ključni doprinos. Tega revolucionarnega dispozitiva pa njihova era ni zmogla realizirati tudi tehnično: in tu v našo zgodbo spet stopi Tafuri. Kar je za nas v Tafurijevem zgodovinskem prerezu razsvetljenstva najbolj pomenljivo, je njegova stava do arhitekture 18. in 19. stoletja v celoti, ki jo razume preko njene destruktivne vloge. Če si dovolimo nekoliko prosto parafrazo Tafurijeve ključne poante, lahko sprejmemo ta daljnosežni sklep: *razdiralna vloga arhitekture 18. in 19. stoletja izvira iz tega, da arhitektura tega časa nima še dokončno na razpolago takih tehnik produkcije, ki bi ji omogočale dokončno izpolnjevanje pogojev buržoazne ideologije*. Ti pogoji nastopijo šele z dokončnim formiranjem modernistične arhitekture, ki jo zaznamuje ravno spremenjena konstelacija tehnoloških možnosti. Zaradi tega manka podpore s strani tehnike v času razsvetljenstva so se po Tafuriju nekateri arhitekti zatekali v »namišljen« svet vselej le možnih projektov. Tafuri tako trdi, da so arhitekti iskali zatočišče za svojo delo v imaginariju, ker jim je omogočal spoj racionalizma in kriticisma. To je obenem tudi pomenilo, da so arhitekturo samo vse bolj spreminjali v tehniko organizacije preoblikovanja materialov, svoje delo pa so reducirali na izvajanje kritike. Zato so ti eksperimentalni modeli med drugim postavili tudi nove metode projektiranja, kjer so prisotni ogromni volumni, geometrijska čistost in kjer je razviden arhitekturni primitivizem (kot uporaba čim bolj enostavnih principov). Tako eksperimentalno početje vzpostavi za Tafurija novo ideološko vlogo same arhitekture, ki ji bomo dokončno priča v času modernistične arhitekture. Kot smo že dejali, pa zanj razsvetljen-

stvo ostajata polje, kjer je možno protislovja, ki bodo naknadno zapadla v modernizmu, brati na čisti ideološki ravni.

Modernizem

Za izhodišni oris postulatov modernistične arhitekture ponovno podajamo formulo, ki izhaja iz zgornje opredelitve neoklasicizma (neoklasicizem = razum + arheologija), vendar iz igre izvzema arheologijo. Formula se sedaj sedaj glasi: *modernizem = razum + tehnologija*.

Beseda »modern«, ki se uporablja od 15. stoletja dalje, izvira iz latinske besede »modernus« in pomeni zdaj, ta trenutek, v periodi tega časa. Čeprav se na prvi pogled zdi, da lahko besedo »moderno« uporabljamo kot sinonim za besedo »novo«, pa Jameson³⁰ postavi med njima tako razlikovanje: to, kar je moderno, je nujno novo, kar pa je novo, ni nujno moderno. Gre namreč za to, da je »moderno« nek kolektiven fenomen, ki se vrši kot serija analognih dogodkov, medtem ko lahko »novo« vpišemo predvsem v register individualnega, osebnega, torej posameznega. Ob tem pa termina »modern« in »modernost« tudi vselej predpostavljata neko periodizacijsko logiko, ki za besedo »novo« ni nujno konstitutivna. Kot prav Jameson, je v »moderno«, »modernost« in vse njune izpeljave vpisana neka dialektika, ki se pokaže kot prelom, kot rez in kot perioda (tudi sami bomo v moderni in modernizmu iskali prav take prelome), ki se pojavi na prehodu od preteklosti k sedanjosti kot neka radikalna zareza, ki organizira tisto preteklo kot prejšnje obdobje, kot preteklo periodo. Med najbolj vplivne definicije moderne se običajno vpisuje Habermasova, ki opredeljuje moderno kot »nedokončan projekt«. Ta definicija pa je za našo nadaljnjo uporabo semantično prazna, zato pojdimo raje naprej in pogledjmo Jamesonovo začetno opredelitev, ki »fundamentalni pomen moderne« najde v samem svetovnem kapitalizmu. Ravno svetovni kapitalizem vrši globalizacijo, ki briše vsako kulturno raznolikost na svetu, ki ga vse bolj kolonizira in upravlja univerzalni tržni red. Čas moderne je na zahodu močno korelativen z dokončno prevlado kapitalizma, ki se vrši od 18. stoletja dalje. Pri modernem človeku govorimo o pripadniku meščanske družbe, ki je v mestu podvržen dejanskosti kapitalističnega sistema ter »verjame« razsvetljenskim dispozitivom svobode in razuma. Racionalnost se skupaj z drugimi imperativi kapitala zaje v vse pore družbe, ki je sekularizirana in vse bolj slavi tehniko ter tehnologijo oziroma znanost. Kot ugotavlja Jameson, je svet moderne še vedno organiziran okrog »dveh distinktivnih temporalno-

30 Fredric Jameson: *A singular modernity, Essay on the ontology of the present*, Verso, 2002.

stih«, in sicer na eni strani okrog novega, industrijskega velikega mesta, po drugi plati pa okrog kmetijskega podeželja. Ta tranzicijska ekonomska struktura, ki se gradi na podlagi tehnike, dobi močan pečat tudi v sami umetnosti moderne, ki je zbrana okrog koncepta modernizma.

94

Ravno tehnika bo ena od osrednjih dispozitivov časa moderne. Mesto in podeželje se ob drugačnih produkcijskih procesih in organizaciji življenja najbolj razlikujeta ravno na liniji prevlade tehnike. Med bolj razvidnimi posegi tehnike na področje umetnosti pa je delitev na visoko umetnost in množično kulturo, ki se zgodi tudi z nastopom množičnih medijev. Nova tehnološka mašinerija prinese v prostor še estetski šok, ki brez opozorila izbruhne na stari, fevdalni krajini in s tem v prostor prinaša rez racionalnega, ki ga nekateri berejo kot strah in tujost, spet drugi umetniki pa ga poveličujejo. Eno najbolj pronicljivih branj tega procesa lahko vidimo v Heideggerjevem razumevanju tehnike. Heidegger je nastop tehnike opredelil ob zelo definirani razliki do nastopa umetniškega dela. Umetniško delo namreč ob sebi organizira ter zbira krajino in svet – spomnimo se znanega primera grškega templja, h kateremu se Heidegger večkrat vrača. Tehnika pa je po drugi strani točka, na kateri se krajina in svet sam prekineta: namesto združevanja vnaša razdor. Heidegger je za Jamesona, ki se bo v polju kulture modernizma in postmodernizma veliko posvečal ravno arhitekturi, postavljal tehniko kot novo obliko shranjevanja energije, kot neko »stoječo rezervo« energije, ki jo je možno kasneje uporabiti. Zakaj? Znotraj na novo oblikovanih zareзов v prostor bo ob številnih spisih, ki se bodo posvečali ravno modernosti in grajenju ter prebivanju človeka v tej modernosti, s takim razumevanjem tehnike ponudil uporabno perspektivno pojavljanja tehniške modernosti znotraj izrazito nemodernega prostora. S tako perspektivo Heidegger obrne običajni pogled na razvoj, kjer je tradicija navadno postavljena kot tisto, kar mora dati prostor novemu. Daljnovidna vloga te teorije je, da ravno domačnost predmodernega (ali nerazvitega) predaja nasilju novega svojo zmožnost za nastanek strahu in občudovanja. Pri vsem tem pa ni pomenljiva oblika, ampak sam šok, s katero tehnika zareže v prostor. Heidegger v kratkem zapisu *Umetnost in prostor* pravi: »*Umetnost in znanstvena tehnika gledata na prostor na različne načine, ga obdelujeta z različnimi nameni*«. ³¹ Vendarle pa se vedno bolj zdi, da tudi umetnost, čeprav do prostora dostopa drugače kot tehnika, vse bolj uporablja tehnične atribute.

31 Martin Heidegger, »Umetnost in prostor«, v: Arhitekturni bilten, številka 145-146, december 1999, str. 66.

Tehnika torej močno poseže tudi v umetnost. In čeprav lahko ob boku tehnike nanizamo več prelomov, več prehodov oziroma začetkov modernosti, ki gredo od avtonomizacije umetnosti, pri čemer velja izpostaviti predvsem diferenciacijo podobe od samega medija slikarstva, do »odkritja« nezavednega, pa vse do uporabe ne- ali post-mimetičnih gradbenih materialov, kot so jeklo, armiran beton in steklo v arhitekturi do zatona melodije in nastopa tonalne harmonije v glasbi – tehnika med njimi ostaja zapisana kot najbolj dominanten prelom. Umetnost se je na te zunanje spremembe, tako znotraj slikarstva, kiparstva, arhitekture, literature, plesa in glasbe, odzivala izrazito neenotno. To predrugačenje, ta vstop v modernizem se ne odvija premočrtno: ta se konstituira razpršeno, s številnimi avtorji, mnogimi tendencami, različnimi strujami. Vse to proizvede v času modernizma množico različnih prelomov in rezov, ki vsak po svoje odzvanja drugače. To zgoščanje prelomov se običajno pripisuje telosu modernizma, ki je podrejen neki notranji dinamiki stalnih inovacij, ki vselej potiskajo naprej lastne meje v smeri novih tehnik in novih oblik. Za vest o modernosti na področju umetnosti so krojile postavke kot so inovacija, ustvarjanje novega in drugačnega od predhodnih umetniških postulatov. Po nekaterih interpretacijah lahko umetnost modernizma razdelimo na tri struje, in sicer na umetniške avantgarde, ki so bile izrazito radikalne, na zgodovinske avantgarde in na modernistično umetnost, ki se je afirmirala kot visoka umetnost za meščanske elite. Celoto te umetnosti modernizma določa razkol med visoko in nizko kulturo, ki ga lahko opredelimo glede na njene naslovnike: ko se na eni strani izobraženci meščanske elite predajajo vrhunskim dosežkom modernistične umetnosti v slikarstvu ali literaturi, se množice z razmahom medijev zabavajo z izdelki kulturne industrije.

Eden glavnih imperativov modernistične umetnosti je težnja po tem, da se oddalji tesnobo. Tesnoba je v modernizmu kot njeno najbolj temeljno občutje najbolj zarezala v tkivo družbe in v prostor. Med bolj dovršene poskuse prikazovanje tesnobe spada Munchov *Krik*, ki šok modernega bivanja lahko izrazi samo še tako, da krikne. Ni naključje, da je modernizem najbolj zaznamovala ravno tesnoba. Na prelomu stoletja tudi drugi teoretiki zvrščajo različne zapise o tesnobni situaciji, ki se kažejo na psihični, socialni in prostorski ravni. Zgleda, da je tesnoba zajela celotno družbo in da se v največji meri pojavlja v metropoli, kraju absolutne odtujitve. Metropola v 19. stoletju postane mesto zapore, ki se iz absolutističnega mesta spremeni v kapitalistično mesto, kjer vlada racionalizacija, higiena, estetika cenzure v nekaterih delih mesta, vse skupaj pa na prostorski ravni začenja urejati urbanizem. Metropola postaja najbolj poudar-

jen kraj kopičenja kapitala. Tak kraj ustvarja določene psihološke pogoje, ki s hitrim tempom življenja, razdeljenim na ekonomski, profesionalni in družbeni del ustvarja drugačno, novo občutenje psihičnega prebivanja posameznika. Prebivalec metropole vstopa v razmerja na preračunljiv način, ki ga vodi denar, pravi Simmel, in s tem še pogloblja svojo odtujenost, svojo tesnobno občutenje.

Tesnobi so se posvečali številni interpreti moderne, med njenimi najbolj relevantnimi analizami pa je Heideggerjeva iz *Biti in časa* (1927). Heidegger tesnobo tu opredeljuje kot fenomen, ki lahko nastopi v najbolj nedolžnejših situacijah: »V >pred-čim< tesnobe postane očitno »to ni nič in nikjer«. Upornost znotrajsvetnega ničesar in nikjer fenomenalno pove: >pred-čim< tesnobe je svet kot tak.« To ogrožajoče, ki je vir tesnobe, je prisotno v celotni konstituciji sveta. Heidegger svojo misel še razširi in pravi: »Kar utesnjuje ni to ali ono, pa tudi ne vse bivajoče skupaj kot vsota, ampak možnost priročnega sploh, se pravi svet sam.(...) Če se potemtakem kot >pred-čim< tesnobe izpostavlja nič, se pravi svet kot tak, potem to pove: *pred čimer je v tesnobi tesno, je biti-v-svetu sama.*« Tesnoba je odlikovano počutje, ki se zapiše v biti-v-svetu, v ta temeljni konstituens Heideggerjeve zgodnje filozofije iz obdobja *Biti in časa*. Tesnoba je temeljno počutje, ki s tem, ko nastopi, tubit prestavi iz nekega varnega zavetja splošnosti in povprečnosti >se<-ja v območje nedomačnosti in to je za nas neka osnovna linija, po kateri velja brati moderno in modernizem. Tubit je lahko znotraj sveta, pri bivajočem, pomirjena in varna: v tej domačnosti ima zagotovljeno priskrbovanje, tu se lahko predaja sproščenosti >se<-ja. Tubit lahko beži pred nedomačnostjo, pred ne-udomovljenostjo, ki izhaja iz same biti-v-svetu in osnovne konstitucije tubiti, vendar ji na koncu ne more uiti. Zato tudi nedomačnost – *Unheimlichkeit* je nemški izraz, ki ga Heidegger uporablja na tem pasusus fundamentalne analitike – ves čas zasleduje tubit, ker ji je prišita pod kožo. In to nedomačnost izbeza na plan prav tesnoba. Tudi iz teh kratkih nastavkov lahko vidimo, da takrat, ko znotraj Heideggerjeve filozofije iz obdobja *Biti in časa* govorimo o tesnobi ali strahu, se k njima hitro pripne nedomačnost, skupaj z njo pa tudi neudomovljenost, pa tudi vprašanje doma in domačnosti. Vse te teme so ene ključnih rdečih niti Heideggerjevega mišljenja in verjetno ne tvegamo preveč, če prav vprašanje doma izpostavimo kot eno najpomembnejših vprašanj znotraj njegove filozofije. Pri tem seveda ne velja pozabiti, da Heidegger na večih mestih³² človeka opredeli ravno iz te

32 V predavanju »Uvod v metafiziko« iz semestra 1934–35 in v predavanju »Hölderlinova himna Ister« iz leta 1942.

svoje nemožnosti imeti dom: človek je najbolj nedomače, najbolj grozljivo, »unheimlich« bitje. Za to so za nas ravno te teme eden od »kraljevskih« možnih vstopov v Heideggerjevo branje razumevanja prostora in same arhitekture, seveda ob prebivanju in nanj vezanih spisih.³³ Žal tokrat ne moremo iti v daljšo eksplikacijo in razlago vseh teh nastavkov, za katere bomo na drugem mestu prikazali, da se se zelo pomenljivo stekajo v Heideggerjevem razumevanju strukture *das Unheimliche*, ki leži na točki med domačim in nedomačim, med intimnim in zunanjim, med varnim in grozljivim: kjer se torej pokaže tisto najbolj nedomačno, skrito, grozljivo, ki je lahko s tako silo prišlo na dan samo v domačem. Za sedaj nam zadostuje to, da je znotraj Heideggerjeve misli zelo pomenljivo vlogo odigrala prav tesnoba in nanj na raznorodne načine prišita *das Unheimliche*. Ravno *das Unheimliche* pa je eden od možnih načinov branja modernistične arhitekture.

Modernizem se sicer v arhitekturo vpiše na podoben način kot pri drugih umetnostih: konstituira se tako pri avantgardah kot pri »visoki« modernistični arhitekturi, v katero se nato zlije večina avantgardnih idej. Pri tem ne velja prezreti, da je ravno Corbusierov CIAM termin »modern« med vsemi umetnostmi najbolj strateško (in sploh izpostavljeno edini) uporabljal že od začetka 30. let za izgradnjo svoje ideologije, za izpis svojega manifesta tedanjemu času. Sam proces ideološke konsolidacije je v modernistični arhitekturi domala prehiteval sam proces (fizične) izgradnje te arhitekture. Teh prelomov in presekov, s katerimi se gradi modernistična ideologija na področju arhitekture, je bilo v prvih 40. letih 20. stoletja veliko. Če izberemo le nekatere, ki so se dogajale na področju zapisane teorije, naj omenimo številne publikacije s strani Le Corbusiera, ki gredo od revije »L'Espirit Nouveau« (1920–1925) do knjig z analizo arhitekturne zgodovine in zastavkom prihajajoče arhitekturne revolucije v »Vers une architecture« (1923), novega zastavka urejanja prostora »Urbanisme« (1925), »L'Art décoratif d'aujourd'hui« (1925) in drugih. Pred tem je Adolf Loos na Dunaju izdal članek proti ornamentu »Ornament und Verbrechen« (1907), Antonio Sant'Elia in Filippo Tommaso Marinetti pa sta z »Manifesto dell'architettura futurista« (1914) razglašala dokončno prekinitev z dotedanjo arhitekturno tradicijo. Walter Gropius je kot glavni namen vseh vizualnih umetnostih razglašal popolno stavbo v svoji poslanici ob prevzemu šole Bauhaus, ki je znana kot »Manifest-Bauhaus« (1919), Paul Scheebart je o

33 Kot sta predavanji »Grajenje, prebivanje, mišljenje« in »... pesniško domuje človek« iz leta 1951.

steklu in jeklu kot novih materialih, ki bodo ob armiranem betonu korenito predrugačili arhitekturo, v zapisu »Glasarchitektur« (1914) še vedno govoril kot o utopiji. Pomenljivo vlogo pri t. i. »zgodovinski konstrukciji« modernega gibanja so odigrali Philip Johnson in Henry-Russell Hitchcock z organizacijo razstave »International **Modern Architecture**« (1932) v **Muzeju za moderno umetnost v New Yorku**, **Nicolas Pevsner z monografijo** »Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius« (1936) in Siegfried Gideon z obsežno teoretsko-zgodovinsko razpravo »Space, time and architecture« (1941), ki je teoretsko ustoličila in podrobno predstavila internacionalni stil.

98

Raznorodno in raznovrstno moderno gibanje, znotraj katerega se konstituira celota modernistične arhitekture, se s pionirskimi deli začne kazati v desetletju pred letom 1914, svoj kreativni višek doseže ob koncu 20. let, nato tudi zaradi ekonomske krize in nastopa totalitarnih režimov sledi delna stagnacija, ob koncu 2. svetovne vojne pa se razprši po celotnem svetu kot bomba v obliki t. i. internacionalnega stila, za katero nihče ni bil ravno najbolj prepričan, od kod je priletela in kdo jo (poleg kapitala) sploh podpira. Zagotovo drži, da modernistična arhitektura ponudi v prostoru rešitve, ki omogočajo hitro, ekonomično in racionalno gradnjo porušenih mest, ki se obenem tudi hitro širijo. Za modernizem na področju arhitekture velja, da prinese v to polje revolucijo, ki je bila najbolj univerzalna in radikalna od vseh, ki so se v tem polju dogajale pred tem. Zakaj? Namesto klasičnega vprašanja forme, za katerega Tafuri izpostavlja, da je izrazit pokazatelj krize na področju arhitekture, se sedaj arhitektura ukvarja z novimi dilemami, ki jih lahko po Johnu Summersonu strnemo na pet tematik: tehnologija, industrializacija, planiranje na širši ravni (urbanizem), masovna produkcija za družbene potrebe in vprašanje zgradbe kot same arhitekture. In če lahko za Le Corbusiera in CIAM rečemo, da so se ob izraziti modernizaciji arhitekture pospešeno posvečali tudi urbanizmu in prihajajoči masovni produkciji stavb za družbene potrebe (hiša je zvedena na Domino okvir, ki omogoča masovno produkcijo), se je z industrializacijo na začetku najintenzivneje ukvarjalo gibanje Deutsche Werkbund, s tehnologijo pa domala vsi, ki so imeli pri prenovi arhitekture vsaj minimalno dejavno vlogo (od avantgardnih futuristov in puristov do pionirjev Behrensa in Perreta, pa do Gropiusa, Le Corbusiera, Mies van der Roha in drugih).

Dva odločilna koraka v smeri aplikacije novo dostopne tehnike in materialov z novo formo sta naredila modernistična pionirja na prelomu stoletja:

Peter Behrens v Nemčiji in Auguste Perret v Franciji. Behrens je bil eden od ustanovnih članov vplivnega združenja Deutsche Werkbund (1907), ki si je prizadevalo za učinkovito sodelovanje med umetnostjo, industrijo in obrtjo v dobi industrializacije z izobraževanjem in združevanjem arhitektov, oblikovalcev in predstavnikov industrije ter obrti pod isto streho. Behrens se je proslavil z načrtom za turbinsko halo podjetja A.E.G. v Berlinu leta 1909, kjer gre po Framptonu za »materializacijo industrije kot enega vitalnih ritmov modernega življenja. Pri tem ni šlo zgolj za enostaven dizajn iz jekla in stekla (kot so bili značilni za železniške postaje 19. stoletja), saj je Behrensova turbinska hala zavestno umetniško delo, tempelj industrijski moči.«³⁴ Summerson to impresivno zgradbo bere nekoliko drugačno kot Frampton, ki jo postavlja za simbol moči industrializacije, vendarle v njeni formi tudi on prepozna obliko templja: za Summersona je turbinska hala neoklasična stavba, ki je oblikovana po linijah klasičnega templja, kjer pa so izpuščeni njegovi stilistični znaki in simboli. Klasična kolonada je tu predstavljena z vertikalami na strani stavbe, ki jih sedaj na vogalih podpirajo jekleni nosilci. Vhodni portal templja se je spremenil v veliko okensko površino, ki se je na robih nekoliko ukrivila. Behrens na vogalih združuje trdnost zida s prehodnostjo, odprtostjo okenskih površin: tako ustvarja olajšanje in senco, ki je prisotna pri templjih, zaključuje Summerson. Velika inovativnost te zgradbe je ob stilizirani uporabi klasičnega arhitekturnega jezika v drugačni, še ne videni uporabi jekla kot arhitekturnega gradnika. Behrensov učenec Walter Gropius bo jeklo vzpostavil kot neposredni in ekonomsko upravičen gradbeni material v arhitekturi, kjer bo tudi pokazal na njegovo široko uporabnost; Gropius bo še pred začetkom 1. svetovne vojne postavil iz tega novega gradnika nekaj ključnih spomenikov modernističnega gibanja. V Franciji bo po drugi strani na široko uporabnost betona opozoril Perret, ki bo v stanovanjski stavbi Naval Depot tako kot Behrens združil nekatere elemente klasične arhitekture in prihajajoče modernistične revolucije. Večnadstropna stanovanjska zgradba s skeletno konstrukcijo na Rue Franklin v Parizu iz časa 1902–1904 tako na fasadi ohranja jezik klasičnih stebrnih redov, ki jim je Perret v celoti odvzel vsako okrasje in jih med številnimi okenskimi odprtinami postavil iz armiranega betona. Ta »racionalistični klasicizem«, kot je njegov slog poimenoval Frampton, uvaja ob stilizaciji klasične arhitekture predvsem institucijo strukturnega okvirja, ki ga zahteva gradnja z armiranim betonom. Armirani beton bo kot nov gradbeni element, ki ga je mogoče uliti in zliti v vse poljubne forme ter uporabiti tako na industrijski zgradbi kot na koncertni dvorani, je po letih formiranja modernističnega giba-

34 Kenneth Frampton: *Modern architecture – a critical history*, ibid, str. 111, op. prevod Mkb.

nja, tudi z nastopom internacionalnega stila, kmalu pridobil globalne razsežnosti po koncu 2. svetovne vojne.

Preden nastopi ta radikalna in univerzalna zareza v prostoru, ki bo obenem v grajeni prostor prinašala s seboj tudi strukturo das Unheimliche,³⁵ pa se v modernistično gibanje vključi še veliko arhitektov zahodnega sveta. Verjetno lahko prav Perretovemu in Behrensevemu učencu Le Cobrusieru pripišemo največ zaslug za to, da bo ob izraziti inovativnosti v polju arhitekture še bolj utrdil nekatere elemente klasične arhitekture. Njegove stavbe že samo s tem, da ohranjajo harmonijo med vsemi posameznimi deli, vztrajno nadaljujejo klasično disciplino arhitekture. Obenem pa so plod spremenjene dispozicije osnovnih elementov arhitekture, ki se sedaj ponaša s svobodnim tlorisom, horizontalnim oknom, grajenjem na pilotih, ravno streho in svobodno fasado. Teh pet točk modernistične arhitekture, ki jih Le Corbusier formuliral leta 1926, seveda ni izbranih naključno: v spremenjenih družbenih, ekonomskih in kulturnih okoliščinah modernega časa, ki ga preči industrializacija s svojo tehnološko dovršenostjo, metropola kot kraj akumulacije te industrializacije in kapitala ter vse bolj »nerazvito«³⁶ podeželje na drugi strani, ti novi elementi stopijo na mesto petih klasičnih stebrih redov arhitekture, ki se sedaj preselijo v predmoderni čas. Veliko prehitro pa je trditi, da je Le Corbusier z njimi skušal izbrisati dotedanjo arhitekturno zgodovino in njene dosežke: če se poglobimo v njegovo delo, lahko prav tu vidimo poglobljeno poznavanje te zgodovine in upoštevanje ključnih dosežkov te arhitekture. Vendarle pa je njegovo arhitekturo ob tej inovativni, a obenem klasični podobi, in kiparstvu najbolj zaznamoval ravno racionalizem.

Racionalizem v arhitekturi modernizma gre z roko v roki z dvema vzporednima težnjama: abstrakcijo na ravni forme s prevlado čistih geometrijskih linij in tehniko, ki se materializira s prenosom vedenja s polja kapitala, in uporabo materialov, ki so prvotno služili industrijskim obratom. V modernizmu se zlijejo te težnje in racionalizacija nastopi v arhitekturi v taki meri, da zavlada nad celotnim globalnim prostorom.³⁶ Cilj arhitekturnega

35 Pričujoči članek je del širše naloge, ki jo pripravlja avtorica in v kateri se ukvarja z osvetlitvijo modernistične arhitekture skozi prizmo strukture das Unheimliche, kot sta ga zastavila Martin Heidegger in Sigmund Freud.

36 Kot ugotavlja arhitekturni teoretik in zgodovinar Colin Rowe, je modernizem v arhitekturi zavladal do te mere, da je racionalizacija in abstraktnost popolnoma prevlada v arhitekturi na globalni ravni. S tem je modernistična arhitektura postala »uradna umetnost«, ki razvija in nudi dekoracije za vse ostale umetnosti in dejavnosti.

modernizma, ki prenaša v prostor težnje te racionalizacije, je postavitev novega, odprtega prostora, ki je svetel, higienski, čist, logično in učinkovito oblikovan. Za nas bo ta racionalizem le eden od odgovorov modernistične arhitekture na simptome moderne, med katere štejemo industrializacijo, metropolo kapitala, nove družbene razrede, tehnologijo in znanost, bolezni in fobije ter tesnobo. Eden od možnih branj modernističen arhitekture je ta, da jo pogledamo skozi diapazon odgovorov, ki jih je dala na te simptome. Ker se sedaj podajamo proti zaključku, jih ne moremo več podrobneje opredeljevati, zagotovo pa velja vsaj to, da jih navedemo kot: racionalizacijo in razvojem novih gradbenih materialov, geometrijsko čistost, masovno gradnjo, redukcijo in standardizacijo, higieno in zdravljenje ter transparenco. Naša hipoteza ob tem je, da so odgovori modernistične arhitekture na specifične simptome časa pokazatelji prevlade strukture *das Unheimliche* v modernistični arhitekturi. Pri razumevanju simptomov sledimo Freudovi definiciji, ki jih opredeli kot oblike bolezenskih znakov. Zato je naša druga teza ta, da lahko v teh novih atributih arhitekture razberemo strukturo *das Unheimliche*, ki je imanentna modernističnemu predrugačenju arhitekture ravno zato, ker ta v svojo osnovno paradigmo prišije bistvene attribute razsvetljenstva, ki se z modernistično arhitekturo pozunanjijo in s tem v prostoru zgradijo attribute strukture *das Unheimliche*.

Modernistična arhitektura je s stavbe izbrisala ornamente in gledala nanjo kot na funkcionalni objekt, ki je prvenstveno podvržen uporabi. Funkcionalizem kot najbolj dominantna struja znotraj modernistične arhitekture skrči dotedanjo večplastnost arhitekture same na zgolj eno njeno funkcijo: zgolj na njeno uporabnost. S tem se arhitektura vse bolj spreminja le v instrument, le v orodje, ki kapitalu in njegovi globalizaciji nikakor ne zmore argumentirano nasprotovati kot enakovreden sogovornik. Z modernizmom se arhitektura otrese tudi drugih zgodovinskih simbolov, drugih klasičnih elementov, ki so iz njenega pojma konstituirali tiste lastnosti, da jo je bilo moč razumeti kot umetnost. S tem, ko se je njena temeljna težnja v moderni premaknila iz polja umetnosti spet³⁷ v polje tehnike, lahko njeno konstitutivno bistvo dokončno opredelimo v formuli *arhitektura = razum + tehnika*. V takem zgoščenem zapisu jo navajajo tudi nekateri modernistični arhitekti, ki pospešeno gradijo njeno ideologijo. Ameriški arhitekt R. Buckminster Fuller je v svojem manifestu o novi zvrsti arhitekture podal njeno definicijo, ki nemara najbolj konci-

37 Kjer se je arhitektura nahajala od antike do začetka renesanse.

zno in plastično podaja prav definicijo celotne modernistične arhitekture, kot:
»*Znanost + Umetnost + Industrija = Univerzalna arhitektura.*«

Ob tem, da se preko tehnike v bistvo arhitekture prišije struktura *das Unheimliche*, se v isti gesti vrši tudi izbris spomina na preteklo v grajenem prostoru, ki zaradi specifične artikulacije prostora vpisuje *das Unheimliche* še globlje v sam pojem arhitekture. Aleš Vodopivec o vlogi spomina v arhitekturi pravi:
»*V bistvu arhitekture je torej, da skuša prostor artikulirati na način pripovedi, da ga opredeljuje kot spomin, kar pomeni, da se arhitektura pojavlja kot poseben prostor, ki spominja, opominja (lat. = monere), se pravi kot monumentalni prostor.*«³⁸ S tem, ko je arhitektura vse bolj zvedena na golo funkcionalnost, ko se v njeno konstitutivno jedro zagrizeta racionalnost in tehnika, ko njena formalna prezenca ne omogoča več pretekle in utečene artikulacije prostora, se arhitektura vse bolj premika na spolzka tla *das Unheimliche*.

38 Janez Koželj, Aleš Vodopivec: *Iz arhitekture*, Založba Krtina, Ljubljana 1987, str. 51.