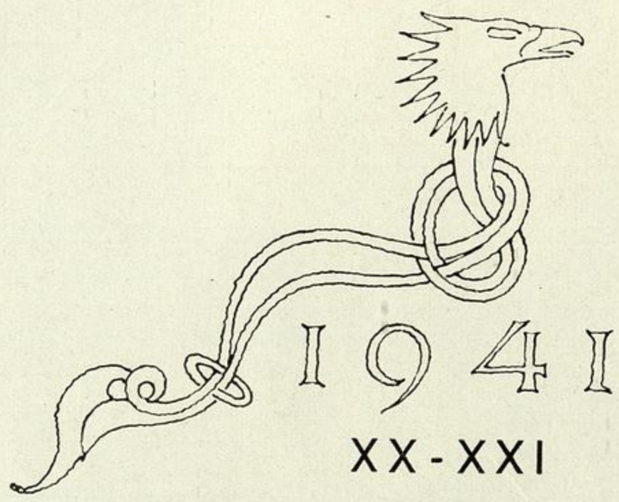
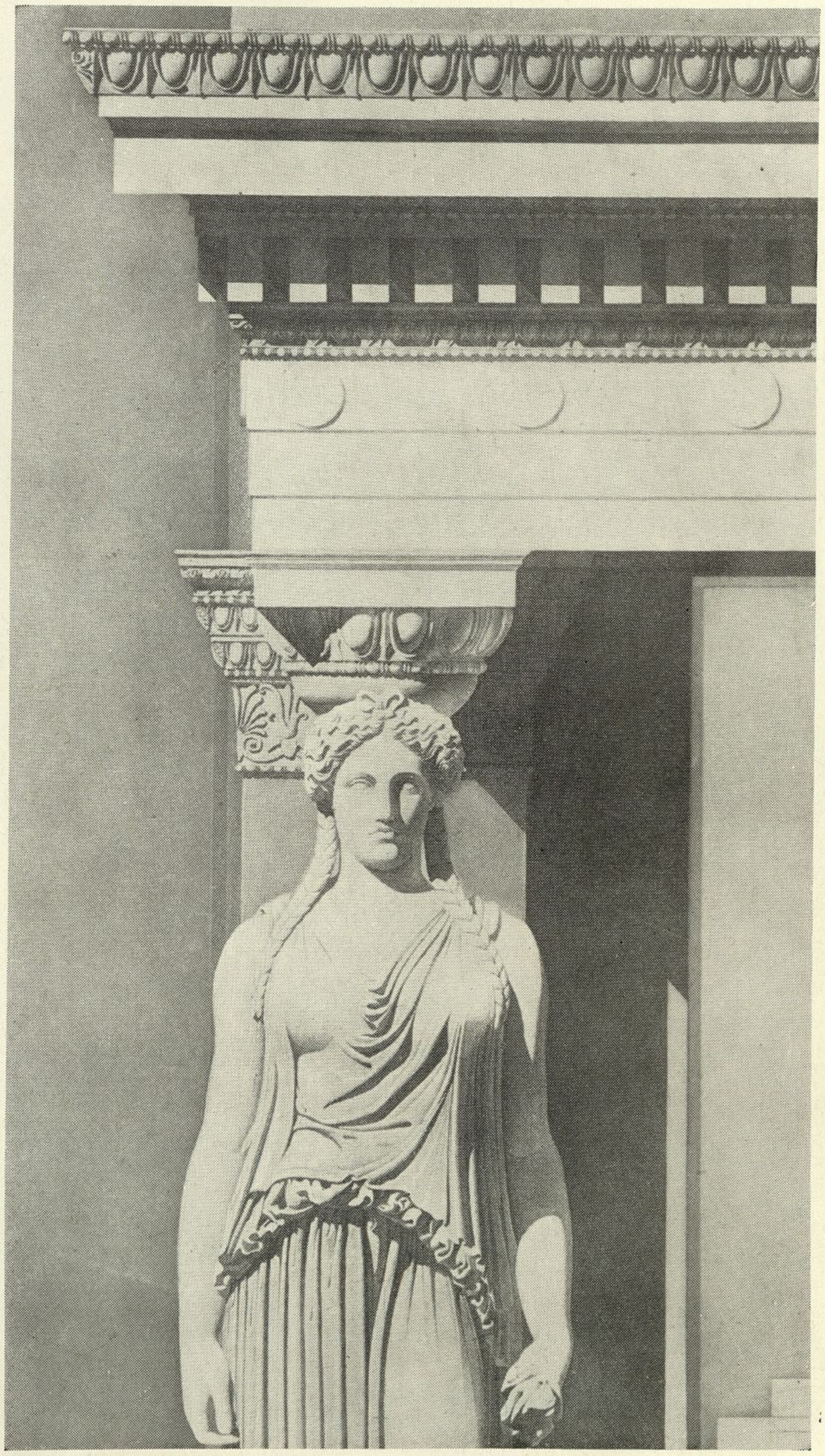
Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

II 267430
Lahko na dom!



XX-XXI
IZDALA
MESTNA OBČINA LJUBLJANSKA

ARCHITECTURA PERENNIS



BESEDILO
DR. FRANCE STELE
IN DR. ANTON TRSTENJAK
PODOBE
ARCH. JOŽE PLEČNIK

67430

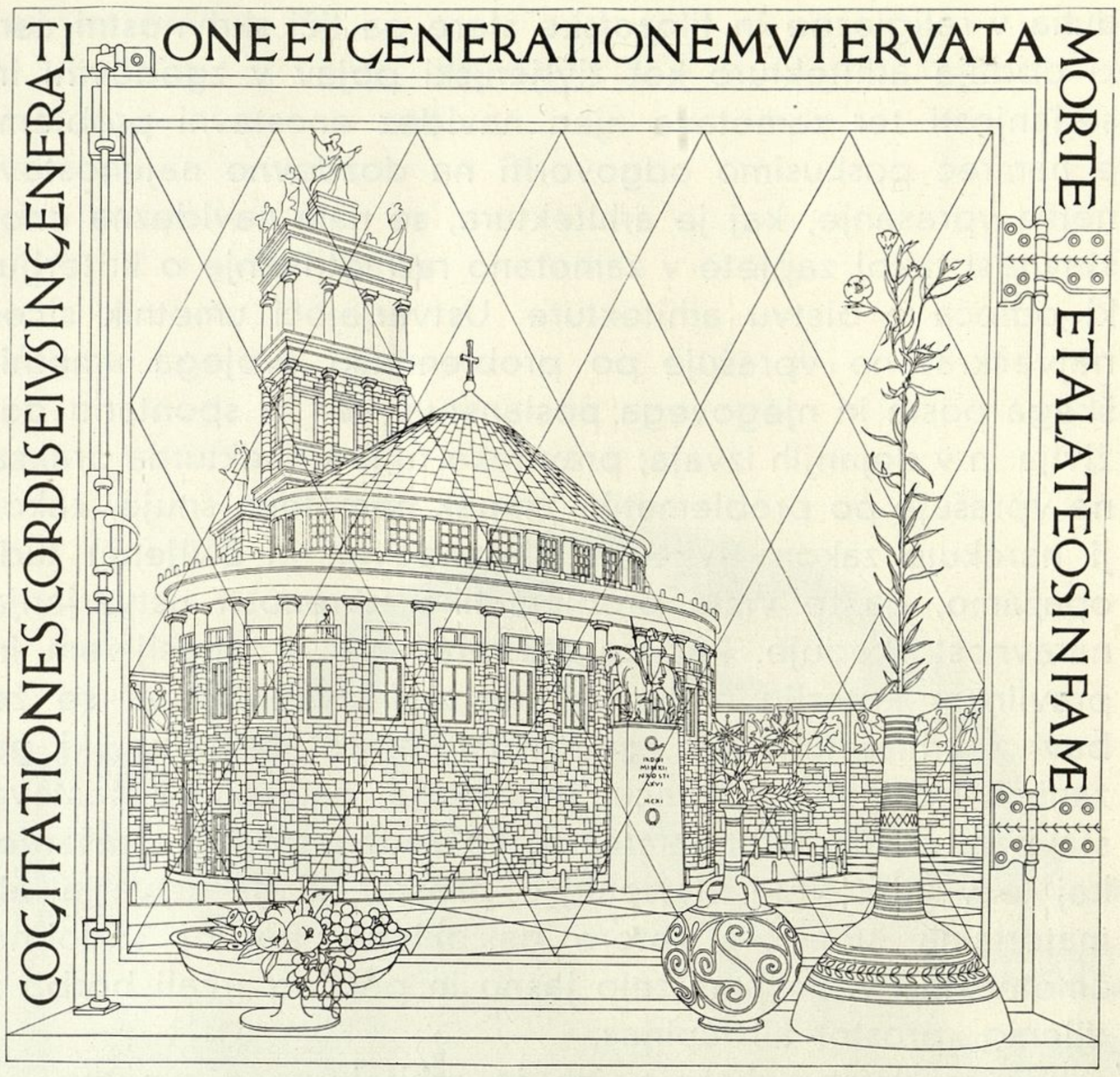
NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
LJUBLJANA

D 25. X. 1947/9227
Z. Z. L.

SV·ANTO DETAILI

M 1:50

M 1:20



ARCHITECTURA PERENNIS

Arhitektura je del kulturnega področja človeškega življenja na zemlji

Arhitektura je del kulturnega področja človeškega življenja na zemlji. V kulturni zgodovini, pa tudi v življenjski vsakdanjosti ima eno najvidnejših mest. Po času postanka je nedvomno eden prvih odzivov človeka na življenje v deviški, od kulture še nedotaknjeni in nepreoblikovani naravi. Po življenjski vlogi pa ji pripada zaradi najožje povezanosti z vsakdanjim in najbolj intimnim življenjem osrednje mesto med pričami človeške zgodovine.

Po svojem izvoru je sicer praktična, porabna, ker ustreza eni izmed življenjskih prapotreb, med katerimi jo našteva že sveto pismo starega zakona (Sirah 29, 28), ko pravi: »Prvo v človeškem življenju je voda in kruh, oblačilo in hiša, ki pokriva sramoto.« Kulturni človek pa jo je že v pradavnini uvrstil v stvariteljski krog svoje duhovnosti; vsi kulturni narodi jo po instinktivnem soglasju prištevajo skupini likovnih umetnostnih strok in s tem eni najvišjih kategorij prizadevanj človeškega duha. Po zvezi z umetnostnim snovanjem postaja deležna najrahlejših utripov človeške duševnosti, njen problem pa zanimiv problem svetovnonazornega kroga našega življenja. Tako postaja ta, po svojem izvoru najpraktičnejša kulturna stroka tudi izraz najgloblje zasidranih spoznanj in predmet zagrizenih svetovnonazornih borb. Prav v tej široki življenjski razpetosti med najvsakdanjejšimi potrebami življenja in najvišjimi poleti

duha v religiozne in filozofske sfere pa tiči skrivnostni čar, ki obdaja arhitekturo kot življenjski pojav v zgodovini in sedanjosti ter zamotava njen navidez enostavni problem.

Kaj je v arhitekturi važnejše, prostor ali lupina ostenja?

Če namreč poskusimo odgovoriti na dozdevno najenostavnejše vprašanje, kaj je arhitektura, se nam navidezna enostavnost takoj zaplete v zamotano razmotrivanje o kriteriju, ki odloča o bistvu arhitekture. Ustvarjajoči umetnik sicer največkrat ne vprašuje po problematiki svojega umetniškega posla in njegovega poslanstva, ker jo spontano doživlja in v dejanjih izvaja; prav tako tudi arhitekturna praksa ne vprašuje po problematiki, ampak nemoteno snuje, kakor ji narekuje zakon življenja; v zgodovini in življenju tudi opažamo, da te vrste problematika iskrenosti ustvarjanja naravnost škoduje. Pač pa se vprašanje o zanesljivem in pravilnem kriteriju nujno vsiljuje znanstveniku, naj se že bavi z arhitekturo kot zgodovinar ali kot psiholog, ki ga zanima postanek in značaj lepotnega, estetskega sestava stavbarstva. Obakrat namreč rezko zadenemo na vprašanje, kaj je v arhitekturi bistvenejše, prostor, ki ga ustvarja, ali materialna lupina, s katero ga oklepa. Razvoj sodobne umetnostne vede nam zelo jasno in poučno zrcali borbo z dilemo »prostor ali lupina«.



Arhitektura je z gmotno lupino omejen prostor, ki služi različnim življenjskim potrebam

Vsakdanja dejstva kažejo, da je arhitektura z gmotno lupino (ostenjem) omejen prostor, ki služi različnim življenjskim potrebam in namenom. Za naivnega opazovalca pa prostora tako rekoč ni, ker njegovi čuti zaznavajo predvsem lupino, zato pojmuje vulgarno naziranje arhitekturo izključno kot graditeljico arhitekturni prostor obdajajočih, kolikor ne naravnost ustvarjajočih lupin. Tudi praktik, stavbar, ustvarjalec arhitektur ne more mimo lupine in se šele na višjih stopnjah zavé problematike prostora, sicer pa se ima tudi sam predvsem za graditelja arhitekturnih lupin.

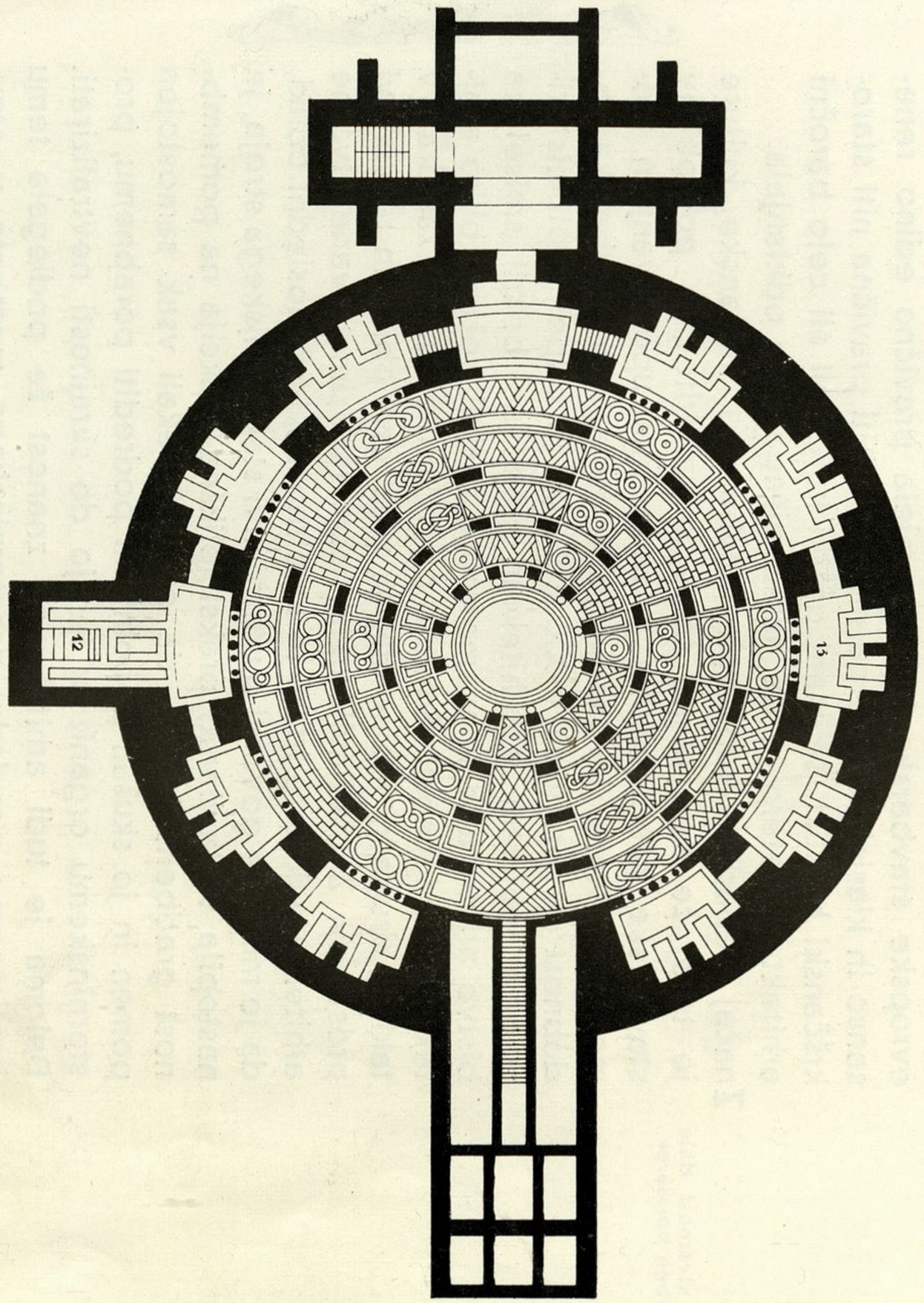
Veda je najprej zaznala lupino

Skoraj naravno se zdi, da je tudi veda o arhitekturi, naj gre za zgodovinsko ali za tehnično arhitekturno stroko, najprej zaznala lupino in na tako pridobljena dejstva oprla svoja raziskavanja. Vsa stilna sistematika zgodovinskega arhitekturnega gradiva do konca XIX. stol. je zgrajena na prvenstvenem vrednotenju lupine. In dokler so stil pojmovali kot vrsto dosledno ponavljajočih se posameznih značilnosti, je bila lupina naravno v ospredju pozornosti. To stališče je pospeševalo tudi dejstvo, da je bilo težišče umetnostne vede v klasični antiki in renesansi. Od antike (Vitruv) je renesančna umetnostna veda prevzela sistematiko arhitektonskih redov, katerih predmet je izključno lupina; nanje in na njim ustrezne pojave v gmotnem sestavu arhitekture je bil skoraj prav do naših dni oprt tudi nauk o lepotnem organizmu arhitekture.

Čim bolj pa se je poglabljala posebna problematika zapadnoevropskega, krščanskega stavbarstva, tem bolj se je

AEDES SANCTI IOSEPHI PATRIARCHAE

CRYPTA





M 1:300

Krščansko cerkveno stavbarstvo poudarja prostor

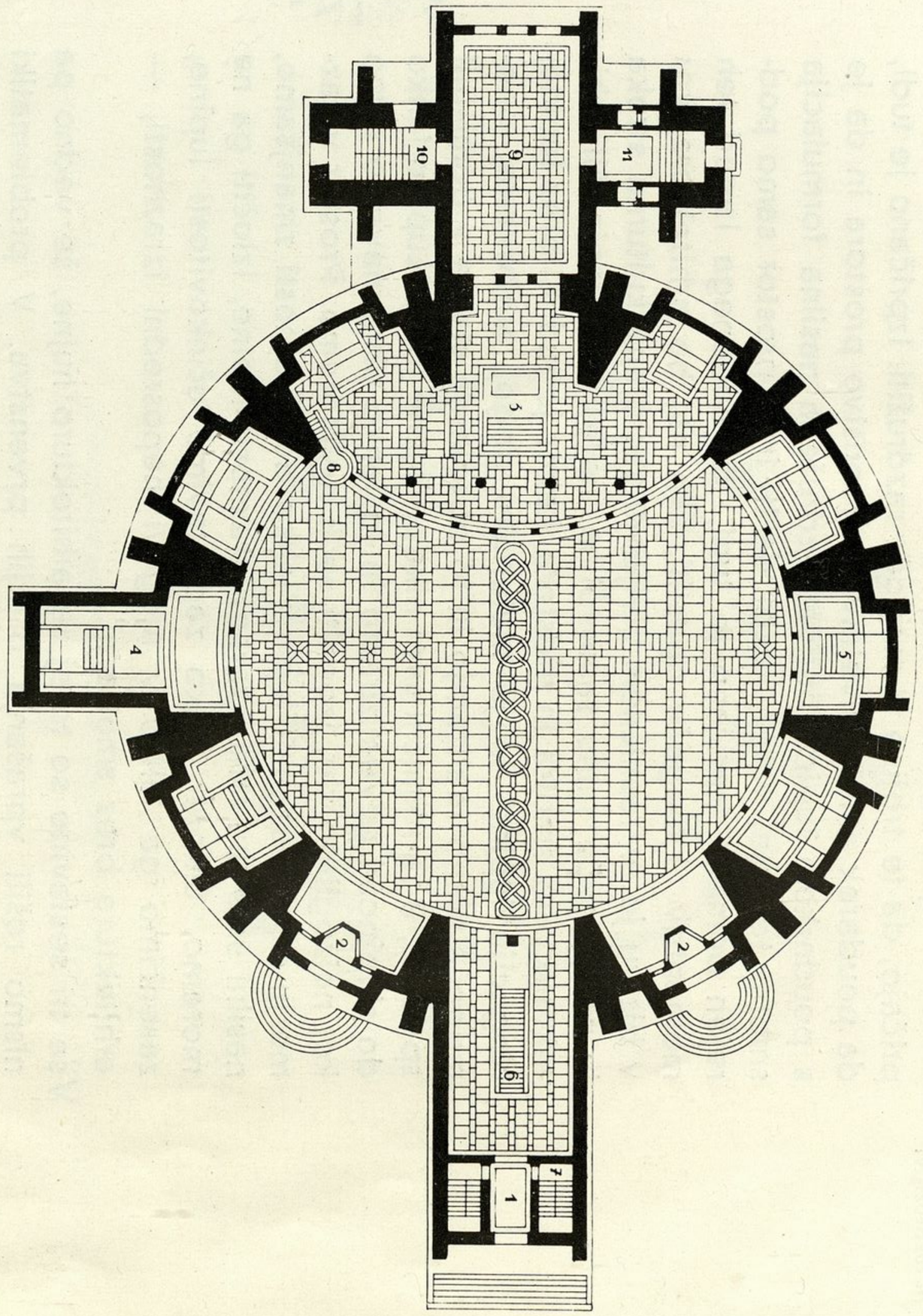
odločilni moment presoje odmikal od lupine in se prenašal na prostor. Prvenstveni pomen prostora je nakazala že starokrščanska bazilika kot najdoslednejša ustvaritev novega reda v nasprotju z antično klasičnim redom, uresničenim v antičnem templju. S starokrščansko baziliko je bil v stavbarski praksi odločno premaknjen poudarek z lupine, ki je lepotno in graditeljsko odločala v antičnem templju, na prostor. Brez zadostnega upoštevanja prostora pa je tudi vsaka globlja problematika zapadnoevropskega stavbarstva izključena. Posledica na stilskih kategorijah lupine zgrajene vede o stavbarstvu je bila, da je iz vse zapadnoevropske stavbarske kulture zajela pravično edino renesanso in klasicizem, da pa ni mogla biti pravična niti starokrščanski baziliki, še manj gotski katedrali ali celo baročni arhitekturi, katero je do najnovejšega časa odklanjala.

Tudi sodobna stvarnost daje prostoru poseben poudarek

Značaj zapadnoevropskega stavbarstva krščanske kulture je torej že sam nujno zahteval razširitev in poglobitev stavbarske problematike z zadostnim upoštevanjem momenta prostora. To težnjo je podprla tudi stavbarska sodobnost na prehodu v XX. stol., ko je odpor proti historizujočim oblikam v arhitekturi ponovno odkril smisel za bistvo arhitekture in v smotrnosti zaslutil rešilno bilko arhitekture bodočnosti. Smoter pa v arhitekturi ni zasidran v taki ali drugačni lupini, ampak v ustrezni obliki in razvrstitvi prostorov. Z uveljavljenjem načel tako imenovane stvarne arhitekture, katere ideal je smotrnost v tako dosledni obliki, da je mogoče govoriti o uresničitvi stanovanjskega stroja, je nastopila v stavbarski praksi tolikšna reakcija na pomembnost gradbene lupine, da so ji odrekali vsak samostojen pomen in jo skušali popolnoma podrediti porabnemu, prostorninskemu organizmu ter jo do skrajnosti nevtralizirati. Deloma je tudi arhitekturna znanost že podlegala temu pretiranemu poudarku prostorninskega momenta v stavbarskem organizmu, ni pa se ji posrečilo popolnoma izpodriniti upoštevanja lupine. V svoji eksaktni stopnji v polpreteklosti je bila namreč znanost le preveč prežeta z oprezno znanstvenim kriticizmom, da bi mogla nekritično slediti enostranskemu razpoloženju sodobne arhitekture; tako si je prav v času zmagoslavja stavbarske stvarnosti toliko razčistila osnovne pojme, da ji arhitektura kot predmet zgodovinskega ali estetskega raziskavanja ni več niti samo prostor, kakor bi narekovalo razpoloženje časa, še manj samo lupina, kakor bi to želela formalistično stilska polpreteklost, ampak skladna enota stavbne lupine in stavbnega prostora. Še več: Sodobnemu stavbarskemu raziskovalcu se predstavlja celota problema kot posledica treh nujno danih činiteljev: oblikovanega stavbnega telesa, lupine, oblikovanega prostora, ki ga lupina oklepa, in prostorninskega sestava, razvrstitve prostorov tako, da pred-

AEDES SANCTI IOSEPHI PATRIARCHAE

AB AEQVO SECTIO



M 1:300

5 0 5 10 20 30

stavljajo danemu smotru ustrezen prostorninski organizem. Arhitekturni vedi je omogočila to nedvomno pravilno stališče do osnovnih vprašanj te stroke znanstveno kritična spekulacija, po kateri je postala mogoča nepristranska poglobitev v neutajljiva dejstva zapadnoevropskega stavbarstva. Jasno in izčrpno nam je odgovorila na vprašanje, kaj je arhitektura: Arhitektura ustvarja s pomočjo materialne lupine za življenjske potrebe smotrno oblikovane organizme prostornin.

Sodobna veda pravi: Arhitektura ustvarja s pomočjo materialne lupine za življenjske potrebe smotrno oblikovane organizme prostornin

S to opredelitvijo smo zajeli troje najvažnejših momentov: stavbno lupino, prostor in smoter. Vsa arhitekturna dejstva pričajo, da te trojice ni mogoče razdružiti. Izpričano je tudi, da poudarek smotra uveljavlja prvenstvo prostora in da je s poudarkom lupine pogosto združena nasilna formulacija smotra ter vsaj videz, kakor da bi imel prostor samo podrejen pomen. Izpričano je tudi, da nobenega izmed teh momentov ni mogoče opustiti, ako naj bo arhitektura, kar v bistvu je, v resničnem življenju zasidrana kulturna stroka in ne mogoče samo samovoljna, neresnična sanja. Ni arhitekture brez smotra in prostora, kakor je tudi ni brez lupine. Negacija lupine, ki je materialni pogoj arhitekture, onemogoča njeno realizacijo in jo obsoja na stanje v domišljiji spočete, a za resnični svet nikdar rojene ideje. Lupino lahko do skrajnosti nevtraliziramo in jo lahko obravnavamo samo kot neizogibno zlo, izogniti se ji ne moremo. Prostor v razmerju do obsežnosti lupine lahko do skrajnosti zmanjšamo, nasilni smo mu lahko zaradi izraznosti lupine, izločiti ga ne moremo. Smoter lahko zapostavimo učinkovitosti lupine, zasenčimo ga lahko v njegovi neposredni izraznosti, — arhitekture brez smotra ni.

Lupina, prostor in smoter so v arhitekturi nerazdružljivi

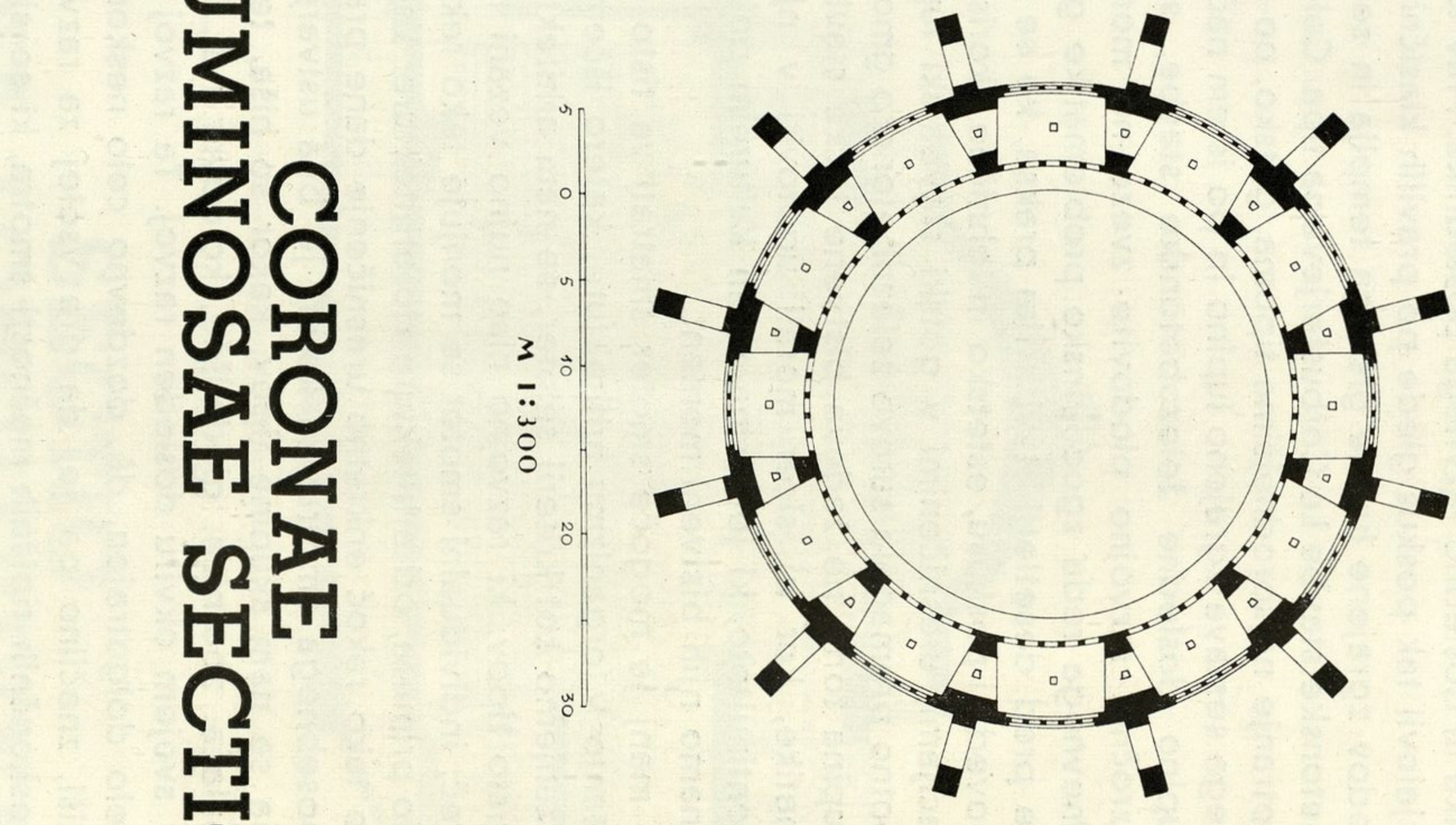
V se tri sestavine so torej za arhitekturo nujne, še vedno pa nismo rešili vprašanja o njih prvenstvu. V problematiki arhitekture, najsi gre že za zgodovinsko, estetsko ali tehnično problematiko, nedvomno ne smemo mimo nobene. Da pa bomo odkrili s stališča te problematike najvažnejšo med njimi, je treba spoznati tisto izmed njih, katere konstantnost je v razvojni vrsti arhitekture od prvih pojavov do danes najbolj opazna.

Da o konstantnosti elementa lupine v razvoju arhitekture ne more biti govora, nam zadostno dokazuje ohranjeno spomeniško gradivo. O kakšni konstantnosti stavbne lupine bi mogli govoriti, če v zgodovinski zaporednosti pogledamo egiptovsko piramido, klasično grški tempelj, rimski Panteon, gotsko katedralo, renesančno palačo, Borrominijevega Sv. Karla pri štirih studencih, ali kako sodobno železobetonsko stavbo? Med njimi ni vezi razvojne doslednosti, ki bi družila najstarejši znani tip stavbne lupine z najmodernejšim ali tega z grškim, gotskim ali renesančnim. Neprekinjena, v določeni smeri neprestano ali vsaj skokoma

Lupina v razvoju arhitekture ne izkazuje konstantnosti

AEDES SANCTI IOSEPHI PATRIARCHAE

LUMINO CORONAE
COSAE SECTIO



razvijajoča se vrsta, katero iščemo, se nam razblini na vrsto tipov, ki ustrezajo stilom, na katerih je bila zgrajena polpretekla umetnostna zgodovina. Med njimi pa je manj globlje vzročne zveze kakor očitnih in celo načelnih nasprotij. Tipi lupine, ki jih kot najvidnejšo realizacijo arhitekturnih slogov poznamo iz zgodovine, se nam zazde podobni vrsti modnih oblek, katere je arhitektura oblačila po zahtevah časov, ne da bi pri tem vpraševala po globlji problematiki svoje življenjske naloge. Med kristalinično strogo pojavnostjo gradbene lupine piramide in med živahnim gibanjem Borrominijeve lupine ne bomo našli vzročne zveze prvega pobudnika in dosledno razvitega poslednika. Prav tako se nam bo izjalovil tak poskus glede po pravilih klasičnih arhitekturnih redov zgrajene lupine grškega templja in sodobne železobetonske stavbe Le Corbusierjevega tipa. Celo med navidez notranje najsorodnejšima tipoma, gotsko, po načelih ogrodnega sestava zgrajeno lupino in po istem načelu ustvarjeno lupino dosledne železobetonske stavbe, se nam dokaz vzročne, razvojno plodovite zveze ne more posrečiti. Z dnevnega reda zgodovinske problematike ga je postavila že pred desetletji stavbarska praksa, ko se je morala odpovedati poskusu, estetsko in tehnično okoristiti se s formulacijami, uresničenimi v gotski stavbarski lupini, da bi lepotno premagala surovo železobetonsko gmoto (A. Messel). Lupina torej ne zadeva bistvene točke stavbarske problematike, ker bi sicer morali ugotoviti v njenem razvoju kontinuiteto, ki je lastna vsem kulturnim pojavom, če spoznamo njih bistveni moment.

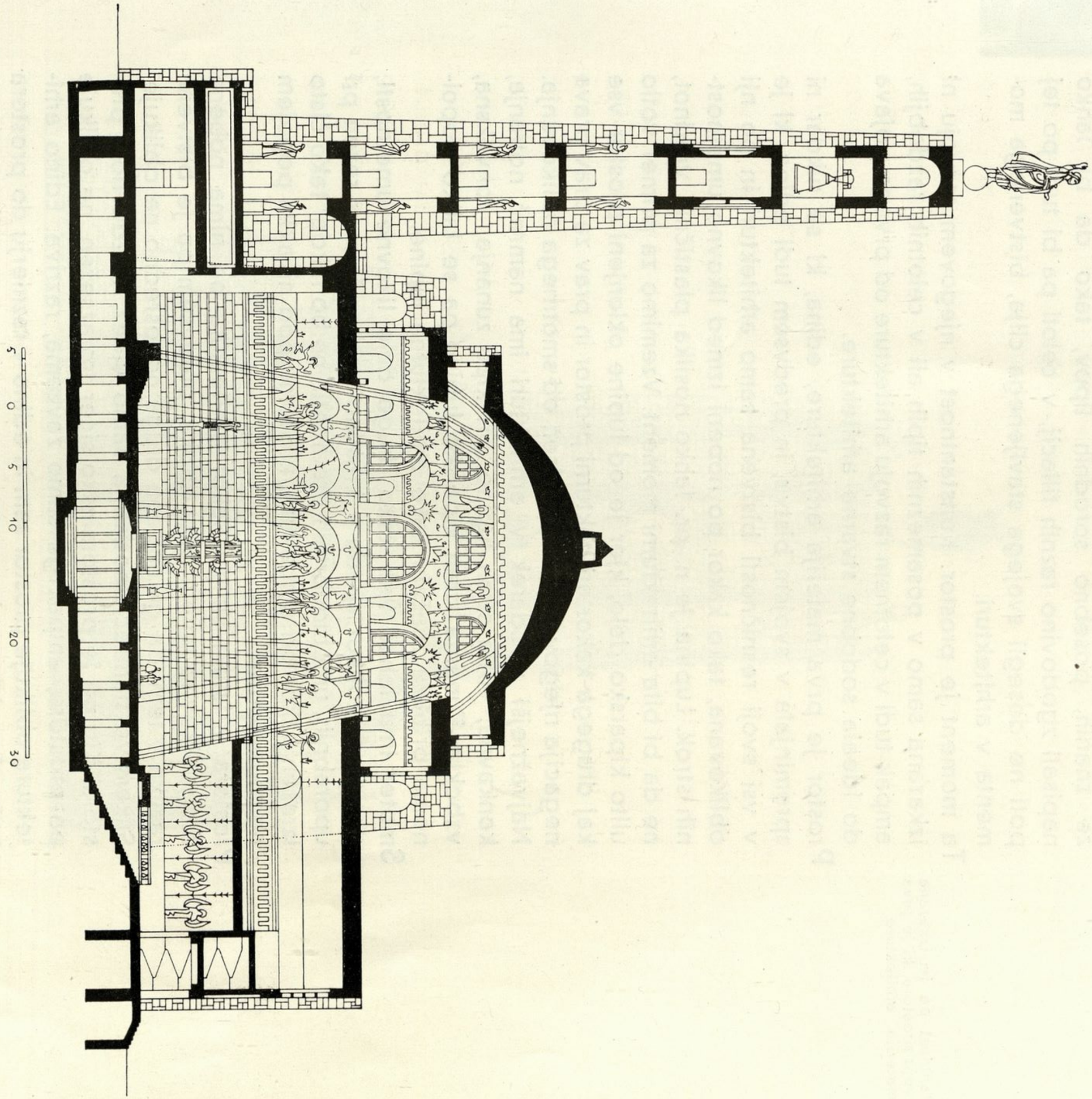


še manj je mogoče smoter smatrati za iskano odločilno konstanto

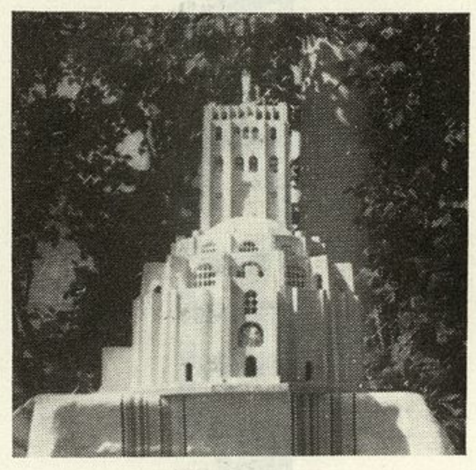
Še manj je mogoče smoter smatrati za tisto odločilno konstanto v organizmu arhitekture, katero iščemo. Če namreč vzamemo kot kriterij smoter, se nam arhitektura razdrobi v vrsto tipov, ki razvojno niso nujno vezani med seboj, še več, individualni smoter se menjuje tako rekoč od primera do primera, od arhitekture do arhitekture. Vsaka arhitektura je tako rekoč enkratno uresničenje dane praktične zamisli, posebnega smotra, za kateri je bila ustvarjena. Pokažejo pa se nam skupine tipov, kakor so hiša, tempelj, cerkev, palača, zbornica, gledališče, kolodvor itd., ki kažejo vsak v svojem okviru dosleden razvoj. Ta razvoj je sicer lahko zelo dolgotrajen, dà, dozdevno celo neskončen kakor pri hiši, značilno pa je, da gre vselej za razvoj ene izmed neskončnih tipičnih možnosti smotra, ki se sicer lahko okoristi s formulacijami katere sorodnih, v celoti pa ni mogoče dokazati stalnega razvoja tistega osrednjega smotra, od katerega rezultatov bi bil odvisen razvoj vseh drugih tipov. Vsak konkretni smoter se nam namreč izkaže kot časovno omejena aktualnost človeškega življenja in zgodovina smotra v arhitekturi kot neskončno pester kalejdoskop več ali manj trdoživih tipov, zasidranih v potrebah časa, idealih

AEDES SANCTI IOSEPHI PATRIARCHAE

SECTIO LONGITVDINALIS MEDIA



zgodovinskih razdobij in življenjskih oblikah človeka. Zgodovina smotra v arhitekturi se nam razdrobi v zgodovino gradbenega tipa hiše, templja, cerkve, gledališča, grobnice itd. Rešitve novih nalog se sicer okoriščajo s formulacijami že znanih, posebno sorodnih tipov, tako da bi lahko napisali zgodovino raznih filiacij, v celoti pa bi tudi po tej poti ne dosegli svojega stavljenega cilja, bistvenega momenta v arhitekturi.



Konstantnost pa je izkazana v razvoju prostora, ki je prva materija arhitekture

Ta moment je prostor. Konstantnost v njegovem razvoju ni izkazana samo v posameznih tipih ali v celotnih razdobjih, ampak tudi v celotnem razvoju arhitekture od prvega pojava do ideala sodobne stvarne arhitekture.

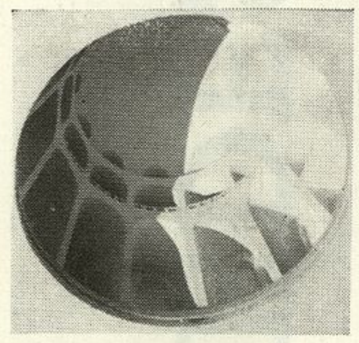
Prostor je prva materija arhitekture, edina, ki se nikdar ni spreminjala v svojem bistvu, in predvsem tudi edina, ki je v vsi svoji resničnosti bistvena samo arhitekturi in po nji oblikovana, tako kakor po nobeni izmed likovno umetnostnih strok. Lupina je n. pr. lahko nosilka plastičnih vrednot, ne da bi bila arhitekturni moment. Vzemimo za primer votlo ulito kiparsko delo, kjer je od lupine oklenjeni prostor vse kaj drugega kakor arhitekturni prostor in prav za prav prava negacija njegova, ker ni odvisen od smotrnega oblikovanja. Najvažnejši poudarek v arhitekturi ima namreč notranja, konkavna, votla stran lupine, pri kipu zunanja, konveksna, vzbokla. Zunanja stran kiparske lupine pa se lahko popolnoma približa značaju kake arhitekturne lupine.

Smoter ima lahko tudi kako drugo delo likovne umetnosti, posebno, kolikor spada v krasilno stroko, čeprav razen pri uporabnih, umetnoobrtnih predmetih ne bo nikdar tako čisto izražen kakor pri arhitekturi, ki se mu pod nikakim pogojem ne more odreči.

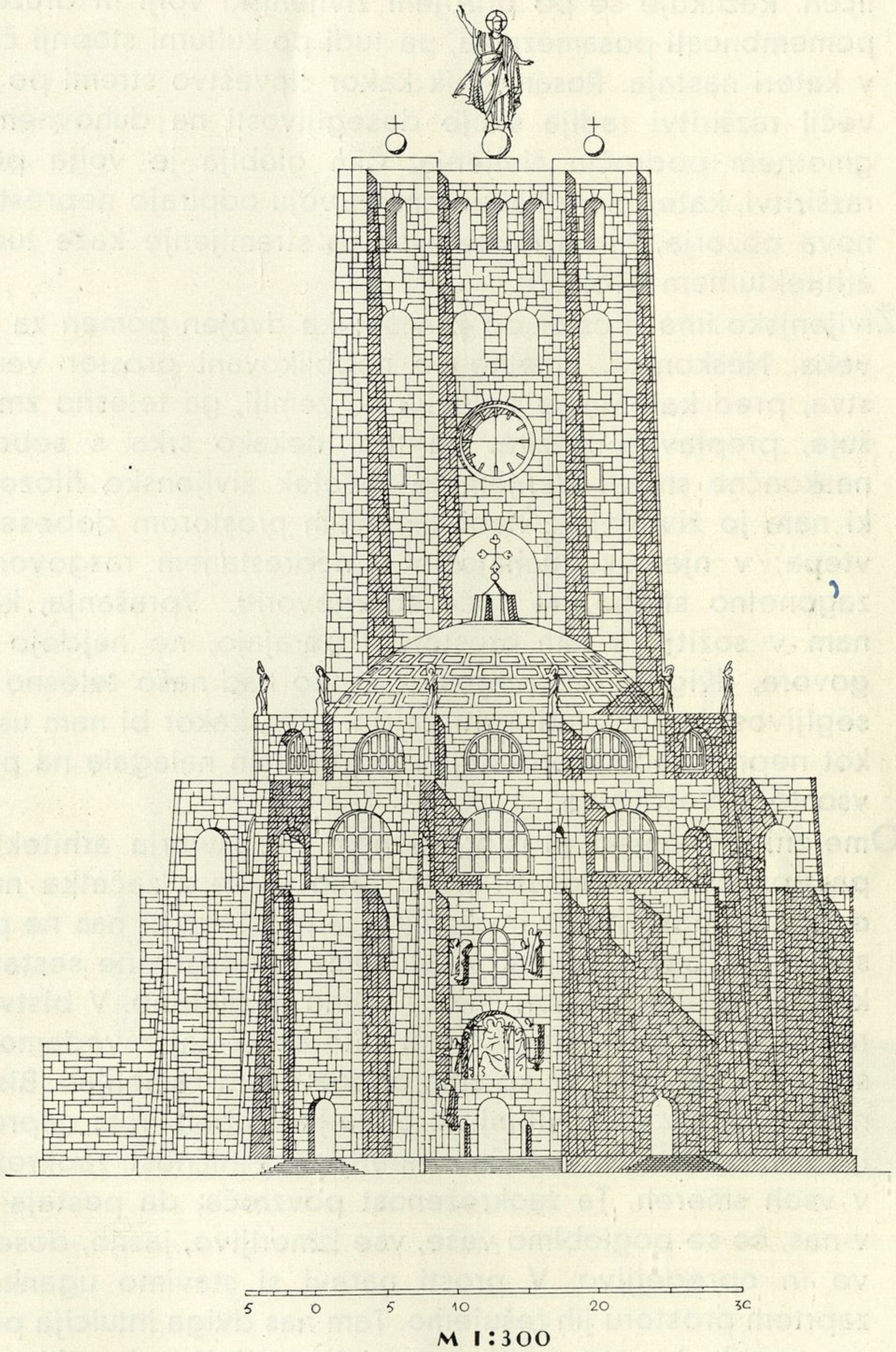
Prostora v istem smislu kakor arhitektura pa nima nobena druga likovno umetnostna stroka, predvsem pa je bistvena razlika v tem, da ga nobena druga neposredno ne oblikuje. Slikarstvo namreč upodablja samo videz, dozdevnost prostora. Kip pa je prostorninsko sicer trorazsežen, ne oblikuje pa prostora, ampak ga samo zavzema, razriva. Edino arhitektura oblikuje prostor sam in edino v razmerju do prostora kaže tisto iskano konstantnost v zgodovinskem razvoju, ki se nam zdi tako važna za dognanje osnovnih vprašanj arhitekture.

Borba človeka z neomejenim prostorom za arhitekturni prostor

V arhitekturi se človek bori s prostorom za prostor. Dan mu je kot neskončni, požirajoči in zalivajoči ga prostor; v borbi ž njim si pa ustvarja omejeni, sebi primerni prostor. Neskončni prostor je surovi, neobdelani življenjski prostor človeka na zemlji; arhitekturni prostor pa je smotrno oblikovani prostor kot naš ožji življenjski prostor. Bistvo borbe za arhitekturni prostor je v tem, da človek v svoji okolici, ki ima neskončne, »nevtralne«, za njegove potrebe brezbrižne mere, uveljavlja sebi lastne mere in instinktivno stremi za tem, da



AEDES SANCTI IOSEPHI PATRIARCHAE



FRONS

bi si jo čim ustrezneje prilagodil. Bistvo razvoja arhitekturnega prostora pa leži v tem, da človek zasleduje cilj najpopolnejšega, najustreznejšega in svojemu življenjskemu izžarevanju najidealneje prikrojenega življenjskega prostora.

Življenjski prostor je uresničena izmeritev naše dosegljivosti

V svojem bistvu je življenjski prostor uresničena izmeritev človeške dosegljivosti. Ideal dosegljivosti pa je zelo različen. Razlikuje se po prirojeni življenjski volji in družabni pomembnosti posameznika, pa tudi po kulturni stopnji časa, v kateri nastaja. Posameznik kakor človeštvo stremi po čim večji razširitvi radija svoje dosegljivosti na duhovnem in gmotnem področju življenja. Čim globlja je volja po ti razširitvi, kateri se v kulturnem razvoju odpirajo neprestano nova obzorja, tem izraziteje se to stremljenje kaže tudi v arhitekturnem prostoru.

Življenjski pomen naravnega prostora za človeka

Življenjsko ima prostor od prazačetka dvojen pomen za človeka. Neskončni, umetno še neoblikovani prostor vesoljstva, pred katerim se pojavlja na zemlji, ga telesno zmanjšuje, preplavlja, požira, pa tudi nekako srka s seboj v neskončne smeri. V njem je začetek življenske filozofije, ki nam jo življenje z neoblikovanim prostorom dobesedno vtepa; v njem se nahajamo v neprestanem razgovoru z zagonetno sfingo, ki noče spregovoriti. Vprašanja, ki se nam v sožitju s tem prostorom porajajo, ne najdejo odgovora, dvigajo nas pogosto visoko nad našo telesno dosegljivost, pa nas tudi pritiskajo k tlom, kakor bi nam usoda kot neprestano se prerajajočim Atlantom nalagala na pleča vso težo vesoljstva.



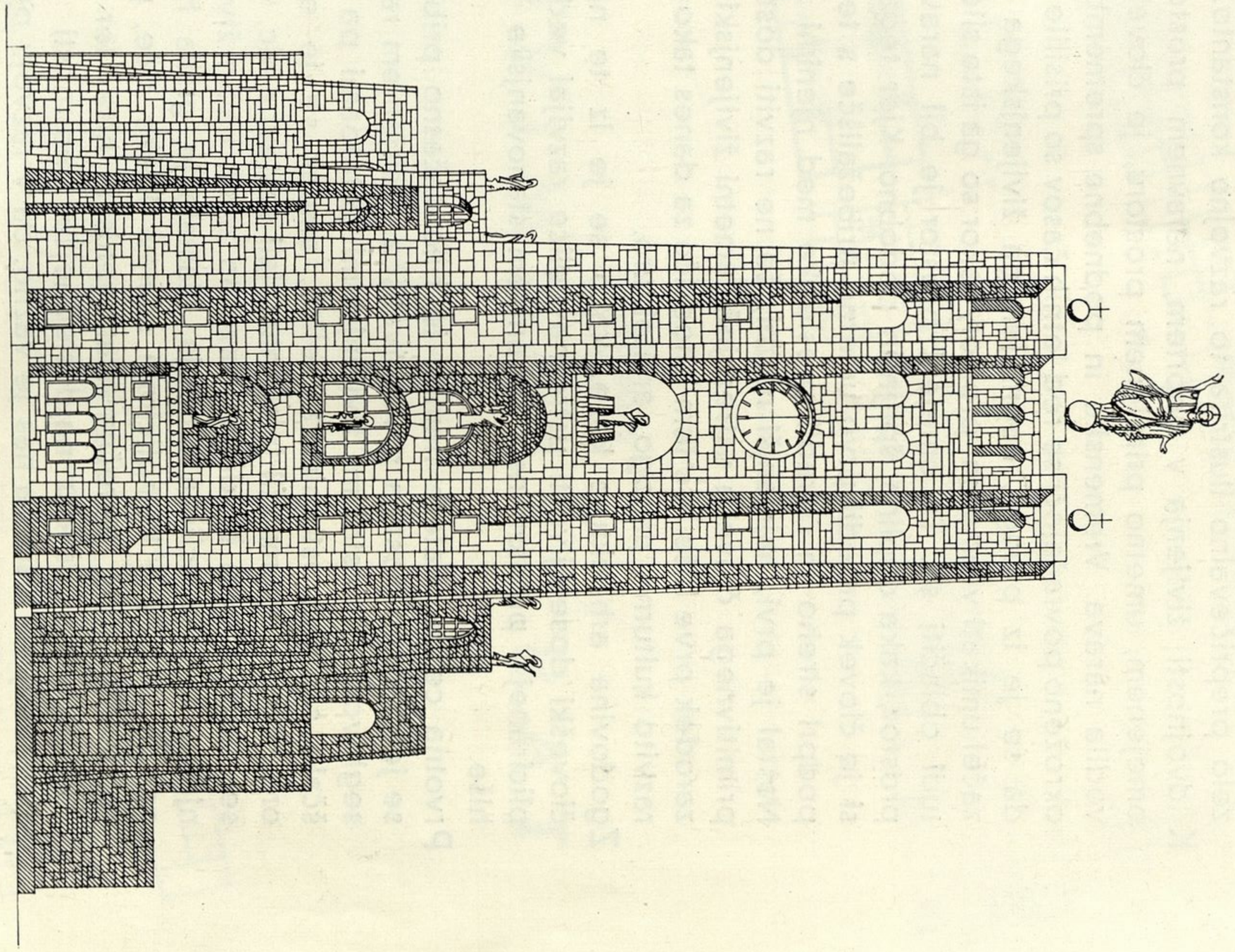
Življenjski pomen omejenega prostora za človeka

Omejeni življenjski prostor, ki nam ga ustvarja arhitektura, pa pospešuje našo zbranost. Tako je že z začetka nujno dopolnilo naravnega, neskončnega prostora, ki nas ne pusti samih s seboj. Omejeni prostor ima iste bistvene sestavine kakor vesoljni prostor, širino, višino in globino. V bistvu ni razlike med tem in med onim, zato se komaj zavedamo, da se je kaj spremenilo, ko smo onega s tem zamenjali. Bistveno različno pa je življenjsko občutje v obeh. Tam neprodirljiva skrivnostnost, tu točno izmerljiva resničnost, zaokrožena v vseh smereh. Ta zaokroženost povzroča, da postaja tudi v nas, če se poglobimo vase, vse izmerljivo, jasno, dosegljivo in opredeljivo. V prosti naravi si stavimo uganke, v zaprtem prostoru jih rešujemo. Tam nas dviga intuicija preko nas samih, tu nam jasni razum razsvetljuje tajne, ki so se poskrile po naši duši pred skrivnostjo neskončnosti.

Arhitektura nam ureja življenjski prostor

Arhitektura nam torej ureja življenjski prostor; materija pa, katero porablja in oblikuje, je naravno dani neskončni prostor, v katerem se je ob prvem rojstvu prvi človek zbudil življenjskim ugankam v naročje. Širši življenjski prostor človeka je neskončni naravni prostor; ožji življenjski prostor pa je omejeni, človeški dosegljivosti sorazmerni arhitekturni prostor.

AEDES SANCTI IOSEPHI PATRIARCHAE



A POSTERIORI

M 1:300

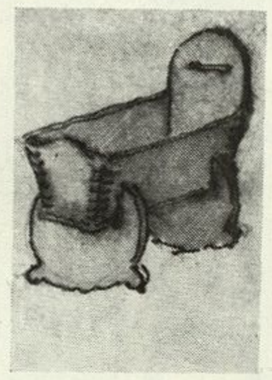
0 5 10 20 30

Stanovanjski prostor, hiša njen pomen in razvoj

S širjenjem radija te dosegljivosti tudi ožji življenjski prostor narašča, se širi, množi in zamotava, predvsem pa se v svoji življenjski ustreznosti izpopolnjuje. Tako se glasi splošna konstanta v razvoju prostora kot arhitekturnega elementa.

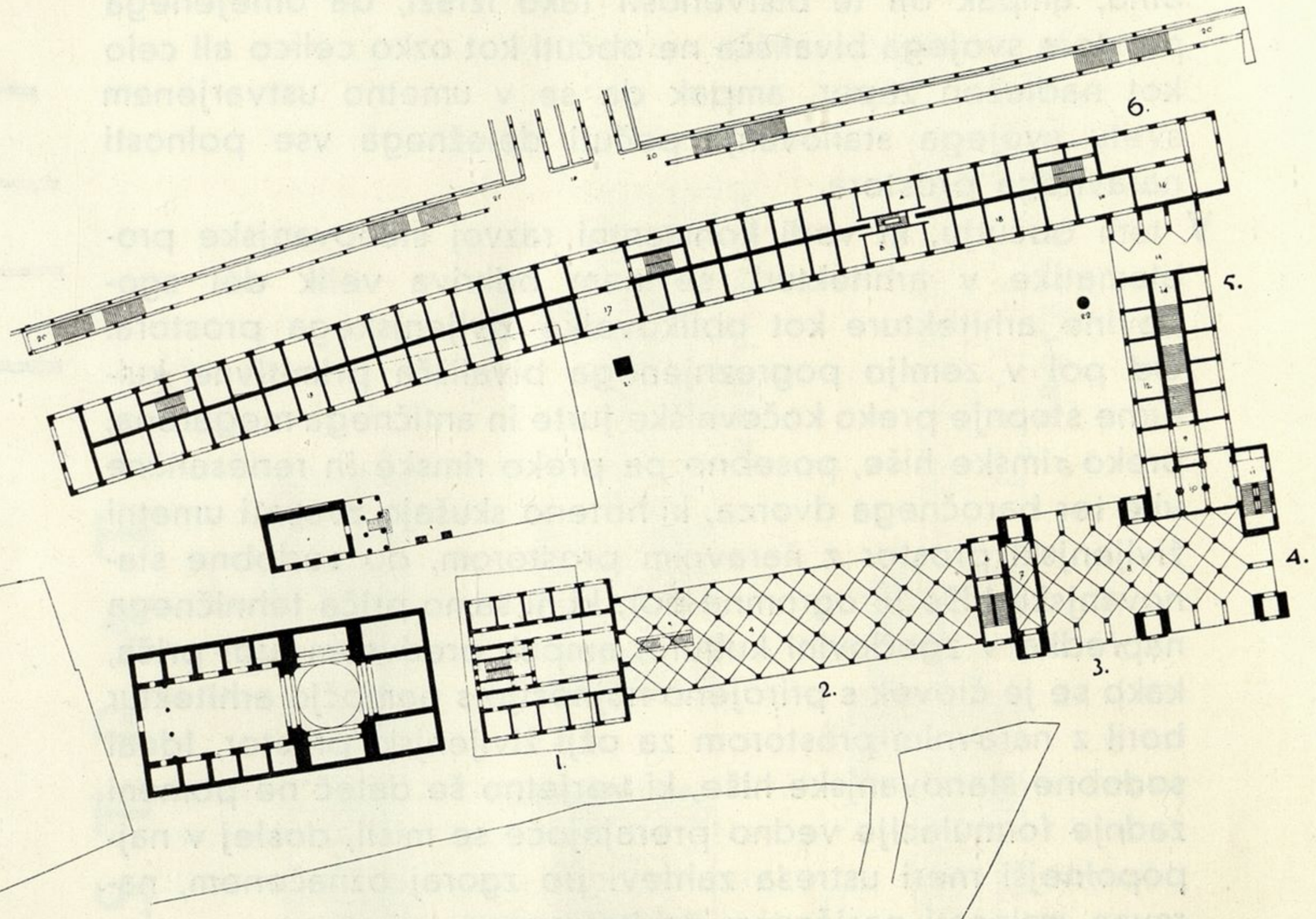
Človeku življenjsko najpotrebnejši, prvi in najbistvenejši življenjski prostor je stanovanjski prostor, hiša. Njen razvoj zelo prepričevalno ilustrira to razvojno konstanto.

K dvojnosti življenja v odprtem, naravnem prostoru in v omejenem, umetno prirejenem prostoru, je človeka nujno vodila narava. Vremenske in podnebne spremembe in zaokroženo povračajoči se red letnih časov so prisilile človeka, da se je iz prvega, neomejenega življenjskega prostora začel umikati v omejeni prostor, kakor so ga iste sile naučile tudi oblačiti se. Ta omejeni prostor je bil naravno dani prostor, kaka duplina, špilja in podobno. Kjer tega ni bilo, si je človek priredil prvo umetno pribežališče s tem, da je podprl streho in ogradil presledke med njenimi oporami. Nastal je prvi, najmanjši možni, še ne razviti dosegljivosti primitivnega človeka ustrezajoči umetni življenjski prostor, zarodek prve hiše in s tem izhodišče za danes tako bohotno razvito kulturno panogo, arhitekturo.



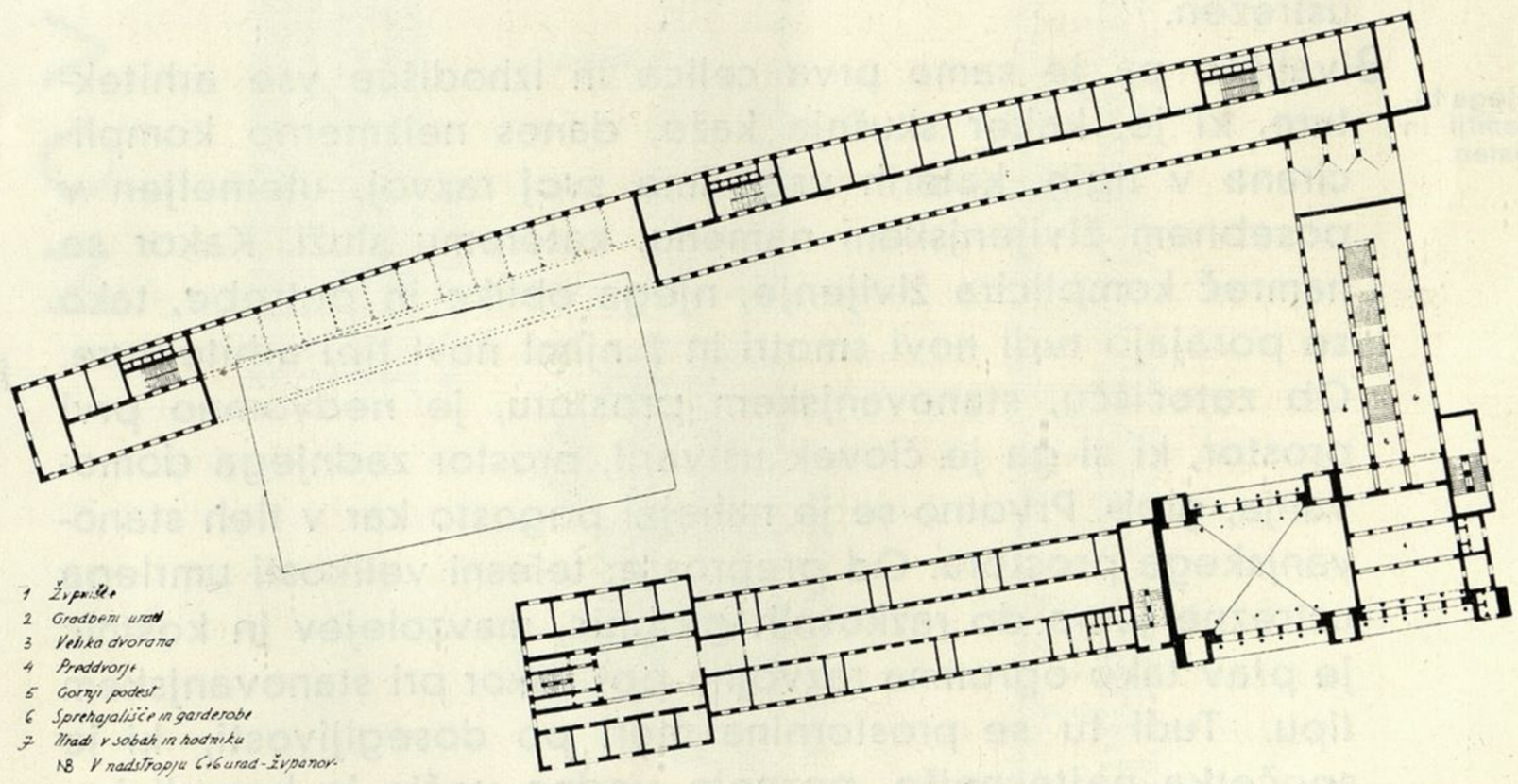
Zgodovina arhitekture kaže, kako se je iz te najmanjše človeški dosegljivosti ustrezne celice razvijal vedno kompliciranejši prostorninski organizem stanovanjske zgradbe, hiše.

Prvotna celica, katere namen je bilo začasno pribežališče, se je širila in postala prvo bivališče. S širjenjem radija dosegljivosti in rastočimi življenjskimi potrebami pa ni naraščala samo prostorninska celica, ampak se je enostavni organizem tudi množil in so nastajali sestavi celic, v katerih se zgodovinarju še danes nazorno zrcali način življenja in njegova civilizacijska stopnja. Nastala je grška hiša, megaron, nastal je kompliciran sestav rimske hiše, pa renesančna vila in baročna stanovanjska hiša ter končno sodobna, po načelu najdoslednejše smotrnosti zgrajena stanovanjska hiša. Za nas je važno, da v razvoju organizma stanovanjskega arhitekturnega prostora ne opažamo samo razvoja od enostavnih h kompliciranim sestavom, ampak predvsem tudi značilne spremembe v življenjski vrednosti te vrste arhitekturnih prostorov. Bistvo razvoja namreč ni samo v tem, da ustrezno povečevanju radija dosegljivosti, ki je lastna človeku ene ali druge dobe, naraščajo mere, da se razpoloženju ustrezno menjavajo oblike prostorov, ki so lahko kristalno strogi in jasni, lahko pa tudi igračkasto zaokroženi in veseli, ampak predvsem v tem, da njihov mali svet čim popolneje zrcali veliki svet naravnega prostora. Človeku namreč ne zadostuje enostavno dejstvo, da je bistvo obeh prostorov isto, da torej v omejenem okviru zajame bistvene poteze praprostora, širino, višino in glo-



PRIZEMLJE
1:500

NOVI MAGISTRAT



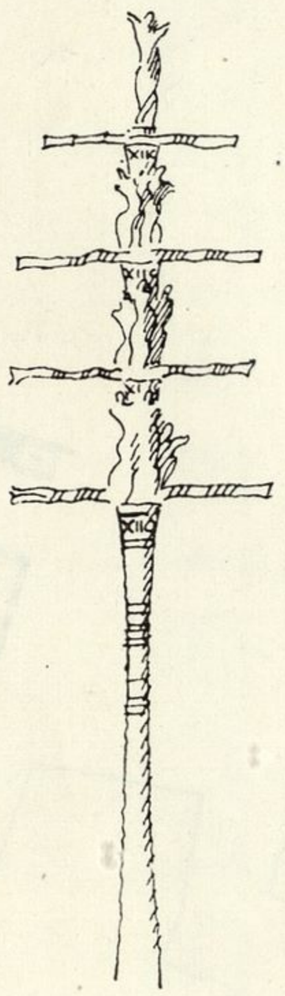
NADSTROPJE
1:500

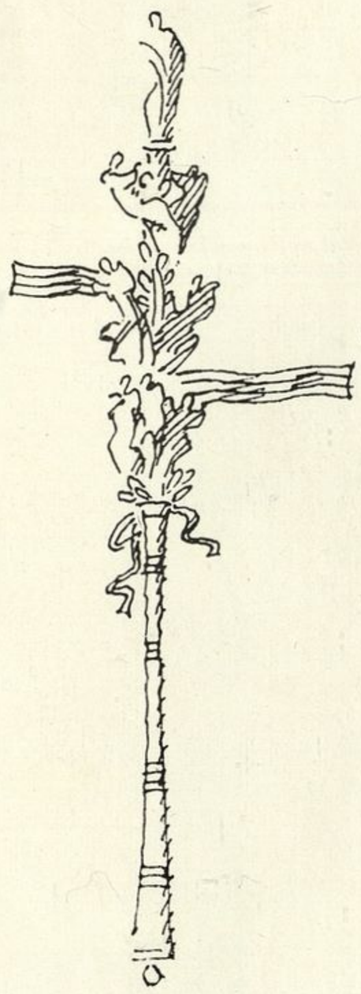
bino, ampak da te bistvenosti tako izrazi, da omejenega prostora svojega bivališča ne občuti kot ozko celico ali celo kot nadležen zapor, ampak da se v umetno ustvarjenem svetu svojega stanovanja počuti deležnega vse polnosti naravnega prostora.

V tem občutju, ki vodi konstantni razvoj stanovanjske problematike v arhitekturi, se nam odkriva velik del zgodovine arhitekture kot oblikovalke življenjskega prostora. Od pol v zemljo pogreznjenega bivališča primitivne kulturne stopnje preko kočevniške jurte in antičnega megarona, preko rimske hiše, posebno pa preko rimske in renesančne vile ter baročnega dvorca, ki hoteno skušajo zvezati umetni življenjski prostor z naravnim prostorom, do sodobne stanovanjske hiše je ogromna pot, ki ni samo priča tehničnega napredka v zgodovini kulture, ampak predvsem tudi priča, kako se je človek s prirojeno nujnostjo s pomočjo arhitektur boril z naravnim prostorom za ožji življenjski prostor. Ideal sodobne stanovanjske hiše, ki verjetno še daleč ne pomeni zadnje formulacije vedno prerajajoče se misli, doslej v najpopolnejši meri ustreza zahtevi po zgoraj označenem, naravne polnosti nasičenem arhitekturnem prostoru.

Življenjski in zgodovinski problem stanovanjske arhitekture, hiše, nam torej prepričevalno kaže, da beg iz narave v primitivno pribežališče, bivališče, v svojem globljem bistvu ne pomeni umika človeka pred naravo, ker bi ga bila s svojo neskončno tajinstvenostjo oplašila, ampak prav nasprotno, po naravnih okoliščinah povzročeni ogromni ovinek, po katerem se je človek z instinktivno vztrajnostjo boril za ožji življenjski prostor, ki naj bi bil naravnemu kar mogoče najbolj adekvaten, someren in po vsi polnosti ustrezen.

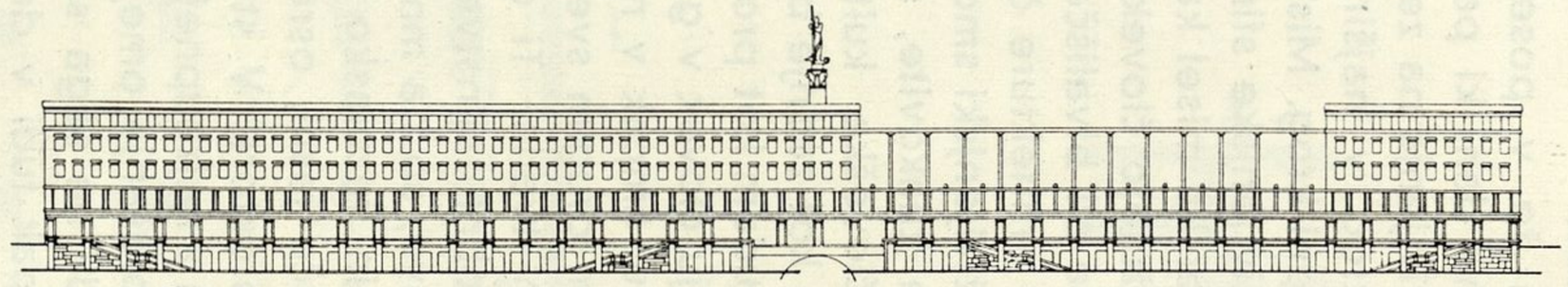
Bivališče pa je samo prva celica in izhodišče vse arhitekture, ki je, kakor skušnja kaže, danes neizmerno komplicirana v tipih, katerih vsak ima svoj razvoj, utemeljen v posebnem življenjskem namenu, kateremu služi. Kakor se namreč komplicira življenje, njega oblike in potrebe, tako se porajajo tudi novi smotri in ž njimi novi tipi arhitekture. Ob zatočišču, stanovanjskem prostoru, je nedvomno prvi prostor, ki si ga je človek ustvaril, prostor zadnjega domovanja, grob. Prvotno se je nahajal pogosto kar v tleh stanovanjskega prostora. Od preproste, telesni velikosti umrlega ustrezne jame do razkošnih grobnic, mavzolejev in kostnic je prav tako ogromna razvojna pot kakor pri stanovanjskem tipu. Tudi tu se prostornina meri po dosegljivosti, ki je spočetka najtesnejša, pozneje vedno večja in kompliciranejša po osebni, družabni ali duhovni pomembnosti pokojnega. To dosegljivost komplicira tudi razmerje človeka do posmrtnega življenja, večja ali manjša skrb za ohranitev vse v življenju uveljavljene dosegljivosti umrlega tudi po



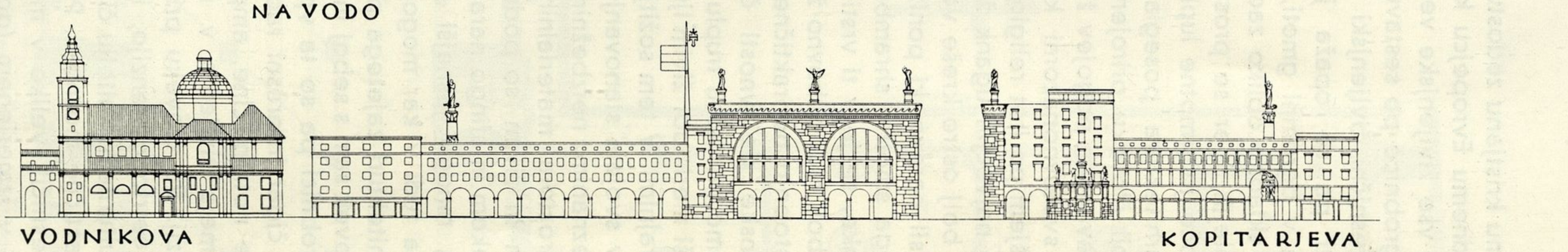


Grob kot prostor zadnjega bivališča človeka na zemlji in njegov duhovni pomen.

NOVI MAGISTRAT

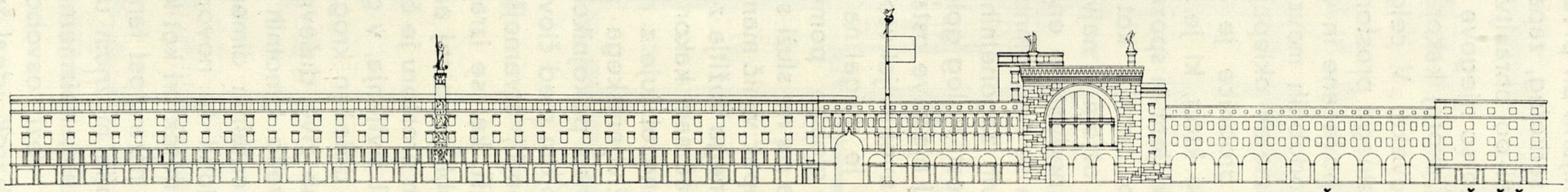


NA VODO



VODNIKOVA

KOPITARJEVA



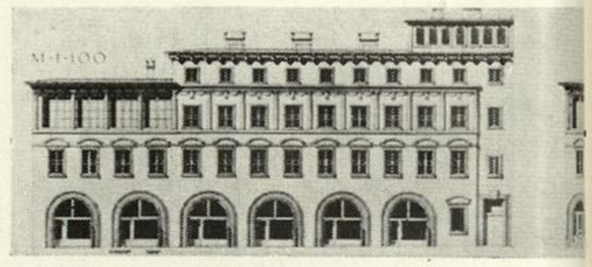
PROČELJA TRŽIŠČA

1:500

smrti. Rimljanu ali prvemu kristjanu zadostuje prostorninsko skromni sarkofag, zapadnemu Evropejcu krsta, Egipčan pa je stremel po ohranitvi vse življenjske veljavnosti tudi po smrti, zato so njegove grobnice po sestavu prostorov komplicirane skoraj kakor resnični življenjski prostor kultiviranega človeka. V celoti pa se opaža jasen razvoj od malenkostnega prostora v ogromni gmoti, kakor v piramidah, do povečane in v skladno obliko zaokrožene prostornine v sodobnih mavzolejih, kjer se prostornina razvija v skrajnih mejah oklepajoče jo gmotne lupine.

Svetovnonazorni in religiozni krog v našem življenju

S tipom grobnice je arhitektura posegla že v poseben življenjski krog, ki je bil človeku prirojeno dan, ki pa se je z življenjem in spoznavanjem pogojev življenja na zemlji dosledno razvijal kot svetovnonazorni krog v najširšem smislu, v ožjem in najvišjem po kot religiozni krog. Misterij smrti je nedvomno ena največjih ugank življenjske sfinge. Ob njem se nedvomno bolj ostro kreše verska misel kakor ob pojavih zagonetnih sil narave, ki ponižujejo človekovo samozavest. Poleg golega smotra, shrambe ali bivališča za truplo ali njegove ostanke, se je v ti vrsti arhitekture čisto naravno uveljavljal vse bolj tudi duhovno življenjski smoter, kateri jo je dvigal na stopnjo nepraktične, znakovite, spominske, globlje pomenske dejavnosti človeške kulture. Grobnica pa ne služi samo mrtvemu truplu kot zadnje bivališče, ampak v nič manjši meri tudi živim ljudem kot prostor podaljšanega sožitja z rajnimi. V tem sožitju človek v grobnici ni več sam kakor v svojem stanovanju, ampak v njem neprestano občuje z neznanim, neizbežnim drugim svetom onkraj življenjskega prostora materialnih tvarin. Ti dvogovori med pokojnikom in živim so podobni tajinstvenim dvogovorom med človekom in sfingo narave, so pa mnogo konkretnejši, stvarnejši, mnogo jasnejši in razumsko dosegljivejši, kar se izraža tudi v kar mogoče jasni, osredotočeni obliki po tej arhitekturi zajetega prostora. V stanovanjskem prostoru je človek sam s seboj in z najzaupnejšimi vprašanji življenja, v grobnici pa so ta vprašanja omejena na prav določen krog, čigar interesni radij ne sega samo v globine žive duševne notranjščine, ampak tudi v drugo smer, preko gmotnih meja življenja v neznane svetove transcedentalnih dimenzij. Po človeku prirejeni prostor je s tem dobil še novo, četrto dimenzijo, imaginarno, ki je odprla arhitekturi kot kulturnem činitelju čisto nova obzorja, pogosto naravnost fantastične možnosti. Po njej je arhitektura dobila možnost uresničiti veliko v majhnem (bizantinska cerkev), neizmerno v izmerjenem (gotska cerkev), zemeljskih vezi osvobojeno v materialnem, anorganskem (gotika, barok, ideal železobetonske cerkve) in podobno.



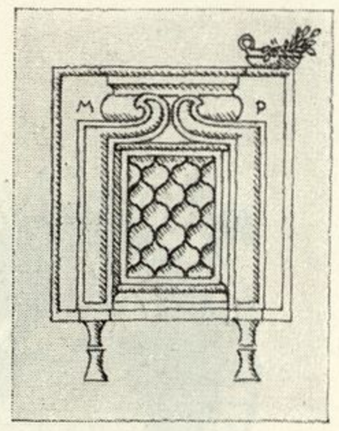
Uresničenje četrte, imaginarne dimenzije v verski arhitekturi

Če grobna arhitektura mogoče tudi ni izhodišče verskega arhitekturnega tipa, kakor bi se moglo zdeti, je pa nedvom-

MAGISTRATA GRADNJA LJUBLJANSKEGA MAGISTRATA
SIGILLVM LABACI

KLET
1:100

① VINSKA KLET
② VINO
③ TOILETTE
④ SHRAMBE - KURIVO
⑤ KLETI PRODAJALEN
⑥ ZAKLONIŠČE
⑦ INSTALACIJSKI + OBHODNI JAŠEK - ZRAČI SKOZI STOŽIR

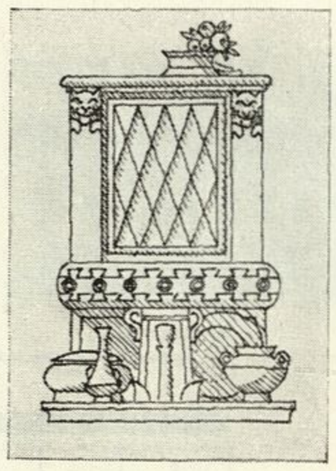


Družabni moment v verski arhitekturi

no, da mu je po opisanem bistvu notranje najožje sorodna in je v svojem poznejšem razvoju grobna arhitektura pogosto najožji odsev verske arhitekture. Pogosto se celo dozdeva, kakor da je naravnost njena hči. Verjetno pa je ta sorodnost posledica transcedentalnega značaja namena obeh. Zdelo bi se tudi, da je verski tip mlajši, ker ustreza družbeno izrazito razviti razvojni stopnji kulture. Nobenega dvoma ni, da se je verski tip kot smoter, ki je silil v arhitekturno oblikovanje, pojavil v pradavnini kot posledica skupnih verskih opravil in njihove navezanosti na določen, za ta namen izbran prostor. Ta prostor spočetka niti ni zahteval strehe tako nujno kakor stanovanjski prostor, pri katerem je streha najbistvenejša sestavina. Primerno ograjeni, z obredno potrebnimi ali predpisanimi, pod milim nebom postavljenimi predmeti opremljeni prostor je za verske in družbene funkcijske namene v pradavnini izpričan (prim. Stonhenge pri Salisburyju in pod.).

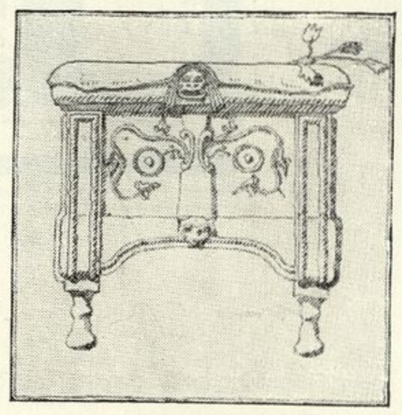
»Hiša božja«

Drugo najvažnejše izhodišče obredne arhitekture je predmet verskega češčenja, posebno, odkar se je češčenje od naravnih predmetov preneslo na upodobitve verskih simbolov in božanstev. S potrebo shrambe za predmete češčenja pa je tudi za verski tip arhitekture nastala nujnost po vsestransko ograjenem prostoru, predvsem tudi po strehi. Tako je nastalo pokrito svetišče, prva hiša božja; ta pa je bila nujno združena s tako ali drugače stalno določenim ograjenim prostorom za versko družino, ki se je na tem izbranem in ustrezno prirejenem prostoru zbirala in opravljala svoje pobožnosti in obrede. Ko sta se oba momenta, hiša božja in zbirališče verske družine, združila v stavbarsko enoto, je bil rojen tisti arhitekturni tip, ki je danes kot primer verskega stavbarstva najbolj razširjen, cerkev, molilnica, svetišče, tempelj.



Razvoj verske obredne arhitekture

Tudi v tej vrsti je v zgodovini arhitekture borba z neomejenim prostorom za ustrezni prostor v vsej doslednosti dokazana. Tudi tu je šel razvoj od prvotnega enotnega prostora do vse bolj kompliciranega in od celice za podobo božanstva do ogromnih in razkošnih hiš božjih. Tudi ta razvoj je zamotavala različna verska miselnost, družabni oziri in moment dosegljivosti, ki ga je določala pogosto tudi posebno ekspanzivna sila verske miselnosti. Odličen primer je arhitekturni simbol katoliške Cerkve, Sv. Peter v Rimu, kjer ni do kolosalnosti stopnjevan samo moment dosegljivosti božanstva, kateremu služi, ampak tudi moment dosegljivosti patrona te Cerkve, sv. Petra, in po njem papeštva. Izraz te dosegljivosti se ne omejuje samo na notranjščino, ampak izžareva tudi v okolico, katero dobesedno zajema in s tem izraža voljo zavladati v življenjskem prostoru sploh. Zelo jasen je razvoj v posameznih skupinah, kjer je konkretna verska miselnost določala idejo smotrnosti

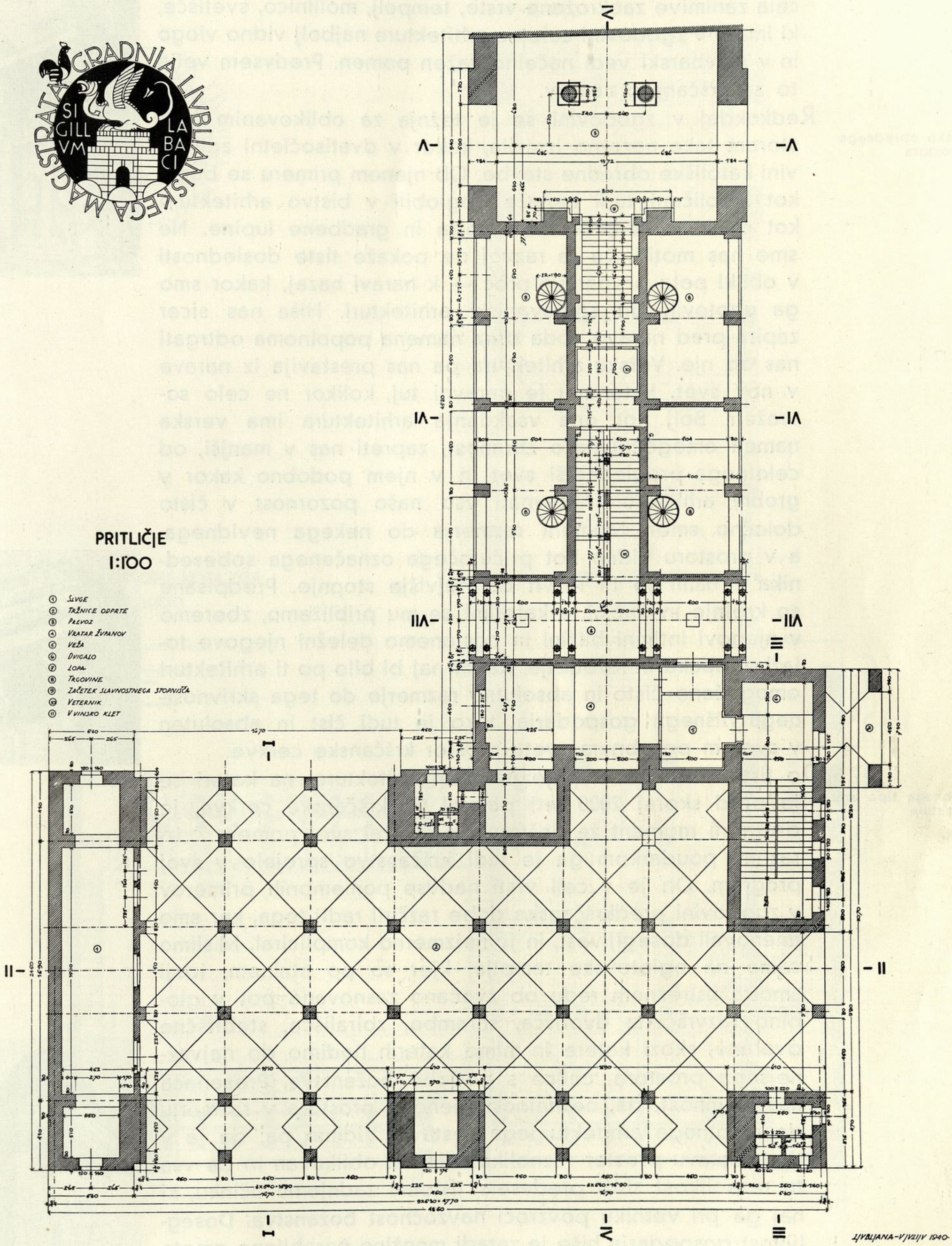


MAGISTRATA GRADNIA LIVBLIANSKEGA

SI GILL VM LA BA CI

PRITLIČJE
1:100

① SLVGE
② TRŽNICE ODPRTE
③ PREVOZ
④ VRATAR ŽVPANOV
⑤ VEŽA
⑥ DVIGALO
⑦ LOPA
⑧ TRGOVINE
⑨ ZAČETEK SLAVNOSTNEGA STOPNIŠČA
⑩ VETERNIK
⑪ V VINSKO KLET

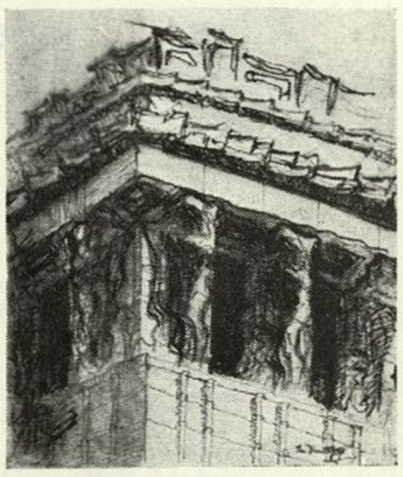


in v okviru celotnega razvoja tipa verske arhitekture povzročala zanimive zaokrožene vrste, tempelj, molilnico, svetišče, ki imajo v zgodovini celotne arhitekture najbolj vidno vlogo in v stavbarski vedi načelno važen pomen. Predvsem velja to za krščansko cerkev.



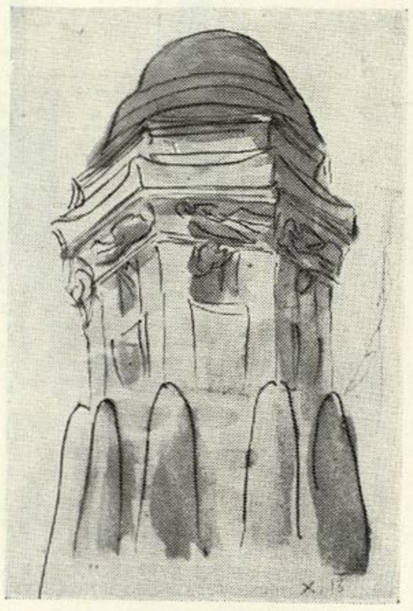
Značaj versko obrednega prostora

Redkokdaj v zgodovini se je težnja za oblikovanim prostorom tako nazorno izrazila, kakor v dvatisočletni zgodovini katoliške obredne stavbe. Ob njenem primeru se bomo kot katoličani tudi najlaže poglobili v bistvo arhitekture kot oblikovalke prostora, smotra in gradbene lupine. Ne sme nas motiti, če ta razvoj ne pokaže tiste doslednosti v obliki pota od narave proč — k naravi nazaj, kakor smo ga ugotovili pri stanovanjski arhitekturi. Hiša nas sicer zapira pred naravo, toda brez namena popolnoma odtrgati nas od nje. Verska arhitektura pa nas prestavlja iz narave v nov svet, kateremu je naravni tuj, kolikor ne celo sovražen. Bolj kot ona vsakdanja arhitektura ima verska namen omogočiti našo zbranost, zapreti nas v manjši, od celotnega preglednejši svet in v njem podobno kakor v grobni arhitekturi naravnati vso našo pozornost v čisto določno smer. Moment razmerja do nekega nevidnega, a v prostoru vidno kot pričujočega označenega sobesednika z nami je tu razvit do najvišje stopnje. Predpisane so kretnje in načini, s katerimi se mu približamo, zberemo v njegovi intimni bližini in postanemo deležni njegove tolažbe, pouka in razodetja. Kakor naj bi bilo po ti arhitekturi omogočeno čisto in absolutno razmerje do tega skrivnostnega hišnega gospodarja, tako je tudi čist in absoluten v svojem posebnem svetu prostor krščanske cerkve.



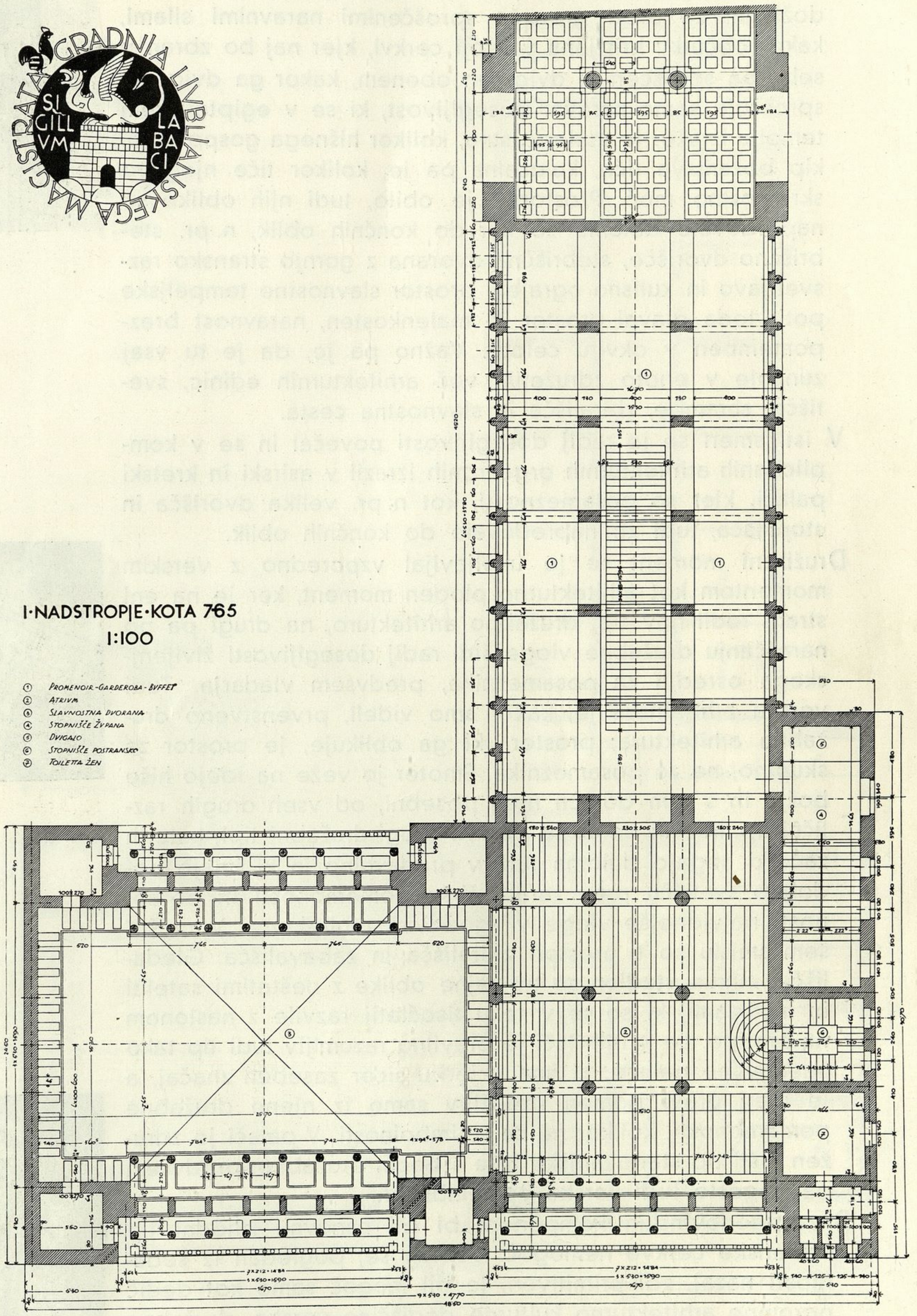
Vloga družabnega tipa arhitekture

Do tiste razvojne stopnje celotne arhitekture, na kateri se je pred skoraj 2000 leti pojavil tip krščanske cerkve, je družabni moment že neštetokrat izkazal svoj pomen. Z izrazitim poudarkom ga je tudi krščanstvo sprejelo v svoj program. On je v celi vrsti nadvse pomembnih primerov v zgodovini predkrščanske dobe razširil radij tega, kar smo imenovali dosegljivost, in jo neizmerno kompliciral. Mislimo samo na egiptovske templje, kjer so po stalnem, ideji smotra ustreznem redu ob svečano zasnovano pot v globino razvrščena dvorišča, shrambe, zbirališča, stebriščne dvorane, skozi katere in mimo katerih hodimo do najvažnejšega prostora, celice s podobo božanstva. Preseneča nas majhnost, dà, neznatnost njenega prostora v razmerju do celotnega arhitekturnega sestava. Vidimo pa, da je v tem sestavu prostor raznoliko zajet in oblikovan in da vsa ta raznolikost služi predvsem tistemu zadnjemu učinku, ki naj ga pri verniku povzroči navzočnost božanstva. Dosegljivost gospodarja hiše je zaradi množine porabljene gmote stopnjevana do kolosalnosti, ni pa v tej arhitekturi izražena vsenavzočnost, ki je lastna krščanskemu Bogu in njego-

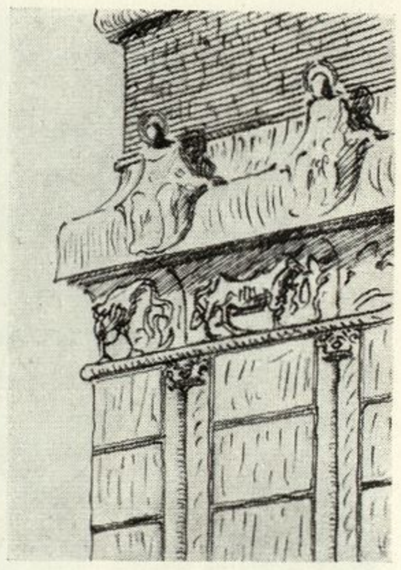


I·NADSTROPJE·KOTA 765
1:100

① PROMENOIR-GARDEROBA-BUFFET
② ATRIVM
③ SLAVNOSTNA DVORANA
④ STOPNIŠČE ŽUPANA
⑤ DVIGALO
⑥ STOPNIŠČE POSTRANSKO
⑦ TOILETTA ŽEN



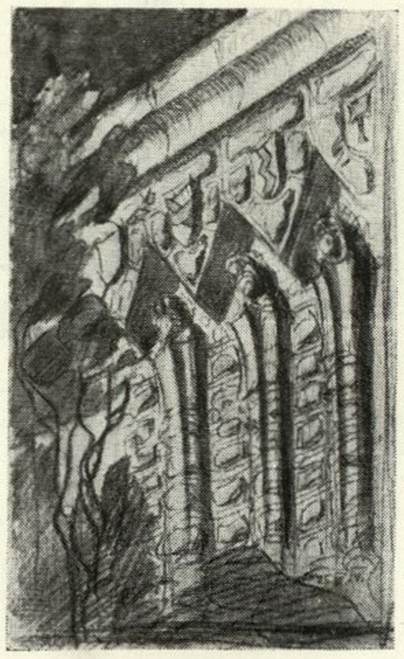
vemu svetišču. Zbranost vernikova v teh prostorih je bila verjetno bolj podobna občutku ničnosti, ki jo je človek doživljal že pred grozeče sproščenimi naravnimi silami, kakor občutku kristjana v svoji cerkvi, kjer naj bo zbran v sebi, pa sproščen in dvignjen obenem, kakor ga dviga in sproščuje samo narava. Dosegljivost, ki se v egiptovskem templju izraža, je malenkostna, kolikor hišnega gospodarja, kip božanstva tiče, kolosalna pa je, kolikor tiče njegovo skrivnostno moč. Prostorov je obilo, tudi njih oblike so napredovale deloma že kar do končnih oblik, n. pr. stebriščno dvorišče, stebriščna dvorana z gornjo stransko razsvetljavo in kulisno ograjeni prostor slavnostne tempeljske poti; toda glavni prostor je malenkosten, naravnost brezpomemben v okviru celote. Važno pa je, da je tu vsaj zunanje v enoto združenih več arhitekturnih edinic, svetišče, shrambe, zbirališča in slavnostna cesta.



V isti smeri se je radij dosegljivosti povečal in se v kompliciranih arhitekturnih organizmih izrazil v asirski in kretski palači, kjer so posameznosti, kot n. pr. velika dvorišča in stopnišča, tudi že napredovale do končnih oblik.



Družbeni moment se je uveljavljal vzporedno z verskim momentom kot arhitekturno ploden moment, ker je na eni strani rodil nov tip, družabno arhitekturo, na drugi pa po naraščanju družabne vloge širil radij dosegljivosti življenjskega osredja za posameznika, predvsem vladarja. Tudi verska arhitektura je, kakor smo videli, prvenstveno družabna arhitektura; prostor, ki ga oblikuje, je prostor za skupino, ne za posameznika. Smoter jo veže na idejo hiše božje in s tem določa njen posebni, od vseh drugih različni tip. Razvili pa so se nešteti drugi družabni tipi, katerih začetki segajo deloma tudi v pradavnino in ki imajo podobno svetišču prav zaradi širše pomembnosti in porabnosti najvidnejše vloge v zgodovini arhitekture. V najširšem smislu so ti prostori zbirališča in zabavališča. Gledališče, cirkus, stadion so tri trajne oblike z neštetimi sateliti in inačicami, ki so se v teku tisočletij razvile z naslonom na pratipe. Le v njih luči je pravilno razumljiv tudi tip tako imenovane palače, ki ima v jedru sicer zaseben značaj, a je njen pravi pomen razložljiv samo iz njene družabne pomembnosti, kolikor ne celo simbolnosti. V palači je združen višji tip stanovanjske hiše s tipom družabne, predvsem pa pogosto tudi verske pomembnosti.



Brez zgodovinskih komponent bi bil osnovni, izhodni tip krščanske cerkve nemogoč. Čeprav se, pogledan iz sedanjosti nazaj, zdi primitiven, je bil mogoč samo kot dedič ogromne arhitekturno kulturne dediščine verske, družabne in nagrobne vrste. Prezreti ne smemo, da je tudi čisti tip svetišča, če ga gledamo kot oblikovalca prostora z določenim smotrom, od egipčanske nepreglednosti in prostorne

MAGISTRATA GRADNIA LIVBLIANSKEGA

SI GILL VM LA BA CI

II·NADSTROPJE
1:100

KOTA 12·07

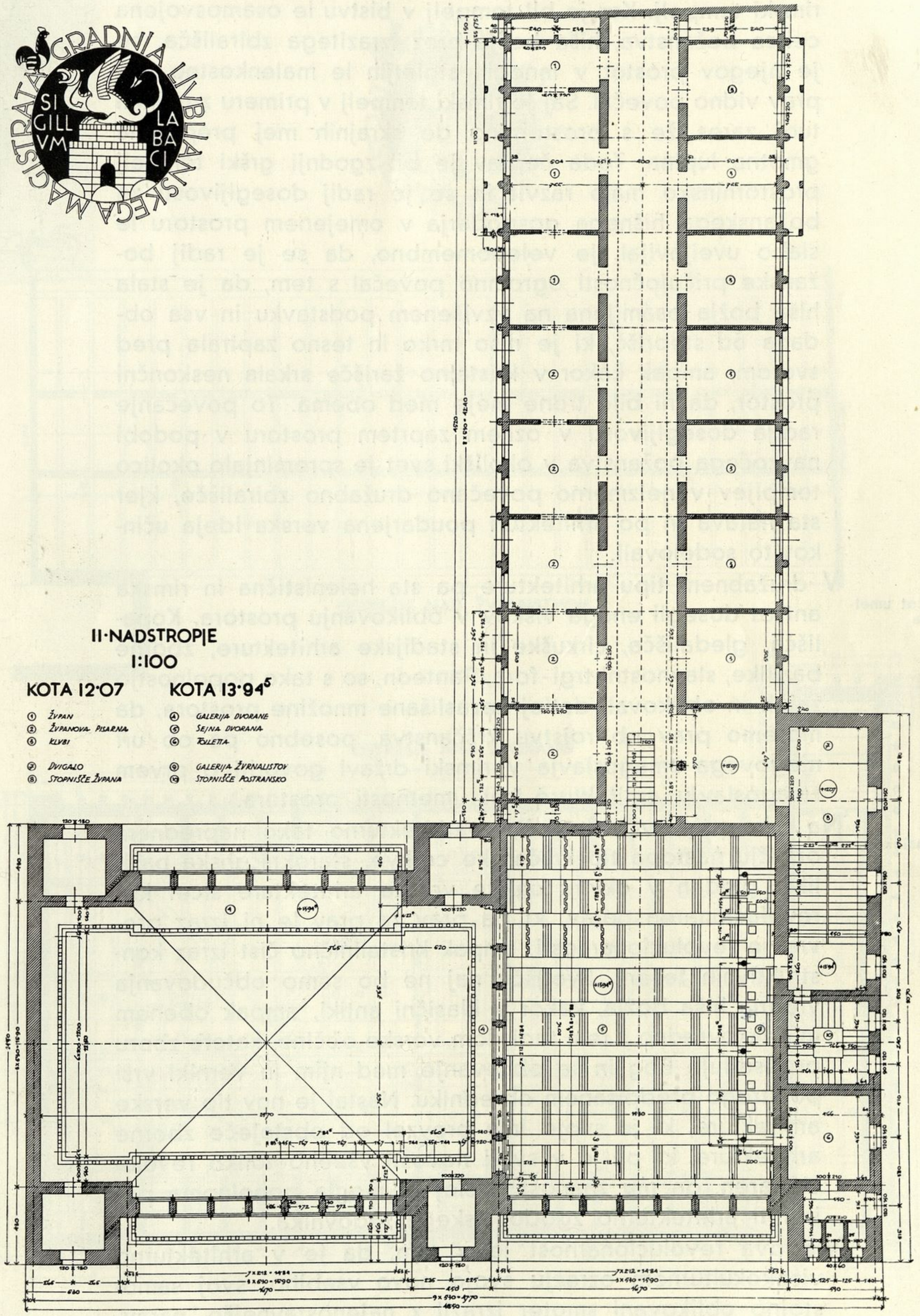
① ŽUPAN
② ŽUPANOVA PISARNA
③ KLUBI

⑦ DVIGALO
⑧ STOPNIŠČE ŽUPANA

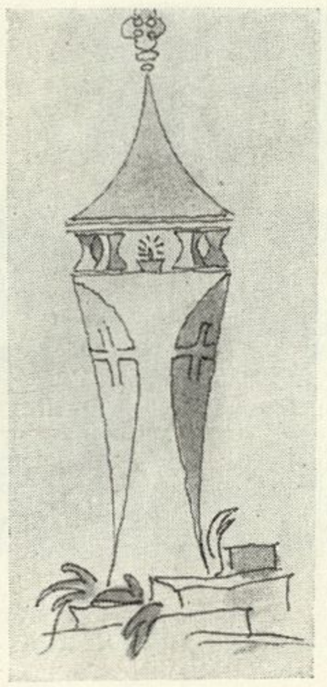
KOTA 13·94⁵

④ GALERIJA DVORANE
⑤ SEJNA DVORANA
⑥ TOILETTA

⑨ GALERIJA ŽURNALISTOV
⑩ STOPNIŠČE POSTRANSKO



malopomembnosti do postanka krščanske arhitekture že močno napredoval. Vzemimo samo vrsto grški, helenistični in rimski tempelj. Ker je bil tempelj v bistvu le osamosvojena celica božanstva, hiša božja brez izrazitega zbirališča, se je njegov prostor v mnogih stoletjih le malenkostno, čeprav vidno povečal. Saj je rimski tempelj v primeru z grškim tudi zares že s prostornino do skrajnih mej prepojena gmotna lupina. Toda čeprav je bil zgodnji grški tempelj prostorninsko malo razvit in se je radij dosegljivosti za božanskega hišnega gospodarja v omejenem prostoru le slabo uveljavljal, je velepomembno, da se je radij božanske pričujočnosti ogromno povečal s tem, da je stala hiša božja osamljena na vzvišenem podstavku in vsa obdana od stebrišč, ki je niso mrko in tesno zapirala pred svetom, ampak kakor v kristalno žarišče srkala neskončni prostor, da ni bilo trdne meje med obema. To povečanje radija dosegljivosti v ozkem zaprtem prostoru v podobi navzočega božanstva v okoliški svet je spreminjalo okolico templjev v neizmerno povečano družabno zbirališče, kjer sta narava in po arhitekturi poudarjena verska ideja učinkovito sodelovali.



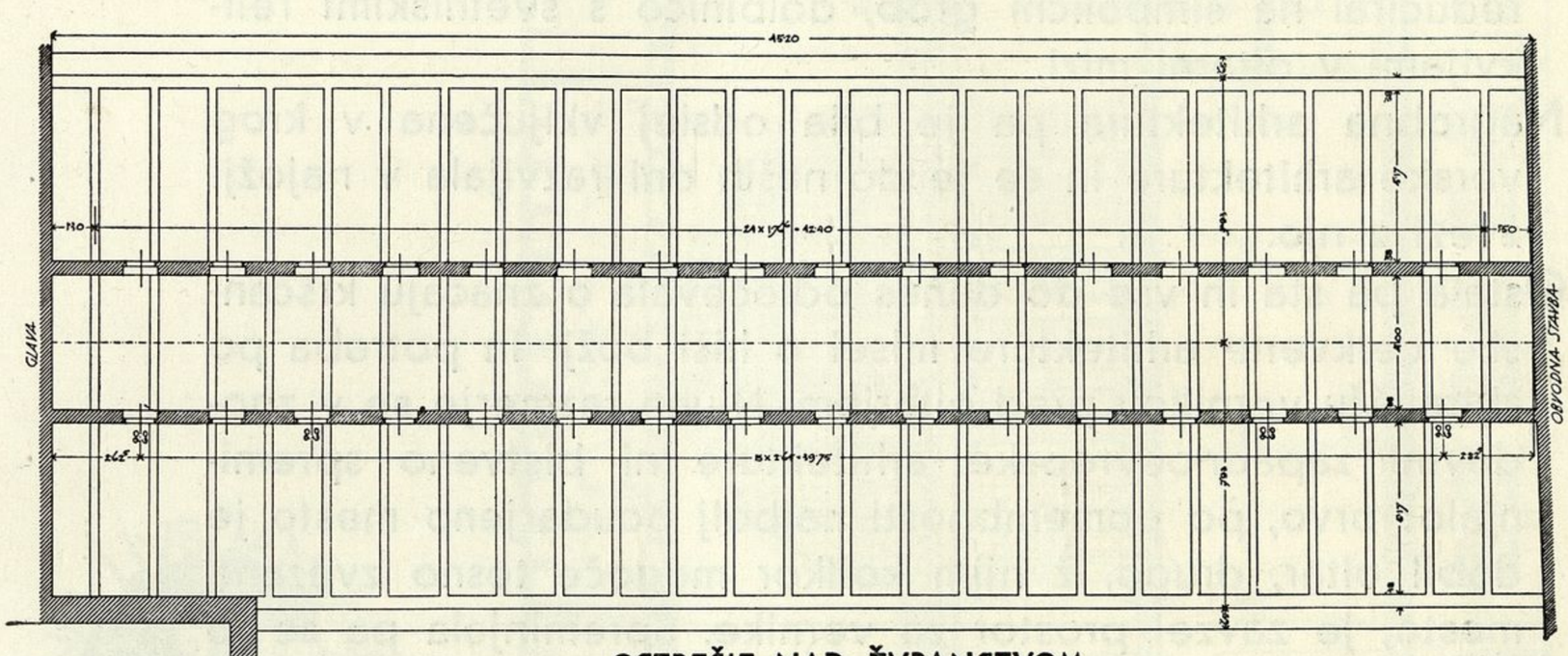
Rimska arhitektura kot umetnost prostora

V družabnem tipu arhitekture pa sta helenistična in rimska antika dosegli enega viškov v oblikovanju prostora. Kopališča, gledališča, cirkuške in stadijske arhitekture, zborne bazilike, slavnostni trgi-fora, Panteon, so s tako popolnostjo zajeli in oblikovali dotlej nezaslišane množine prostora, da moremo prav ob rojstvu krščanstva, posebno pa ob uri njegovega zmagoslavja v rimski državi govoriti o prvem zmagoslavju arhitekture kot umetnosti prostora.

Starokrščanska bazilika

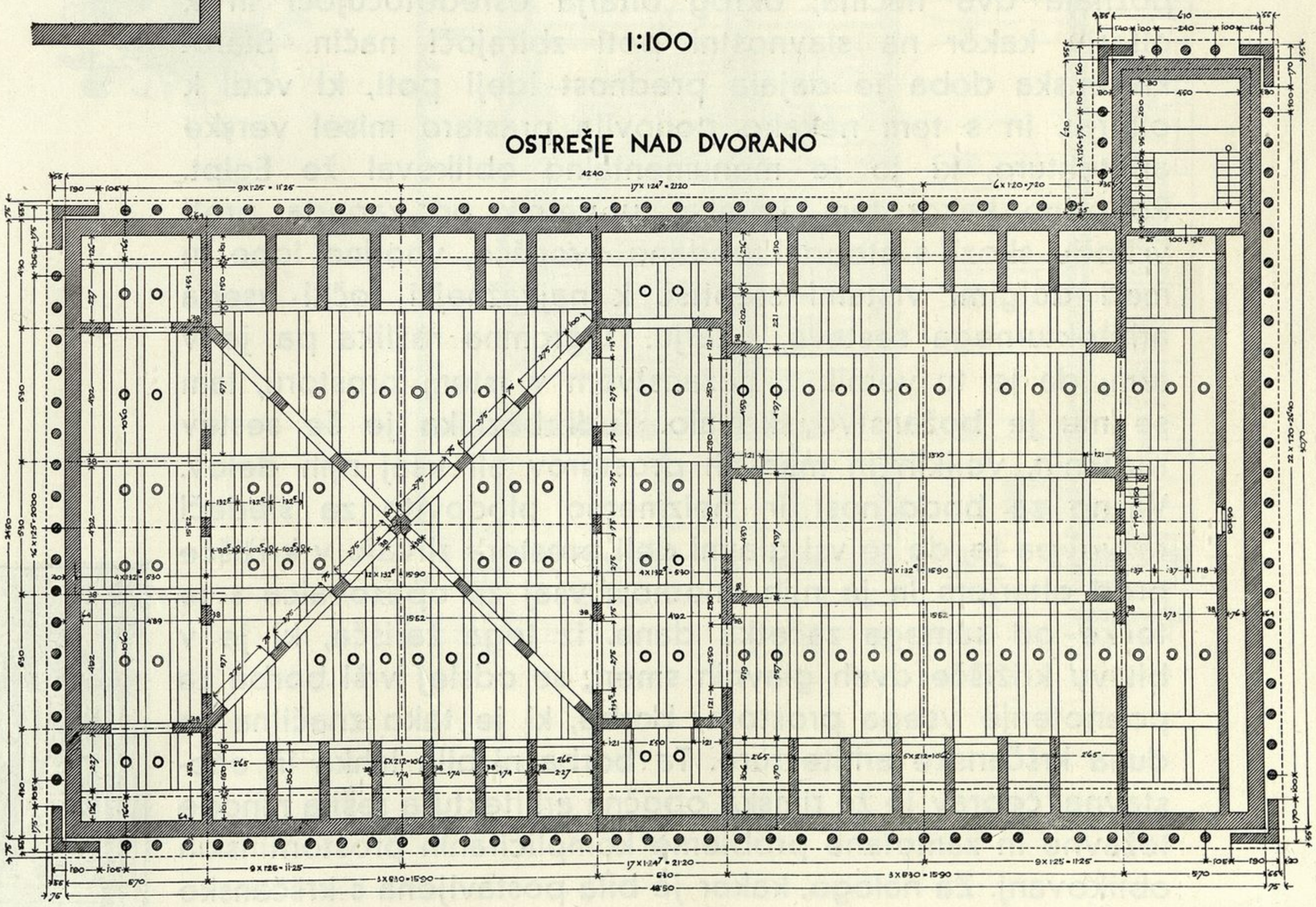
Na tako pripravljenih tleh, v arhitekturno tako naprednem ozračju nastopa tip krščanske cerkve, starokrščanska bazilika, gledan v okviru celote verske arhitekture sicer kot revolucionaren pojav, ki pa prav za prav le ni izraz prevratne revolucionarnosti, ampak kristalinično čist izraz konstruktivnih teženj. Svetišče naj ne bo samo občudovanja vredna hiša božja, kakor v klasični antiki, ampak obenem in enakovredno s tem tudi dom verske občine, katere zboru predseduje Bog in se občevanje med njim in verniki vrši po strogo predpisanem obredniku. Nastal je nov tip verske arhitekture, ki je svoje ime prevzel od obstoječe zborne arhitekture, ki pa je v svoji novosti vseeno toliko revolucionaren, da mu znanost doslej ni mogla popolnoma pojasniti arhitekturno zgodovinskega rodovnika.

Njegova revolucionarnost je v tem, da je v arhitekturno visokokulturnem ozračju svojo novo vsebino, svoj samostojno oblikovani smoter izrazil z najenostavnejšo, naravnost demagoško formulo, iz katere so se šele polagoma in z ogromnimi napori likovno in stavbarsko kulturnih prizadevanj razvile višje kultivirane oblike.

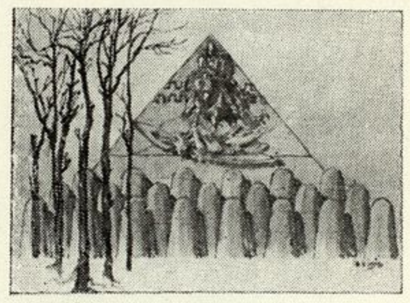


OSTREŠJE NAD ŽVPANSTVOM

1:100



OSTREŠJE NAD DVORANO



Konstruktivnost te arhitekture pa je v tem, da je tako jasno spoznala smoter, da ga je bilo mogoče izraziti v kristalno čisti, geometrično enostavni obliki prostora, kjer se je človek čutil tako opredeljenega kakor v največjem vrhu poganske arhitekture, v Panteonu, vezanega in svobodnega obenem.

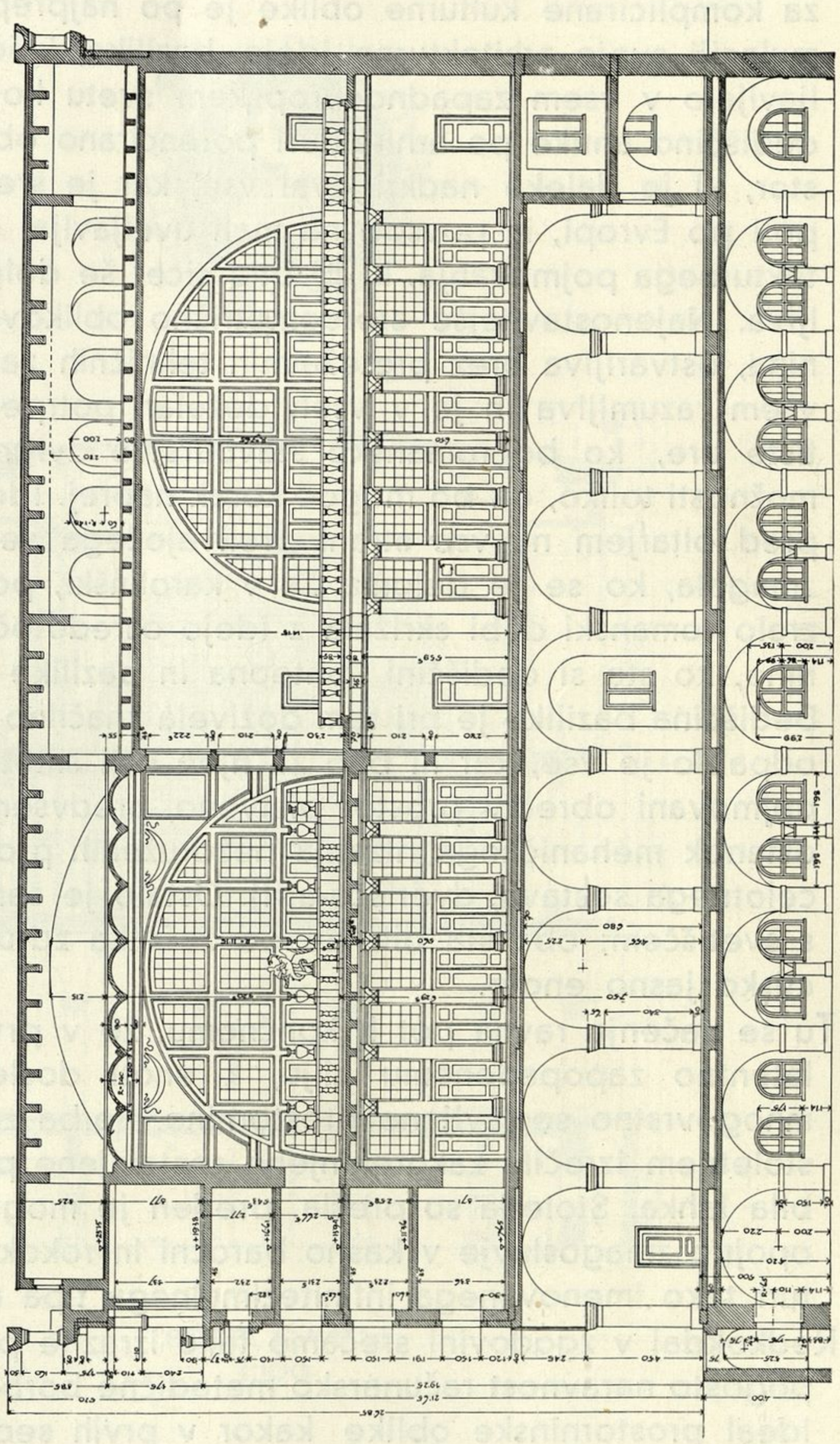
Krščanska cerkev, bazilika, je združila v sebi tri, že poprej arhitekturno tvorne momente, hišo božjo, nagrobno stavbo in zbirališče. Nagrobni moment, izražen v tkzv. confessiji, mučenčevem grobu, se je umaknil polagoma v ozadje in se reduciral na simbolični grob, dolbinico s svetniškimi relikvijami v oltarni mizi.

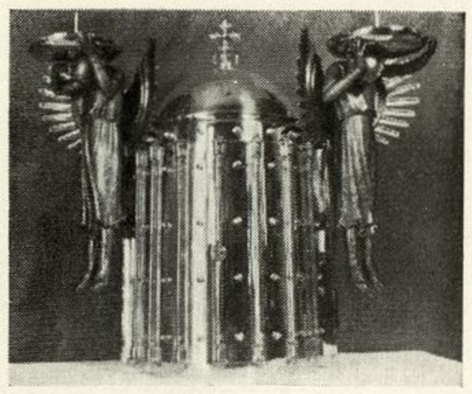
Nagrobna arhitektura pa je bila odslej vključena v krog verske arhitekture in se je do naših dni razvijala v najožji zvezi z njo.

Ostala pa sta in vse do danes odločevala o značaju krščanske cerkvene arhitekture misel o hiši božji in potreba po zbirališču vernikov pred oltarjem. Njuno razmerje se v zgodovini zapadnoevropske arhitekture ni bistveno spreminjalo: prvo, po pomembnosti najbolj poudarjeno mesto je dobil oltar, drugo, ž njim kolikor mogoče tesno zvezano mesto, je zavzel prostor za vernike. Spreminjala pa se je oblika medsebojne povezanosti, ki je prav od začetka poznala dva načina, okrog oltarja osredotočujoči in k oltarju kakor na slavnostni poti zbirajoči način. Starokrščanska doba je dajala prednost ideji poti, ki vodi k oltarju, in s tem nekako ponovila prastaro misel verske arhitekture, ki jo je monumentalno oblikoval že Egipt. Podobno kakor tam, koraka tu vernik od zapada proti vzhodu skozi s stebriči obdano dvorišče, vhodne lope in med dolgimi vrstami stebrišč k najvažnejši točki vsega arhitekturnega sestava, oltarju. Ogromna razlika pa je v tem, da je tu vernik z božanstvom v istem prostoru, tam se mu je božanstvo skrivalo. Tudi bazilika je še sestav različnih, velikih in manjših prostorov ali vsaj njih delov. Važno za bodočnost in neizmerno plodovito za sledeči razvoj pa je, da se vsi glavni deli prostora zlivajo v križišče pred oltarjem in je njih enotnost vsaj za opazovalca s te točke od samega začetka dana. Iz tega žarišča, ki je v bistvu križišče dveh glavnih smeri, se odslej vrši borba za poenotenje vsega prostora, borba, ki je tako značilna za duha krščanske arhitekture. Ta borba ni bila lahka in enostavna, čeprav je že rimska obočna arhitektura rešila mnoge težavne in zamotane probleme kompliciranih prostorninskih oblikovanj. Za nalogo, kakor je bila postavljena s krščansko baziliko, ni bilo primernega vzorca in čeprav je stal sredi Rima Panteon kot bleščeč primer idealno enotne, dovršeno oblikovane prostornine, se ga nova umetnost ni poslužila, ker je njenemu hierarhičnemu in izrazito konstruktivnemu

Značaj arhitekturnega koncepta starokrščanske bazilike







pojmovanju bolje ustrezala ideja bazilike. Tam, v Panteonu, je stal bleščeč primer visoke kulture, čigar popolnost je presegala zmožnost sredine, ki naj bi si ga osvojila. Tu, v baziliki, je vstala enostavno izpovedana zamisel, ki je nosila v sebi klice neslutenega razvoja.

Starokrščanska bazilika je arhitekturno zgodovinsko genialna odločitev

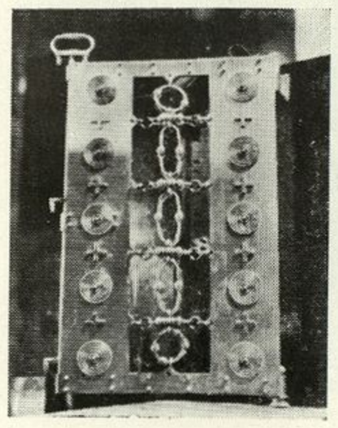
Krščanstvo se je odločilo za baziliko in, kakor zgodovina uči, izbralo boljši del. Skozi stoletja malorazvitega smisla za komplicirane kulturne oblike je po najpreprostejši formulaciji svoje arhitekturne ideje, bazilike, krščanstvo uveljavljalo v vsem zapadnoevropskem svetu kot dragoceno dediščino antike po arhitekturi potencirano oblikovan prostor, ki je daleko nadkriljeval vse, kar je srečal na svoji poti po Evropi, in povsod na mah uveljavljal stopnjo arhitekturnega pojmovanja, ki bi bila sicer še dolgo nedosegljiva. Najenostavnejše stereometrično oblikovana prostornina, ostvarljiva brez pretežavnih tehničnih zahtev, je bila vsem razumljiva in je v vseh deželah potrpežljivo čakala tiste ure, ko bo romansko stavbarstvo dvignilo tehnične možnosti toliko, da bo mogoč korak naprej. Ideja iz žarišča pred oltarjem na vse strani prelivajočega se prostora je zmagala, ko se je deloma že v karolinški, posebno pa v zrelo romanski dobi skrižala z idejo osredotočene prostornine, ko sta si dediščini Panteona in bazilike podali roke. Dediščina bazilike je pri tem doživela značilno spremembo; odpadlo je vse, kar ni bilo za njen ožji smoter, družabno pojmovani obredni prostor bistveno, predvsem najvidnejši ostanek mehaničnega nizanja nezdruženih prostorov v osi celotnega sestava, dvorišče-atrij. Ostalo je samo zbirališče s svetiščem; oba sta bila že od začetka združena v funkcijsko jasno enoto.

Vztrajna borba za enotnost arhitekturnega prostora

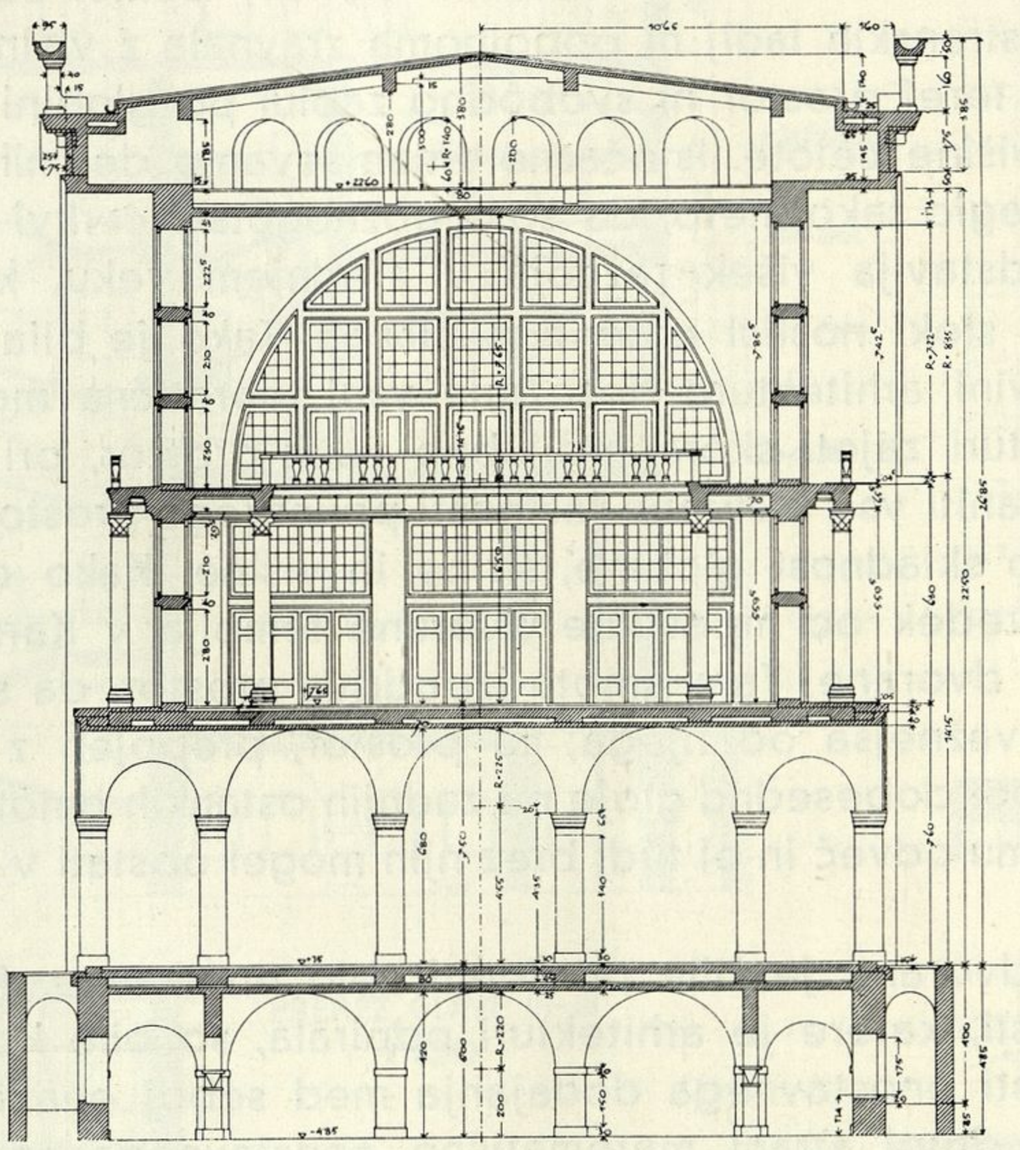
Tu se začenja ravna pot h končnemu, že v prvem zametku latentno zapopadenemu cilju, k enoti doslej še vedno mnogovrstno sestavljene prostornine. Borba za enotnost v stoletnem izročilu zakoreninjene sestavljene prostornine ni bila lahka. Stoletja so prešla, preden je mogla praznovati opojno zmagoslavje v kasno baročni in rokokojski arhitekturi tako imenovanega infinitezimalnega tipa (P. Frankl).

Romanska arhitektura

Redkokdaj v zgodovini srečamo tako izrazite priče vztrajne, pogosto naravnost računarsko metodične borbe za določen ideal prostorninske oblike kakor v prvih sedmih stoletjih drugega krščanskega tisočletja. Strogo metodično je bil prostor, ki je bil doslej mehanično sestavljen iz podobnih, a ne adekvatnih, brez občutnih sprememb v enoto združljivih delov, razdeljen na dele, s pomočjo katerih je bil v vseh prostorninskih smereh ustvarjen prehod k enotnosti. Ta metodični postopek je našel svoje izhodišče v že večkrat podčrtanem žarišču, križišču glavnih, v prostoru uveljavljenih smeri pred oltarjem. Tu so se križale z izrazitim poudarkom svojih lastnosti dolžina, širina in višina prostora.







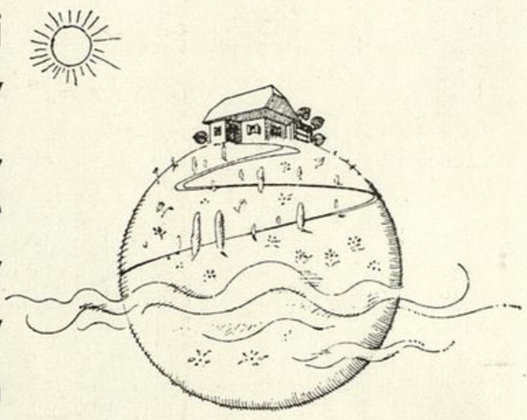
PREREZ GLAVE I-I
1:100

Dolžino je zajemala po višini in širini od sosednjih večja glavna ladja, širino prečna, pogosto celo s težnjo, da predre strogi okvir celotne v stavbino telo vklenjene gmote, višino pa kupola nad križiščem. V tako imenovanem vezanem romanskem sistemu so se strogo matematično, s pomočjo enotne delitve po meri omenjenega križišča v sorazmerjih skladno izravnale najprej vse prostorninske sestavine.

Gotska arhitektura

Ta strogi okvir je prodrla s pritiskom na strani gotika s pomočjo tkzv. traveje. Traveja je enotna, doslej ločene prostorninske pasove po vsi širini v enake dele razdeljujoča počezna prostorninska pola, ki je odprla prosto pot počezni zvezi, doslej brezbrižno drug ob drugem ležečih ozkih pasov prostornine. To počezno prelivanje je vedno bolj višalo delilne arkade med ladjami in istočasno zmanjševalo število in obseg delilnih členov, dokler se končno višina stranskih ladij ni popolnoma zravnala z višino jedra, dokler torej prostor ni svobodno zaplul po globini in širini ter v višine celote. Istočasno zmanjševanje delilnih členov je doseglo tako mero, da so v poznogotski cerkvi dvorani, ki predstavlja višek razvoja v srednjem veku, komaj še opazni sloki nosilci enotnega stropa. Tako je bila prvič v zgodovini arhitekture dosežena vsaj teoretična možnost v arhitekturi zajeti skoraj poljubno velik prostor, pri tem pa mu ohraniti vse bistvene lastnosti prvinskega prostora, sproščujočo skladnost globine, širine in višine. Kako ogromen je napredek od hipostilne dvorane templja v Karnaku do gotske dvorane! Tam gmota izpodriva prostor, da se ti zdi, da je važnejša od njega; tu prostor, prepojen z dnevno svetlobo, dobesedno gloje na zadnjih ostankih gmote, kakor da so mu odveč in bi tudi brez njih mogel obstati v realnem svetu.

Poznogotska cerkev dvorana



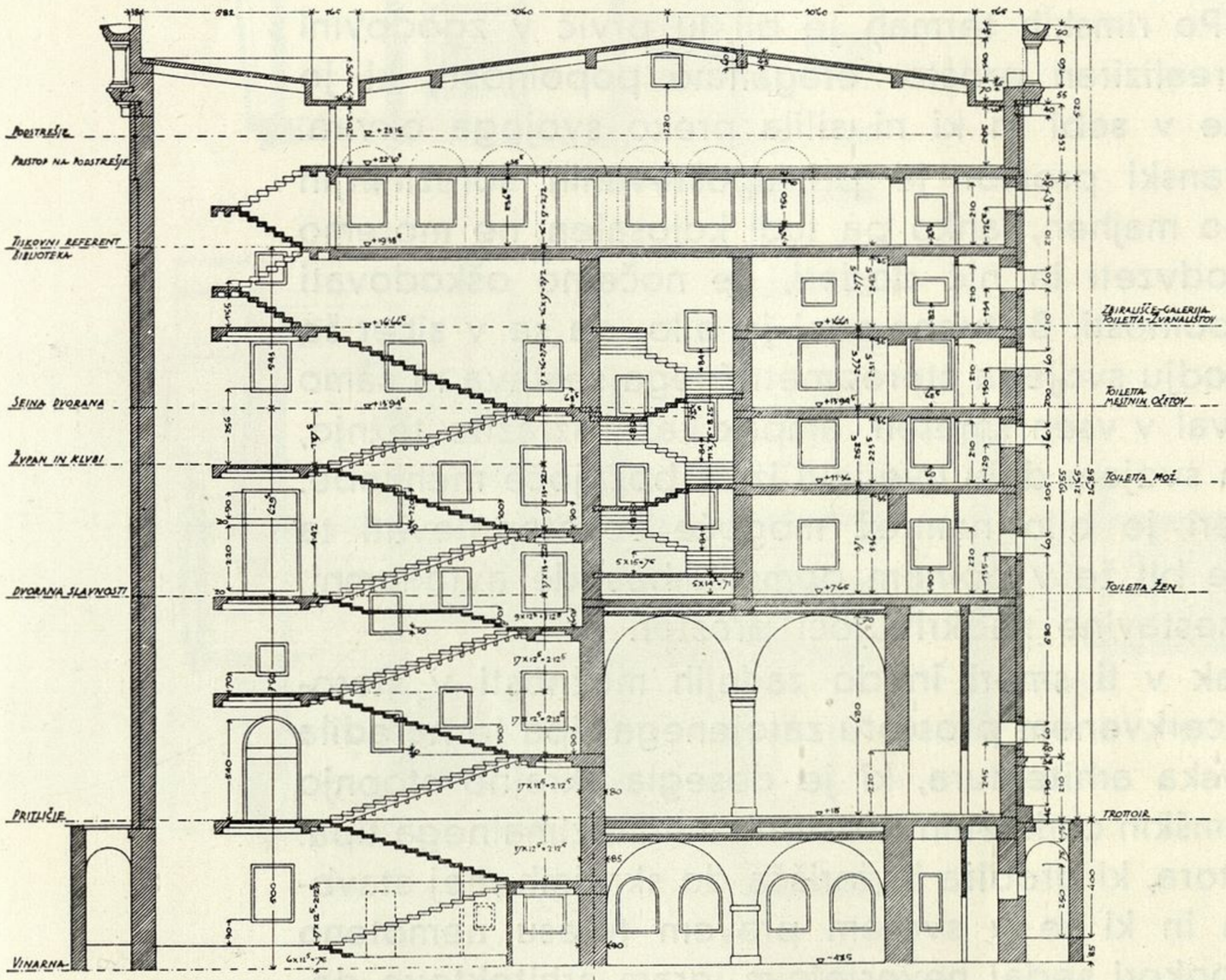
Gotska dvorana je bila po formi zelo enostavna. Poljubne možnosti, katere je arhitekturi odpirala, so bile končno le možnosti enostavnega dodajanja med seboj enakih delov ali na drugi strani matematično enostavnega sorazmerja učinek sproščenosti vzbujajočih mer.

Renesansa in vloga antike

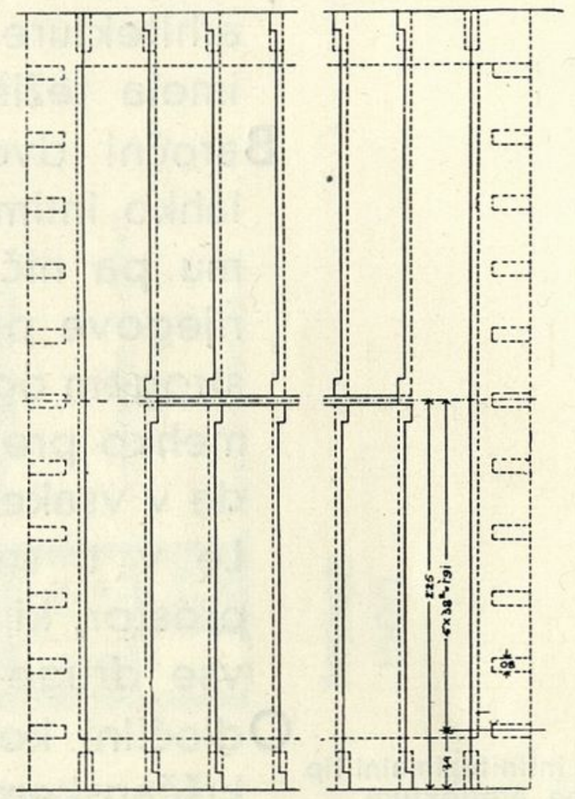
Tu je prišla zapadnoevropski cerkveni arhitekturi na pomoč antika, za katero je humanizem odprl razumevanje. V renesansi in zgodnjem baroku se je arhitektura zaradi iskanja novih možnosti in nazadnje še večje popolnosti v formulaciji iskanega cilja zopet in z vso vnemo poglobila v proučevanje nove metode. Prva postaja na daljši poti k enotnemu prostoru je bila baročna dvorana, kakor jo predstavlja v zgledni obliki notranjščina cerkve il Gesù v Rimu. Z novim, na antično dediščino oprtim metodičnim prizadevanjem, ki je šlo za tem, da prostor zajame s še večjimi enotami kakor so bile prečne pole, traveje, dà celo, da ga zajame skupno v največjih iz žariščnega sestava razvitih delih, krakih iz

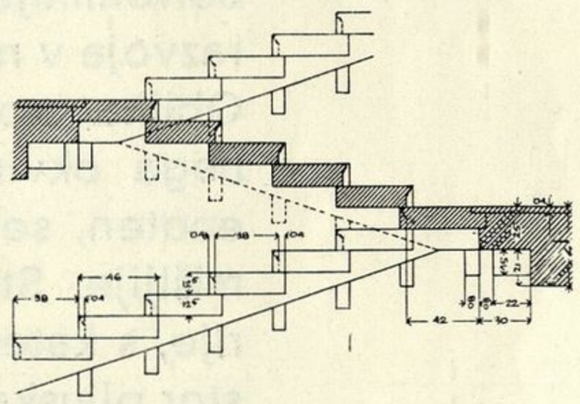
Baročna cerkev dvorana

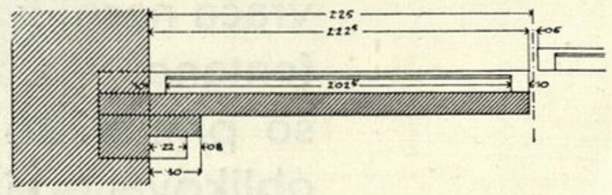


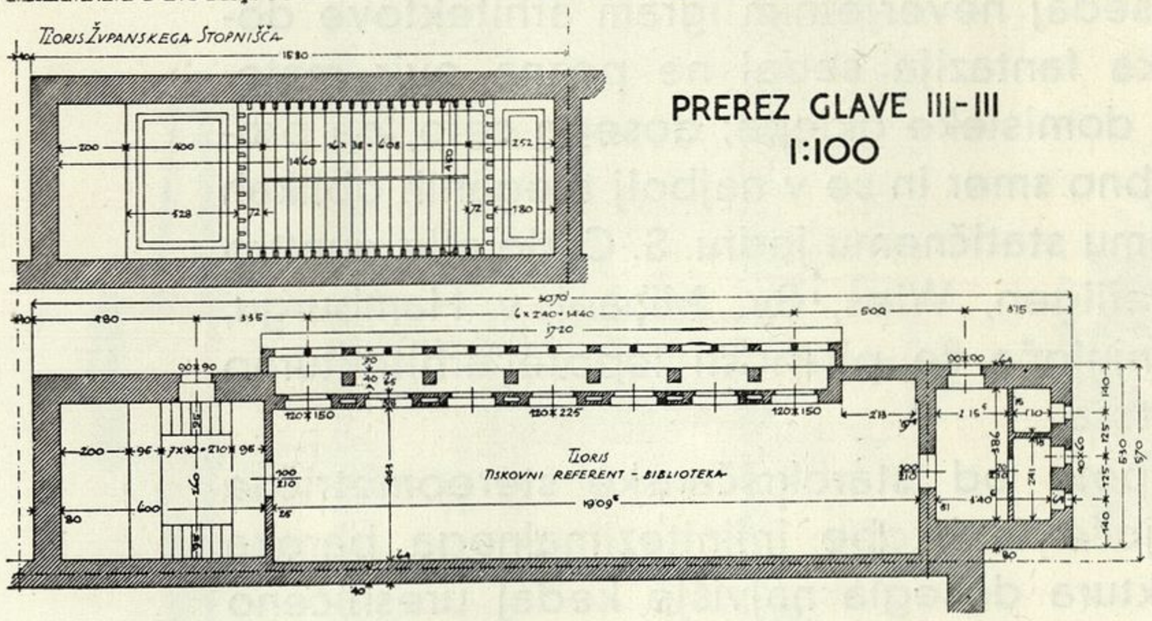


PREREZ GLAVE III-III
1:100

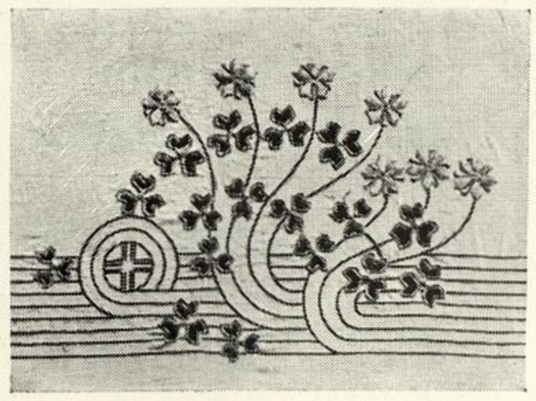








DETAILI ŽVPAN · STOPNIŠČA
1:20



žarišča v glavnih smereh razlivajočega se prostora, je bil v gotski dvorani enakomerno razblinjeni prostor zopet osrednje združen, dobil je trdno hrbtenico. Predvsem je dobilo žarišče z elegantno kupolno obliko zopet izrazit višinski poudarek. V krakih pa se je prostor razmaknil do skrajnih mej okvira, odrinil v gotski dvorani še v prostoru stoječe opore stropov v stene, tako da je nastal geometrično strog enoten prostor, ki se je iz žarišča neovirano prelival v dolžino, širino in višino, pri tem pa na podnožju v slikovitih motivih prodiral v stene, kar je povečalo izraz njegove mehke vsenavzočnosti; zaokroženost z oboki in kupolami v višini pa je povečala vtis njegove popolnosti in samoustreznosti. Po rimskih termah je bil tu prvič v zgodovini arhitekture realiziran prostor elegantne popolnosti, ki je imela težišče v sebi in ki ni silila preko svojega okvira.

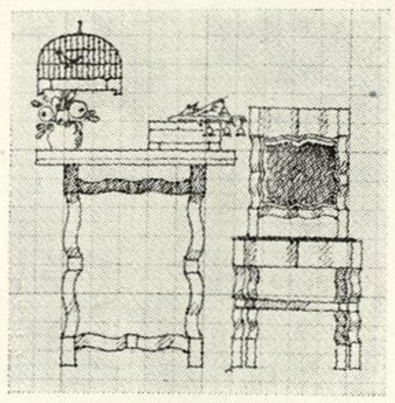
Baročni dvoranski prostor je pri upoštevanih sorazmerjih lahko intimno majhen, lahko pa tudi kolosalen, ne moremo mu pa nič odvzeti in nič dodati, če nočemo oškodovati njegove popolnosti. Bistveno zanj je bilo, da se v sicer še strogem ogrodju svojega stereometričnega sestava ni samo mehko prelival v vseh smereh, ampak kazal izrazito težnjo, da v vsakem svojem delu uveljavi izraz božajoče mehkobe. Le v ti smeri je bilo namreč mogoče še stopnjevati ta prostor, ki je bil že v polnem pomenu besede avtonomni, vse druge sestavine nadkriljujoči prostor.

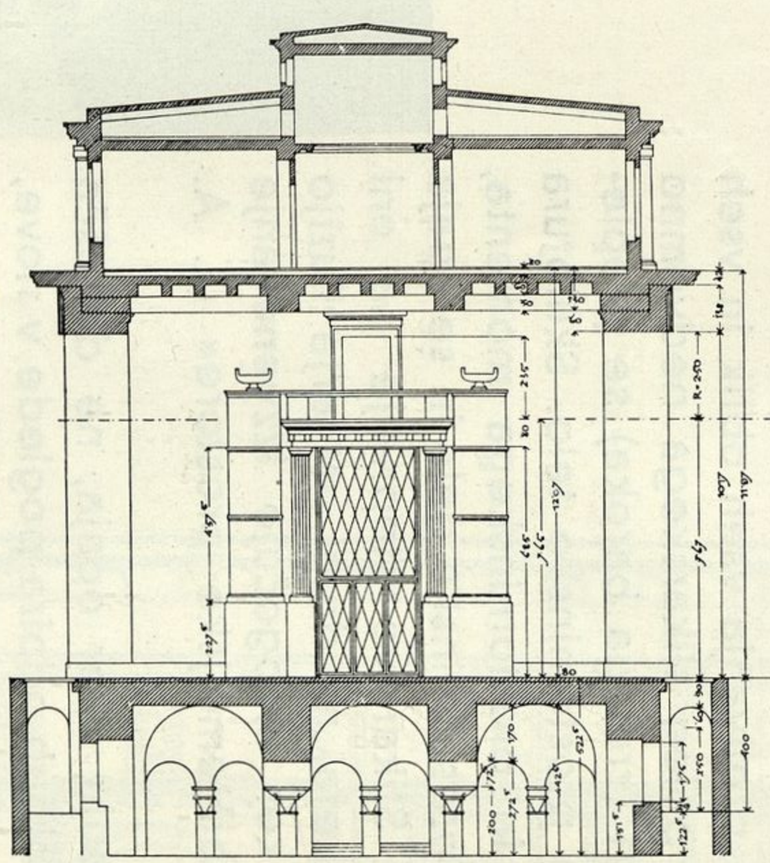
Borromini in infinitezimalni tip cerkvene arhitekture

Odločilni korak v ti smeri in do zadnjih možnosti v starokrščanskem cerkvenem prostoru zarojenega tipa je naredila Borrominijevska arhitektura, ki je dosegla skrajno stopnjo razvoja v nemških cerkvenih prostorih infinitezimalnega tipa. Oblika prostora, ki prodira iz žarišča do skrajnih mej stavbnega okvira in ki je v svojem pravem telesu nemoteno enoten, se pokori sedaj neverjetnim igram arhitektove domišljije. Stvariteljska fantazija sedaj ne pozna ovir materije, s katero svoje domisleke oklepa; dosega celo, da prostor pljuska v poljubno smer in se v najbolj tveganih oblikah vrača nazaj k svojemu statičnemu jedru. S. Carlo alle quattro fontane, Vierzehnheiligen, Wies, Sv. Mihael v Hamburgu, so primeri te stopnjujoče se pijanosti lepote arhitekturno oblikovanega prostora.

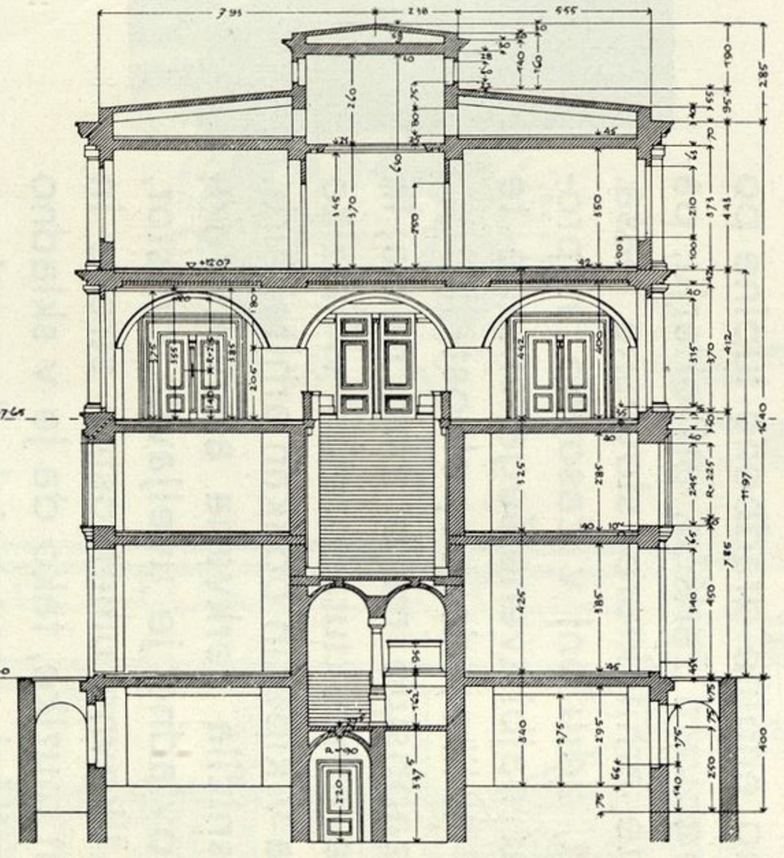
Na zmagoslavnem potu od starokrščanske stereometrične strogosti do božajoče mehkobe infinitezimalnega baroka je cerkvena arhitektura dosegla najvišje kedaj uresničeno stopnjevanje svojega izraza v smeri četrte, imaginarne dimenzije s tem, da je svojemu svetu podredila še eno, v odprtem prostoru sicer podobno svobodni prostornini uhajajočo prvino, zvok. V dveh oblikah ga je obvladala s svojim prostorom, kot govorjeno besedo, propoved in kot zvok v muzikalični harmoniji, petje in glasbo. Govorjena beseda, pouk občine vernikov, ji je bila prav od začetka

Obvladanje zvoka

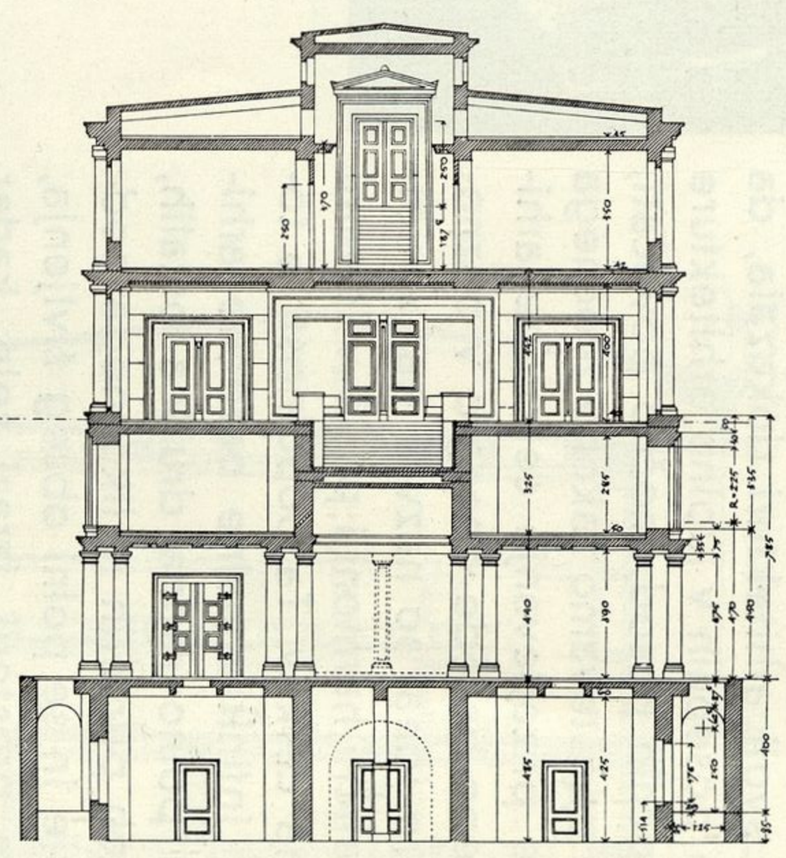




V-V

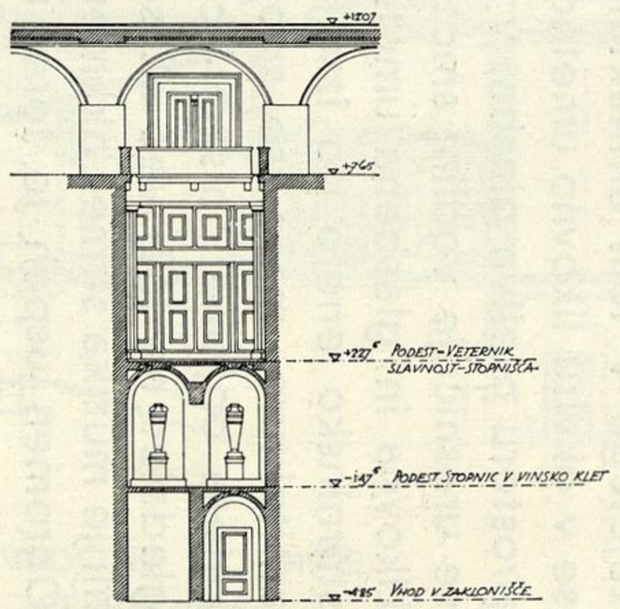


VI-VI



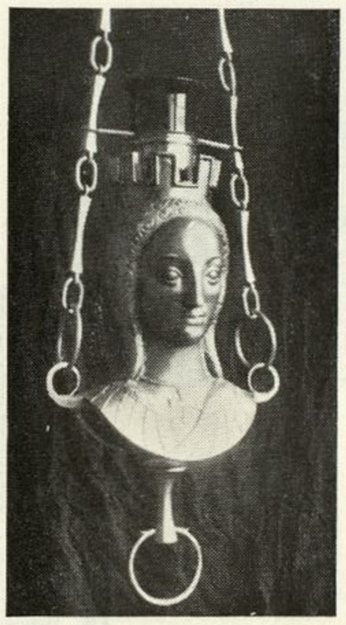
VII-VII

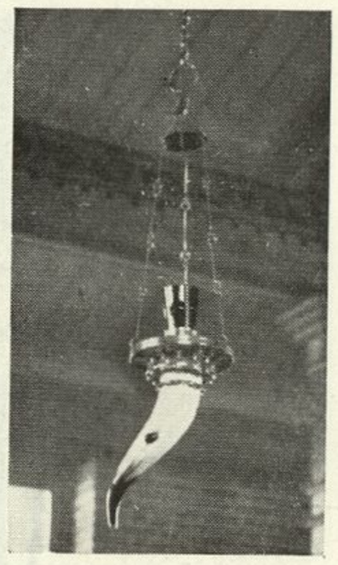




PREREZI

1:100





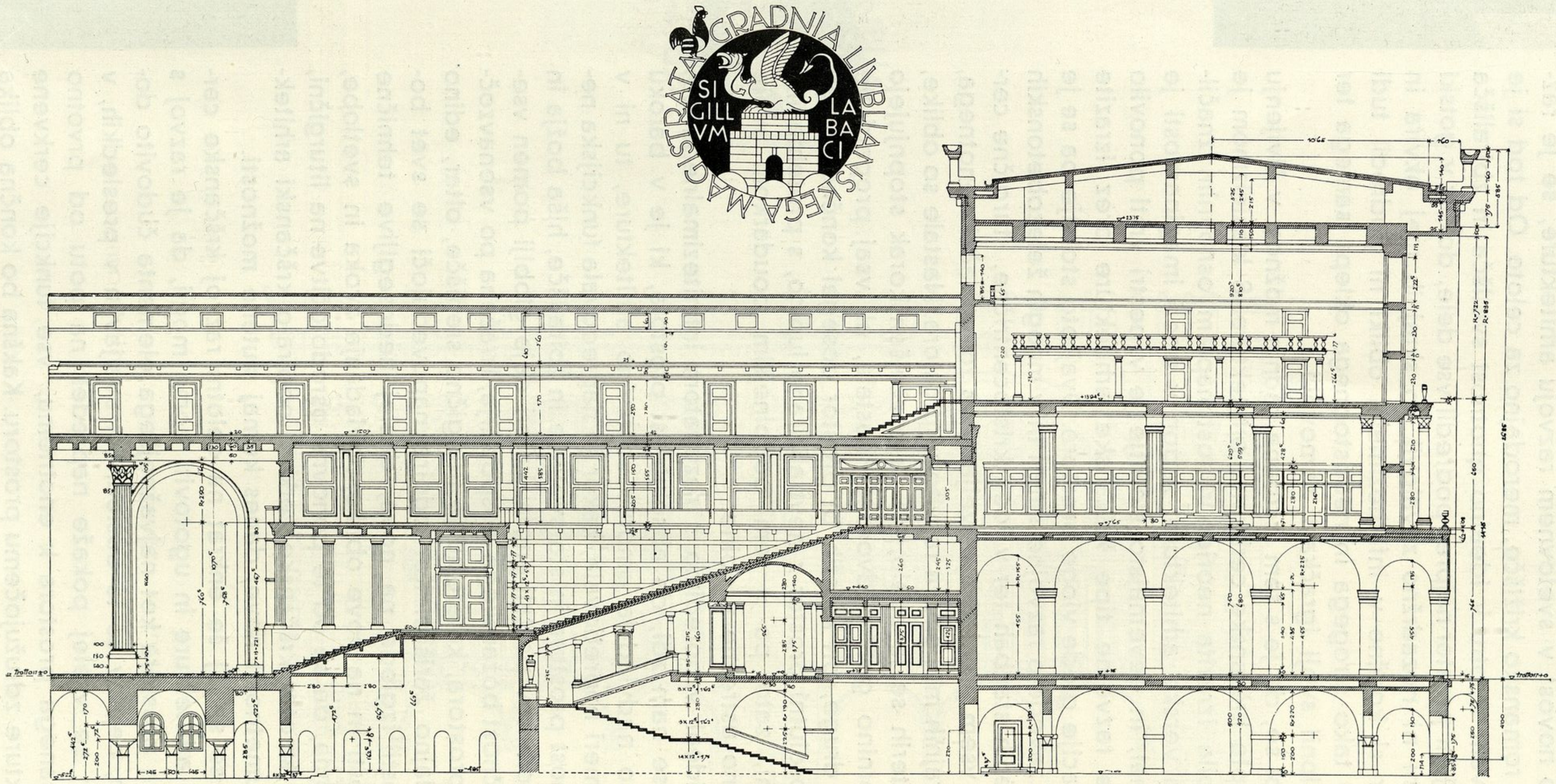


važno sredstvo in je nedvomno že pri izbiri stavbarskega tipa bazilike imela važno vlogo. Govorjena beseda je svojevrsten izraz prostorninsko omejenega radija dosegljivosti posameznika. Že antika je v svoji arhitekturi dokazala, da je mogoče ta radij s pomočjo posebnih v lupino arhitekture ustrezno vdelanih priprav, zvočnih posod, močno povečati, če pri oblikovanju prostornine upoštevamo zakone zvočnega odmeva. Eno končnih oblik je prizadevanje cerkvene arhitekture za obvladanje govorjene besede doseglo v poznogotski cerkveni dvorani, katere ideal so nazvali kar »pridigarska cerkev«. Zvok v muzikalični harmoniji pa je v idealni popolnosti zajela šele baročna cerkev. Ta popolnost je tolika, da je v rafinirani celoti infinitezimalne baročne arhitekture muzikalična sestavina polnovredna družica ostalih, ker se enotnost umetnine v teh primerih iz likovnega področja širi na glasbeno področje in se polni obseg življenja, zajetega v tem arhitekturnem prostoru, izrazi šele, kadar se v okviru likovno umetnostno enotne gradbene lupine po prostoru preliva glasba, v njegovem žarišču, pri oltarju, pa se uresničuje vodilni smoter te arhitekture, slovesna maša. Likovna in glasbena umetnost, združeni v časovno in prostorninsko enoto po izvajanju najbistvenejšega smotra te arhitekture, maše, se spojita toliko, da popolnost iluzije, katera objame obiskovalca, zabrisuje meje med njima in gledalec ne loči več ali se je arhitektura prelila v muziko ali je muzika strmeč okamenela v kipečih oblikah arhitekture. Ogromen uspeh je torej uresničila cerkvena arhitektura s svojim viškom v baroku: Samovladno je uveljavila prostor, svoji službi je podredila vse likovno umetnostne stroke in zarotila svojemu svetu element muzike, tako da je v skladno enoto združila optični in akustični umetnostni element.

Muzikalični moment v baročni arhitekturi

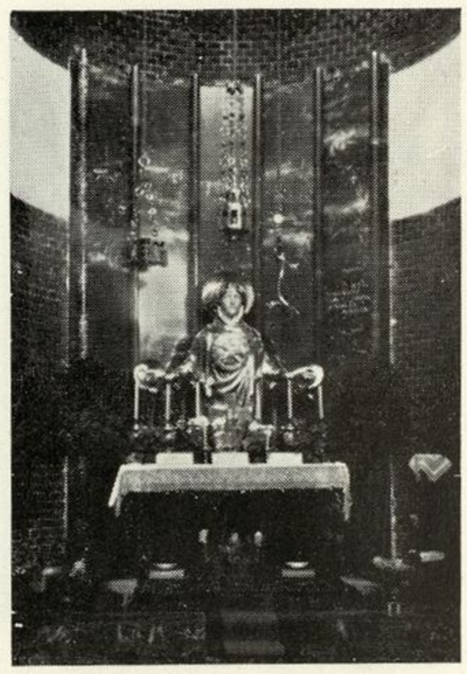
Muzikalični moment valujočega prelivanja vseh oblik in vseh sestavin je v tej arhitekturi poleg slikarskega nedvomno vodilni moment: »V arhitekturi (zrelega baroka) se prepletata plastično telo, lupina, in prostorninsko telo. Skulptura pomeni sintezo plastičnega in prostorninskega momenta, prekipeva čez sebi določene prostorninske dele in se opaja z arhitektonskim prostorom. Slikarstvo stopnjuje na eni strani plastične učinke do reliefa, na drugi ustvarja iluzijo prostorninske neskončnosti, ker omogočuje izzvenevanje arhitekturne prostornine v nadzemeljske prostore« (E. A. Brinckmann).

Uspeh v umetnostnem ustvarjanju sicer opaja, ne dopušča pa mirovanja. Najvišji doseženi vrh odpira poglede v nove, še nepreiskane mikavne doline in prepade, ki napovedujejo možnost novih tveganj in še opojnejših uspehov. Z infinitezimalno zgrajeno cerkvijo dvorano je sicer v veliki meri, ako ne do skrajnosti izčrpana naloga arhitekturnega tipa, zasnovanega z instinktivno bistroumnostjo v starokrščanski



SLAVNOSTNO STOPNIŠČE
PREREZ IV-IV
1:100

dobi. Takrat še malo izrazito žarišče pred oltarjem, ki je pomenilo novost v svetovnem razvoju arhitekture, se je razvilo v romansko križišče, merodajno za celoto. Od tod si je po prvem smotru v idealno enotnost svetišča in zbirališča usmerjeni prostor najprej podredil vse dele, dokler v gotski dvorani ni nezadržno zavalovil do skrajnih mej okvira in dokler si končno v infinitezimalni obliki ni podredil tudi doslej tako strogega in nedostopnega oklepa samega ter ga uklonil svoji igračkasti samovolji.

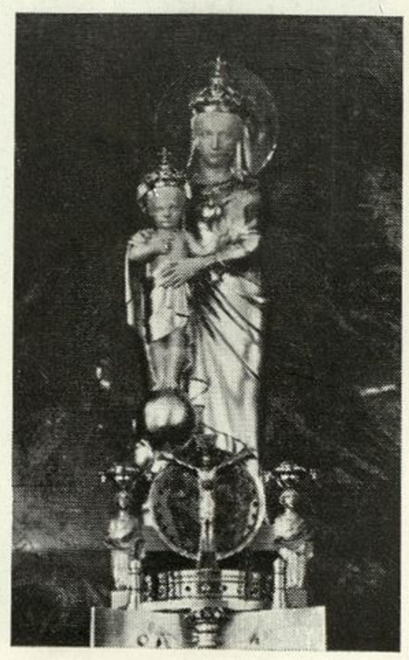


Klasicizem in devetnajsto stoletje

Zdelo bi se, da je s tem izčrpana zadnja možnost v življenju koncepta krščanske cerkvene arhitekture. S klasicizmom je nastopila izrazita neorientiranost napram osnovnim značilnostim verske arhitekture, zagon v smeri imaginarnosti je splahnel, in devetnajsto stoletje je v pestri vrsti ponovilo glavne razvojne tipe krščanske arhitekture brez izrazite orientacije glede vloge prostora. Dvajseto stoletje pa se je zopet zavedelo razvojne smeri in v mnogih železobetonskih cerkvenih stavbah ter v ideji kristocentrične, liturgične cerkve z vsem poudarkom uveljavljalo zopet načelo enotnega, do skrajnih mej okvira razvitega prostora. Nastale so oblike, pri katerih se je zdelo, da za precejšen korak stopnjujejo prostornino gotske dvorane; nastale, ali vsaj propagirale so se druge, pri katerih bi prostor dosegel končno zmago kot absolutni prostor z nevtralizirano lupino, s pretehtanimi merami, zato pa s tem popolnejšim poudarkom svoje obredno ustrezne vsebine.

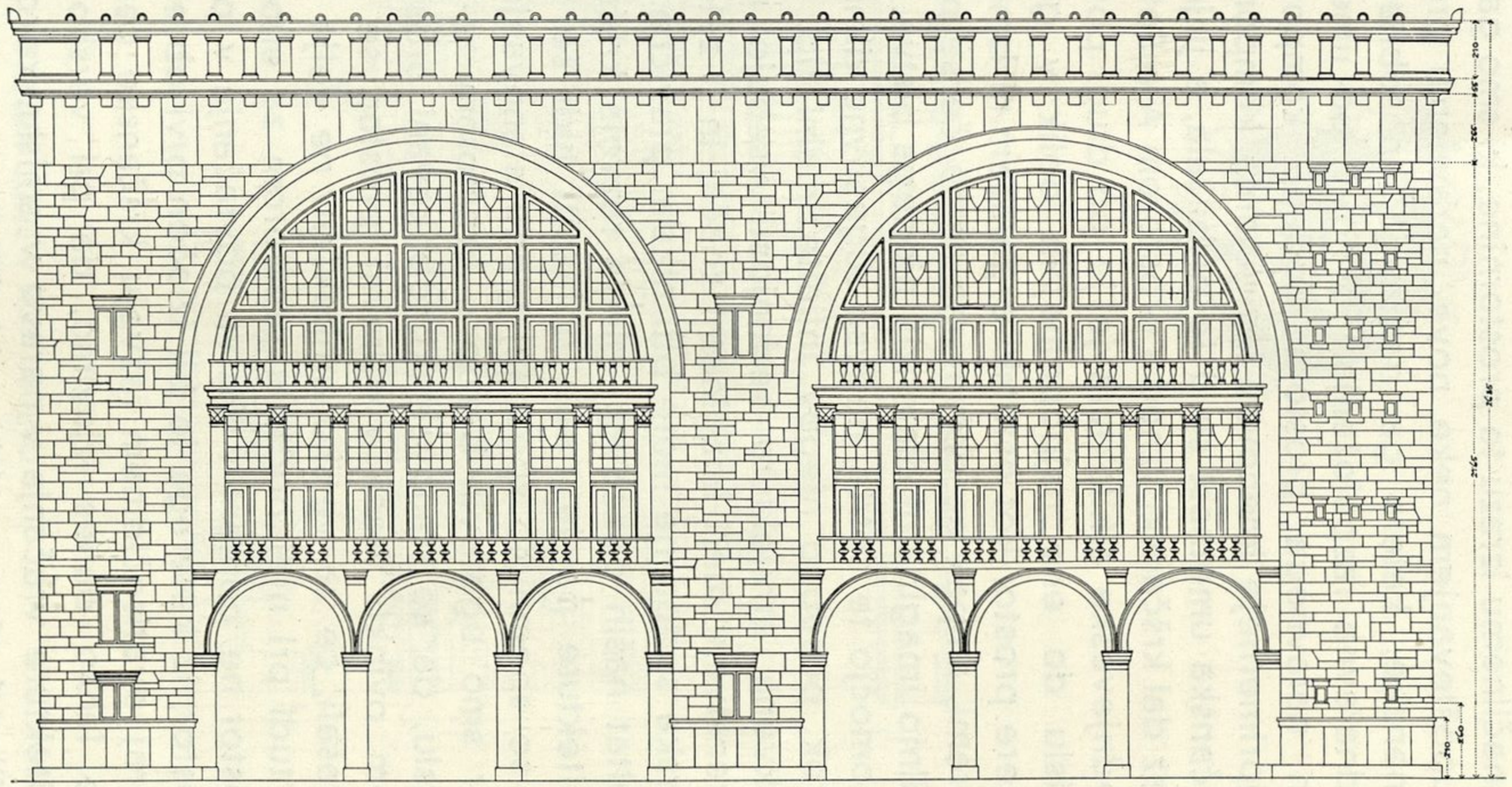
«Liturgičnacerkev« sodobnosti

Če ta ideal vzporedimo z rezultatom infinitezimalnega baroka, se nam zdi, da absolutnost prostora, ki je v baroku idealno nadvladala gmotno sestavino arhitekture, tu ni v toliki meri napredovala, kakor je napredovala funkcijska nedeljenost prostora in sta svetišče in zbirališče, hiša božja in hiša vernikov postali enota, kateri daje globlji pomen vsenavzočnost božanskega gospodarja, izražena po vsenavzočnosti prostora, kateremu je liturgično središče, oltar, edino merodajno žarišče. Ker odpira napovedujoči se svet bodočnosti izglede na nove, doslej nedosegljive tehnične možnosti in na nove oblike obvladanja zvoka in svetlobe, ni dvoma, da se od te ponovne osredotočitve na liturgični, glavni smoter krščanske cerkve, odpirajo krščanski arhitekturni umetnosti nove, danes komaj slutene možnosti.



Ozrimo se sedaj še enkrat na celotni razvoj krščanske cerkvene arhitekture in ugotoviti bomo mogli, da je razvoj s stališča prostora kot najvažnejšega elementa čudovito dosleden, čeprav se ta doslednost uveljavlja v presledkih, v katerih se vselej pokaže napredek na potu od prvotno razkosanega prostora k enotnemu, vse funkcije cerkvene arhitekture združujočemu prostoru. Kakšna bo končna oblika v sodobnosti tako vztrajno iskane liturgično najpopolnejše cerkve, ne moremo prerokovati, upamo pa si trditi, da že

MAGISTRATA GRADNJA LJUBLJANSKEGA SIGILLVM LABACI



FAÇADA GLAVE PROTI GRADV
1:100

dosedanji rezultati opravičujejo prepričanje, da doživljamo dobo novega oblikovanja že dva tisoč let aktualne naloge.

Imaginativni značaj krščanske cerkvene arhitekture

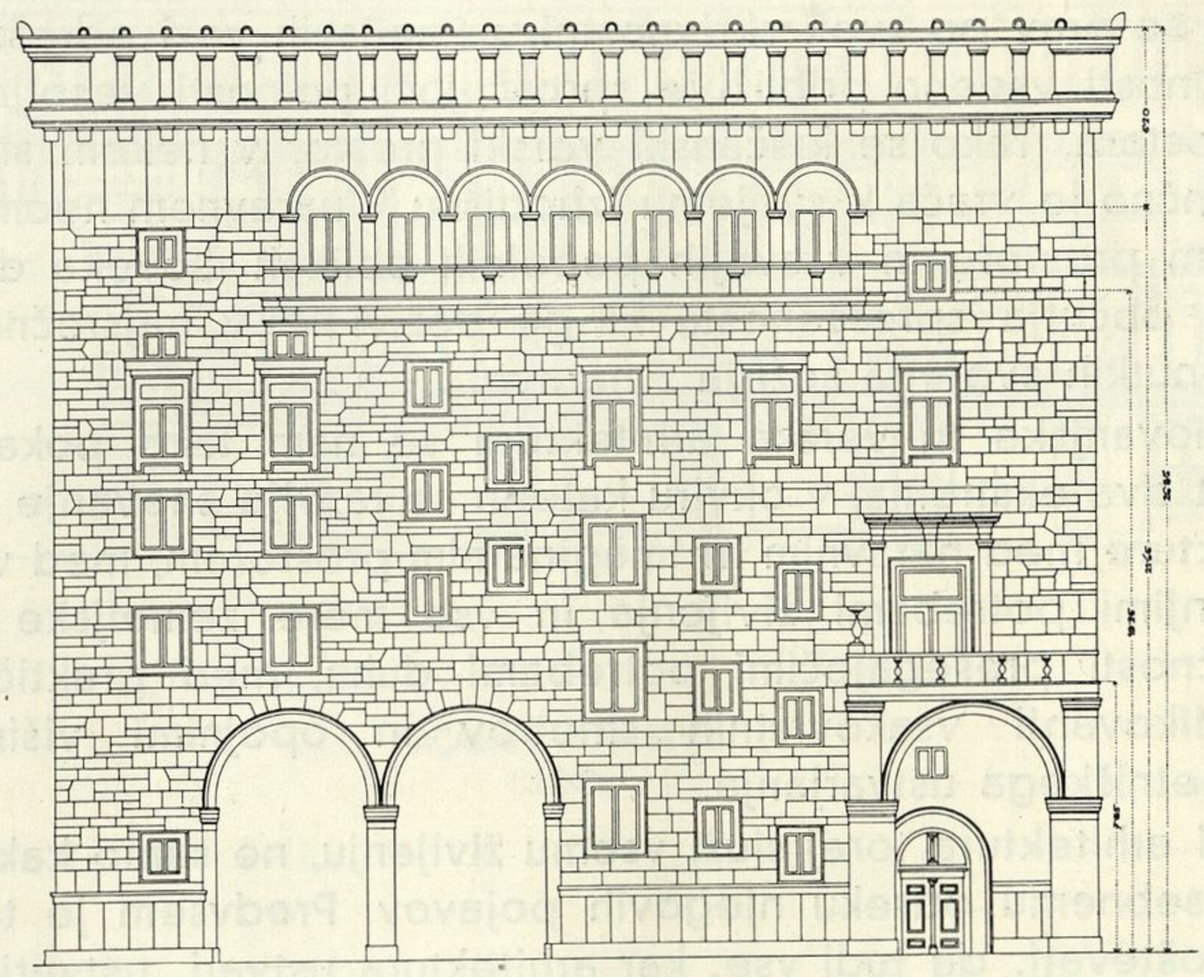
Da pa bomo misel razvoja krščanske cerkvene arhitekture popolneje in pravilneje razumeli, ne zadostuje, da jo spoznamo kot dosledno oblikovalko liturgičnega prostora, ampak da odkrijemo tudi pravi smisel tega prostora. Tu se nam odkrije, da se ta prostor z isto doslednostjo, s katero se vedno znova vrača k problemu svoje enotnosti, vrača tudi k značilnemu izrazu te prostornine, ki smo ga zgoraj označili z upoštevanjem neke nove, naravnemu prostoru neznane dimenzije, katera ga napravlja sposobnega, da vzbuja nadnaravna razpoloženja. To novo, po umetnosti dimenzijam naravnega prostora dodano komponento moremo najprimerneje imenovati imaginarno komponento. Že starokrščanska umetnost se ji je približala, a ji je najpopolnejši izraz dal krščanski vzhod s prostorom Aje Sofije v Carigradu. Srednjeveška arhitektura jo je po drugi poti razvila v tem smislu do ene najpopolnejših oblik v gotski katedrali, katere prostor kot estetski organizem ni izmerljiv z realnimi merami, ampak ga dojamemo samo, če se popolnoma podredimo imaginarni dimenziji njenega bistva. Prav tako je le s pomočjo te četrte, nadvse sugestivne dimenzije razumljiv barok, posebno njegov infinitezimalni tip. Pa tudi dobra cerkvena arhitektura sedanjosti vsebuje pogosto kar v prvenstveni meri imaginarni značaj in ji zato stvarna, razumarska sodba ne more biti nikdar pravična.



Cerkveni prostor in naravni prostor

Rezultat naših opazovanj glede razvoja krščanske cerkvene arhitekture pa je treba pojasniti tudi še z druge strani. Če se spomnimo spoznanj glede stanovanjske arhitekture, kjer smo ugotovili borbo s prostorom za prostor v tem smislu, da se stanovanjski, oblikovani prostor po velikanskem ovinku vrača v naravni prostor, se bomo bržkone vprašali, če za versko arhitekturo ne velja ista zakonitost, če tudi pri njej borba s prostorom za enotni, vsenavzoči prostor ne pomeni v bistvu povračanja v prvotni, vesoljni prostor, iz katerega je bil izločen prvi obredni prostor. Po skoraj dvatisočletnem razvoju krščanske cerkvene arhitekture lahko danes izjavimo, da pri versko obredni vrsti arhitekture vračanja v naravo v smislu, kakor smo ga ugotovili pri stanovanjski arhitekturi, ni pričakovati. Beg iz naravnega prostora v krščanski obredni prostor ima namreč bistveno drugačen smisel kakor umik človeka v stanovanjski prostor. Pri verski arhitekturi krščanskega tipa gre za izrazito in načelno ograditev vernika iz narave, za iskanje arhitekturnega prostora, ki ga bo z vso doslednostjo in nedvoumnostjo osredotočil na transcedentalni smisel življenja. Prag tega prostora je prag v prostor takega sestava, ki ga v realnem svetu ni, ampak se je mogel poroditi samo v naši slutnji. Končna oblika, dosežena v več stopinjah v zgodo-

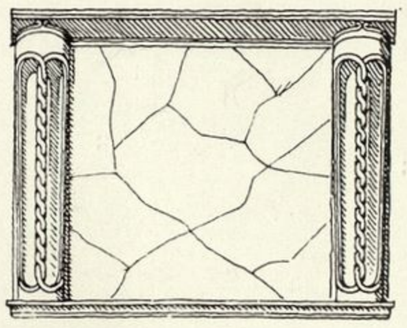


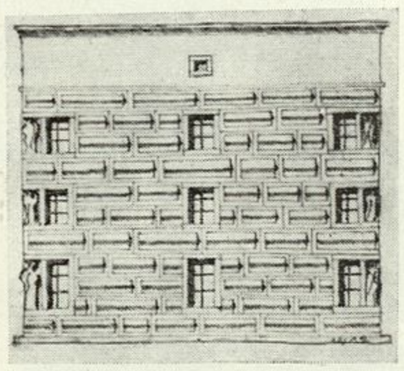


FAÇADA GLAVE V KOPITARJEVO
1:100

Značaj krščanskega cerkvenega prostora

vini krščanske cerkvene arhitekture, ima imaginarni značaj. V tej obliki se arhitekturno ustvarjanje bolj kot v kateri koli drugi približuje umetniškemu ustvarjanju. Kakor namreč svet umetnosti kljub realizmu in naturalizmu ni in ne sme biti nikdar umetna, naravni enaka resničnost, ampak samo naravni prirejena, enakovredna, ako ne celo povišana nova resničnost, tako tudi imaginarni, versko razpoloženi prostor ne more biti samo po arhitekturi ograjen del naravnega prostora, ampak mora, vsebujoč vse njegove bistvene lastnosti, imeti predvsem povišano resničnost posebno uglašenega, od narave ločenega, umetnega prostora. Ta prostor je ves obsijan od božje navzočnosti; vseprodirnost prostora je izraz vsenavzočnosti gospodarja hiše, Boga. To, kar smo zgoraj imenovali dosegljivost s stališča tistega, ki mu je arhitekturni prostor namenjen, je na končni stopnji razvoja krščanske cerkvene arhitekture do skrajnosti uveljavljeno tako z ozirom na sestavni del hiše božje kakor tudi na sestavni del zbirališča, družabnega tipa arhitekture; na tej stopnji se oba idealno krijeta. Imaginarna dimenzionalnost pa se prav po svoji skrivnostni, zemeljskih vezi odrešujoči polnosti vseeno približuje sproščujoči polnosti vesoljnega prostora. Tako se krščanski verski prostor v nekem smislu končno le vrača k svojemu izhodišču v naravnem neomejenem prostoru in v svojih popolnih oblikah človeka dviga do občutja sproščenosti, ki ga doživi le v najsrečnejših trenutkih svojega sožitja z naravo.



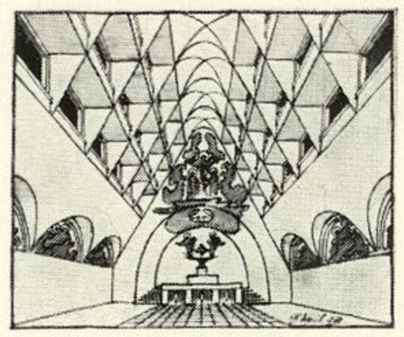


Arhitektura je izraz celote življenja

Stanovanjska in verska arhitektura se nam tako pokažeta kot dva ekstrema, v okviru katerih se razvija snovanje arhitekture med naravnim in imaginarnim prostorom, med vsakdanjimi potrebami življenja in vse mere zemeljske resničnosti presegajočimi potrebami duha, med praktičnimi oblikovanji vsakovrstnih smotrov in opojnimi višinami umetniškega ustvarjanja.

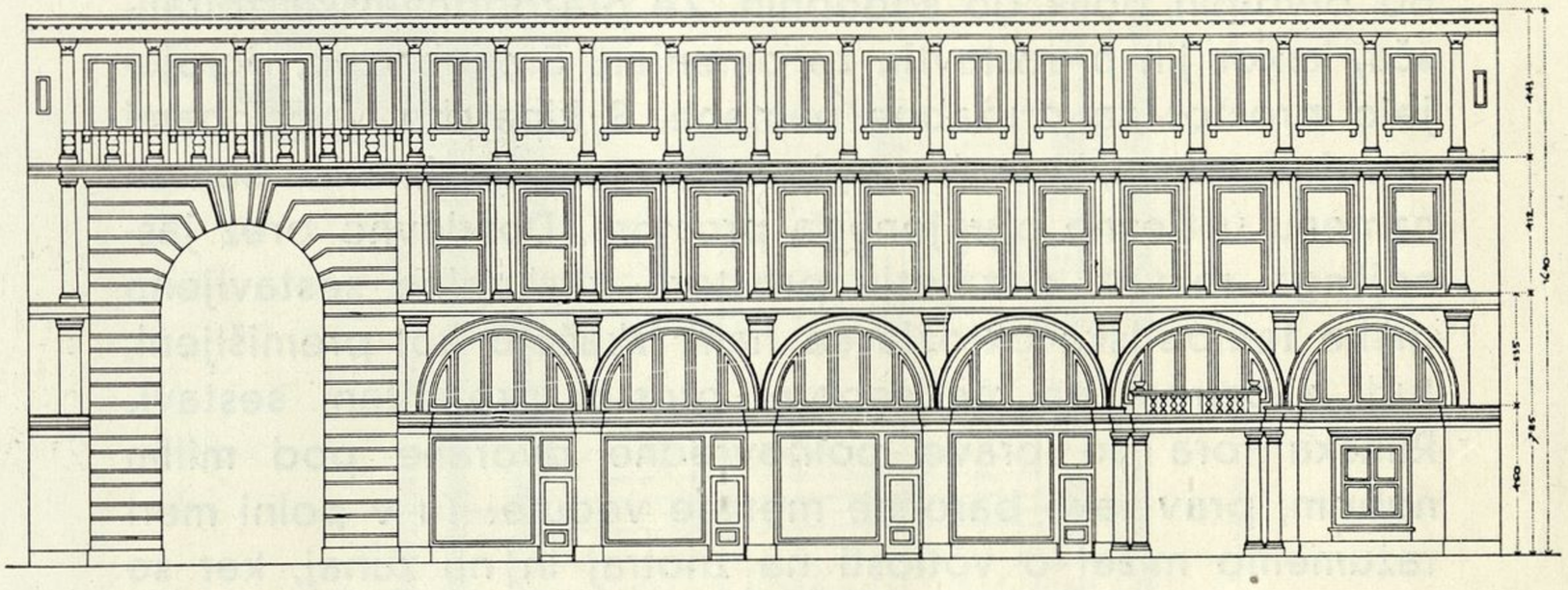
Tudi arhitektura torej služi vsemu življenju, ne samo kakemu posebnemu odseku njegovih pojavov. Predvsem je treba upoštevati, da tudi vse, kar arhitektura ustvari, ustvarja za človeka, za njegove resnične potrebe in bi postala neresnična, dà, celo nemogoča, če bi hotela svoje ustvarjanje usmeriti preko človeških potreb. V vsakem primeru je prostor, ki postane predmet njenega oblikovanja, prostor za človeka. Velja pa tudi, da celo najintimnejša arhitektura končno le ni zadeva samo posameznika, ampak s tem, da je postala resničnost življenja, tudi zadeva drugih, družbe, realnega sveta sploh. Arhitektura postane del narave in se v nji uveljavlja nujno na dve strani, na znotraj in na zunaj. Na znotraj za individualnega porabljavca, na zunaj za ves svet. Osredotočuje se na svoj posebni svet, a ne neha gledati v naravni neoblikovani prostor nazaj.

Dvojno lice arhitekturne lupine



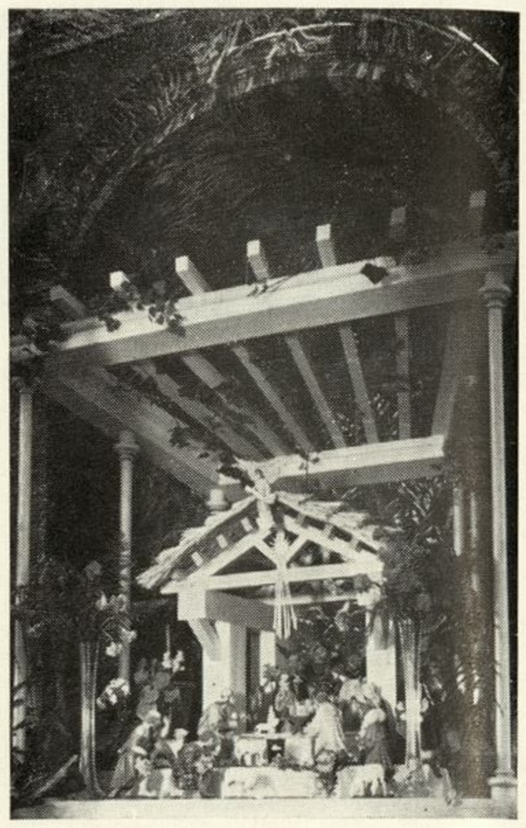
H. Soergel je to lastnost duhovito opredelil kot konkavnost,





FAÇADA ŽVPANSTVA
1:100

votlost na znotraj in na zunaj. Zato ne opažamo samo, da stanovanjska arhitektura, ki je izraz individualnih teženj, išče potov nazaj v naravni prostor, iz katerega se je izločila, ampak da po svoji vlogi v naravi vsaka arhitektura končno teži v neko skupnost z drugimi in v teh skupinah, ki so izraz prirojene družabne težnje človekove, zopet stremi po zaokroženosti, katera pa zopet pomeni omejevanje prostora kot skupnega življenjskega prostora večjih skupin ljudi. V najpopolnejši obliki se ta poteza izraža v arhitekturi naselbin, predvsem mest v oblikah t. zv. urbanistične arhitekture. Kakor se stanovanjski prostori grupirajo okrog večjega, pod nebo odprtega prostorninskega jedra, atrija, dvorišča, podobno se skupine hiš v naselbini grupirajo okrog večjih, pod nebo odprtih prostorov, trgov ali ulic, katerim v skupnosti predstavljajo mejne lupine, stene, in jim dajejo značilne oblike polnovredno arhitekturno oblikovanih prostorov.

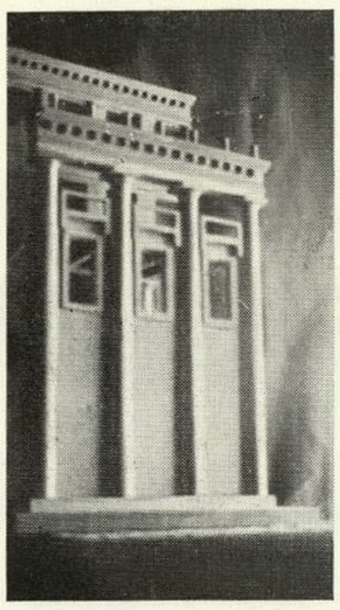


Oblikovanje skupnega življenjskega prostora

Urbanizem

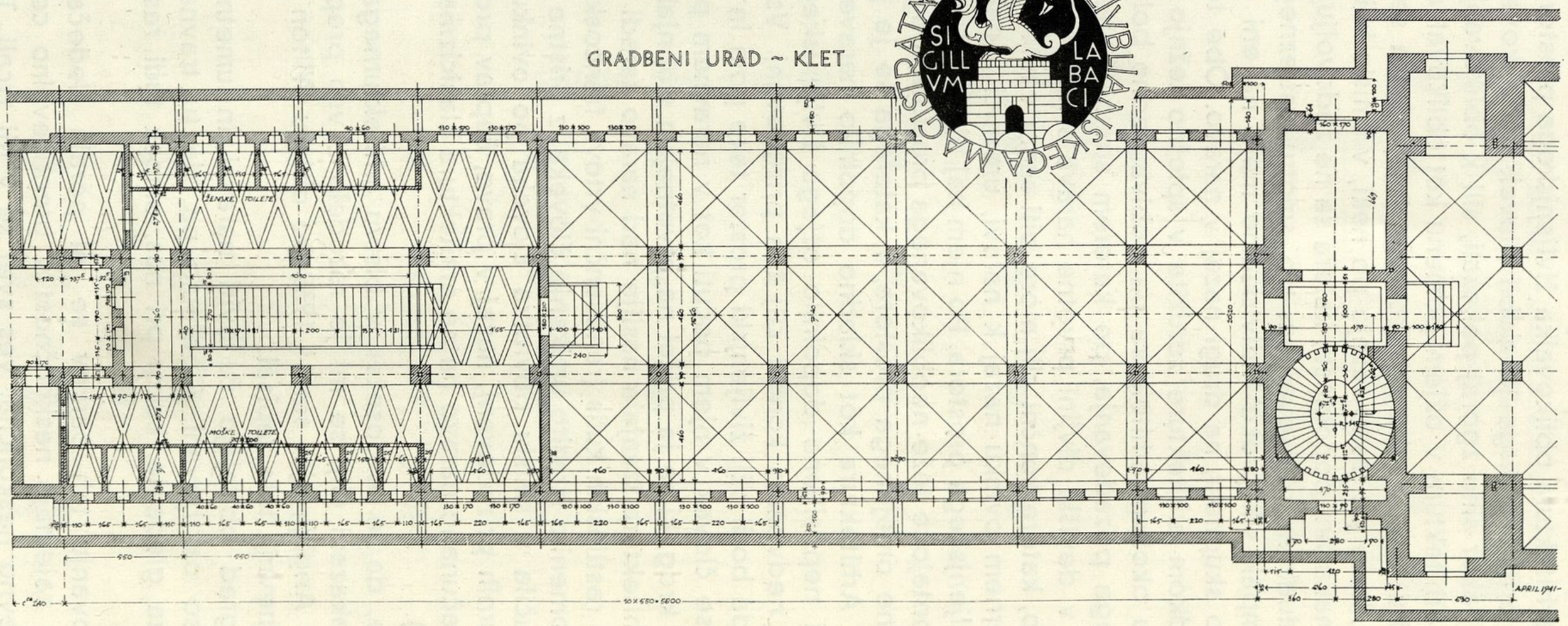
Različni so načini, kako arhitektura naselij in stavbarskih skupin to nalogo rešuje. Tudi v tem opažamo značilen razvoj od prvotnih oblik do sodobnih. Že prazgodovinska zbirališča, kakor jih predstavlja že omenjeni Stonehenge, ograjujejo prostor za družabne namene. S kiparskimi podobami ograjena cesta, ki vodi v egiptovske templje, ima isti pomen namenu ustrezno ograjenega prostora. Dozdevno brez jasnejšega računa o zajetju prostora v skupine sestavljena grška tempeljska okrožja se nam izkažejo kot premišljeni, tudi z ozirom na medsebojni prostor pretehtani sestavi. Rimska fora so prave polnovredne dvorane pod milim nebom; prav tako baročne mestne vedute. Tu v polni meri razumemo misel o votlosti na znotraj in na zunaj, ker se nam arhitekture s svojimi individualnimi lupinami izkažejo kot obleke notranjih, od zunaj nevidnih prostornin, katere oblikujejo s svojo konkavnostjo; na zunaj pa kot deli večjih okvirnih celot, oklepajočih trge in ulice, pri čemur se pogosto odpovedo svoji individualnosti ter učinkujejo kot deli v konkavni funkciji zaokroženih sestavov.

Ta votlost na zunaj pa se ne izraža samo v dosledno zaključenih sestavih kakor je rimski forum ali baročni trg, ampak tudi pri arhitekturah, ki niso zunanje vključene v enote kot deli konkavnih sestavov. Skupine arhitektur, ki so preračunano postavljene v večje naravne predele, namreč zajemajo prostornine, da jih zaznamo kot zaokrožene enote. Arhitekture v tem primeru lahko dobro dopolnjujejo tudi kulise nasadov. Arhitekture in kulise nasadov so elementi v arhitekturnem smislu dobro pretehtanih, pogosto ogromnih prostorninskih kompleksov, ki obdajajo baročne palače, kjer se zdi, kakor da arhitektura izžareva svojo oblikovalno silo daleč v okoliško pokrajino (Versailles), ali pa tudi, da podobno močnemu žarišču srka vase prostor okolice iz največjih oddaljenosti in z oblikovanjem okoliškega prostora

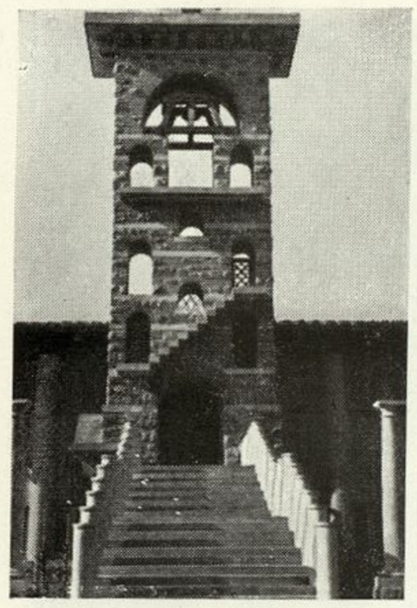


Vrtna arhitektura

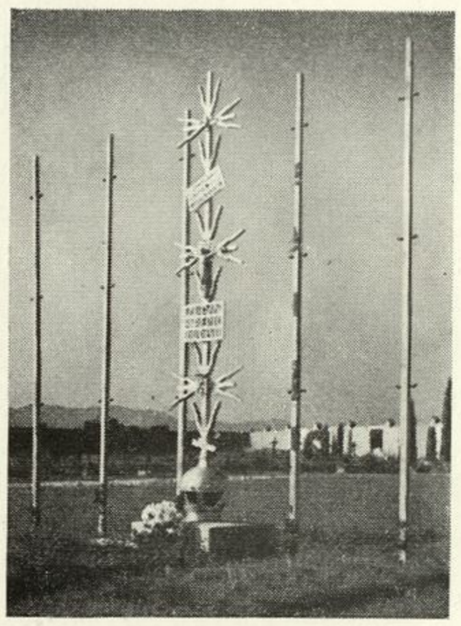
GRADBENI URAD ~ KLET



v izredno povečanem polumeru izraža moč svoje dosegljivosti (Palladijeva Villa rotonda pri Vicenzi).



Po teh svojih težnjah, ki so ji nedvomno od rojstva dane, postaja arhitektura oblikovalka življenjskega prostora sploh. Naravni prostor, ki ga je dobil človek neoblikovanega v last, ga, kakor smo zgoraj pokazali, sili k oblikovanju. Tako nastane arhitektura v ožjem pomenu kot oblikovalka strehe in pribežališča človeku. Oblikovanje je spočetka sevé zelo skromno, kaže pa jasno težnjo po neki, v smislu kulturnega cilja že nakazani popolnosti, katera se ne zadovoljuje samo z individualnim oblikovanjem po smotru ustreznega prostora, ampak sili preko individualne meje na eni strani v družabno skupnost, na drugi nazaj v naravo. Obe težnji se z napredkom arhitekture združita v splošno težnjo po oblikovanju okolice, arhitektura pa dobiva vedno bolj smisel osrednjega prizadevanja, po katerem stremi človeštvo za tem, da v deviški divjini prvotne narave s harmonično dopolnitvijo, katere končni cilj more biti samo vrnitev človeka po kulturnem ovinku nazaj k naravi, uresniči ideal popolnega življenjskega prostora. Po njem naj bi bil človek oproščen ugnetajoče teže neoblikovanega prostora, pa tudi dušeče ožine omejenega prostora, v katerega se je prisiljen umaknil. Arhitektura kot skladno dopolnilo narave in narava kot neprisiljeno dopolnilo ožjega življenjskega prostora je nedvomno končni cilj teh prizadevanj. Vselej pa vsaj ta, da bodi ožji življenjski prostor tako poln in zaokrožen, da se človek v njem počuti kot v naravnem prostoru. Razvojni krog, ki se je pričel na prvotnejših stopnjah s tem, da je arhitektura izvajala nasilje nad naravo zaradi umetno pravilnih rastlinskih kulis (renesančni vrtovi, francoski parki), kar je pomenilo izrazito umikanje človeka iz pristne narave, je zaključila v smislu povratka človeka po ovinku preko arhitekturnih prizadevanj, nazaj v pravo, čeprav prostorninsko preračunano naravo (vrtna arhitektura klasicizma, angleški park).



Angleški park

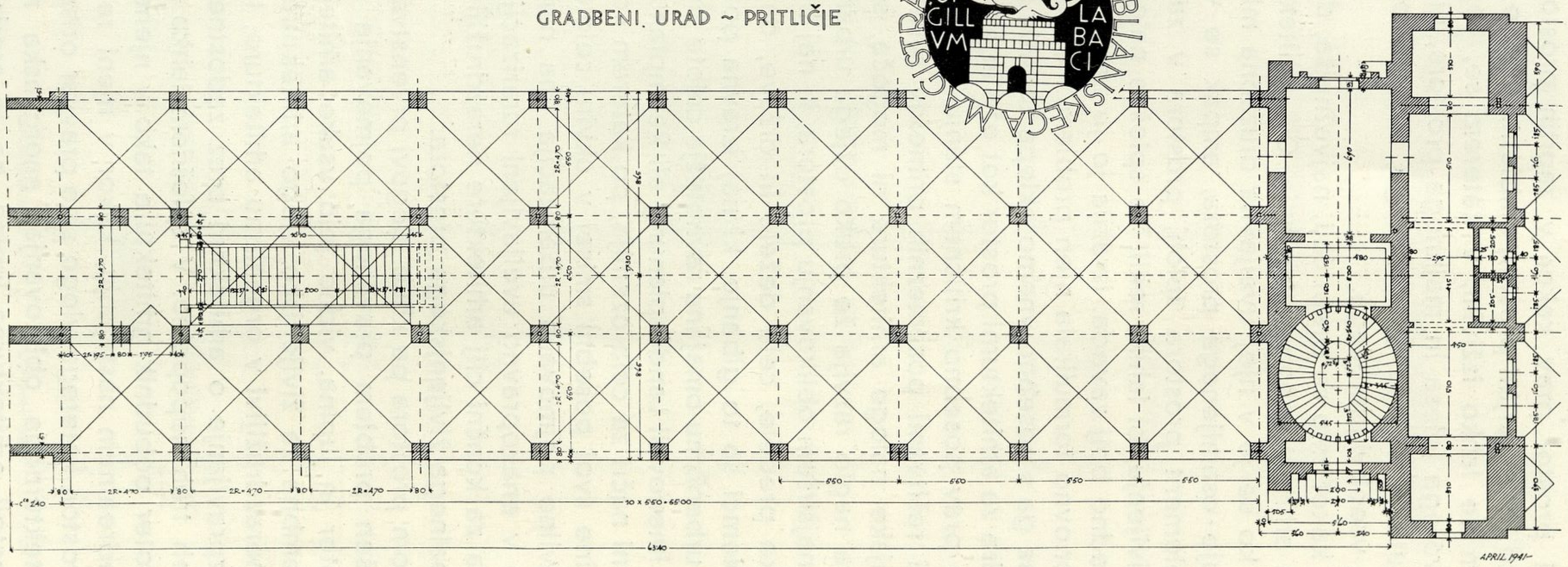
Spoznanje, da je tu dosežen v bistvu arhitekturnega stremljenja nakazani cilj, se mi je razodelo z vso prepričevalnostjo v Angliji, kjer sem l. 1939 po obisku Wilton Housea v svoj dnevnik tole zapisal:

Tudi ta grad obdajajo čudoviti naravni in umetni parki. Krasno so oskrbovani. Opažamo pa, da tu travnatih trat nimajo za gledanje, kakor pri nas, ampak tudi res hodijo po njih.

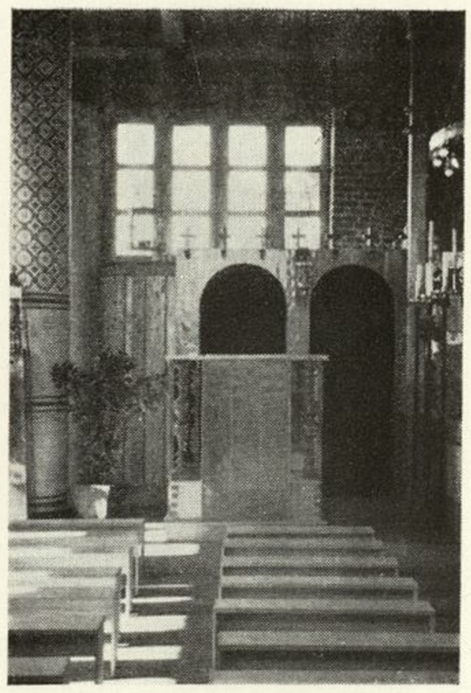


Pri opazovanju teh parkov se mi poraja sledeča misel: Ti vrtovi zajemajo neskončnost v prepričevalno celoto, ki je dozdevno neskončna, ves svet se v nji zrcali. Tako zajema človek neskončnost v vsej svoji umetniški delavnosti v zaključene podobe, izrezke iz neskončnosti. Katedrala je svet zase, hiša, ako je dobro organizirana, je svet zase,

GRADBENI URAD ~ PRITLIČJE



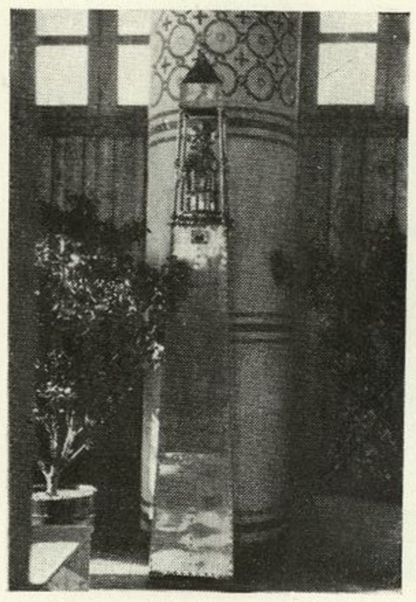
vrt je svet zase; vsi so neresnični, kakor je podoba na sliki neresnična, a vendar prepričevalna v svojem organizmu, omejena, a obenem neskončna. V ulicah in trgih zajemamo neskončni prostor prav kakor v zaprtih prostorih. Smisel urbanistike je ustvarjati prostor, ambient, ozračje, tisti okvir, v katerem se lahko izživim, v katerem se, čeprav večni ujetnik svojega telesa in majhnega prostora, ki ga obvladam, počutim prostega, sproščenega, neskončnega, vsemogočnega, vseobvladajočega.



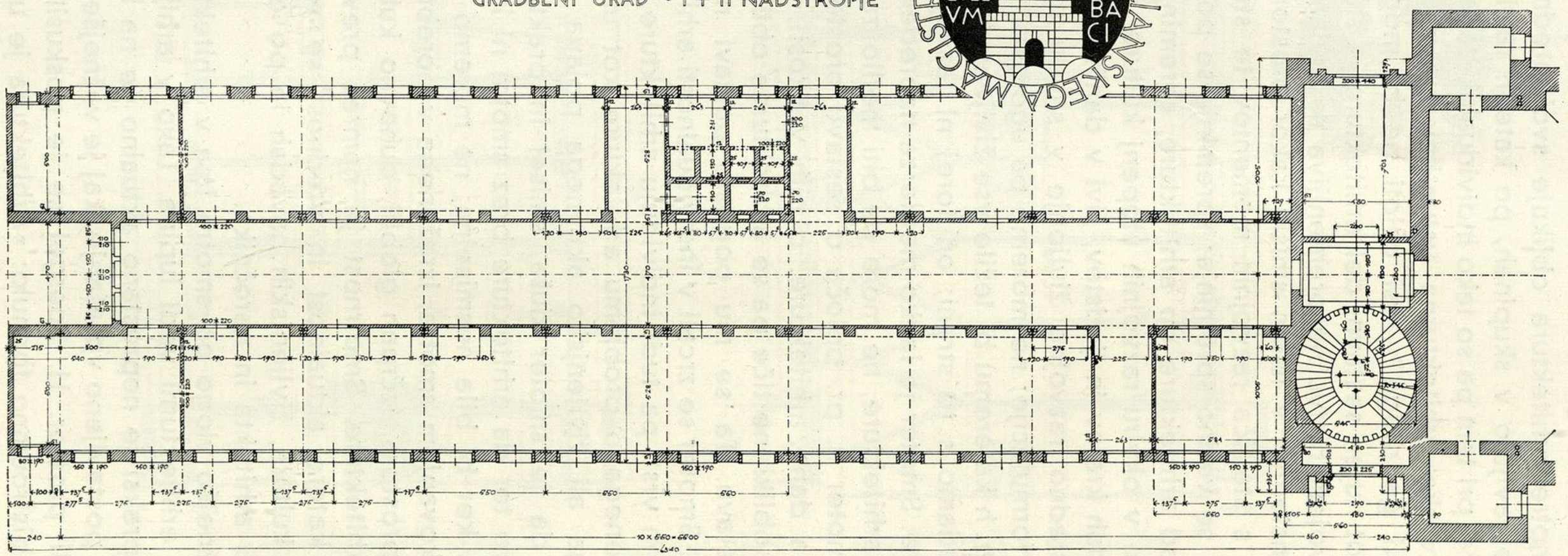
Prostor je, kakor smo se prepričali, najvažnejša, dà, bistvena konstanta arhitekturnega ustvarjanja. Cilj arhitekture že od trenutka, ko se je v njej uveljavila družabna misel, ni več oblikovanje osamljenega prostora, ampak se vedno bolj širi na element prostora sploh, prostora v zasebnem in javnem življenju, bi lahko rekli. Te splošne naloge se arhitektura vedno bolj zaveda. Izrazila jo je že v antični urbanistiki, ponovno formulirala njen problem v baroku in klasicizmu in se ga s posebno vnemo oklepa zopet v naših dneh, ko je borba za arhitekturni prostor kot ožji in širši življenjski prostor v prav posebno kritičnem stanju. Iz spoznanja, da z dobrimi rešitvami posameznih primerov rešitev kulturne in življenjske naloge arhitekture ni mogoča, se sodobna arhitektura naglo razvija že preko ožjega urbanizma k zahtevi po najširšem oblikovanju prostora, ki naj bi zajel cele geografske predele, cele dežele in države, dà, cele kontinente. Nemci so to gibanje, ki naj izravna po sodobnem blodnem urbanizmu omajana ravnotežja celote življenjskega prostora, imenovali Landesplanung ali Raumplanung, enoten arhitekturni načrt za cela ozemlja, po katerem »dobe mesta in pokrajine svoj posebni smisel v okviru celote« (R. Wolters). Pravilno pojmovana urbanizacija ima namreč nujno dopolnilo v enakopravno uveljavljeni rurarizaciji; mesto in dežela sta za končni cilj arhitekture nerazdružljivi sestavini enote idealnega življenjskega prostora.

»Raumplanung«

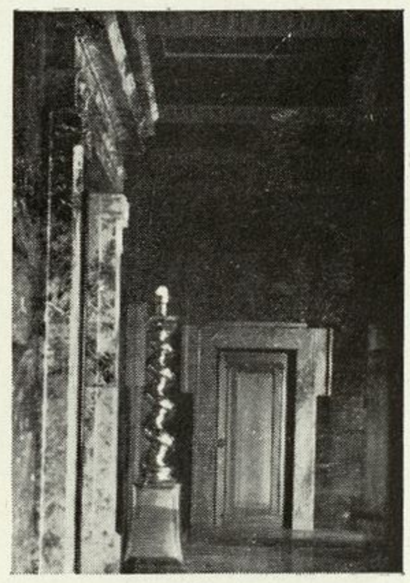
S problemom prostora pa kljub njegovi prvenstveni važnosti še ni rešen problem pravilnega pojmovanja arhitekture. Tudi smoter in lupina, vidno telo vsake arhitekture, nista brezpomembna za življenjsko vlogo arhitekture. Kakor so vsi trije nerazdružljivi v organizmu arhitekture, tako bi bilo vsako razpravljanje o arhitekturi brez zadostnega upoštevanja vseh treh nepopolno. V splošnem lahko ugotovimo, da je smoter pobudnik arhitekture tako v njenem psihološkem predrealnem nastajanju, kakor v njeni resnični eksistenci; prostor, katerega vlogo smo pravkar orisali, je predmet arhitekturnega oblikovanja; anorganska materija, iz katere sestoji arhitekturna lupina, pa je sredstvo oblikovanja prostora. Prostor in anorgansko materijo je arhitekturi dala narava; smoter pa je zasidran v človeku in njegovih življenjskih potrebah. V neskončni vrsti od najnujnejših,



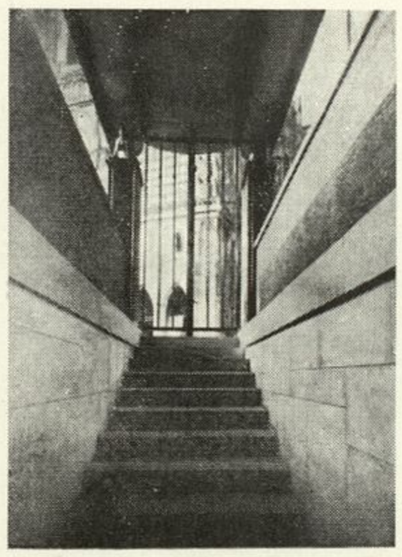
GRADBENI URAD ~ I + II NADSTROPJE



najvsakdanjejših potreb materialnega življenja do najvišjih duhovnih interesov se neprestano porajajo smotri in iščejo pot skozi duševnost človekovo v realno življenje. Z ozirom na te smotre arhitektura oblikuje svoj predmet, prostor. Smotri se javljajo v skupinah, po katerih razlikujemo tipe arhitekture, pri tem pa so tako individualni, da lahko rečemo, da ima vsaka arhitekturna ustvaritev poseben, enkraten smoter, ki ga druga v vsi celoti ne bi mogla ponoviti. Smoter kot nujen sestavni del arhitekture je sicer konstantna, po svojem bistvu nespremenljiva sestavina arhitekture, ni pa konstanten v istem smislu kakor prostor, če ga pogledamo s stališča razvojnih momentov te stroke. Ker je enkraten, se vedno spreminja; spreminja se po individualni potrebi od arhitekture do arhitekture, spreminja, poraja in izživlja se v okviru razvojnih stopenj kulture, spreminja se po navadah krajev in ljudstev, živi v danih konkretnih tipih celo dosledno razvojno življenje v smislu manj ali bolj ustrezne formulacije; ne moremo pa ugotoviti tistega končnega cilja, h kateremu bi težilo vse življenje arhitekture, če ga pogledamo s te strani; on torej ni razvojna konstanta arhitekture. Smoter je lahko merilo za napredek v posameznih tipih arhitekture, ne more pa biti merilo za napredek v celoti. Smoter n. pr. odloča o sestavu prostorov v celoti organizma dane arhitekture, o njih velikosti, deloma tudi o njihovi obliki, ne tiče pa se arhitekturne oblike kot lepotnega sestava. Ta se mu pogosto postavi nasproti celo kot ovira. Smoter se zrcali v individualnosti arhitekture, daje ime tipu in vrsti pa tudi individuju arhitekture, ne pove pa nič bistvenega o problemu arhitekture kot umetnostnega, kulturnega ali življenjsko aktivnega pojava. Lahko sicer rečemo, da je smoter duša, smisel in praktična vsebina arhitekture ter da arhitekture brez smotra ni in je tudi biti ne more, ker bi bila nesmiselna; ne moremo pa trditi, da je z oblikovanjem smotra, izraženega v porabnosti arhitekturnega prostora, izčrpan globlji, duhovno kulturno plodni smisel arhitekture. Smotrnost je namreč preveč relativna lastnost, katere aktualnost in vrednost se spreminja po stopnjah kulture, življenjskih navadah in po osebnem razpoloženju arhitekta in naročnika.

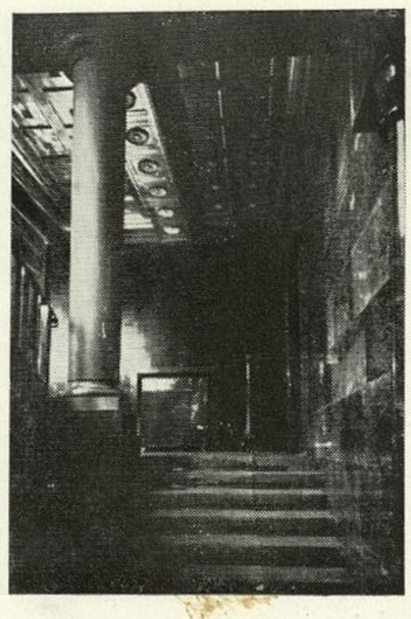


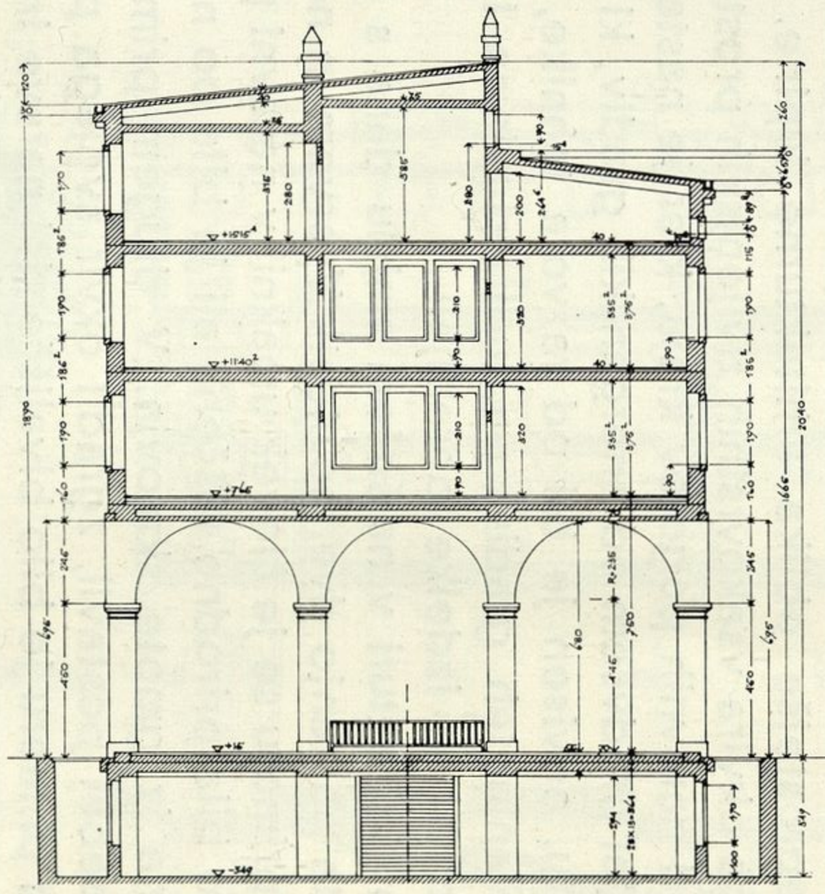
Vloga smotra v arhitekturi



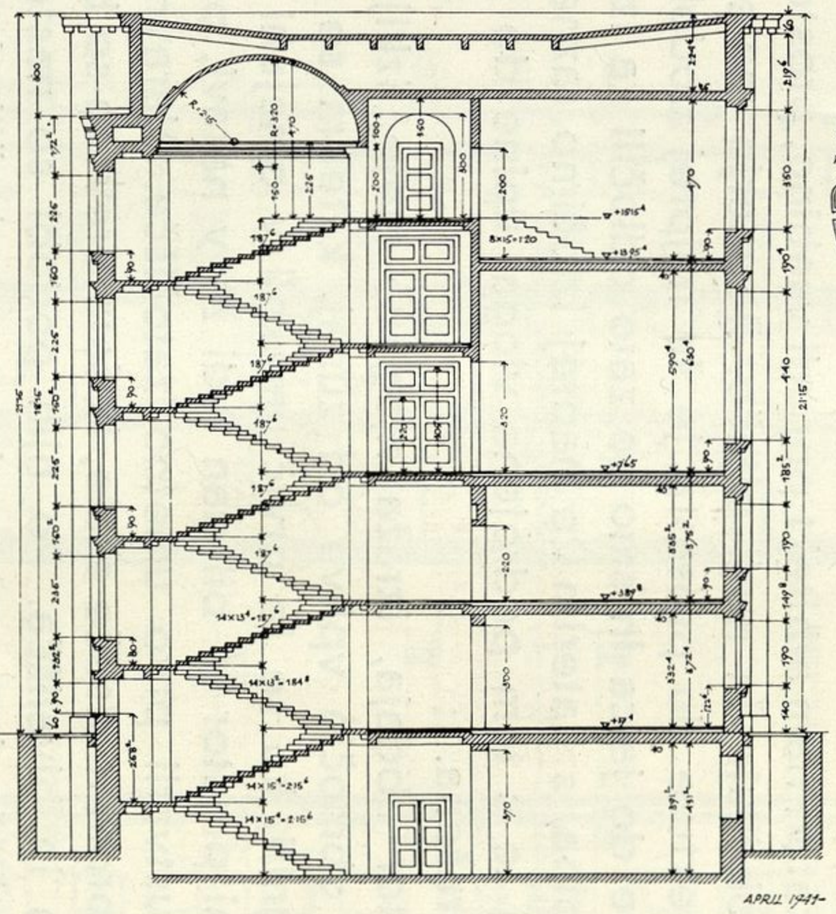
Mnogo važnejšo vlogo od smotra ima v arhitekturnem organizmu in arhitekturni vedi lupina. Tako v arhitekturni vedi kakor v praksi je neprestano aktualno že na začetku naše razprave postavljeno vprašanje, kaj je važnejše v arhitekturi, lupina ali prostor. H. Soergel se je poskusil izogniti tej dilemi z bistroumno formulo: »Arhitektura je umetnost prostora. Prostorninska lastnost v arhitekturi ne obstaja iz notranje votline in zunanjega telesa, ampak iz notranje in zunanje votlosti.« Lupina bi bila po tem naziranju meja med obema votlinama. Lupina je iz anorganske materije zgra-

Lupina je posoda arhitekturnega prostora





NORMALNI PREČNI PREREZ



PREČNI PREREZ S STOPNIŠČEM

GRADBENI URAD

MAGISTRAT GRADNJA LJUBLJANSKEGA SIGILLVM LABACI

jeno telo, ki oklepa arhitekturni prostor in ga istočasno ločuje od vesoljnega prostora. Vloga lupine v razmerju do arhitekture je podobna vlogi kože na človeškem telesu. Spada sicer nerazdružno k telesu, arhitekturnemu prostoru, kateremu služi kot skrajna meja njegovega organizma, spada pa tudi k okolici, ker se po nji uresničuje značilna forma tega organizma v realnem svetu. Mnogi pisatelji o arhitekturnih problemih govore o gradbenem telesu. Mi se tega izraza izogibljemo, ker se nam zdi, da zavaja k napačnemu naziranju, da je gmotno telo arhitekture važnejše od vsebine, prostora. Arhitekturno telo ima namreč vlogo posode, v kateri nam arhitekt ponudi vsebino, prostor, kakor nam čaša oblikuje in nudi pijačo. Razmerje materialnega telesa arhitekture do prostora je še najprej podobno razmerju lupine do jajca in smo se zato odločili za izraz arhitekturna lupina, s katerim že naprej izločimo razne nespo-

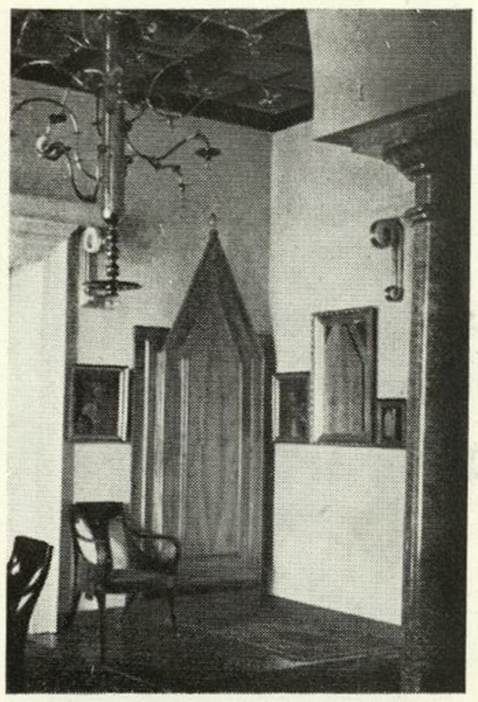


razume, saj je s tem podrejena vloga lupine do prostora zadostno izražena.

Lupina prostor obdaja, izraža njegove meje, izključuje iz njegovega območja vplive od zunaj, katerim se je želel človek izogniti, ko se je prvič umaknil v omejeni prostor. Tak omejeni prostor je bil dan tudi že v naravi, preden si je človek ustvaril prvo umetno zatočišče. Naravne jame, špilje, nad prostor viseče skale, košata drevesa so bila prva pribežališča in bivališča. Po njih podobi so nastala prva umetna zatočišča, kot umetne jame v pobočjih, kot ograje in strehe iz vejevja in količja ter podobno. V strehi, dvignjeni na ustrezno višino s pomočjo navpičnih kolov, je bila rojena najpreprostejša oblika arhitekturne lupine. Razvoj tega umetnega okvira vsakovrstnih življenjskih prostorov je bil odvisen od naravnih pogojev kraja, kjer je nastajal, ker je vselej izhajal predvsem od anorganskih gradiv, ki so bila dana na mestu, odvisen je bil od razvoja tehnike, popolnosti obdelovanja teh gradiv, pa tudi od okusa ljudi, ki so jih obdelovali in izdelke porabljali.

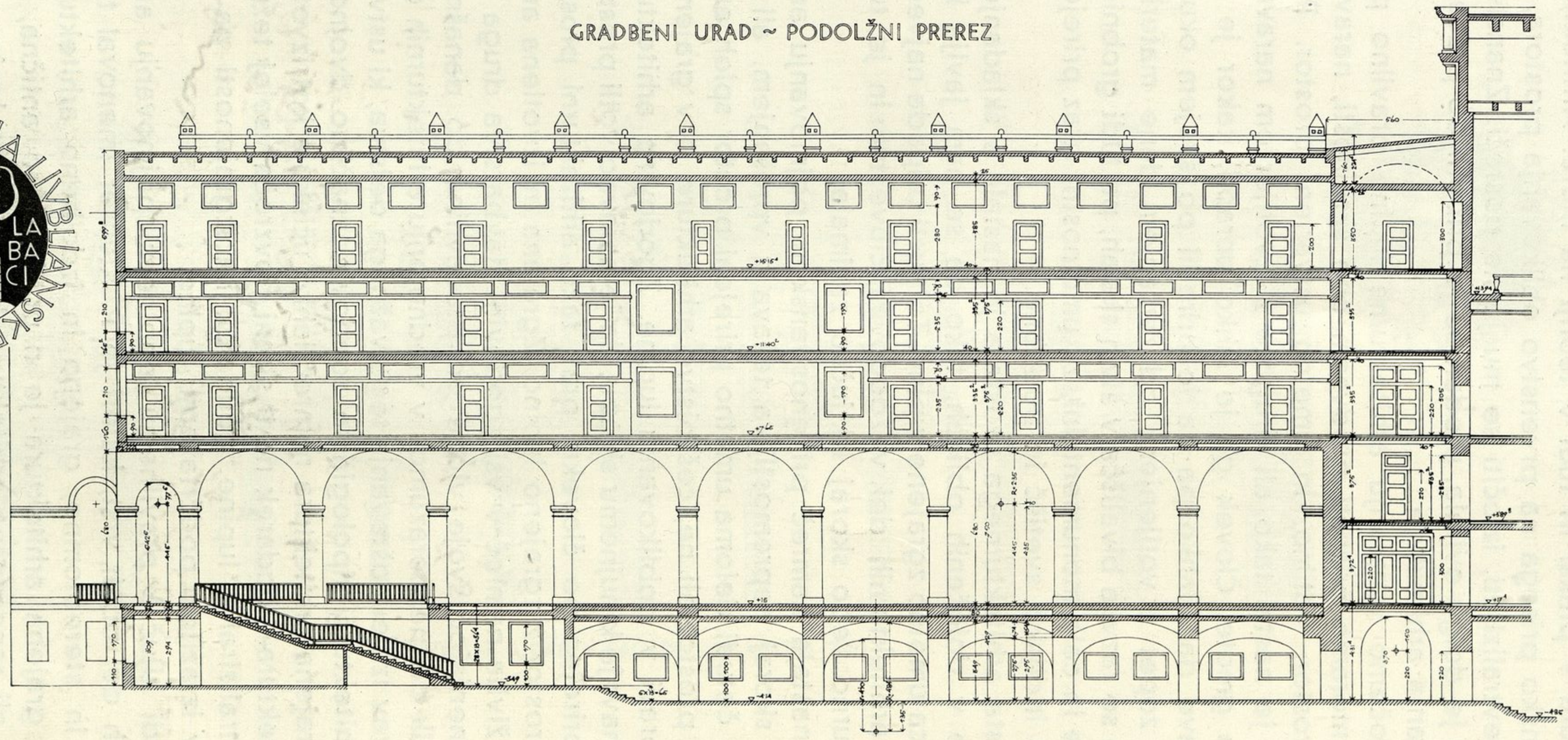
Naravno dano in zgrajeno bivališče

Lupina je tako arhitekturi v najširšem smislu dana s postankom. Obstajata pa zanjo dve možnosti. V prvem in nedvomno prvotnem primeru se je človek umaknil v naravni prostor, čigar lupina je bila prirodno raščena ali je bila po naravnih silah izdolbena iz gmote skalovja. V drugem primeru pa je človek posebej postavil, zgradil okvir svojega pribežališča. V prvem primeru je bilo bivališče del narave in lupina prostora na zunaj sploh ni bila vidna; bila je nujna, toda za prostor v pravem pomenu nevtralna danost. Dileme, katero je važnejše, prostor ali njegova lupina, sploh ni bilo. V drugem primeru pa si je človek na izbranem mestu pripravil potrebno količino anorganske gmote, gradiva, in jo sestavil tako, da je v njo zaprti prostor ustregel njegovi potrebi. Ta umetno zgrajena, ne od narave dana lupina je

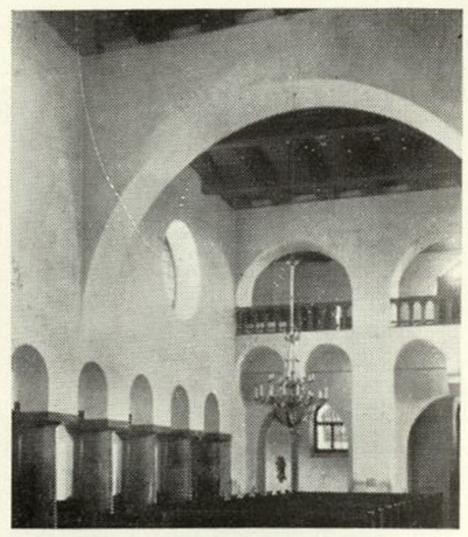


MAGISTRATA GRADNJA LJUBLJANSKEGA SIGILLVM LABACI

GRADBENI URAD ~ PODOLŽNI PREREZ

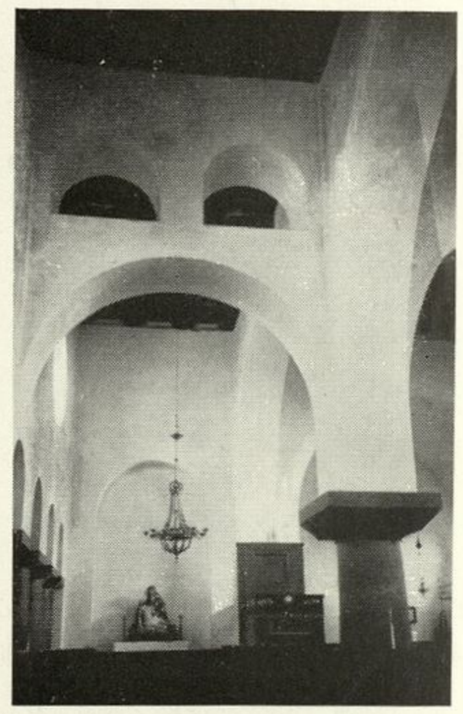


za pretiranega teoretika tisto nujno zlo, mimo katerega arhitektura v praksi in tudi v teoriji ne more. Arhitekt, ki enostransko prisega na prvenstvo oblikovanja prostora, jo skuša nevtralizirati, izločiti se mu je ne posreči. Znanstvenika pa je dolgo ovirala, preden se je priboril do pravega pojmovanja arhitekture.



Če se hočemo vprašanju arhitekturne lupine pravilno približati, moramo priznati predvsem obe skrajnosti, naravno dani prostor, votlino, in umetno ustvarjeni prostor. Prvi prostor je nastal tako ali drugače z izvotljenjem naravne, strnjene gmote. Človek ga je lahko porabil, kakor je bil od narave dan, lahko pa ga je priredil po svojem okusu, vendar zopet z votljenjem, odvzemanjem dane materije. Tako so se razvila bivališča v živih skalah, pa tudi grobnice, shrambe in celo monumentalni, za umetnostni izraz prirejeni prostori indijskih svetišč in podobno.

Druga vrsta arhitekturnega prostora je nastala s skladanjem materije v določenih oblikah, tako da se nam javlja kot posledica umetno zgrajene lupine. Tej vrsti pripada največja večina arhitekturnih del v zgodovini človeštva in je tudi arhitekturno vedo skoraj izključno zanimala.



Ali je naravno dani prostor arhitektura?

Pri prvi nastaja namreč pri enostranskem pojmovanju arhitekture skoraj nepremostljiva težava z vprašanjem, ali je naravni, četudi deloma umetno prirejeni prostor sploh arhitekturni prostor ali ne, češ bistvo arhitekture je v grajenju, to se pravi v izoblikovanju lupine. Zgodovina arhitekture pa nas navaja k nujnemu sklepu, da je naravno votli prostor, če je prirejen po človeku, prav tako arhitekturni prostor kakor prostor z zgrajeno lupino. Zgrajena in izvotlena arhitektura živita namreč v vsi zgodovini stavbarstva druga ob drugi, menjajoč svoje vloge od pradavnine do današnjih dni. Velik del nesporazumov v vrednotenju arhitekturnih del izvira prav iz neupoštevanja tega važnega dejstva, ki ustvarja v arhitekturni tipologiji in zgodovini značilno dvojnost. Tudi zgrajena arhitektura namreč lahko učinkuje kot izvotlena arhitektura. Poudarek na ti strani povzroča vselej težnjo po nevtraliziranju lupine, poudarek na izgrajenosti pa se izraža v izrazitem podčrtavanju lupine.

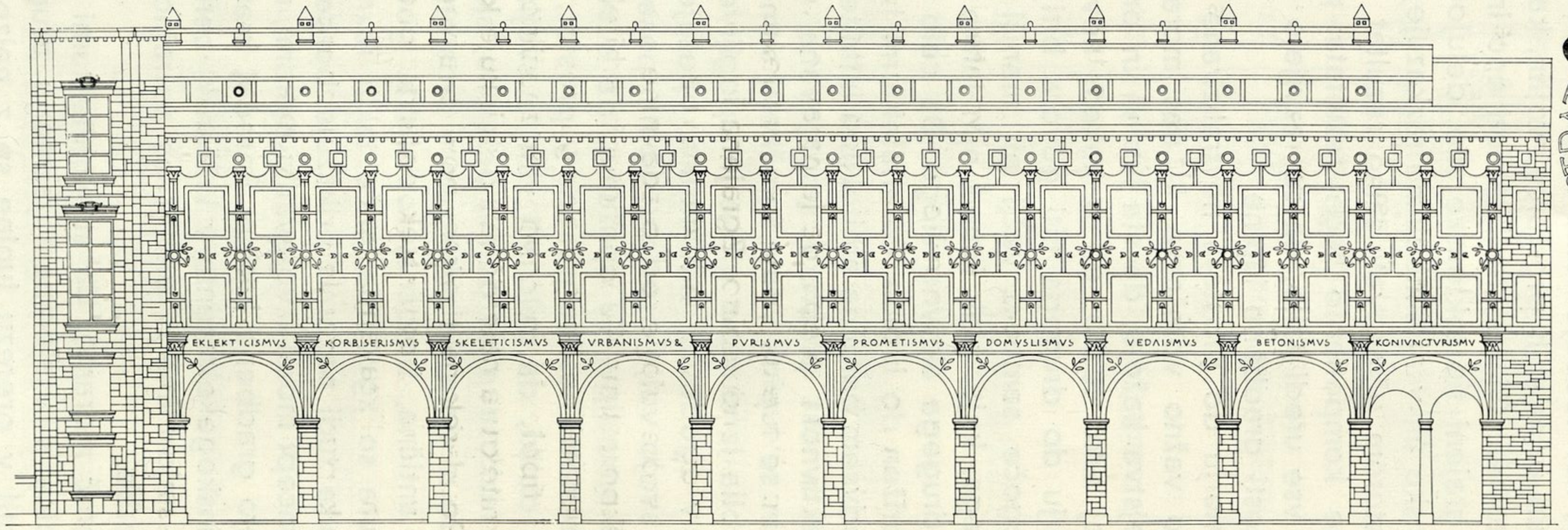


Tektonska in stereotomna, grajena in izdolbena arhitektura

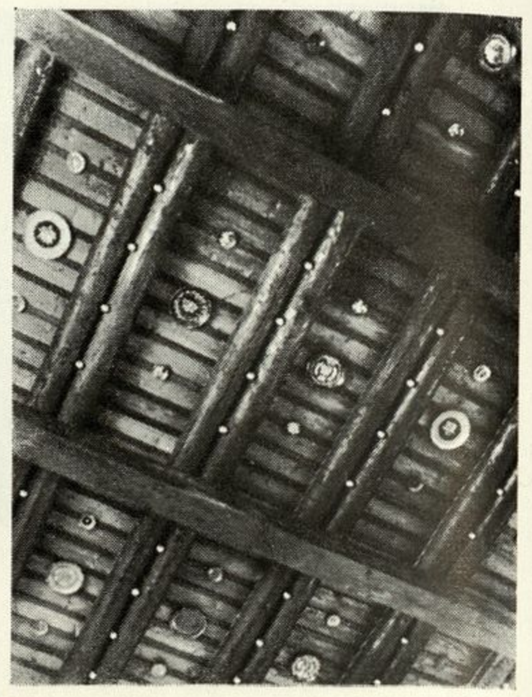
Tu je tudi ključ k pravilnemu lepotnemu pojmovanju arhitekturnih del obeh vrst, kateri je P. Klopfer imenoval tektonsko in stereotomno, grajeno in izdolbeno arhitekturo. Izrazita grajena arhitektura je n. pr. klasično antična, romanska ali renesančna arhitektura, kjer v izrazu lupine odloča zakonitost njene zgradbe in se simbolično izraža v vseh njenih oblikah. S prostorom vred zaznava opazovalec tudi zakonitost zgradbe lupine.

Izdolbeni arhitekturni tip

Izrazita izdolbena arhitektura pa je po svojem tipu n. pr. gotska ali bizantinska, baročna, pa tudi velik del sodobne železobetonske arhitekture. Pri ti vrsti je zgradba lupine z



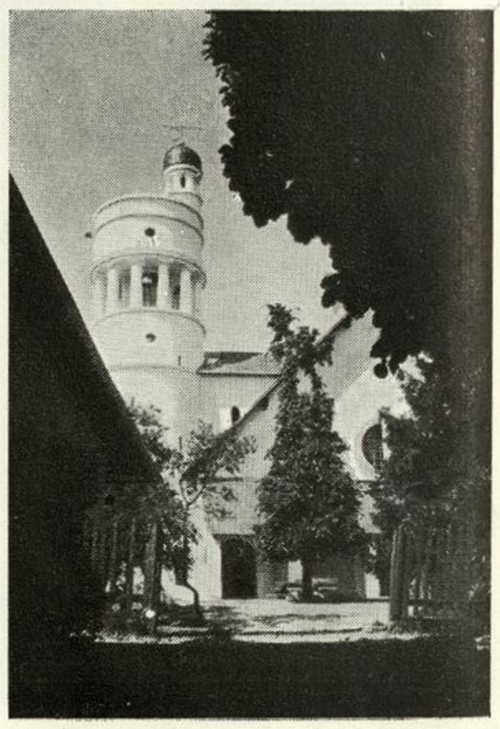
GRADBENI URAD ~ FACADA NA VELIKI TRG



ozirom na učinek prostora nevtralna, njene zakonitosti človek v prostoru sploh ne zaznava in kolikor ta le soodločuje pri učinku prostornine, je to poseben značaj njene zgrajenosti, ki bi ga najbolje označili kot vegetativnega, raščenega v nasprotju s tektonskim, grajenim. S pojmom raščene v nasprotju z zgrajeno lupino se mi zdi ta, prav v estetsko bistvo arhitekture odločilno vplivajoča dvojnost zelo primerno označena, ker vsebuje sama že tudi skupino naravnih, po arhitekturi prirejenih prostorov, votlin, katerih izraz je nujno stereotomen. Glavna razlika med eno in drugo je tudi v tem, da grajeni tip tektonske sile, delujoče v zgrajeni lupini dejansko ali vsaj simbolično razkazuje, izdolbeni pa pusti s prostorom učinkovati samo rezultat gradbenih prizadevanj, vse komponente tega rezultata pa skrbno skriva, oziroma vse uredi tako, da se razvijejo izven prostora na zunanjosti gradbene lupine.

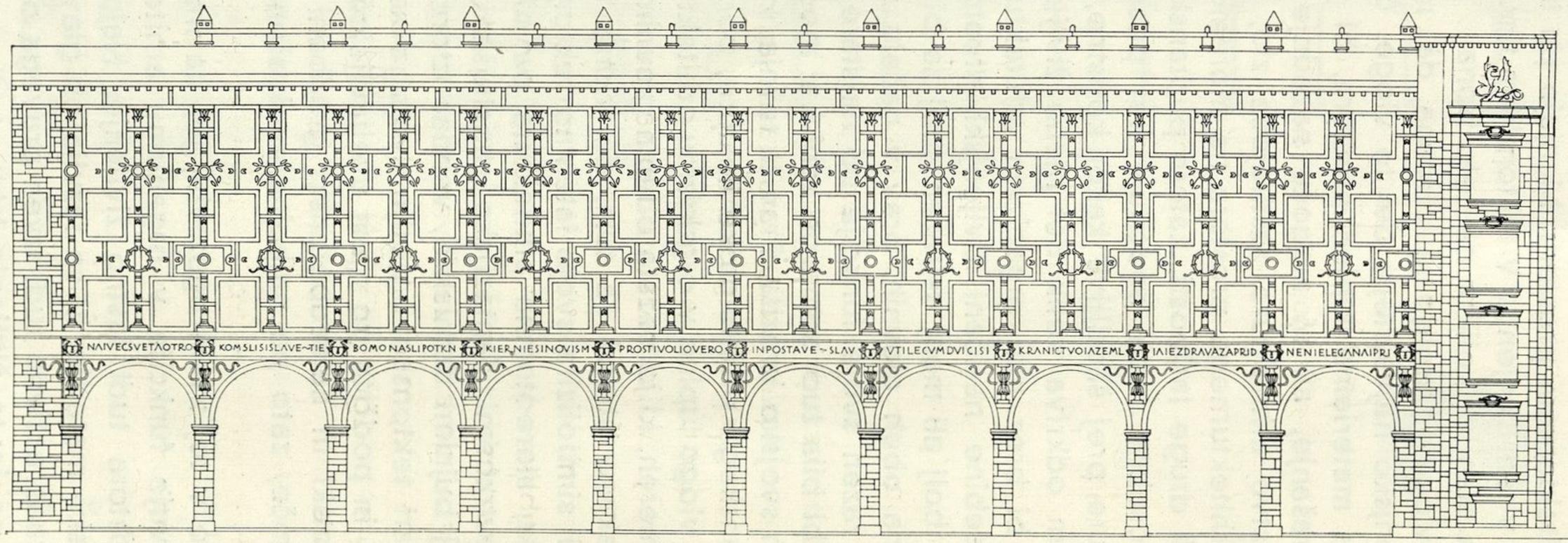
Koliko je upravičena težnja po nevtraliziranju lupine?

Vprašanje v razmerju do prostora nevtralizirane gradbene lupine je drugo važno vprašanje, ki nas mora zanimati. Zgodovinska dejstva kažejo, da sta lupina in prostor zvezana med seboj tako tesno, da o kakem nevtraliziranju enega v razmerju do drugega niti govora biti ne more. Govoriti je mogoče samo o večji ali manjši aktivnosti enega ali drugega, kajti vsak izmed njih lahko prevzame v razmerju do drugega aktivno vlogo. Da celo prostor ni nevtralen, brezbrižen do lupine, če arhitekturni izraz to narekuje, kaže predvsem baročna arhitektura infinitezimalnega tipa, kjer je aktivnost prostora stopnjevana do enega skrajnih viškov in se lupina vdaja igračkasti samovolji prostora, kakor bi bila iz skrajno gibke in upogljive materije. Še večkrat pa v zgodovini arhitekture opazujemo, kako aktivno vsiljuje svojo voljo prostoru lupina, posebno kadar pripada tektonskemu tipu. Tu opažamo, da s svojimi bujnimi profili in formami nasilno posega v prostor, da jemlje jasnost njegovi obliki, da celo sili vanj s svojimi pomožnimi členi in ga razkosava ter da mu dela silo, ako njegova tehnična forma še ni dorastla zahtevam v prostoru delujoče volje. Klasično antična, baročna, romanska, gotska, renesančna arhitektura so zgovorne priče takih razmerij. Zgodovina arhitekture tudi nazorno prikazuje borbe, ki jih je prostorninski koncept moral izvojevati z ovirami, nasilnostmi in samovoljnostjo gradbene lupine. Spredaj kratko orisani razvoj prostorninskega elementa v krščanski cerkveni arhitekturi nam je najodličnejši primer za vztrajnost in tudi uspešnost te borbe.



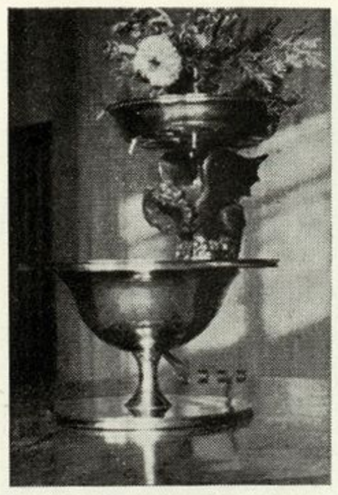
Lupina in prostor sta v vzajemnem razmerju

Zavedati se namreč moramo, da sta arhitekturni prostor in arhitekturna lupina v vzajemnem razmerju drug do drugega. Vsak profil v prerezu lupine se z neizprosno nujnostjo zareže v prostor, vsak gib lupine se vtisne v prostor, potisne ga nazaj ali spusti naprej; vsaka volja prostora po



GRADBENI URAD ~ FACADA NA VODNIKOV TRG

MAGISTRATA GRADNJA LJUBLJANSKEGA SIGILLVM LABACI



razširitvi se izrazi na obliki lupine, tako da igri stvariteljske domišljije, zasidrani v poigravanju s prostorom, ustreza igračkasta oblika lupine.

Ali je lupina mogoče vendar samo neizogibno zlo?

V tej najožji vzajemnosti imamo še poseben dokaz za to, da je lupina prav tako kakor prostor bistven del arhitekture in da je le z enakovrednim upoštevanjem teh dveh sestavin mogoče prodreti v pravi smisel arhitekture. Lupina ni in tudi ne more biti brezbrižna za življenje arhitekture, ki je zasidrano v arhitekturnem prostoru. Menjuje pa se stopnja njene aktivnosti v tem življenju. V tektonskem tipu je večja, v stereotomnem manjša, kolikor ne celo trpna.

S tem pa njena vloga še dolgo ni izčrpana, dà, mogoče ni zadet niti življenjsko najvažnejši del te vloge. Če jo gledamo samo kot materialno lupino prostora, bi res mogli celo načeti vprašanje, ali ni mogoče nazadnje vendarle samo nujno, bistvo arhitekture zastirajoče zlo, čeprav si neomejenega arhitekturnega prostora ne moremo predstaviti. Ima pa tudi druge lastnosti, katere puritanska arhitekturna teorija posebno rada podčrtuje kot postranske in čistosti arhitekture prej škodljive kakor koristne, v katerih pa se po našem odkriva velik del njene življenjske pomembnosti ter bi brez njih organizem arhitekture ne bil mnogovrstne vsebine nasičeni življenjski prostor, ampak samo nevtralen, bolj ali manj ustrezen stroj za bivanje.

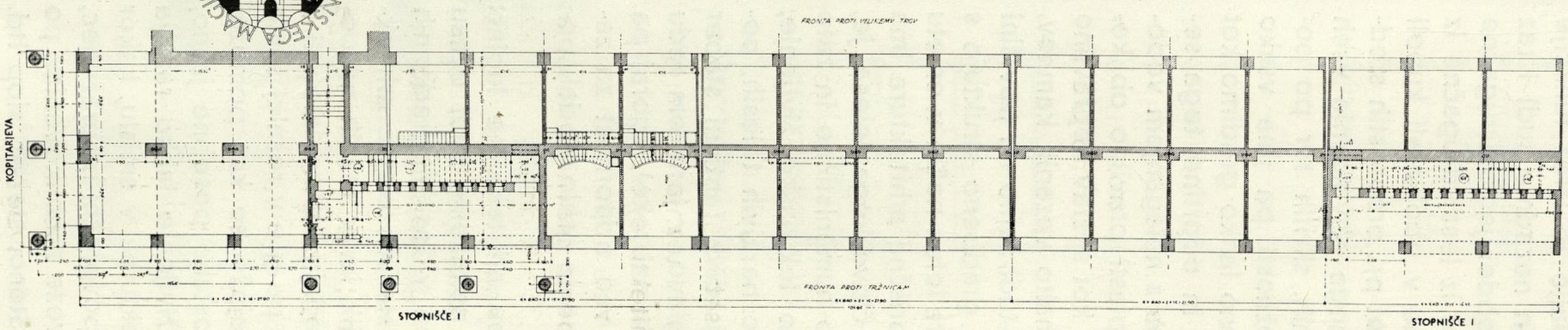
Arhitekturna lupina obeh glavnih, prav v načelu nasprotnih si tipov, izraža razen svoje funkcije od najstarejših časov sem težnjo, da bi bila tudi sama po sebi kar mogoče zanimiva, vabljiva in svojsko izrazita. Prav ta težnja, ki ne izvira iz samega tektonskega problema arhitekture, pogosto moti jasni pogled na vlogo lupine v organizmu arhitekture. Izraža pa se v dveh smereh, ki ustrezata obema glavnima tipoma: tektonska arhitektura stremi za tem, da vidno izrazi, razčleni, naznači ali simbolizira svojo latentno tektonsko strukturo ali življenje; stereotomna arhitektura pa oživi lupino s tektonsko nevtralnimi, fantazijsko prostejšimi, zato pa neprimerno bolj bujnimi domisleki, vendar redno tako, da istočasno poudari tektonsko ogrodje svojega sestava, ga izolira iz celote in podčrta po njem uveljavljajoči se dinamizem rasti (gotski in železobetonski gradbeni skelet in gradbeno mirujoče, zato pa najbujneje okrašene ploskve sten in oken).

Lupina ima poleg arhitekturne funkcije tudi lastno življenje

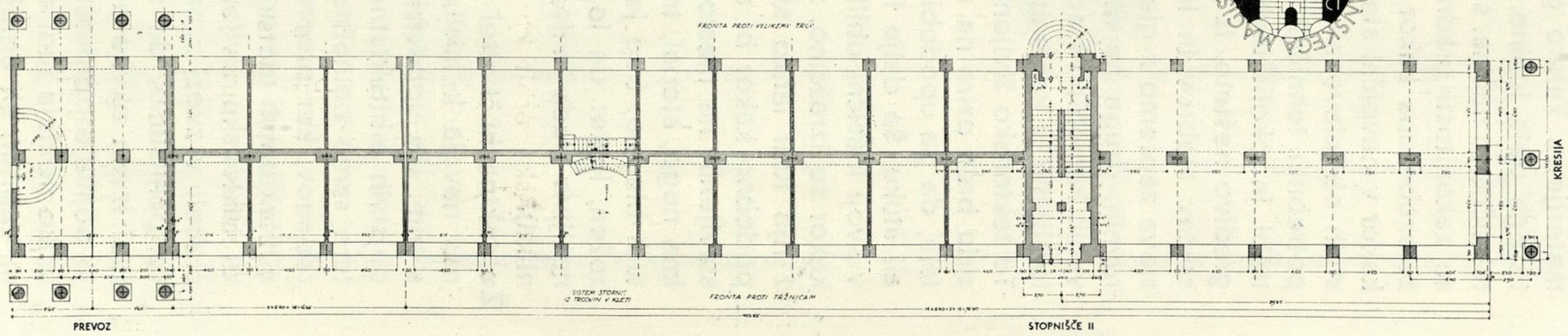
Prvo, kar moramo v tej zvezi ugotoviti, je, da ima stavbna lupina poleg svoje funkcije v organizmu arhitekture kot oblikovalke prostora tudi lastno življenje. Najprej je to življenje tektonske materije, ki se razvija ob glavni funkciji in ki lahko postane aktivno tudi izven pravega okvira arhitekture. Drugič pa je to življenje lahko tudi zrcalo človekovega življenja v arhitekturnem prostoru, ki se javlja v težnji po krasitvi okolice, v kateri živimo.



PRITLIČJE

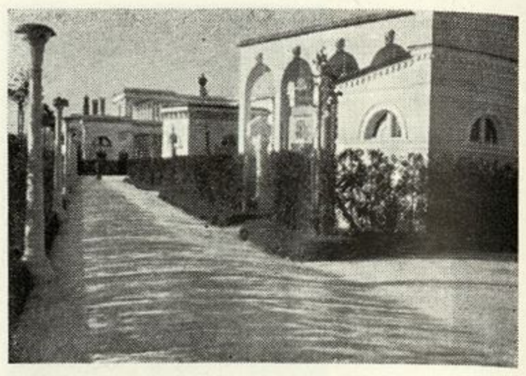


PRITLIČJE



Tektonsko življenje lupine

Lastno življenje tektonske, zgrajene lupine je predvsem odsev gradbenega sestava te lupine. Ta sestav je posledica prirojenih gradbenih lastnosti in možnosti anorganske materije, s katero gradimo lupino. Dalje je izraz funkcije tistega dela lupine, kateri gradimo in nazadnje tudi izraz tehničnega načina, s katerim gradivo obdelujemo. Drugačne so zakonitosti gradnje iz kamna kakor iz lesa, drugačne iz železobetona kakor iz prsti; drugačne v oboku ali kupoli kakor v navpični steni; drugačne zopet pri preprostih sredstvih obdelave ali na stopnji popolnega obvladanja vseh potrebnih tehničnih sredstev. Latentnih, skritih ter po potrebi in okoliščinah uresničljivih možnosti pa ima vsako gradivo nešteto. Iz kamna zidano steno lahko gradimo kot sestav stebrov in lokov ali preklad in odprtine tega sestava zapremo z gladkim zidom, ali pa z nalaganjem vodoravnih, druga na drugi počivajočih plasti pravilno oblikovanih kamenitih klad; končno pa tudi kot sestav nepravilno lomljenih, s kamenitim drobižem in malto vezanih kamnov. To tektonsko življenje lahko izrazimo tudi samo na površini zidu brez ozira na njegovo resnično gradbeno strukturo s tem, da ga upodobimo v sliki ali na reliefen način v ometu ali štuku. Še dalje lahko gremo: stebriščna arhitektura ima v svoji klasični obliki odnos do mer človeškega telesa, je, kakor se izražamo, zasnovana izrazito humanistično in zato ž njo tudi lahko simbolično izrazimo tektonsko življenje, podobno kakor bi se logično javljalo na živih telesih, postavljenih na mesto anorganskega gradiva (antični steber ima nogo, stopal, trup ali deblo in glavo, v jonskem redu tudi blazino; trup je v spodnjem delu nabrekel, zgoraj pa zožen, kakor da je stisnil pod vrat vso odpornost za zanesljivo podpiranje, zaradi teže pa se je rahlo podal, ponižal).



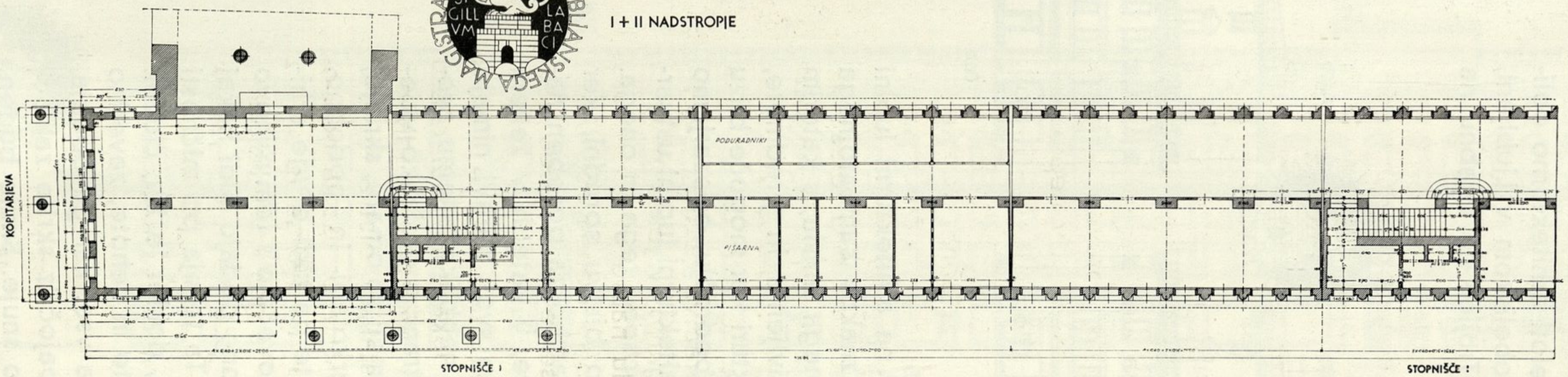


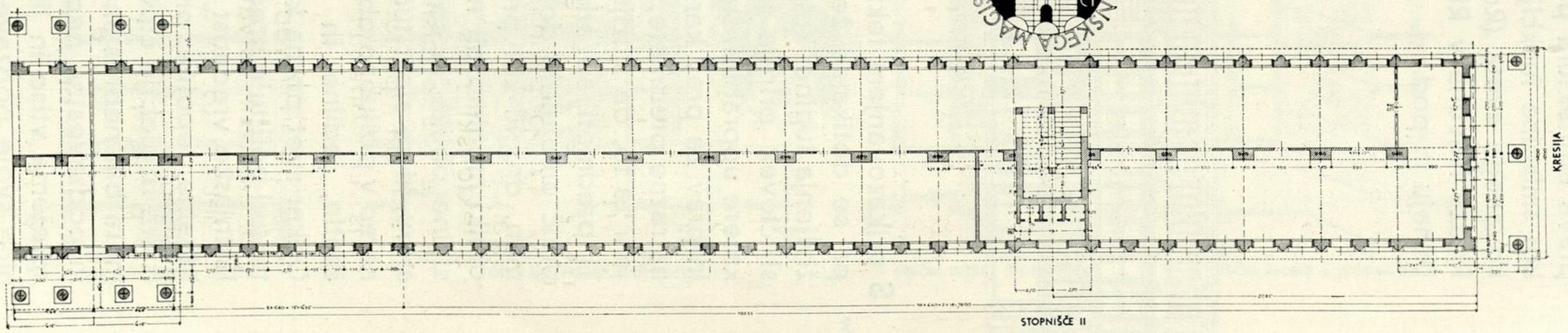
Že tektonski smisel posameznih delov arhitekturne lupine nas navaja k misli, da igro teh sil pokažemo tudi očesu s tem, da upodobimo na lupini njen videz. V gradbenih dejstvih arhitekturne lupine, ki so s stališča bistva arhitekture samo pomožna dejstva, tiči velik izvor raznih nesporazumov, ker preprosta miselnost gradnjo lupine istoveti z arhitekturnim ustvarjanjem samim. Da pa gre v resnici samo za tektonsko življenje lupine, razvijajoče se kot pomožni činitelj v zvezi z arhitekturo, nam postane posebno jasno, če pomislimo, da se to tektonsko življenje lahko razvija tudi izven okvira arhitekture. »Arhitektura« v smislu, kakor jo pojmuje preprosti človek pa tudi povprečni izobraženec, lahko obstaja tudi sama zase brez zveze z oblikovanim, po nji zaprtim ali ograjenim prostorom. Steno, steber, slop itd. lahko zgradimo, ne da bi arhitekturno služili. Vsakovrstno »arhitekturo« lahko zgradimo tudi samo za razkazovanje kot zunanji videz polnega jedra, brez najmanjše prostornine,

Vprašanje »arhitekture« brez prostora

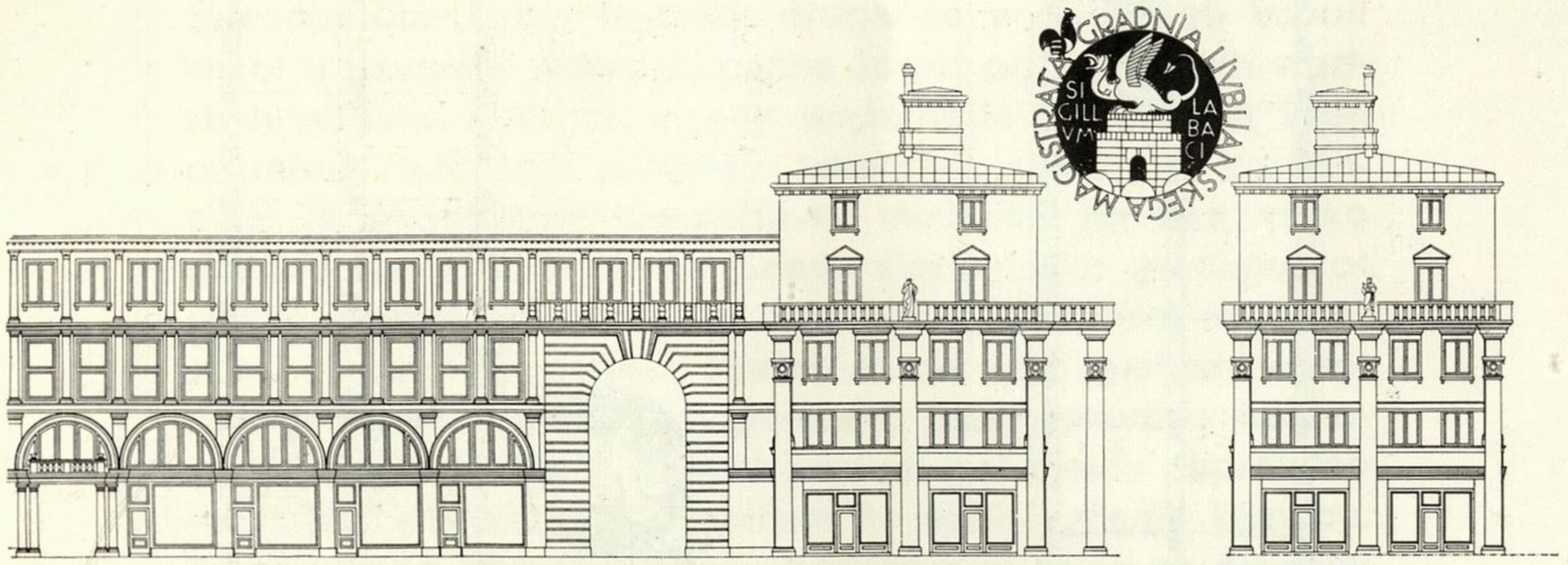


I + II NADSTROPJE





kot nekaj, kar v resnici nima nobene arhitektonske funkcije. Taki liki so n. pr. piramida, obelisk in pod. Vendar tudi te prava arhitektura postavlja samo v prostorninski vezanosti kot smiselne funkcijske elemente v celoti arhitekturno oblikovanega sveta (Robbov vodnjak z obeliskom v Ljubljani, Piazza Navona v Rimu, piramida sv. Trojice na Grabnu na Dunaju in pod.).



FAÇADA KOPITARJEVE ULICE

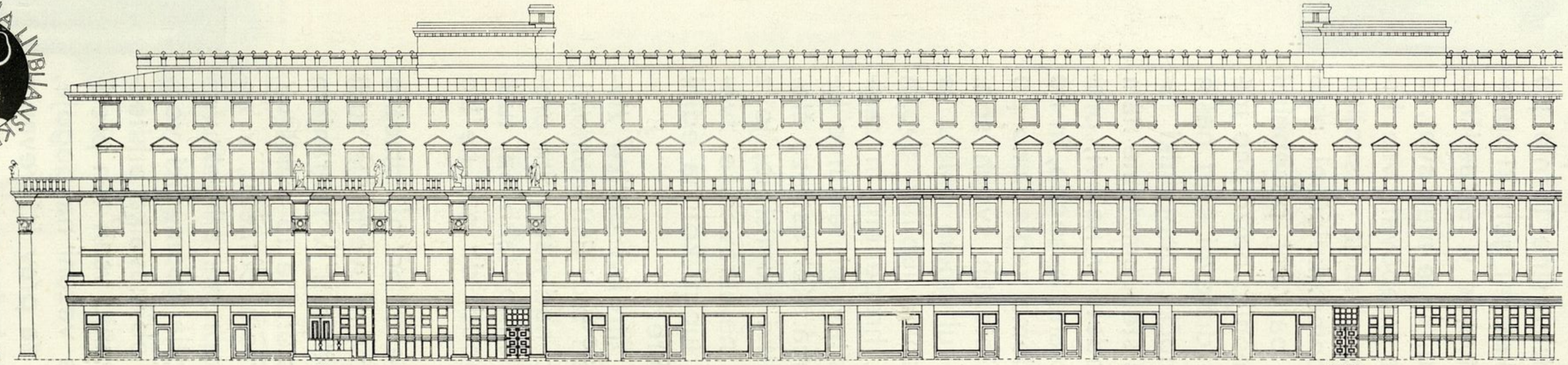
ČELO

Dekorativno življenje lupine

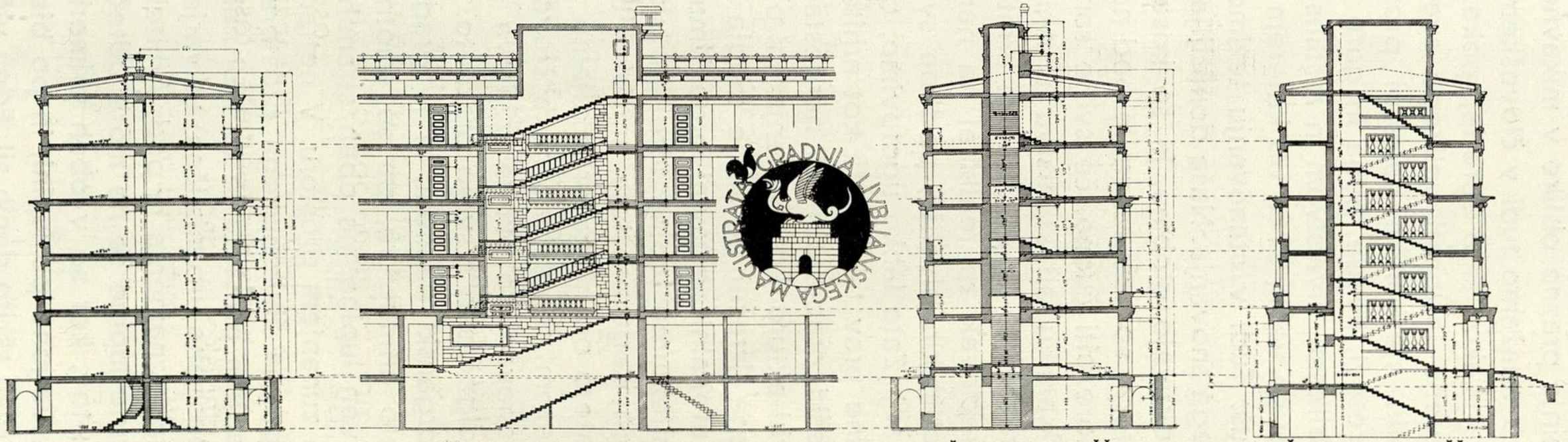
S prikazovanjem tektonskega življenja na arhitekturni lupini pa se dotikamo že druge možnosti znakov samostojnega življenja lupine, krasečega, dekorativnega smisla, s katerim si človek prireja okolico svojega življenja in predmete, katere uporablja. Da ostanemo arhitekturi kar mogoče blizu in prav za prav kar v njenem širšem področju, opozarjamo na razne predmete, ki so podobno arhitekturni lupini ustvarjeni za to, da služijo za shrambo ali posodo tega in onega. Ti predmeti so arhitekturni lupini po bistvu sorodni, ker prvič omejujejo določeni prostor, shrambo za poseben namen, drugič ker predstavljajo posode, v katerih v željeni obliki hranimo ali nudimo stvari, ki po svoji naravi nimajo stalne oblike in so po tem sorodne neoblikovanemu prostoru, ki se sicer tudi razliva na vse strani, a ga lahko vklenemo v poljubno obliko. Te vrste predmeti so omare, skrinje, škatle, jedilne in pitne posode, sarkofagi in podobno. Odkar svet pozna kulturne težnje, so te pa tudi druge arhitekturi bolj tuje predmete krasili, da povečajo s tem njihovo lastninsko vrednost in jim poleg porabne dodajo tudi nekaj idealne, lepotne, prikupne vrednosti. Ta težnja po mičnosti izvira iz globlje človeške lastnosti, da, dokler je živ, človek mora biti neprestano zaposlen, da hote in nehote, zavedno in podzavestno neprestano reagira na vse, kar ga obdaja, sprejema vtise in jih shranjuje ter črpajoč iz skrite zakladnice svoje podzavesti tudi neprestano snuje. Snuje buden, pa celo v sanjah, snuje, ko stroju podobno sprejema vtise peterih čutov, snuje, ko se zatopi v naravo, snuje, ko ima pred seboj umetnino, pa tudi, ko se mu oko ustavi na

Človek neprestano snuje

KOPITARJEVA



SYSTEM FAÇADE PROTI TRGU IN TRŽNICAM



NORMALNI PREČNI PREREZ

PODOLŽNI PREREZ STOPNIŠČE I

PREČNI PREREZ STOPNIŠČE I

PREČNI PREREZ S STOPNIŠČEM II

prazni beli steni. V naravi se mu oblike asociativno pretvarjajo v podobe, v zaprtem prostoru mu odkriva prazna stena polno fantazijskih mikov. Iz podzavestne težnje po duhovni zaposlitvi, po snovanju, izvira krasilni gon, ki spreminja prazne oblike v mikavne, suho stvarne v fantastične.



Isto opažamo tudi v človeškem bivališču, ki je mali svet, ki pa, kakor smo spredaj pokazali, mora vsebovati vse bistvene lastnosti velikega sveta. Daljna obzorja s svojimi miki, neskončni nebesni prostori s pomežikujočimi nam svetovi, livade, polja in gore s svojimi barvami, posebnimi oblikami, živalstvom in rastlinstvom pomenijo neizčrpno mikaven veliki svet, ob katerem se snuje duhovni svet naših duš. Tudi v stanovanju težimo za pomočki, pobudniki takega snovanja. Naša domišljija jih čita s sten, umetnine nam odkrivajo globine, ki se kosajo z razodetji v naravi, preproge so nam razgrnile pod noge zamotana besedila, in ne more biti čudno, če svoje sanje nenadoma zagledamo po slikarstvu ali kiparstvu uresničene na stenah svojih sob. Preden se je prav rodila arhitektura v kulturnem smislu, je pračlovek že realiziral na naravnih stenah, lupinah svojih votlinskih bivališč, podobe svojih sanj, hrepenenj in zanimanj. Zato lahko ugotovimo, da je krasitev arhitekturne lupine prav tako stara kot arhitektura sama. Ker ustreza človeški prapotrebi po neprestani zaposlitvi domišljije, je z arhitekturo kot življenjskim prostorom najnaravnejše zvezana. Izraziti pa se je mogla samo na lupini kot na edini materialni sestavini organizma arhitekture.

Arhitekturna lupina torej ne služi samo utrditvi oblike življenjskega prostora, ampak v odlični meri tudi tisti polnosti, katero od njega pričakujemo. Kot nebo nad naravnim prostorom neprestano mika človeško domišljijo, tako naj tudi stanovanjsko okolje izžareva polno pobud, da nas ne bo dolgočasilo s svojo praznoto.

Anorganski element, ki je gradivo lupine in po nji gmotno telo arhitekture, pa se smotrno oblikovan uveljavlja tudi izven lupine, na obeh straneh njene bitnosti, v notranjem in zunanjem prostoru. V notranjem prostoru je to pohištvo, oprema življenjskega prostora v najširšem pomenu, v zunanjem prostoru je to tudi neke vrste oprema arhitekturno (posebno urbanistično) ustvarjenega okolja, spomeniki, vodnjaki, znamenja in pod. Arhitektura kot oblikovalka arhitekturne lupine se ne more odreči oblikovanju vseh teh predmetov, ker so v obeh primerih najožje vezani na pogoje, ustvarjene po lupini, in po bistvu prav za prav izžarevanje njenih skrito danih sil. Eden viškov te dosledne povezanosti opreme in lupine je bil dosežen v poznem baroku in rokokoju; sodobna stvarno usmerjena arhitektura pa se prav v tem smislu naravnost revolucionarno prizadeva.

Oprema življenjskega prostora



S fantazijskim elementom, ki se je je polastil, pa postaja

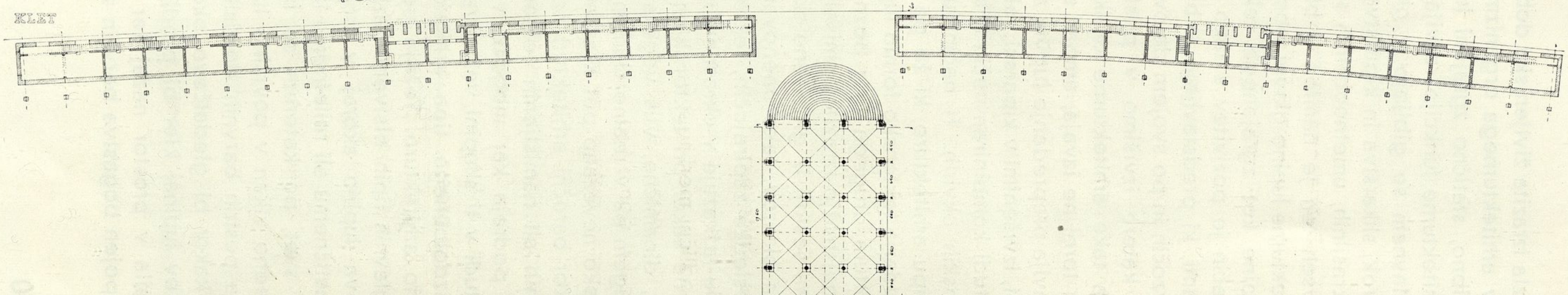
MAGISTRAT GRADNJA LJUBLJANSKEGA

SI GILL VM LA BA CI

TRŽNICA LJUBLJANE

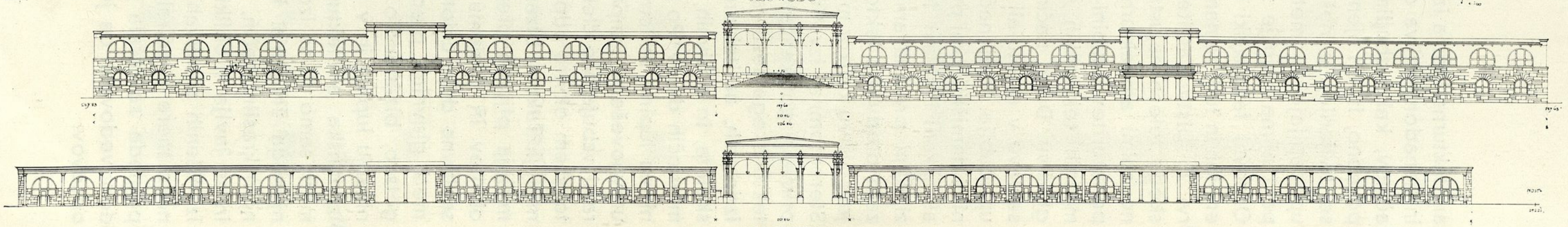
M 1:200

KLET

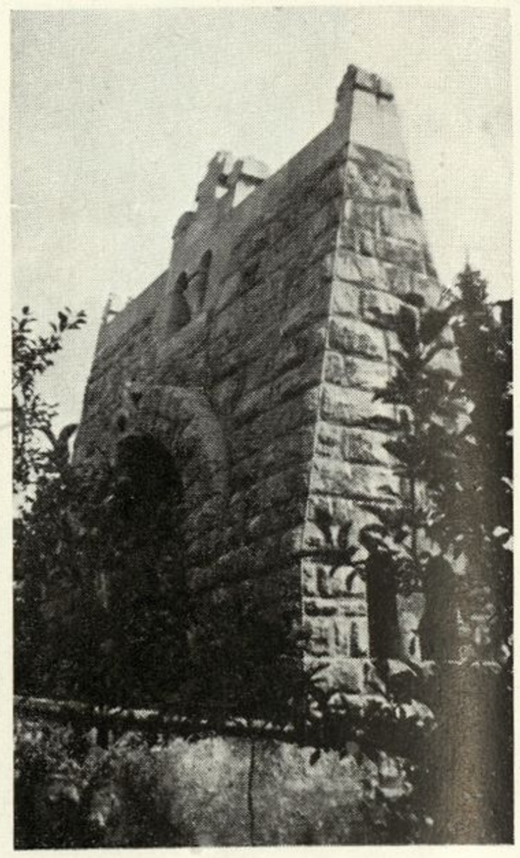


PRITLIČJE

NA VODO



NA CESTO



arhitekturna lupina iz nujnega zla izrazita življenjska dobrina in nenadomestljiva obogatitev arhitekturnega organizma.

Načinov, kako zbudimo v negibno, statično zgrajeni lupini posebno, izven njene ožje arhitekturne funkcije razvijajoče se življenje, je nešteto. V glavnem se gibljejo v okviru upodabljajočih umetnostnih strok, slikarstva in kiparstva, ali pa ž njima najožje zvezanih krasilnih, umetnoobrtnih strok. Osnovni fantazijski moment vseh teh je namreč v bistvu enoten in tudi za namene arhitekturne lupine glavni moment.

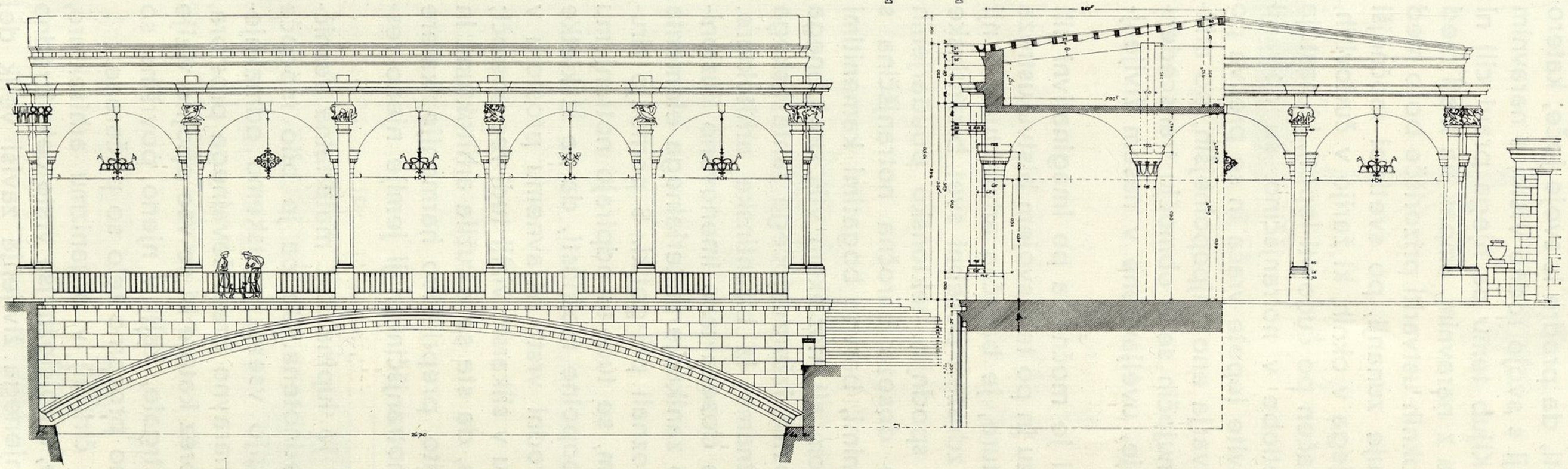
Načini poživitve lupine

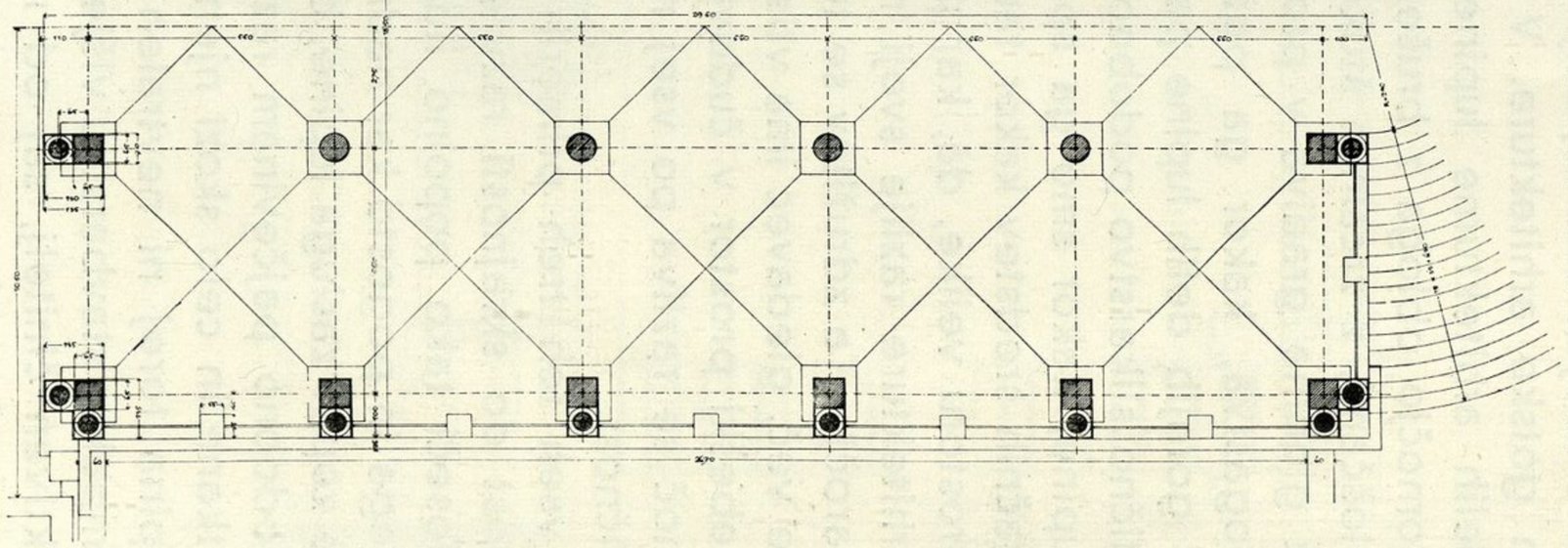
Prvi in bistvu arhitekturne lupine kot zgrajenega tektonskega telesa najustreznejši način je poživitev s tako imenovanimi arhitekturnimi oblikami, ki predstavljajo v bistvu ponazoritev v lupini skrito navzočih in po svojem delovanju možnih tektonskih sestavov, katere izvršimo v pristnem gradivu. Drugi način posnema take arhitekturne oblike in sestave v ometu ali v sliki, jih torej ne izvaja, ampak samo upodablja. Tretji način predstavlja prepredanje lupine z raznimi domišljijskimi predstavami, izvršenimi v kiparski, reliefni ali slikani izdelavi. Možen je tudi kombiniran način s fantazijskimi predstavami v tektonskih okvirih. Ti načini ustrezajo predvsem tektonskemu tipu arhitekture, ki že po svojem bistvu kolikor mogoče poudarja tektonsko formo lupine. Stereotomna, izvotlena arhitektura drugega tipa pozna na primer v gotskem slogu sicer najstrožjo izrazitev smiselnosti tektonskega sestava, ker lupina sestoji iz gradbeno skrbno izdelanih, arhitekturno aktivnih okvirov, tako imenovanega skeleta, in pasivnih, samo presledke zapirajočih, tektonsko mirujočih delov. Po prvem delu razkazuje v okrasnem organizmu lupine tektonske, toda ne kakor pri tektonskem tipu uravnovešene, ampak kipeče, dinamične, vtis vegetativne rasti vzbujajoče člene. Po drugem pa v realno danem tektonskem okviru odpira tektonsko nevezano pot krasilni domišljiji. Tako v bizantinski kakor baročni arhitekturi pa domišljija pljuska preko resničnih ali namišljenih tektonskih okvirov in svojemu življenju podreja kar mogoče velike sestavne dele celote. Je pa tudi v ti skupini važna razlika med glavnimi predstavniki izdolbenega tipa arhitekture, gotsko, bizantinsko in baročno arhitekturo. Težnja po zanikanju lupine je v teh treh glavnih tipih bistveno različna.

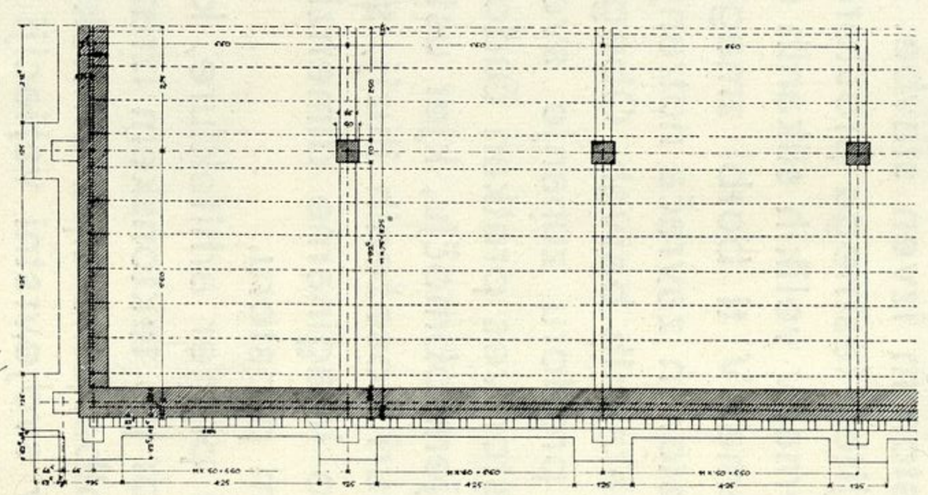
Bizantinska arhitektura

Bizantinska arhitektura upošteva lupino skoraj v popolni meri, samo da se izogiblje plastičnemu ali reliefnemu izrazu njenega življenja. Fantazijski svet, po katerem se izraža njen krasilni način, je dobesedno vtkan v površino lupine in se javlja v obliki zrcaljenja pestrih barvnih domislic na izbrušenih ploskvah. Zdi se, kakor bi gledalčevo oko do neke mere prodiralo v ploskev lupine, kjer bi prodirnost pogleda zavračala nevidna sila v prostor nazaj ter nam dopovedovala, da je ves prepojen bogastva barv in zlatih odsevov.

MESARSKI MOST IN TRŽNICA LJUBLJANE M 1:50

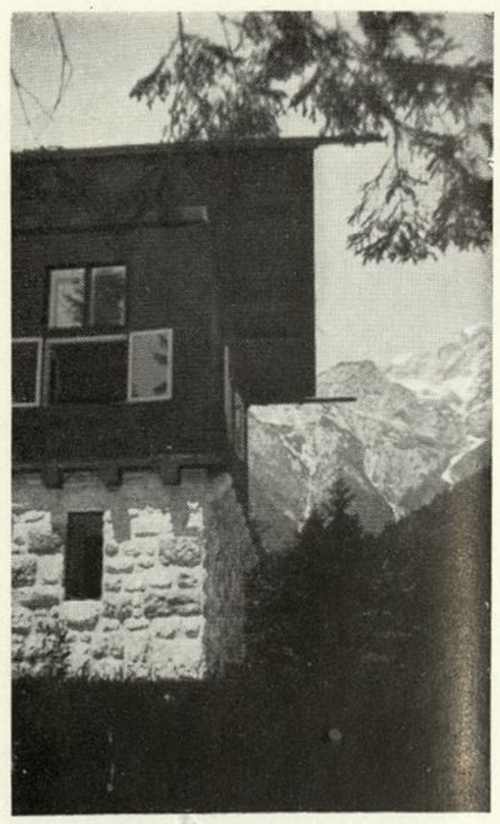






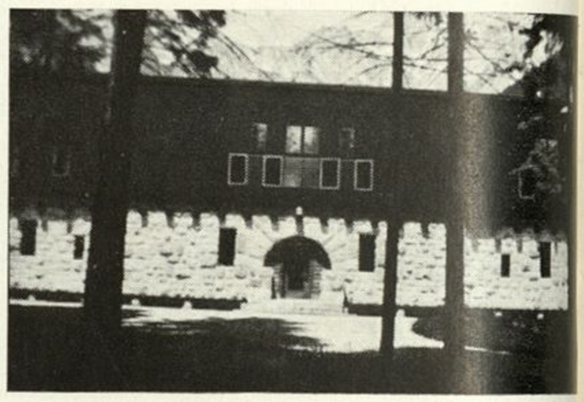
Gotska arhitektura

Drugačen je fantazijski svet gotske arhitekture, kjer je težnja po zanikanju lupine očividna in se prostoru povsod odpirajo obsežne možnosti, da prodre iz svoje ječe, katero ustvarja lupina, in se spoji s svojo rodno vrsto, z naravnim prostorom izven stavbe. Kljub temu pa njega pravi cilj ni spojitev lastnega prostora z naravnim, ampak na meji med obema, v velikih slikanih oknih ustvariti prizorišče borb med obema. V ti borbi zmaguje zunanji, po svetlobi močnejši prostor in zavrača notranjega v oknih, ki žarijo v čudovitih, nenaravnih barvah. Obogačen po čudoviti lepoti, ki nastaja pri prodoru zunanje svetlobe v notranjščino, se notranji prostor ves pretkan čudovite lepote vrača in se preliva po svojem območju, kjer ustvarja eno najpopolnejših, po arhitekturi doseženih iluzij, snujočih se v območju transcedentalno imaginarne dimenzije, uveljavljene v našem življenjskem prostoru.

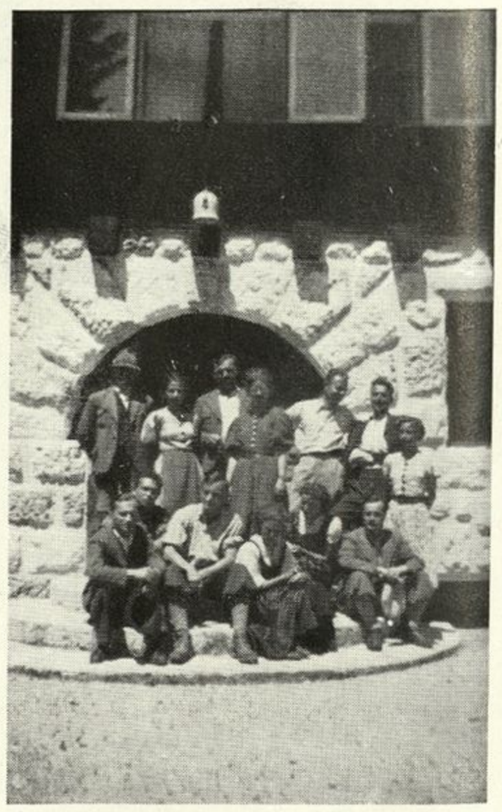


Baročna arhitektura

Tretji primer arhitekture, ki je močnejša po imaginativni sili kakor po tektonskem izrazu in po tem svojem bistvu ustreza izdolbenemu tipu arhitekture, je baročna arhitektura. V nji je v svojevrstni variaciji združen posebni svet bizantinske in gotske arhitekture. V spodnjih, tektonsko poudarjenih delih arhitekturne lupine doseza baročna notranjščina s pomočjo obloga z brušenimi, barvno bogatimi kamenitimi ploščami, z zrcalnim štukom ali mozaikom vtis podobnega iz globine gradiva v prostor izžarevajočega fantazijskega bogastva, kakor ga poznamo iz bizantinske arhitekture. V gornjih delih lupine pa doseza tako imenovano iluzionistično slikarstvo podobno zanikanje materialnega elementa lupine, kakor smo ga spoznali pri gotiki. S pomočjo drugačnih sredstev kakor tam, se tudi tu odpirajo notranjemu prostoru velike, dà, kar popolne možnosti, da se iz kletke arhitekture razlije svoji rodni vrsti, naravnemu prostoru v naročje. Ta združitev se tu v slikarski viziji tudi res posreči; še več, gledavec ima vtis, da sta se združila arhitekturni in nebeški prostor v čudovito, prepričljivo harmonijo, katere moč se razliva po vsej notranjščini in ji jemlje njeno resničnost.



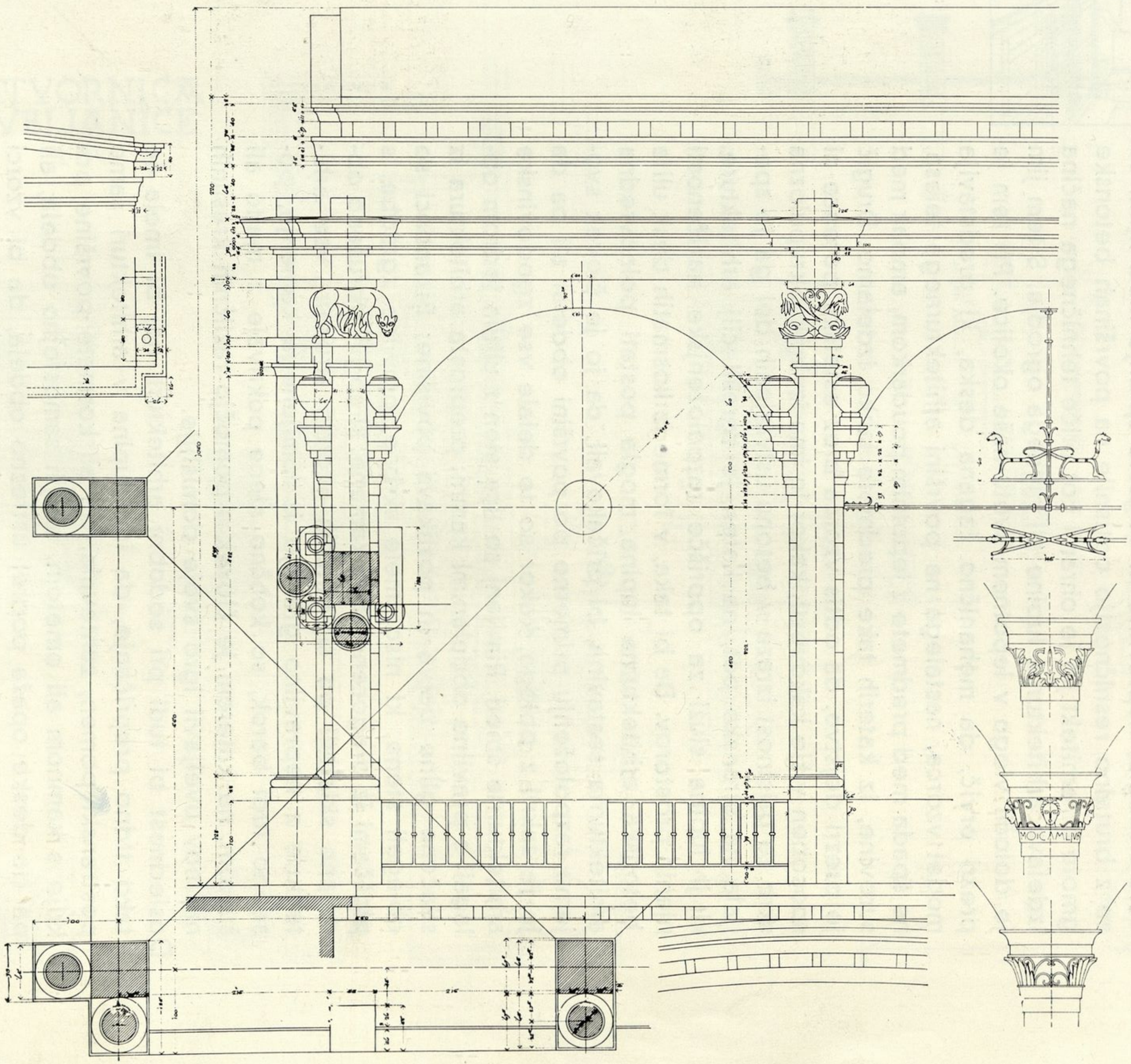
V vseh teh treh primerih je lupina kot materialna resničnost do skrajnosti razvrednotena. Da pa je bilo mogoče doseči tako popolno iluzijo vsemu svetskemu odmaknjenega in pogosto kar nadnaravno prepričevalnega prostora, je zopet zasluga lupine, brez katere bi se vse opojne vizije podobno pajčevinam raztrgale, kajti v njeno površino so vtkane in celo skozi njeno prozorno telo so pričarane.

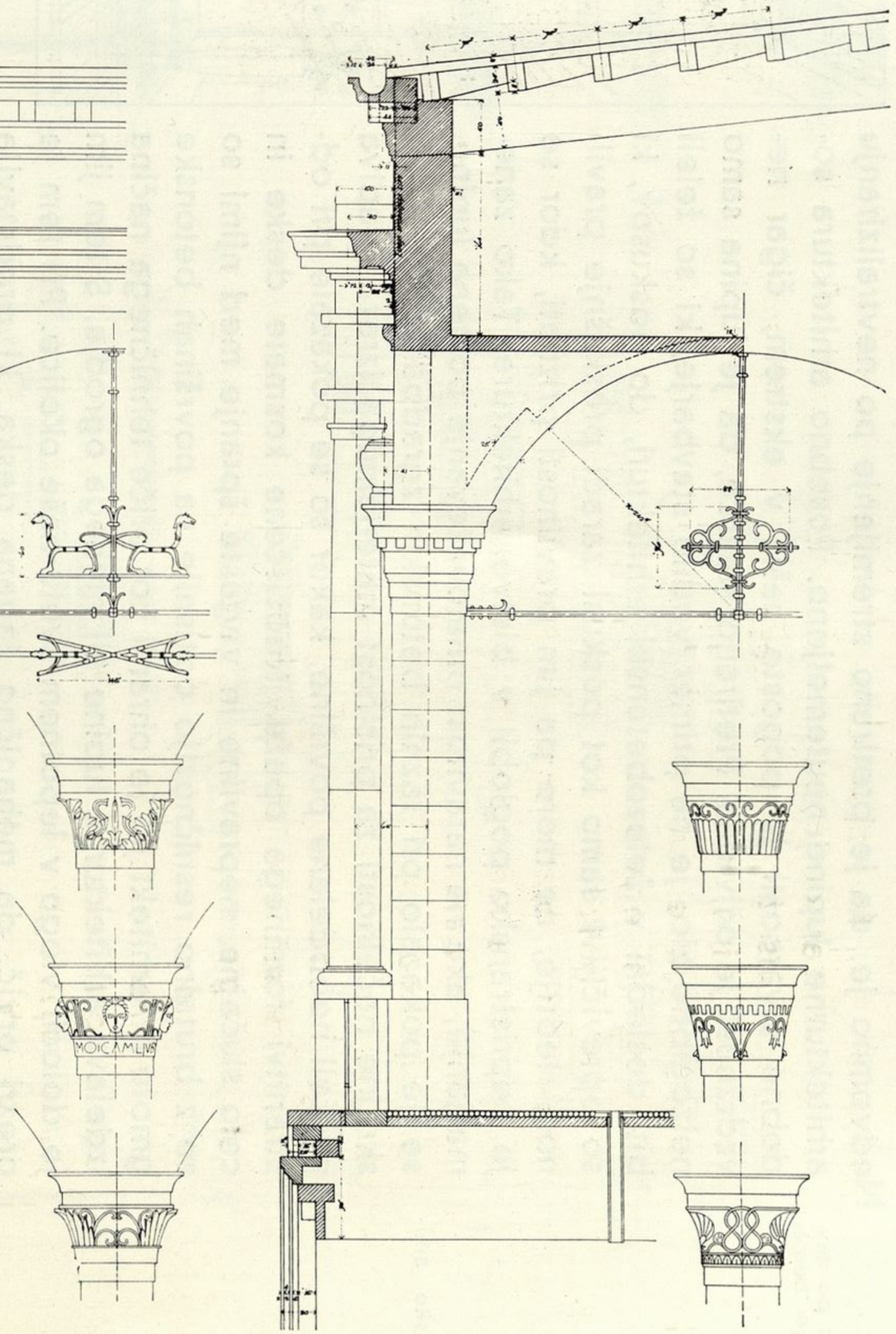


Lupina ni nevtralen, ampak aktiven sestavni del arhitekture

Lupina torej ni nevtralen činitelj v organizmu arhitekture, ampak v stavbarstvu višje, ambicioznejše vrste celo izredno aktiven činitelj, saj od njenega življenja zavisi velik del pomembnosti po arhitekturi ustvarjenega življenjskega ozračja.

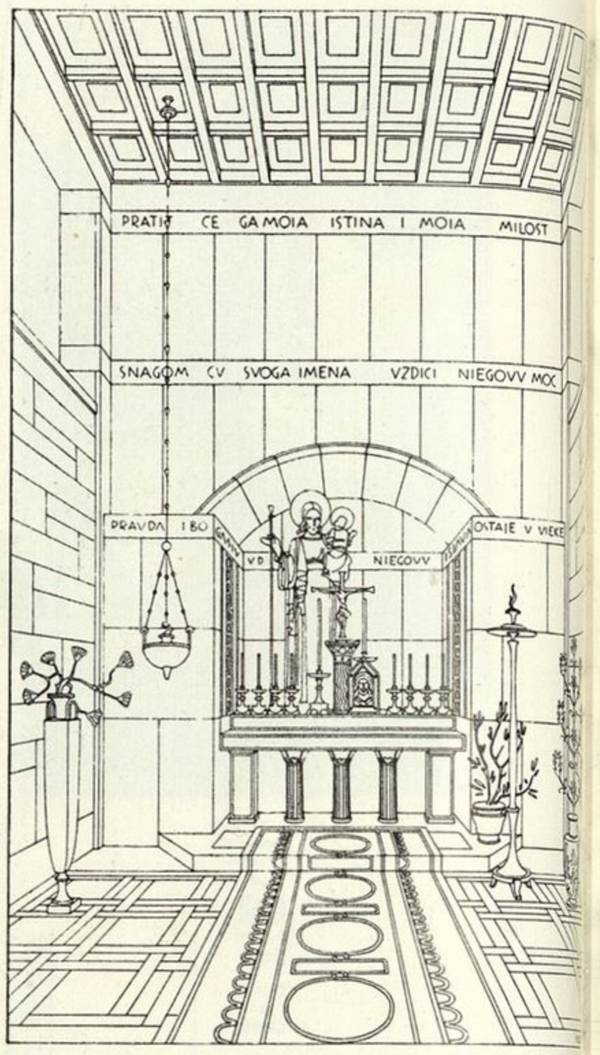
TRŽNICA LJUBLJANE M 1:20





Pretirano stremljenje po nevtraliziranju lupine je neutemeljeno

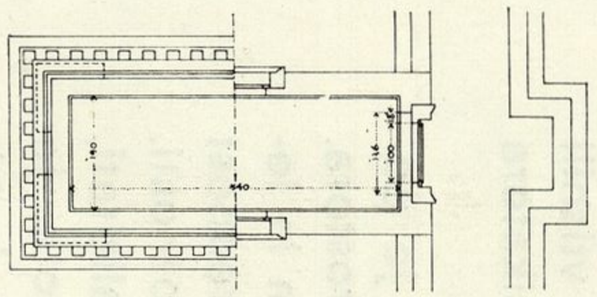
Nedvomno je, da je pretirano stremljenje po nevtraliziranju arhitekturne lupine neutemeljeno. Posebno arhitektura sodobne stvarnosti je pogosto zašla v ekstrem, čigar nevzdržnost je očividna. Pretirano stališče, da je lupina samo neizogibno zlo, je na primer vodilo stavbarje, ki so želeli biti dosledni v železobetonski arhitekturi, do poskusov, ki so opravičljivi samo kot poskusi zaradi preskušnje pravilnosti teorije, ne more pa jim pravilnosti priznati, kdor se je nepristransko poglobil v bistvo arhitekture. Tako zanemarjanje, ako ne naravnost omalovaževanje pomena lupine, se je pokazalo pri raznih betonskih zgradbah, kjer so iz skrajne načelnosti za pristnost materialnega izraza gradiva puščali neobdelane površine, kakor so se pokazale pri odstranitvi formnega opaža. Neočiščene kosmate deske in celo slučajne, nepravilne in vegaste špranje med njimi so se z brutalno resničnostjo odtisnile na površinah betonske gmote in arhitekt jih je ohranil kot priče tehničnega načina izdelave arhitekturne lupine ali njenega ogrodja. S tem jim je določil vlogo v lepotnem svetu naše okolice. Pri tem je prezrl prvič, da mehanično žagana deska, ki predstavlja model vzorca, nastalega na površini arhitekturnega telesa, ne spada med predmete z lepotnim poudarkom, ampak med surovine, iz katerih take predmete lahko izdelamo. Drugič je prezrl dejstvo, da odtis vzorca brez estetske potence ni sposoben višje kakovosti, kakor jo ima izvirnik. Skrupulozna skrb za pristnost izraza v betonu ustvarjenih del ga je speljala na stransko pot, na kateri je zgrešil cilj arhitekture, ki ji lupina služi za oporišče razpoloženjske nasičenosti njenih prostorov. Da bi taka, v forme iz kosmatih desk ulita betonska arhitekturna lupina mogla postati polnovredna arhitekturna sestavina, bi pričakovali, da jo je človek svojemu razpoloženju primerno po površini obdelal ali pa da jo je zakril z oblogo, kakor so to delale vse zgodovinske arhitekturne smeri. Rimljani so lica sten z ulitim jedrom oblagali s pravilno obdelanimi kamni; preprosta arhitektura iz stlačene gline barva in poslikava površine; Bizantinci so oblagali stene, ki niso imele skrbne, pravilne zgradbe, s ploščami iz dragocenejšega kamena, ki so jih izbrušeno obdelane skladali po simetričnih vzorcih struktur; vse arhitekture z nepravilno gradnjo iz lomljenega kamenja, posebno tudi barok, so končno stene pokrivale z malto ali štukom, na katerem je človek s pomočjo različnih krasilnih načinov uveljavil igro svoje domišljije.

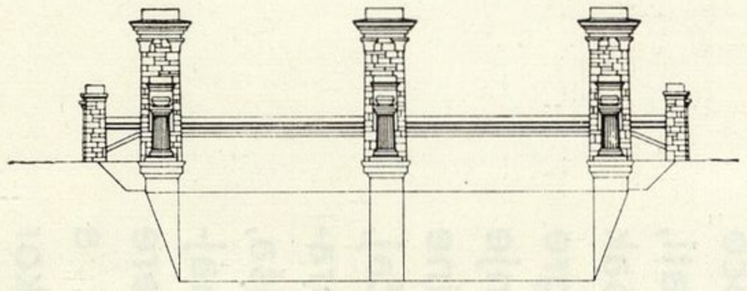


Težnje železobetonske arhitekture

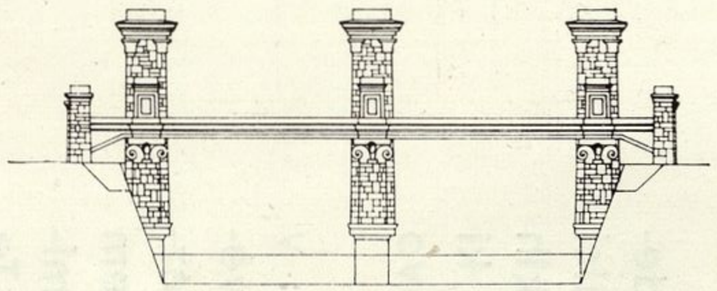
Doslednost bi tudi pri sodobni arhitekturi, naj bi imela še tako trdno prepričanje, da ima lupina v arhitekturi samo postranski pomen, zahtevala, da ali kosmate površine pokrije s kamnom ali ometom, ali jih samostojno obdela, ali pa da deske opaža poprej ustrezno obdela, da bi vzorci njih odtisov že sami nadomeščali naknadno prirejanje ulitih

ZATVORNICA LJVBLJANICE 1:50

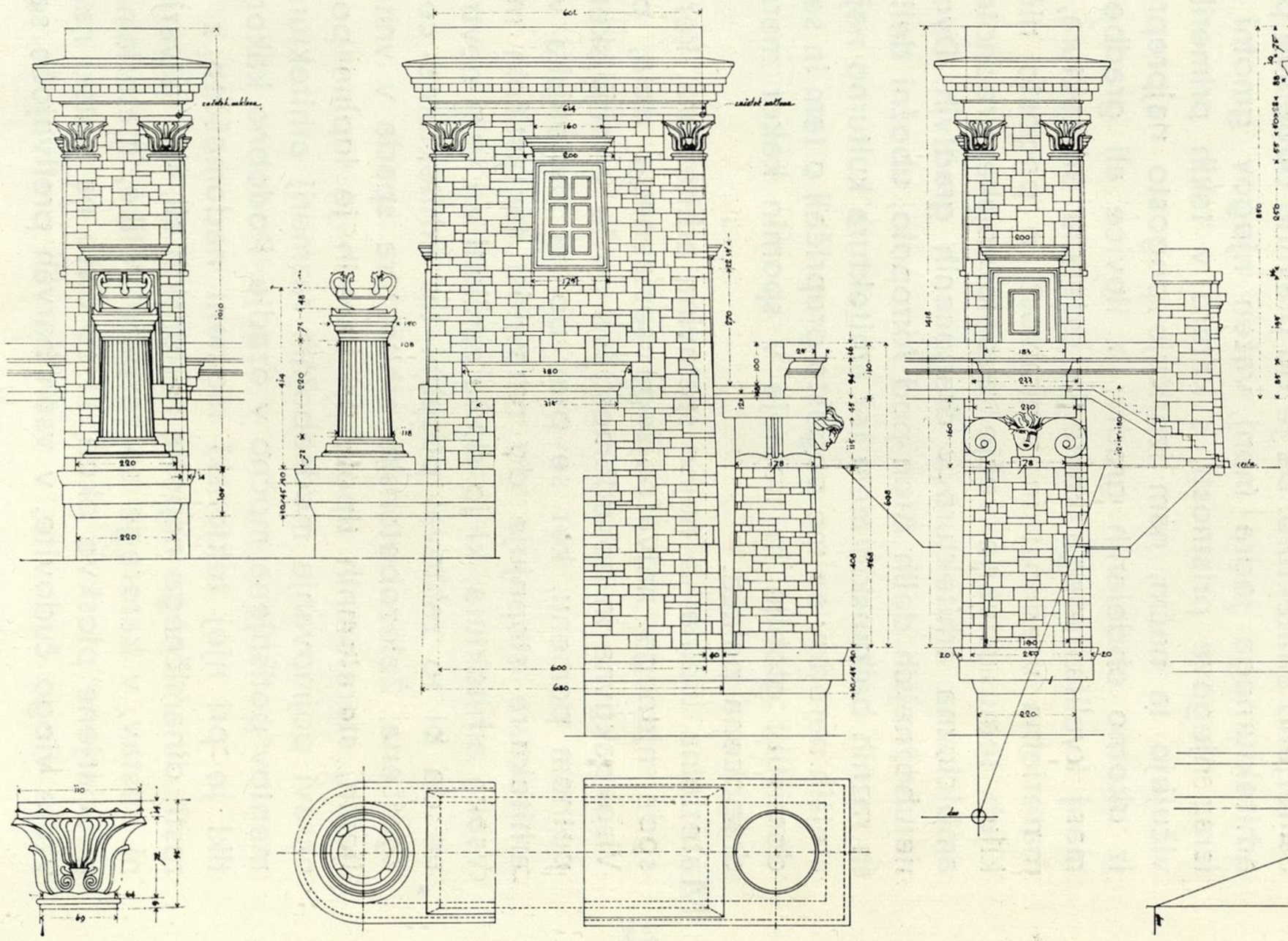


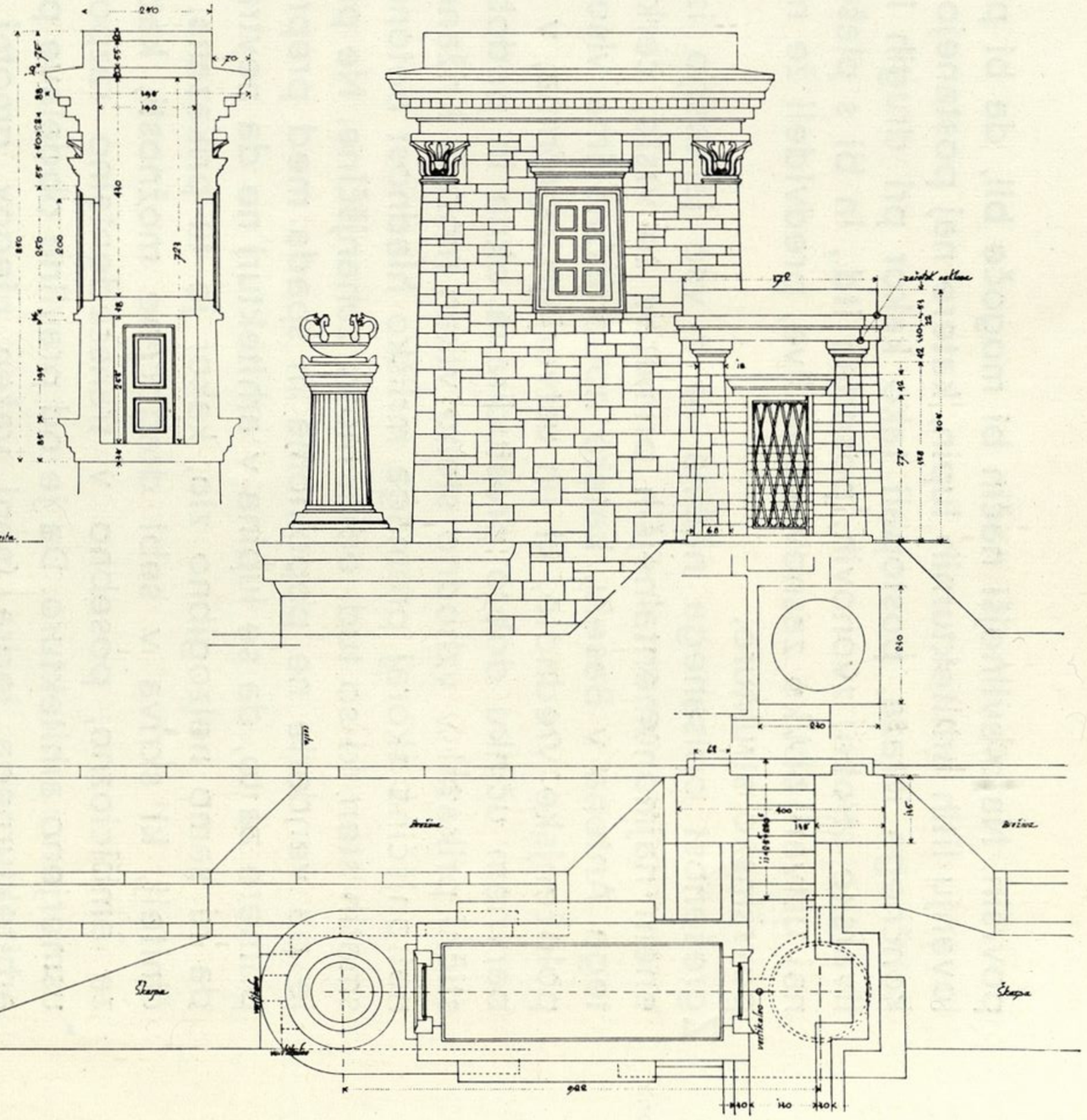


Iz morja



V morje





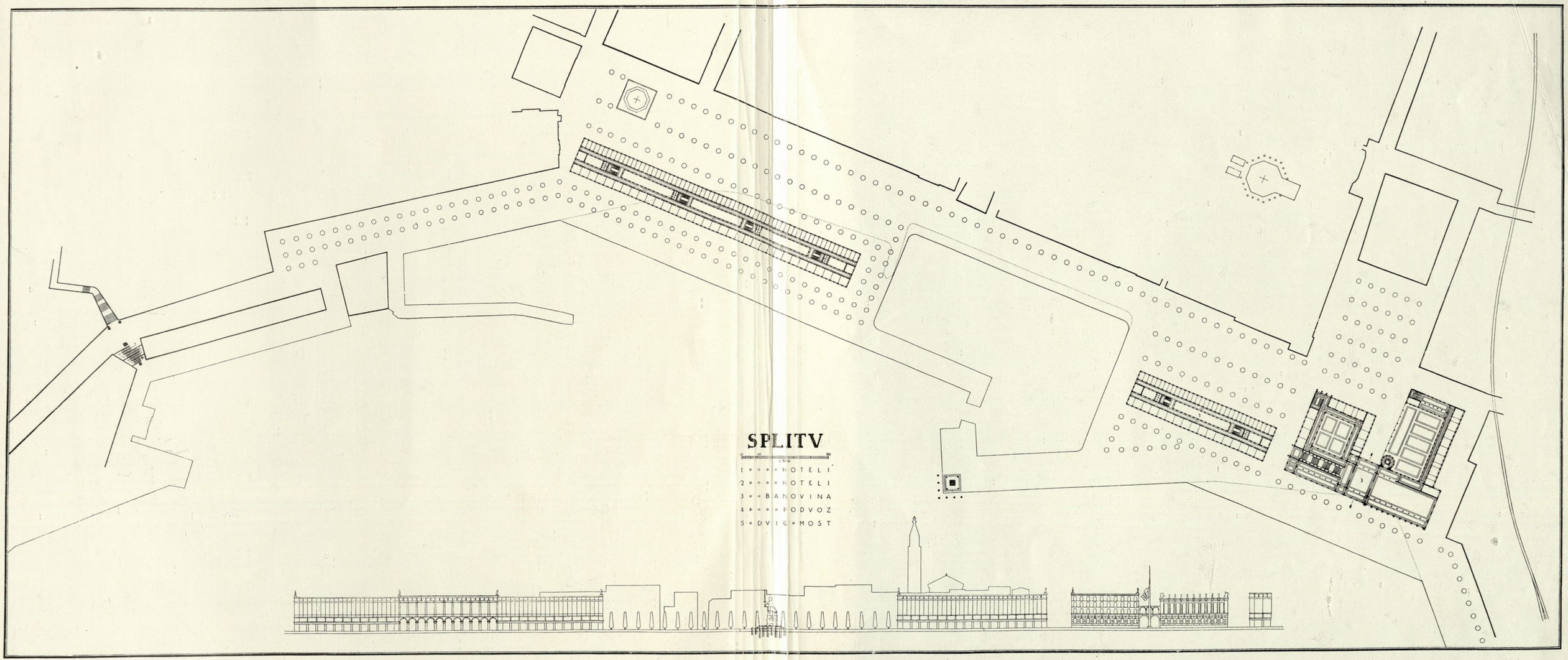
površin. Najpravilnejši način bi mogoče bil, da bi pri izdelovanju litih arhitekturnih lupin, katere naj postanejo nosilci končnega izraza, postopali tako kakor pri drugih izdelkih livarske stroke, zvonovih, posodah itd., in bi s plaščem, ki naj ustvari obliko zasnovanega liva, predvideli že njegovo površinsko strukturo.

Primer cerkve sv. Antona v Baselu

Zgrešenost opisanega načina se z vso jarkostjo izraža v enem najmonumentalnejših primerov te vrste, cerkvi svetega Antona v Baselu, katere notranjščina ima visoke razpoloženjske vrednote, ki jih ustvarjajo ogromna, v svojem barvnem učinku dobro preštudirana okna in podobno mistični prikazni v vzhodno steno vtkan mozaik Križanega. Ta notranjščina skoraj premaga mrliško hladnost betonsko kosmatih sten, ki so tudi edini motiv zunanjščine. Ne premaga je pa vendarle ne popolnoma in spada med prepričujoče primere za to, da se lupina v arhitekturi ne da nevtralizirati, da ni samo neizogibno zlo, kakor je tu prikazana, ampak činitelj, ki skriva v sebi dragocene možnosti, kadar gre za ambiciozno, posebno v transcedentalno razpoloženje usmerjeno arhitekturo. Da je od pravilne obdelave površine arhitekturnega jedra manj važen njegov gmotni značaj, izraz njegove pristnosti, s katero v takih primerih opravičujejo ta način, nam izpričuje pogosto najpreprostejša, iz okorno obdelanih gradiv, iz ilovice ali gradbeno najmanj kvalificiranega kamenja izdelana arhitektura, katere materialna vrednost in zanimivost je pogosto ničeva, a kljub temu ustvarja večje razpoloženjske vrednote kakor ambiciozna arhitektura v dragocenih gradivih. Dvorišča v najubožnejših delih Aten pod Akropolo, ubožni deli Soluna in raznih balkanskih mest ter arhitektura kulturno najpreprostejših narodov so me pogosto prepričali o tem in se vtisnili domišljiji globlje in trajneje v spomin kakor marsikatera dragocena palača.

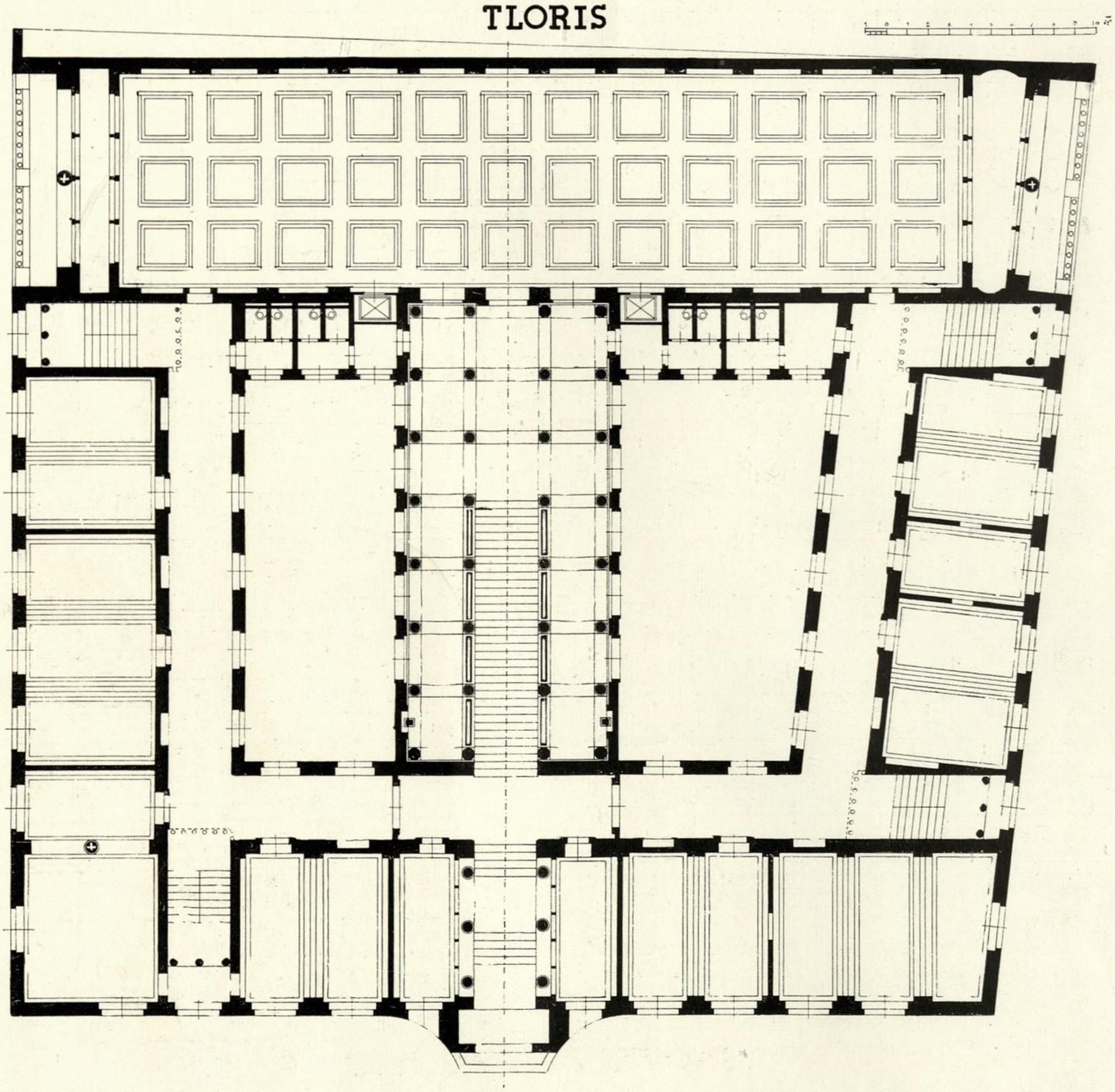
Težnje železobetonske arhitekture kot dokaz za važnost lupine

Materialna lupina je nujna sestavina arhitekture, ker je posoda njenega najvažnejšega sestavnega dela, prostora. Visokoaktivna in nenadomestljiva pa je v miljejskem in letnem pomenu, ker se prav po nji življenjska vrednost arhitekture stopnjuje do naravnost fantastičnih možnosti. Vsaka arhitektura, ki jo skuša zanikati ali vsaj nevtralizirati, ne da bi to zahteval posebni tip arhitekturne celote, je zgrešena. Železobetonska arhitektura spada v vrsto izvotljenih, steretomnih tipov, pri katerih je lupina po globlji naravi pojmovanja medsebojnih razmerij arhitekturnih elementov potisnjena močno v ozadje. Podobno kakor pri gotiki je pri njej tektonski moment nadomeščen z izrazom rasti, dinamičnega napetja tektonskih sil, kar ustvarja okvirni sestav, v katerega so razpete velike, materialno slabo poudarjene ploskve oken, ki so čisto na gotski način prevzele vlogo čudovite, v vseh barvah prelivajoče se pajče-


SPLITV
0 50 150
1 HOTELI
2 HOTELI
3 BANOVINA
4 PODVOZ
5 DVIG MOST

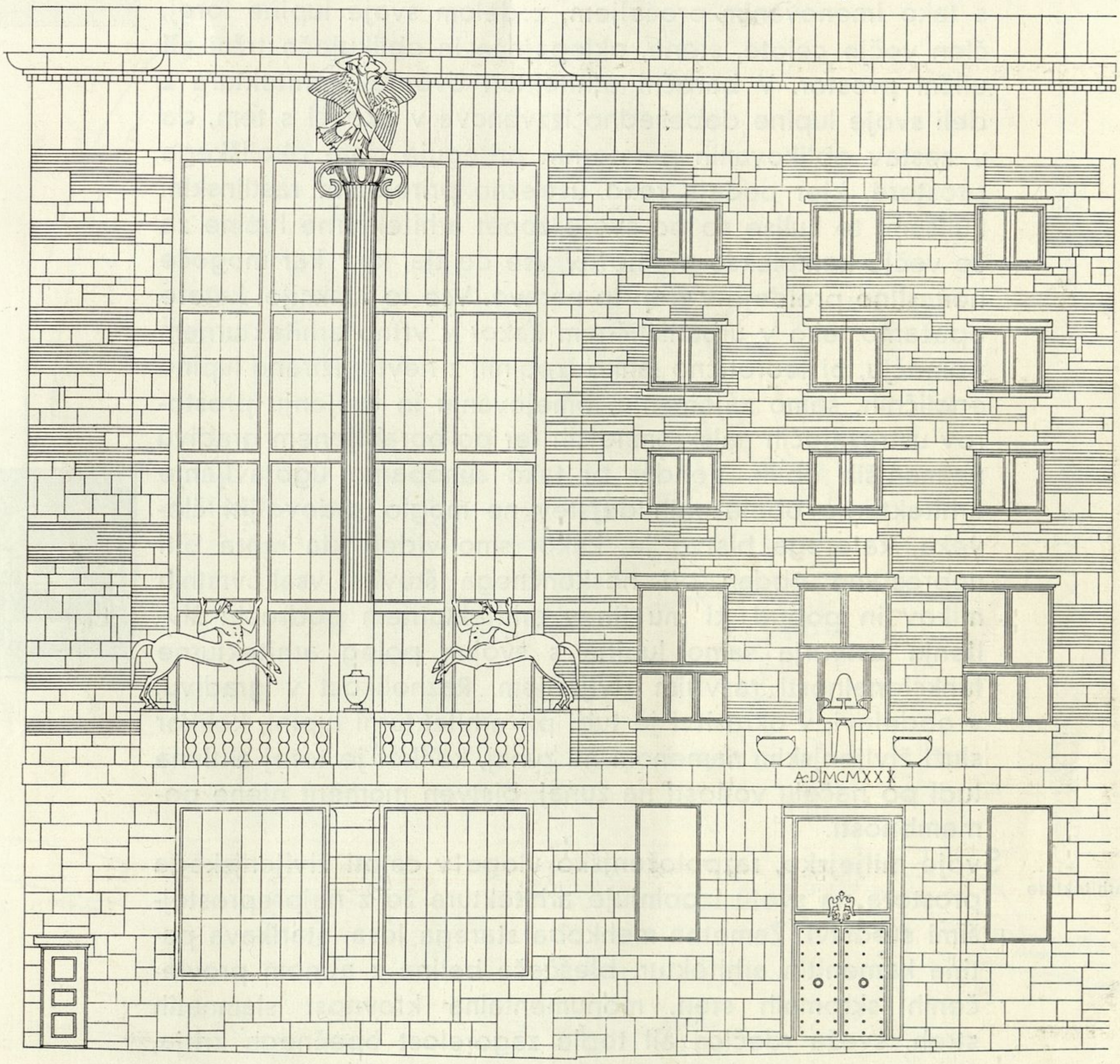
vine, katera kot najmanjši in najkrhkejši ostanek arhitekturne lupine prevzema vlogo čudodelnega budilca domišljije in nosilca fantazijskega izraza te arhitekture. Nobena arhitektura ni doslej tako zelo na najmanjšo mero reducirala gmote lupine kakor železobetonska; prekosila je celo

UNIVERZITETNA KNJIŽNICA V LJUBLJANI
TLORIS



gotsko po tem, kako je vse bogastvo svoje miljejske polnosti zasidrala v prozorne in prosojne dele te lupine, okna. Brez tega bogastva, ki se uveljavlja po posebnem življenju lupine poleg njene tektonske bitnosti, bi bila nemogoča učinkovitost teh arhitekturnih ustvaritev; tako je po svoji lupini najmanj materialna, železobetonska arhitektura najlepši dokaz za važnost, nenadomestljivost in aktivno vlogo lupine v organizmu arhitekturnih del.

UNIVERZITETNA KNJIŽNICA V LJUBLJANI



OSNOVNI DELI FACADE

Življenje lupine v zvezi z okoliškim prostorom

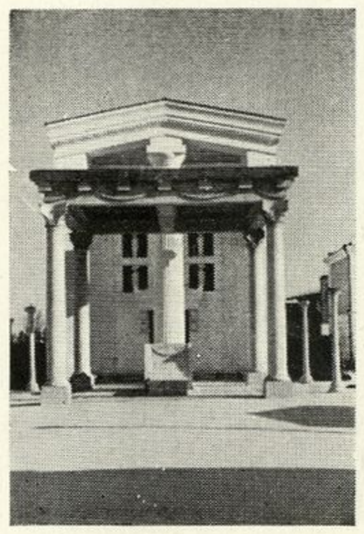
Važnost lupine pa je izpričana tudi po drugi strani. Lupina ni samo votlo gmotno telo, ki vsebuje arhitekturni prostor, ampak je po svoji zunanji strani istočasno del celote sveta. Ko Soergel govori o konkavnosti na znotraj in na zunaj kot bistveni potezi arhitekture, ima prav le v tem smislu, da se ta votlost na znotraj in na zunaj nanaša na materialno lupino arhitekture. V naseljih, na zaključenih trgih in strnjeno zazidanih ulicah je to nedvomno; posamezna arhitektura je s tako imenovanim pročeljem, z delom svoje lupine torej, člen večje celote, stene, oklepajoče in oblikujoče tržni ali ulični prostor. V baročni arhitekturi dvorcev arhitektura z deli svoje lupine dobesedno izzveneva v okolici s tem, da v sestav oblikovanih prostornin priteguje dele okoliškega prostora, kjer podaja roko ustrezno prirejenim rastlinskim kulisam; te kulise so po svoje zopet arhitekturne lupine za še večje komplekse prostorov vse do tja, kjer kar mogoče nenasilno preidejo v odprto naravo. Vse te funkcije, katere opažamo tako v urbanističnem kakor v vrtno arhitekturnem območju, bi teoretično lahko izpolnili z nevtralizirano lupino enoličnih, samo zajemanju, omejevanju in deljenju prostorov ustrezajočih najskromnejših ter po porabljenem gradivu najmanjših oblik. Vendar bi tako suhoparno ugotavljanje arhitekturno obeleženih dejstev ne moglo zadovoljiti človeka, katerega bistvo je, kakor smo videli, da mora biti neprestano obdan od neskončnega števila vsakovrstnih mikov in pobud, ki mu jih v arhitekturnem področju življenja ustvarja samo lupina s svojim poleg arhitekturne funkcionalnosti razvitim življenjem. Raznolikost v gradivu, v obdelavi, v okrasitvi je tudi pri arhitekturni lupini, kolikor služi življenjskim namenom na zunaj, kolikor je torej aktivna tudi po načelu votlosti na zunaj, bistven moment njene pomembnosti.



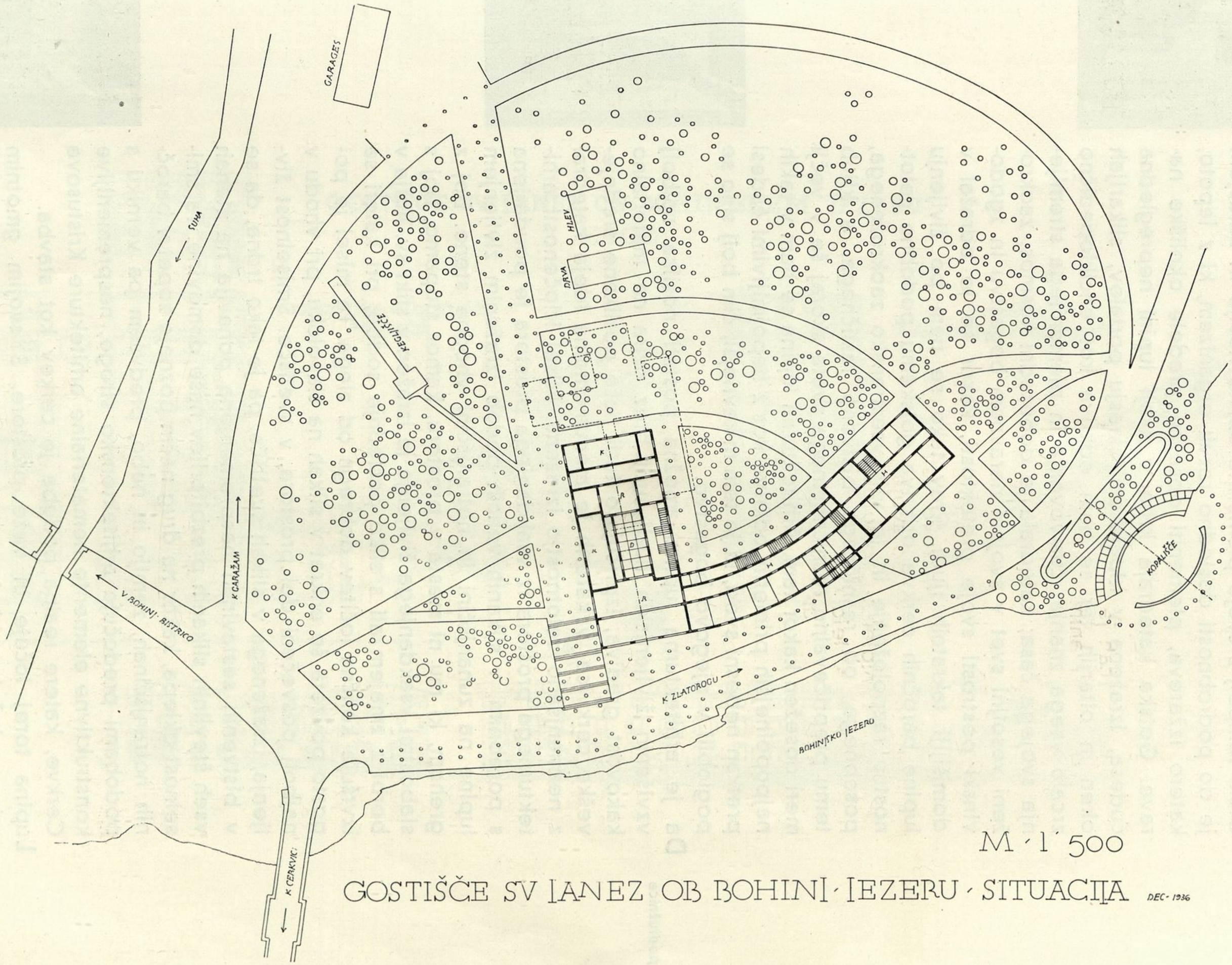


Miljejska vloga arhitekture

Svojo miljejsko, razpoloženjsko vlogo v celoti življenjskega prostora na svetu izpolnjuje arhitektura že z najpreprostejšimi sredstvi. Žametna mehkoba starega lesa, starikava patina kamenitih arhitektur, bleščeča belina z apnom prevlečenih skromnih sten, monumentalna krovnost slamnatih streh, sveža rdečica ali topla zagorelost opečnega kritja, čipkasti vzorci deskastih ograj, križevje kovanih omrežij pred temnimi globinami oken zadostuje v prirodnem zelenju, da vzbudi v nas iluzijo skladnega življenjskega okolja.



Na visokih stopnjah kulture kakor v grškem templju, v gotskih katedralah, v renesančnih in baročnih vrtnih arhitekturah in urbanističnih celotah ter v baročnih cerkvah in palačah pa se življenje v arhitekturni lupini pogosto tako razbohoti, da se nam zdi, da arhitektura ni zajela in oblikovala samo majhnega dela vesoljnega prostora, ampak da se ji je posrečilo célo vesoljstvo z vsemi čudesi in v vsi polnosti zapreti v umetni organizem arhitekture. V baročnih



M · 1 · 500

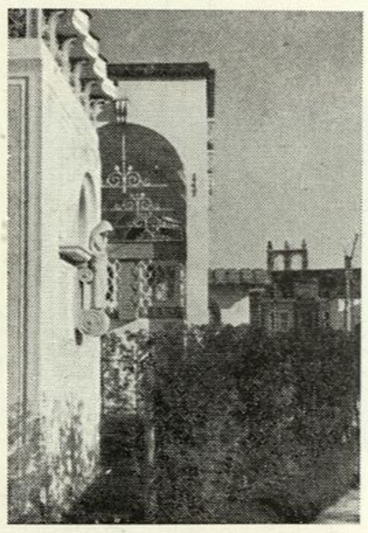
GOSTIŠČE SV IANEZ OB BOHINJ · JEZERU · SITUACIJA DEC · 1936

in klasicističnih vrtovih se zdi, da nam nadomestujejo ves svet z vso njegovo brezmejno zaokroženostjo, v kateri nas življenjska pot vodi od presenečenja do presenečenja. Grški tempelj s svojo plemenito oblikovnostjo in okrasjem je do podrobnosti dosledno razvit organizem, ki z lepoto, katero izžareva, plemeniti obsežne predele okoliške narave. Gotska katedrala krije v svoji lupini nepregledna čudesa, izražena v kiparskem okrasju portalov, slikarijah oken in oltarjih ter se nam odkriva kot enciklopedično zrcalo vsega znanja, čustvovanja in plemenitega stremljenja svojega časa; katedrala je dobesedni kosmos, zaokroženi vesoljni svet v svojem naravnem bogastvu in zgodovinski pestrosti svoje preteklosti, kakor se je odražal v domišljiji takratnih ljudi. Prav tako se nam po življenju lupine baročnih cerkva odkriva gotskemu podobno celotnostno razpoloženje in je vtis vsestransko zaokroženega, posebnega, od resničnega bistveno različnega, a kljub temu prepričevalno resničnostnega sveta skoraj še v večji meri dosežen kakor tam. Arhitekturna lupina se nam v takih najpopolnejših primerih odkriva kot z nepojmljivimi čudesi pretkan nebesni svod, ki je tem mikavnejši, čim bolj smo se poglobili v njegovo bogastvo.



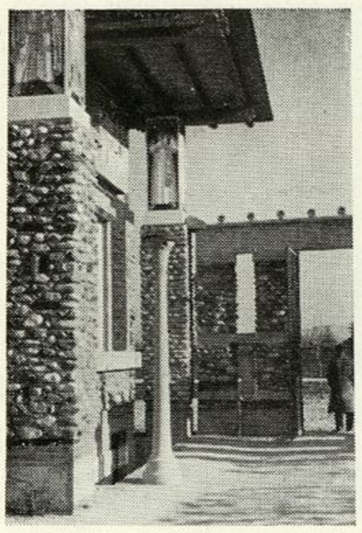
Srednjeveške podružnice

Da je arhitekturna lupina zmožna postati nosilka najbolj vzvišenih življenjskih iluzij tudi brez ozira na materialno kakovost gradiva, izpričujejo tudi naše poslikane srednjeveške cerkvice, v katerih je monumentalna ideja katedral z nezmanjšano celotnostjo izražena. Misel izločenosti arhitekturnega prostora iz vsakdanjega prostora je poudarjena s posebnim, v slikanih vencih podob izraženim življenjem lupine na zunanjščini in notranjščini vhodne stene. Boj z grehom, ki mu ni mesta v prostoru, kamor stopamo, boj s slabostmi vsakdanjega življenja je izražen v sliki sv. Jurija v borbi z zmajem ali s sliko poslednje sodbe, pri kateri se izvršuje končna ločitev dobrega od zlega. Ta misel je pogosto povzeta še enkrat v slikah na slavoloku, pri vhodu v najbolj posvečeni del prostora, v svetišče. Smiselnost življenja, izraženega v slikah svetišča, pa je tako trdna, da se v bistvenih sestavinah nespremenjena ponavlja na stenah vseh številnih slikanih prezbiterijev naše domovine. Ta smiselnost oklepa, kakor na drug način pozneje zopet v baročnih notranjščinah, zemljo in nebo, predvsem pa verniku s podobami predočuje arhitektonsko stroge, nespremenljive konstruktivne elemente nematerialne arhitekture Kristusove Cerkve, katere realna podoba je cerkev kot stavba.



Lupina torej ločuje in veže prostore. S svojim gmotnim telesom ločuje arhitekturni prostor od naravnega prostora, po načelu konkavnosti od zunaj pa istočasno veže ž njim okoliške prostore. Vsako izmed teh funkcij lupina z opisanim svojim posebnim življenjem lahko podčrta ali zabriše. Pod-

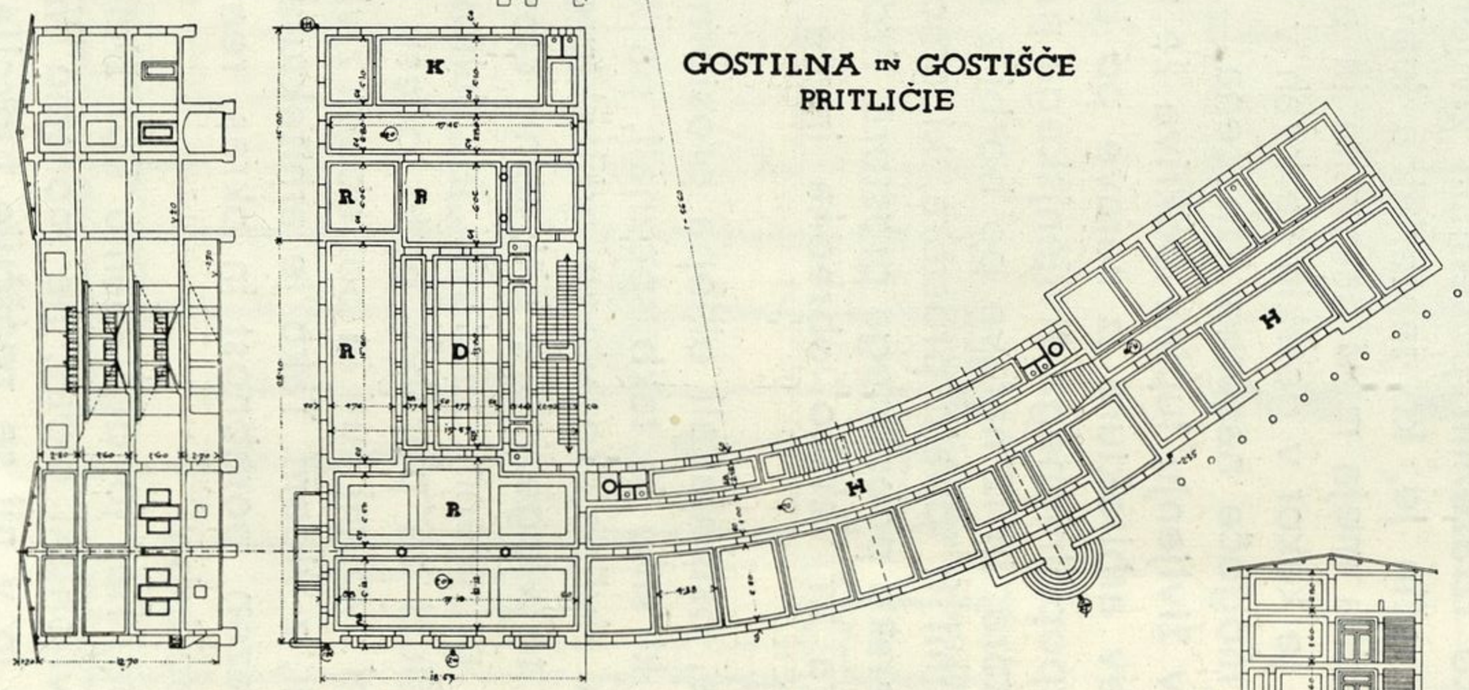
Lupina ločuje in veže prostore

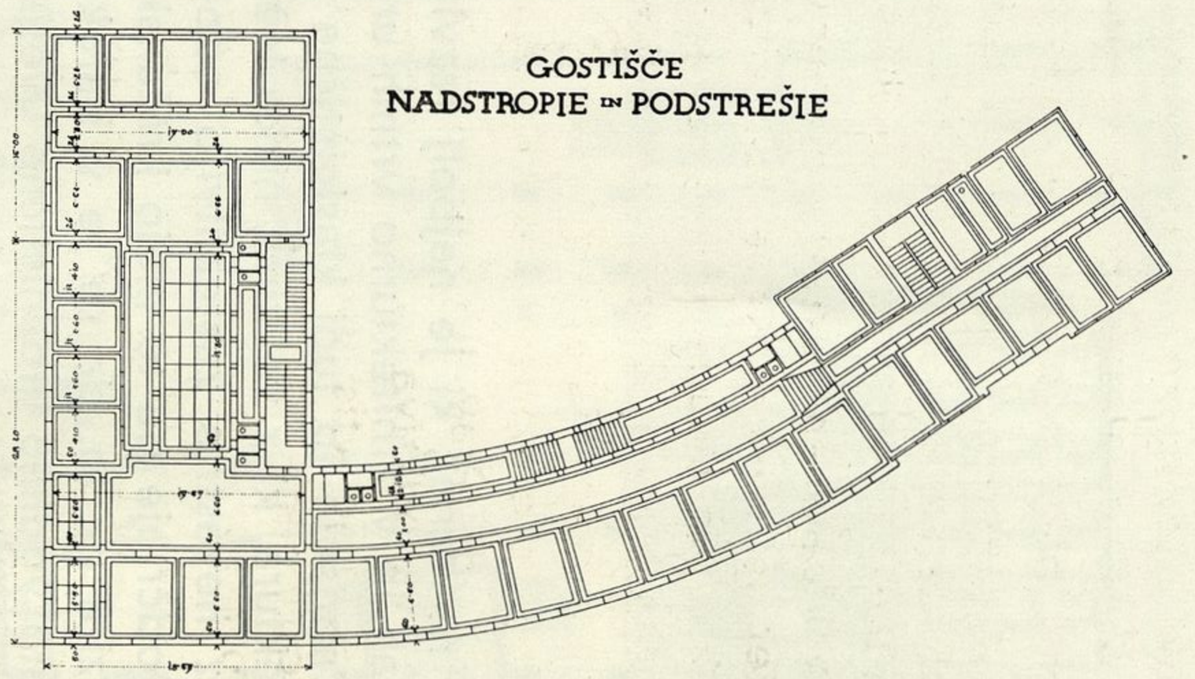


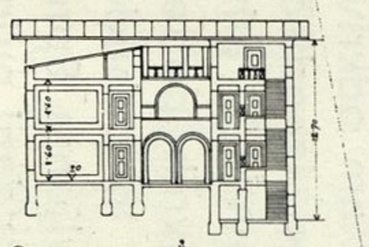
GOSTIŠČE SV IANEZ OB BOHINISKEM IEZERU
1:200

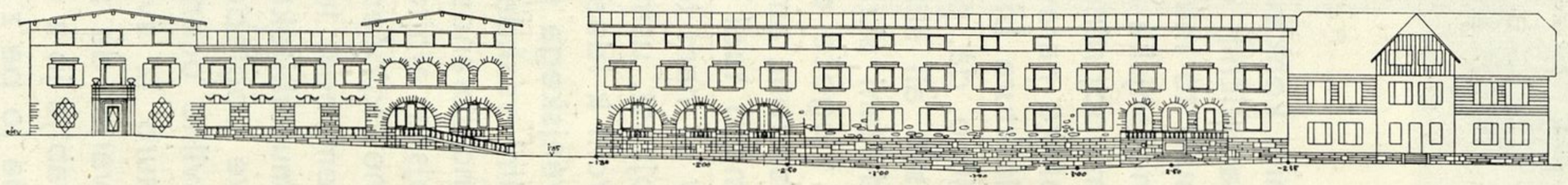
GOSTILNA IN GOSTIŠČE
PRITLIČIE

GOSTIŠČE
NADSTROPIE IN PODSTREŠIE

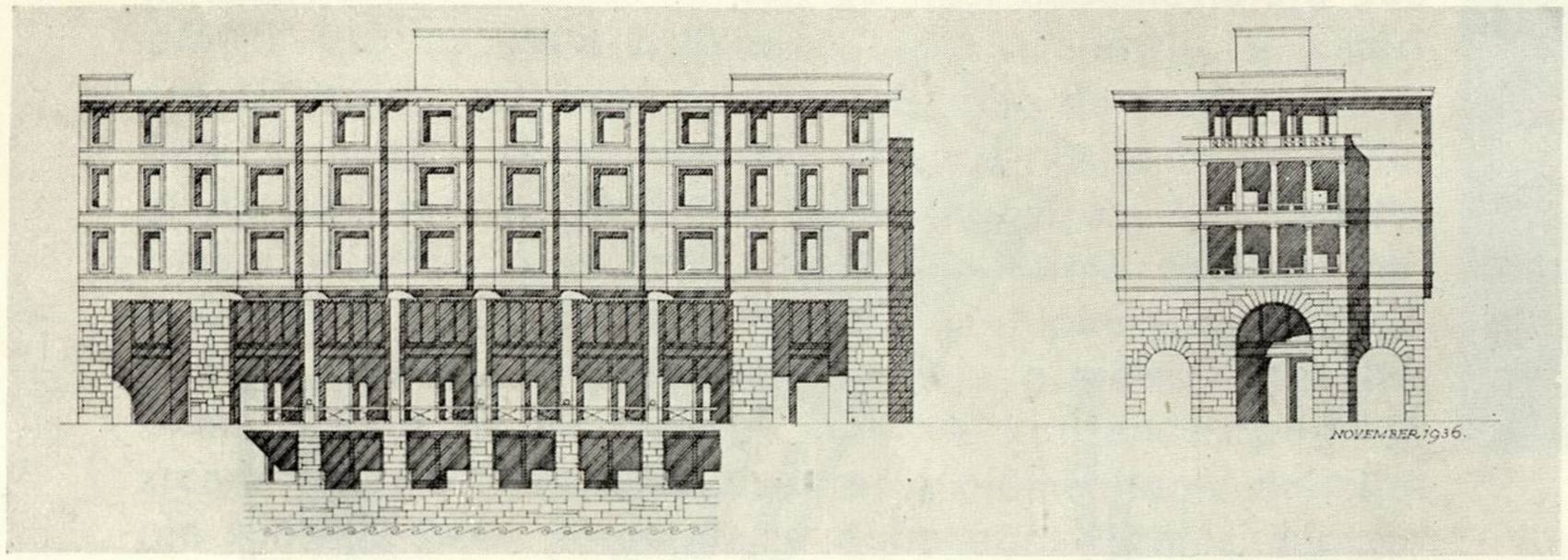








KOTA 20 /E KOTA EŽINEGA PODA OBSTOJEČEGA HOTELA · R-RESTAVRACIJA K-KUHINJA H-HOTEL D-DVOR O-KOPALNICA ·



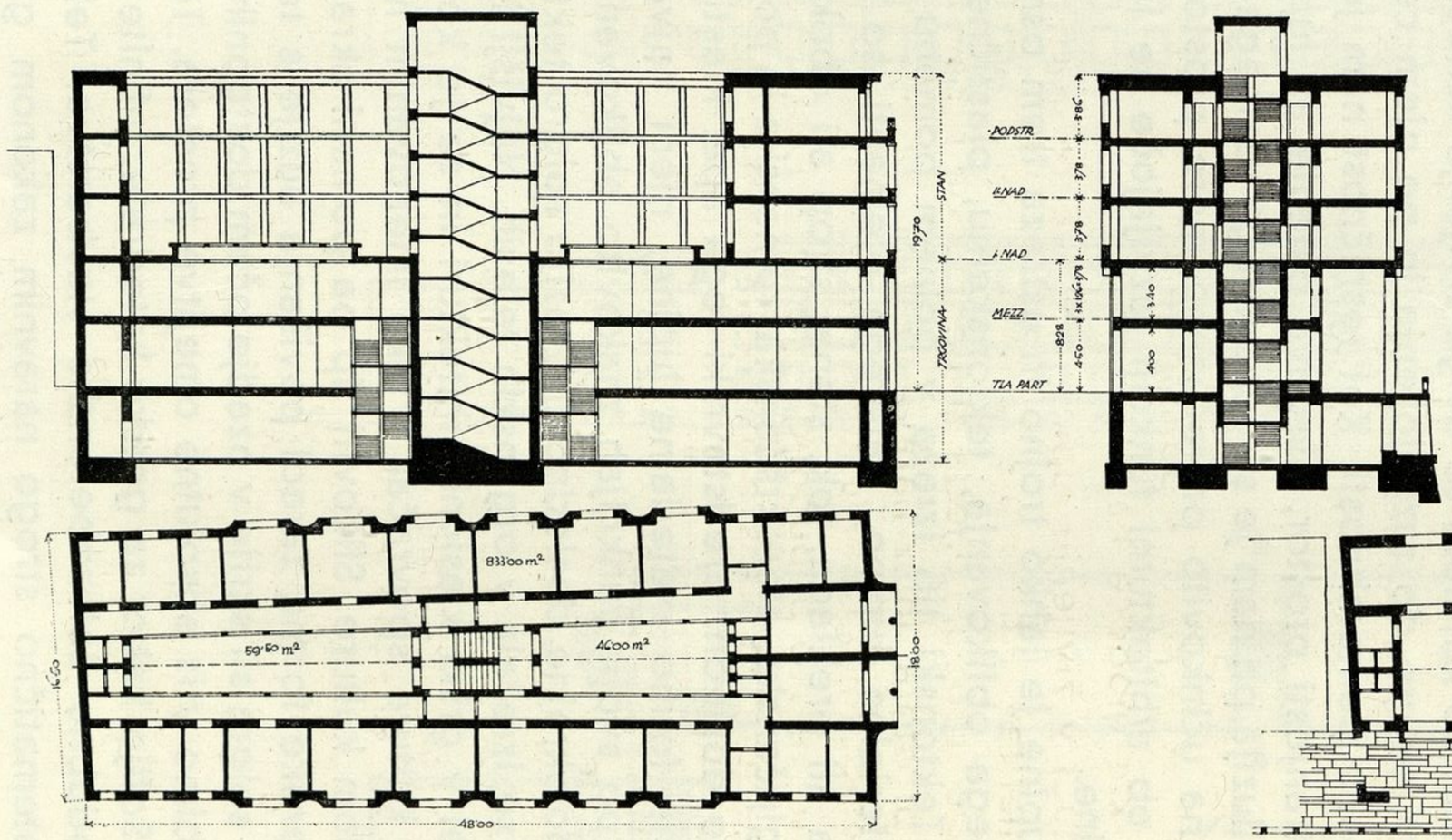
črtana konkavnost na zunaj, ki je najbolj razvita v velikih urbanističnih celotah in v arhitekturno vrtnih ureditvah, zabrisuje to mejo. Zabrisuje jo tudi klasicistična in sodobna stanovanjska arhitektura, ki z velikimi, nizko ležečimi okenskimi odprtinami z nezastrto zasteklitvijo odpira zveze z okoliško naravo. Podčrtuje pa to mejo krščanska cerkvena arhitektura brez ozira na to, da se je v baroku tudi prav odlično, dà, pogosto vodilno urbanistično uveljavljala. S kiparsko ali slikarsko izraženim posebnim življenjem lupine podčrtani skrajni način je, ko materialna lupina ni samo kar mogoče dosledna meja med naravnim in arhitekturnim prostorom, ampak je kakor v gotskih cerkvah v tem svojem pomenu tudi kar mogoče nazorno označena.

Tako se nam tudi v življenju lupine odkriva že ugotovljena dvojnost, usmeritev arhitekture iz narave po borbi s prostorom k idealu izpopolnjenega življenjskega prostora, stanovanjskega prostora, in iz narave po borbi z njenimi motečimi vsakdanjostmi k idealu prostora, ki omogočuje popolno zbranost, versko pobudnega prostora. Profana, stanovanjska arhitektura in versko obredna imata vsaka svoj jasno določen cilj.

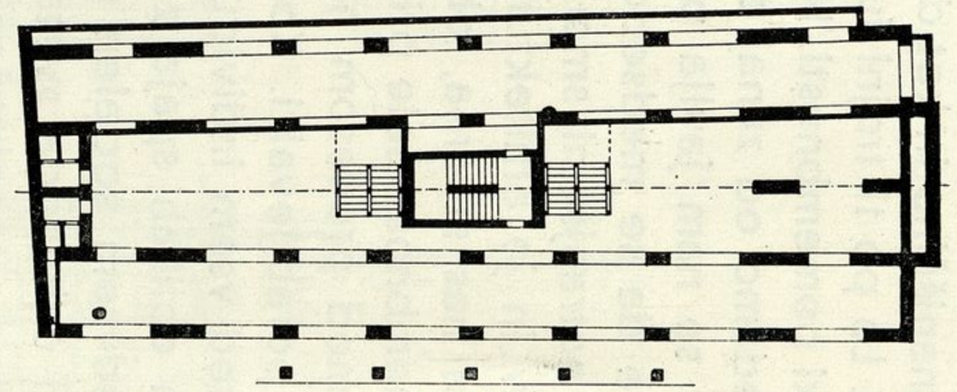
Merilo življenjske vloge arhitekture je človek, kateri jo ustvarja in porablja

Pomembnost lupine, ostenja ali oklepa prostornine v organizmu arhitekture, ki smo jo tako spoznali, pa nam odkriva nove poglede na življenjsko vlogo arhitekture. Izhodišče pravilne ocenitve te vloge more biti samo človek, ki arhitekturo iz svojih prirojenih gmotnih in duhovnih potreb ustvarja, da mu služi za porabo, pašo očesu in pobudo. Porablja jo z vsemi svojimi čuti in potrebami življenja. Sprejema jo pa z očmi, z vidom. Tako je arhitektura zanj nujno resničnost in prikazen, porabnost in okras, realnost in iluzija, stvarnost in podoba.

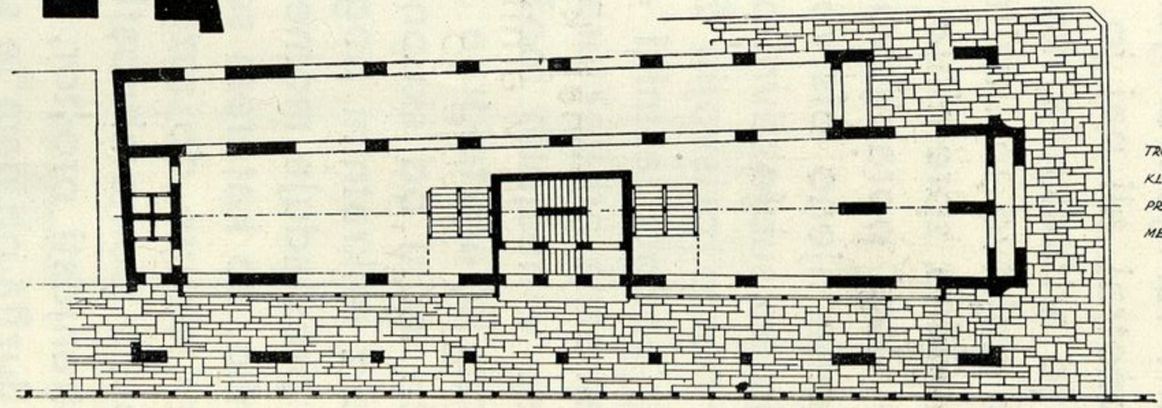
V obeh primerih pa, naj jo doživljamo kot življenjsko resničnost ali kot življenjski okras, ne moremo mimo lupine, kajti samo po nji in v nji se zgoščuje funkcija arhitekture kot oblikovalke življenjskega prostora v materialno resničnost, del obdajajočega nas sveta.



NADSTROPIE



KLET



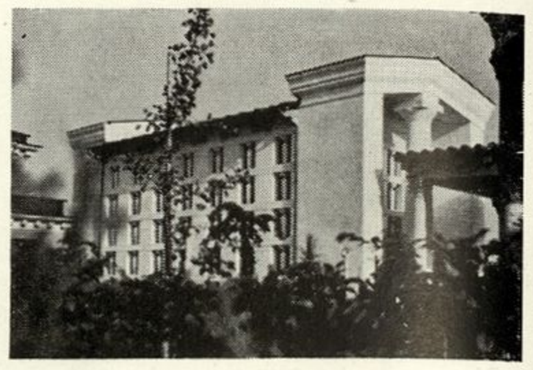
PRITLIČJE

TRGOVINI NAMENJENO:

KLET	568 m²
PRITLIČJE	550 m²
MEZZANIN	550 m²
SKUPAJ	1668 m²

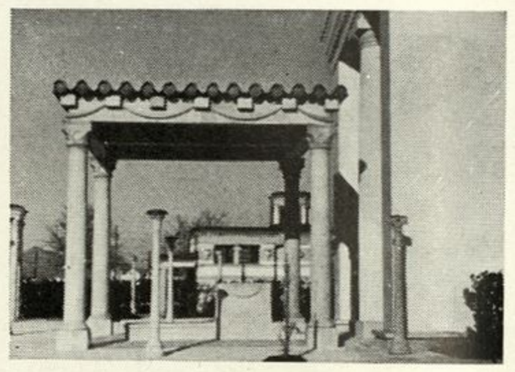
Trojna vloga arhitekture: notranjščina, zunanjščina, veduta

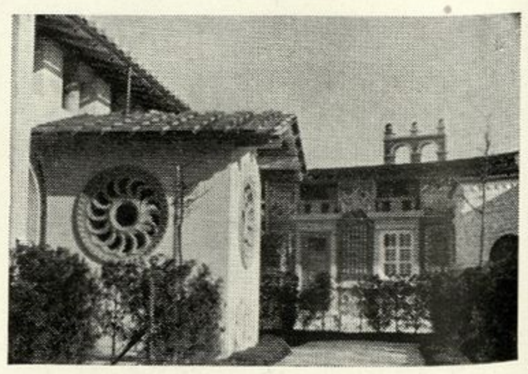
Lupino kot materialno danost pa doživljamo po trojni vlogi, kot notranjščino arhitekture, kot zunanjščino in kot del podobe sveta, tako imenovano veduto. Le po ti trojni funkciji jo moremo zajeti v vsi njeni življenjski pomembnosti. Naj jo doživljamo od znotraj, ali naj jo gledamo od zunaj ali iz daljave, vselej je arhitektura, kakor se nam javlja po lupini, za nas realno dejstvo in iluzija, le da se medsebojno razmerje obeh močno spreminja. V notranjščini smo tudi kot opazovalci v vlogi porabljevalcev in je arhitektura po tej strani, ki zajema njeno bistvo, za nas stvarna, objektivna danost, ki si jo po subjektivni pomembnosti šele prisvajamo, kolikor si je nismo prisvojili že med procesom nastajanja kot naročniki, bodoči lastniki ali porabljevalci. Kot zunanjščina je posamezna arhitektura pred vsem individualen pojav, čeprav se v neštetih možnih oblikah spaja z okolico. Kot veduta pa je arhitektura predvsem socialen pojav, ki ga ni mogoče ločiti od skupnosti celotnega sveta, kolikor ga zajamemo z enkratnim pogledom v zaokroženi podobi. V notranjosti prevladuje moment resničnosti; iluzija je samo njeno dopolnilo, po katerem se dviga življenju ustrezna pomembnost arhitekture do razpoloženja in po njem celo do globlje duhovne pomembnosti. Kot resničnost nam je arhitektura v notranjosti prostor, njegovo ostenje ali lupina in oprema. Kot iluzija pa nam je skladnost tega realnega sveta, ki se opira na učinkovito preračunane mere prostorov in na posebno ob arhitekturni funkciji razvijajoče se likovno življenje lupine.



Življenje lupine je tektonsko, plastično ali slikovito

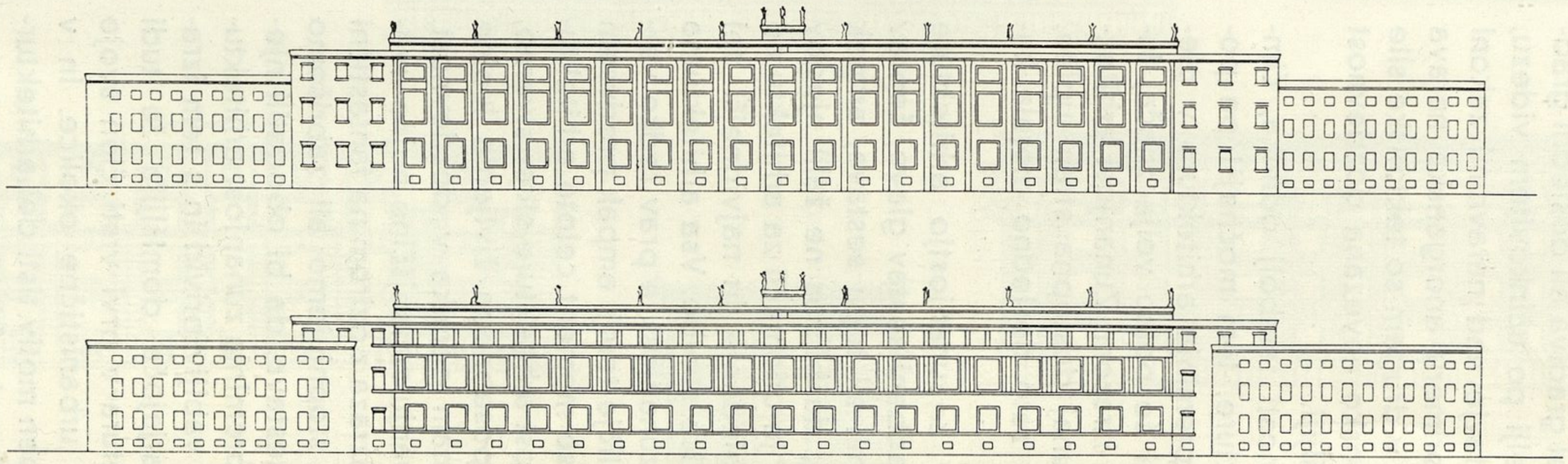
To življenje lupine je lahko trojno in ustreza trem osnovnim tipom likovnega oblikovanja, tektonskemu, plastičnemu in slikovitemu. Tektonski tip izraža v polnem pomenu lastno življenje materialne lupine, katerega elementi so klada, opora, greda ali preklada, lok, stena, strop ali obok, plast in ploskev. Egipčanska, starokrščanska, romanska in podobne arhitekture so dosledni predstavniki tega tipa. Plastični tip pomeni lastno formo materialne lupine, njeni najvažnejši elementi so po svojih funkcijah znakovito oblikovani z namenom, da do skrajne doslednosti izrazijo soigro tektonskih sil, kakor bi se izražala v organskih telesih. Najvišji izraz je ta tip doživel v grški klasični arhitekturi in se je kot ideal v zgodovini kulture spovračal s tako imenovanim humanističnim idealom kulture. Slikoviti tip pa pomeni skrajni odmik od tektonske forme zaradi povišanja iluzije s tem, da se tektonska soigra sil skrije v ozadje očem dostopnih delov lupine in dobimo vtis absolutne omejitve prostora. To velja tako za Ajo Sofijo kakor za gotske katedrale, infinitezimalni barok ali sodobno železobetonsko stavbarstvo. Tektonski tip sledi matematično strogo naravnim zakonom gradiva, zato je najstrožji, najbolj obremenjen z izvirnim grehom težnosti in po svojem izrazu najbližji anorganskemu svetu;

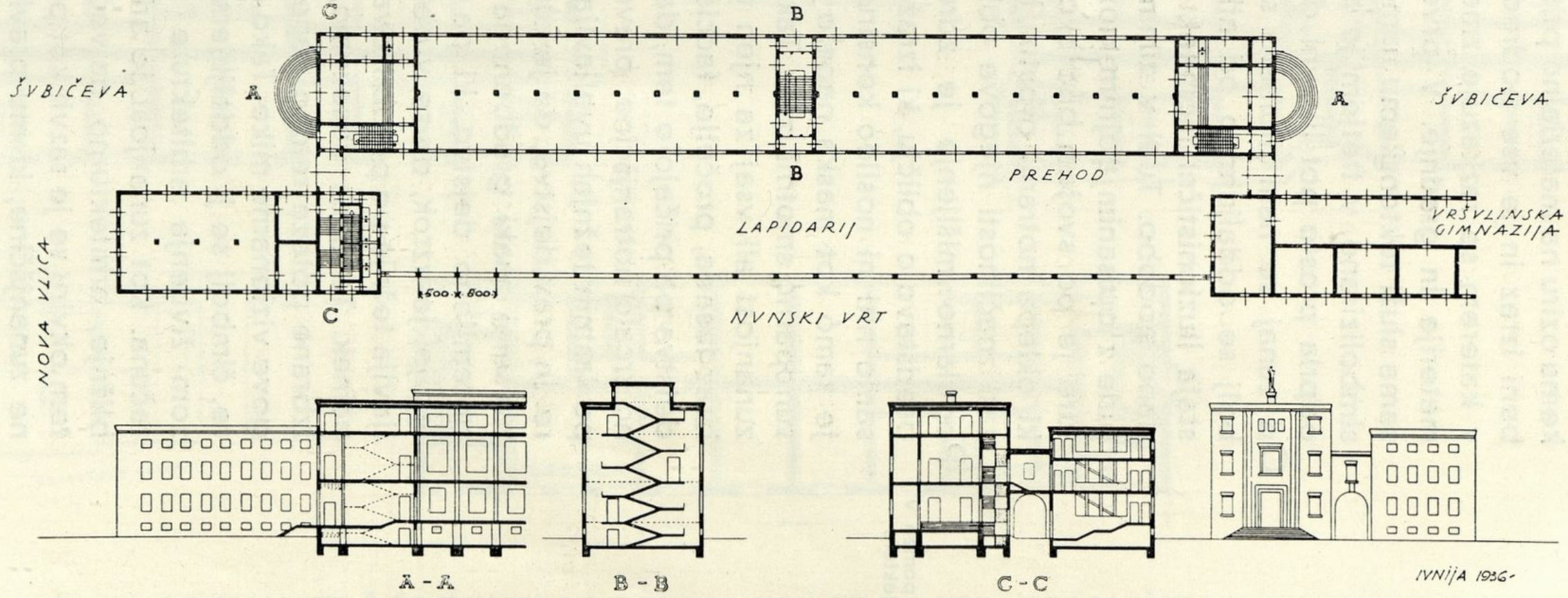




DEPENDANCA DRŽAVNEGA MUZEJA V LJUBLJANI

1 : 500





IVNIJA 1936

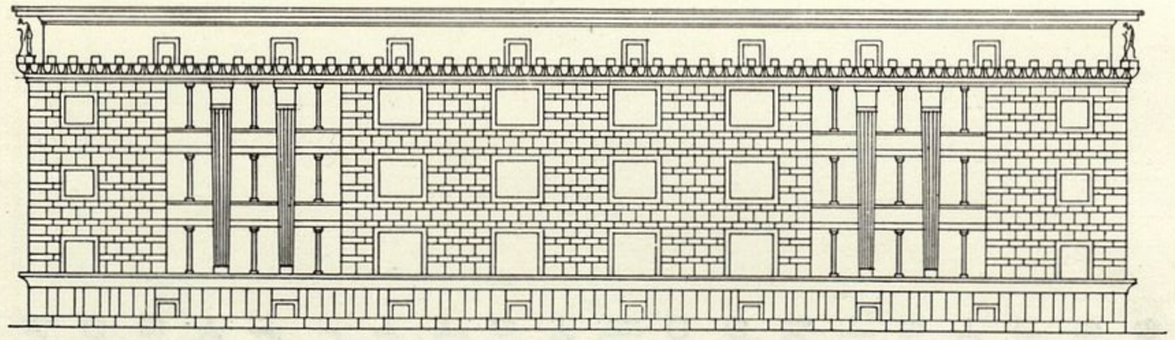


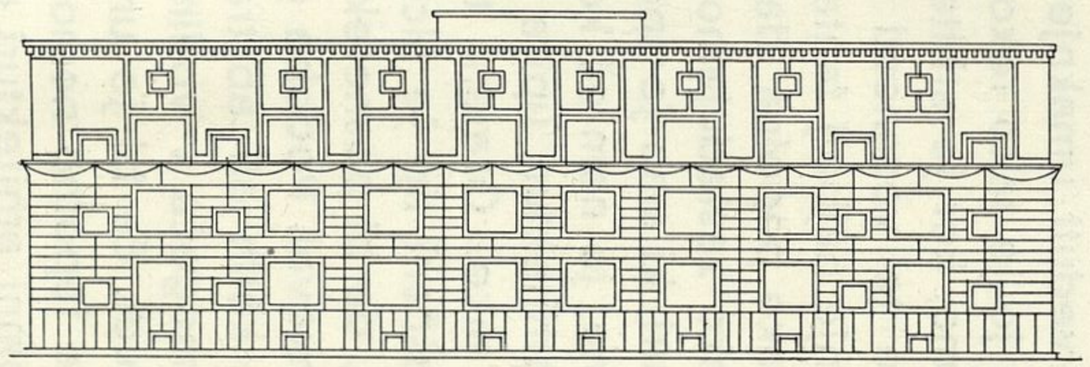
njegov najpopolnejši izraz je vsekakor piramida. Plastični tip pomeni samozadovoljno zmago nad zakonom težnosti; zato je njegov izraz prijetno veder, plemenito popoln, še naraven a uglajeno igriv. Slikoviti tip pa se je odrekel vsakemu oziru na materialno pristnost gradiva ali dosledni gradbeni izraz in je vse podredil želji po učinkovitem videzu, v katerem se razkazuje zmagoslavje nad naravnimi zakoni materije in gradnje. V prvem primeru anorganska narava sama služi tektonskemu namenu, v drugem so tektonske sile simbolizirane, v tretjem je tektonsko nevezana dozdevnost odprla prosto pot likovni domišljiji.

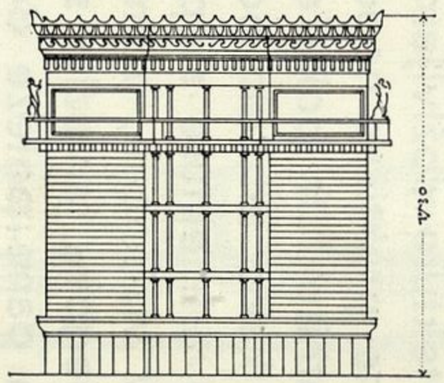
Od zunaj se nam moment stvarnosti tembolj odmika, čimbolj se oddaljujemo od arhitekture, tem močnejši pa postaja iluzionistični moment, ki spreminja arhitekturo v gledano podobo. Tudi v zunanjosti še polno velja značaj lupine z opisanim trojnim možnim izrazom. Zunanjost arhitekture je po svojem bistvu od zunaj dostopna stran lupine, ki oklepa notranji prostor in bi zato dosledno morala kazati značilnosti njegove oblike.

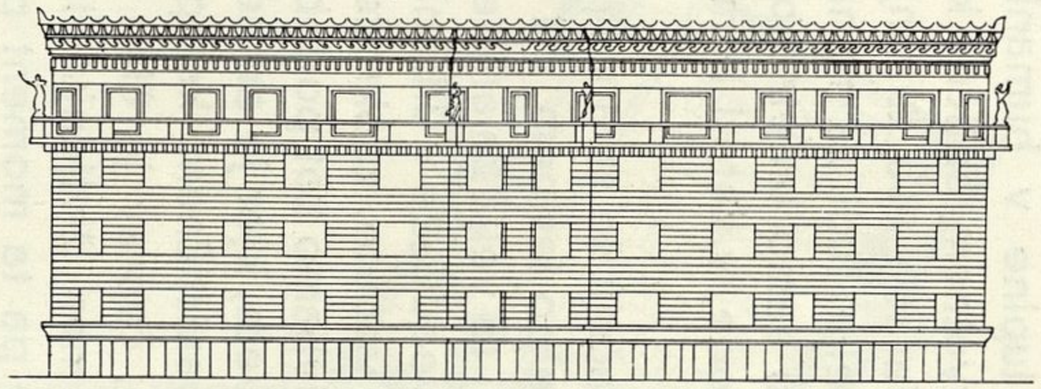
Fasada In njen pomen v življenju arhitekture

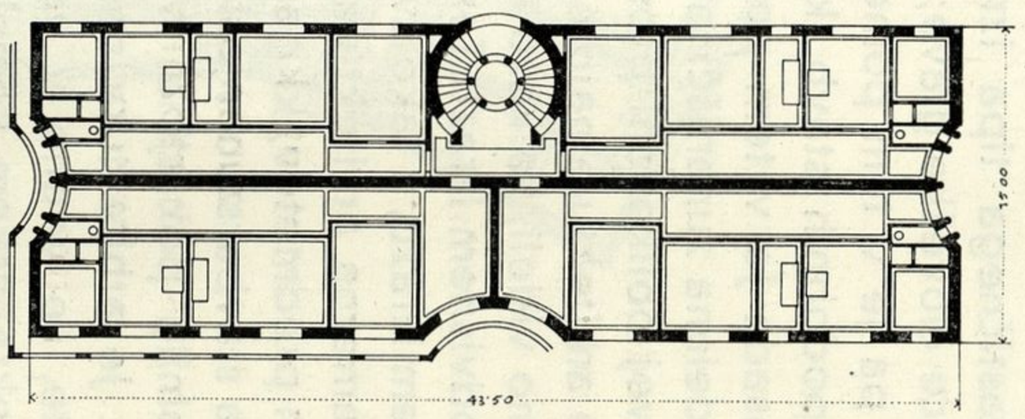
Popularno mišljenje je združilo z zunanjostjo arhitekture predstavo o obličju, ki izraža gradbeni sestav glave, čeprav samo niti ni nosilec konstruktivnih sil tega sestava, ampak je samó kot maska napeto nanj, da bi nas ne žalil njegov suhoparno smotrni izraz. Tako se je udomačil za arhitekturno zunanjost ali vsaj za njen najuglednejši in najvidnejši del izraz fasada, pročelje, facciata, lice stavbe. Vsa arhitekturna dejstva pa pričajo o tem, da je zunanjost le prav redko verno zrcalo notranjščine, pravo obličje torej, ampak predvsem po lastnih težnjah uveljavljajoč se moment celote arhitekture. In prav dejstvo, da je zunanjost arhitekture sicer stvarno, z vsemi znaki gradbenega in posebnega življenja lupine opremljeno dejstvo, ki pa se nam odmika v dozdevnost, iluzijo, je vzrok, da se v oblikovanju zunanjščine nujno uveljavlja težnja po preoblikovanju izraza z ozirom na fantastični učinek. Ta izraz dosežemo, če stopnjujemo ali zabrišemo izbrane poteze realno danega sestava, da bi obogatili njegove vizionarne mike. Tako se spreminja zunanjost arhitekture, čimbolj se ji oddaljujemo, v vabljiv privid in s tem izrazom življenja arhitekture ustvarjajoča domišljija že tudi računa. Kot zunanjost je arhitektura v prvi vrsti člen svoje bližnje, arhitekturno največkrat urbanistične okolice. In v tem okviru se je razvil kot poseben motiv tisti del arhitekturne zunanjščine, ki mu pravimo fasada. Že iz tega je jasno, da fasada ni izraz celotnega sestava dane arhitekture, ampak samo njegov individualni znak, s katerim se uveljavlja v okviru svoje okolice. Fasada v najožjem in najpopularnejšem, baročnem pomenu je večkrat celo predvsem del okoliške skupnosti in šele v drugi vrsti individualni zastopnik svoje arhitekture, o kateri po nji pogosto prav nič določnega ne

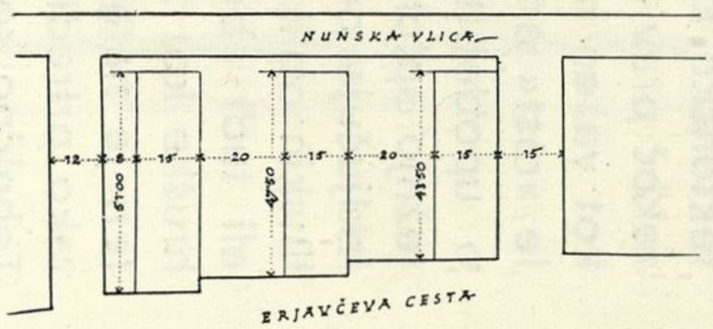


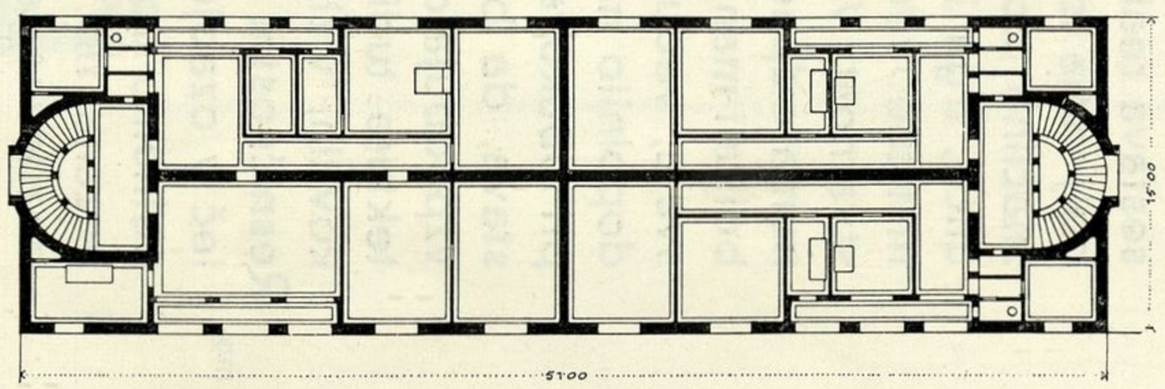












APRIL 1938

MOREBITNI NAČINI ZAZIDAVE WOSCHNAGGOVIH PARCEL MED ERJAVČEVO IN NVNSKO VLICO 1:200



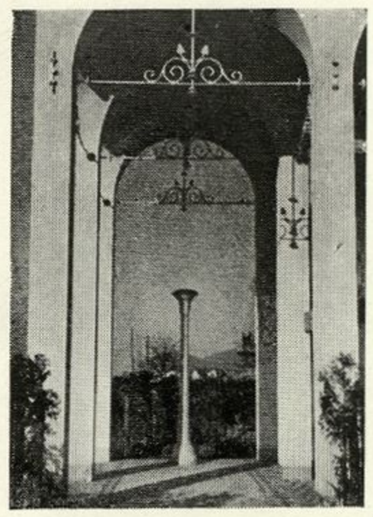
izvemo. Fasada v tem smislu je posledica do skrajnosti uveljavljenega plastičnega tipa izraza lupine v humanistični asociaciji na lice človeške glave; v prvotnem, antično klasičnem pomenu, pa je v tem pomenu fasada vsa zunanjščina Partenona in podobnih stavb, kar velja tudi za romansko arhitekturo. Fasada je v tem pomenu samo umetno-obrtno najskrbneje izdelana zunanjščina posode, v kateri nam arhitektura nudi svoj oblikovani prostor.

Arhitektura v takozvani veduti

V zunanjščini je arhitektura najprej v načelu še stvaren pojav, ki pa, kakor smo videli, že kaže težnje po lastnem, od stvarne danosti neodvisnem izrazu. Tembolj to velja za arhitekturo v njenem tretjem izrazu, v tako zvani veduti. Že v urbanistični okolici je posamezna arhitektura del vedute, zaokroženega sestava realnih predmetov, ki ga doživljamo kot podobo. Še bolj velja to za stavbarstvo v celoti sveta, kjer je arhitektura značilno dopolnilo pokrajine. V urbanističnem kompleksu ulice, trga itd. je arhitektura namreč, čeprav je člen urbanistične vedute, še vedno v veliki meri življenju služeča stvarnost. V pokrajinskem kompleksu pa ta moment popolnoma odpade, tako da arhitekturo doživljamo samo še kot bolj ali manj važen člen vidne, praktično neporabne podobe sveta, vedute. Tu se nam arhitektura pokaže kot dosledno dopolnilo narave. Podobno kakor arhitekt po svoji fantaziji pri oblikovanju zunanjščine arhitekture stopnjuje dele sestava, da bi podprl njegov vizionarni, domišljijo gledalca vzpodbujajoči izraz, tako njegova fantazija s pomočjo arhitekture tudi v naravi dviga dane poteze do še bolj učinkovitih, vizionarno zanimivejših in fantastično popolnejših.

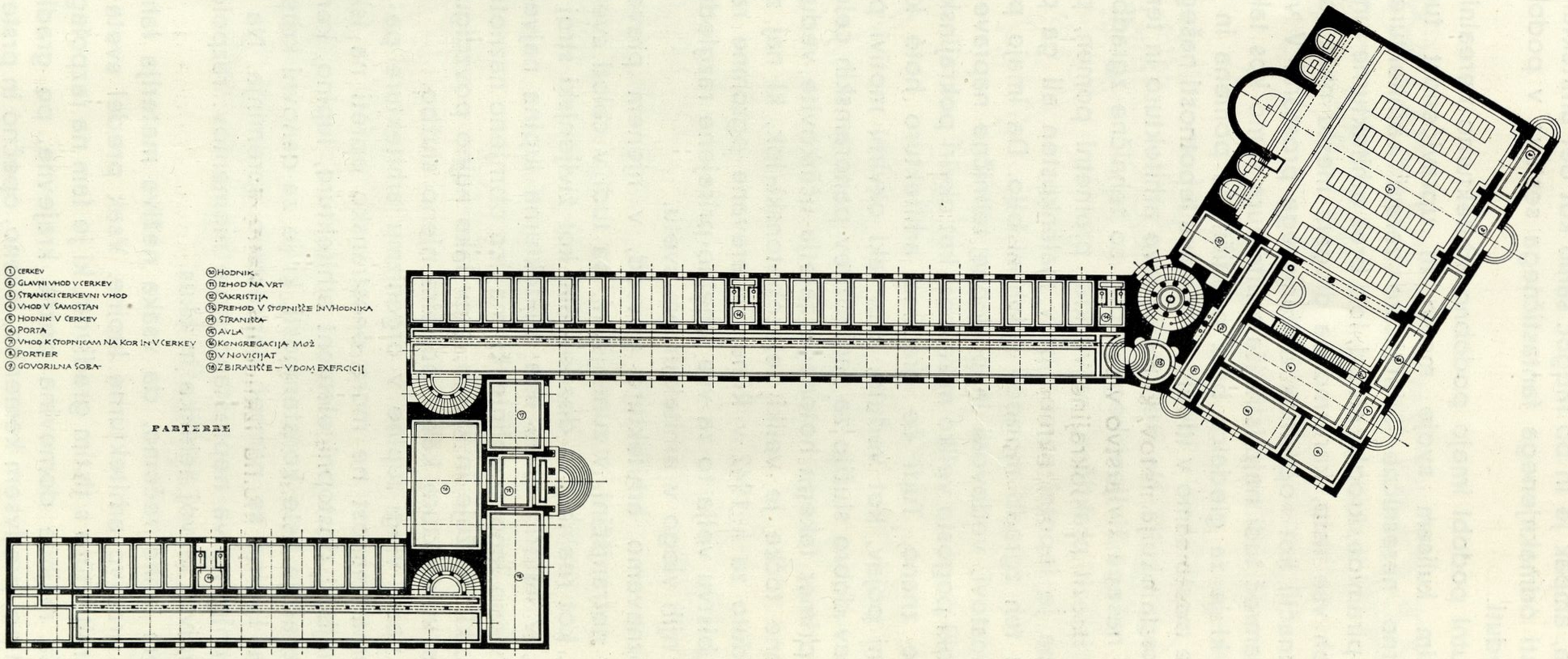
Fantastično iluzionistični moment v arhitekturi

Resničnostni moment arhitekture je v veduti umaknjen daleč v ozadje; iluzionistični moment se je je tako rekoč popolnoma polastil. Toda le ne popolnoma, ker je arhitektura vezana na naravna raščena tla in se te vezanosti samo dozdevno lahko oprosti. Tudi pri zunanje najbolj fantastični arhitekturi, gotski, je vezanost na tla tako popolna, da vsak tektonsko količkaj pomembni člen lahko zasledujemo tako rekoč prav do korenin. Rast v arhitekturi, ki smo jo spoznali kot važen moment v izrazu notranjščine, je namreč končno le »rast« anorganske materije in se arhitekturi upira misel o upodobitvi vegetabilne rasti kot take. Grajeni tip to težnjo sploh popolnoma izključuje. Raščeni tip je sicer ne izključuje popolnoma, a vendar toliko, da bi posnetek rastlinskih oblik v arhitekturi čudaško učinkoval. Podoba gobe, ali tudi abstrakcija tega motiva kot kelih ali abstrakcija hruške kot žarnica, je v »arhitekturi« mogoča v votlini, kateri je narava dala tako obliko, ali tudi, če bi jo umetno tako priredili, v dosledni arhitekturi je lepotno nemogoča. Tehnično so te oblike sicer v stereotomni arhitekturi raščenega tipa mogoče, saj poznamo v železobetonskih novotarijah poskus s kroglo, ne bo pa tak motiv nikdar arhitek-



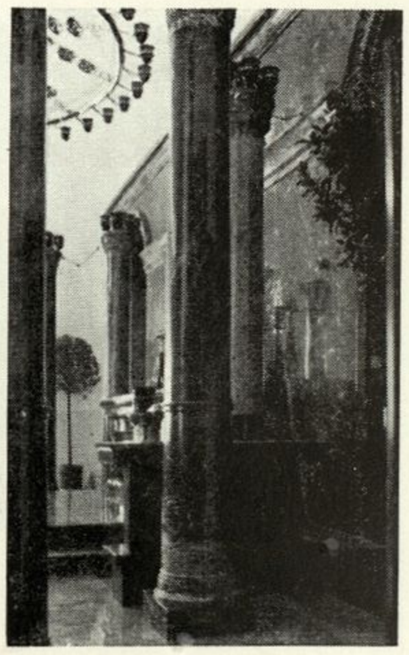
① CERKEV
② GLAVNI VHOD V CERKEV
③ STRANSKI CERKEVNI VHOD
④ VHOD V SAMOSTAN
⑤ HODNIK V CERKEV
⑥ PORTA
⑦ VHOD K STOPNICAM NA KOR IN V CERKEV
⑧ PORTIER
⑨ GOVORILNA SOBA
⑩ HODNIK
⑪ IZHOD NA VRT
⑫ SAKRISTIJA
⑬ PREHOD V STOPNIŠČE IN VHODNIKA
⑭ STRANIŠČA
⑮ AVLA
⑯ KONGREGACIJA MOŽ
⑰ V NOVICIJAT
⑱ ZBIRALIŠČE — V DOM EXERCICIJ

PARTERRE



OSTALI PLANI OBSEGAJO: V KLETI KUHINJO IN PRIPADAJOČE, JEDILNICO ETC, DELAVNICE ETC, — V NADSTROPJU EMPORE V CERKVI, KOR V CERKVI, BOLNIŠKE SOBE IN PRIPADAJOČE, DVE KAPELI Z ZAKRISTIJO ETC, ŠTUDIJSKE SOBE ETC.

turno čist in iskren izraz polnovrednega stavbarskega razpoloženja, ampak je in bo mogoč samo kot del arhitekturni resničnosti odmaknjenega fantastičnega sestava v podobi sveta, veduti.

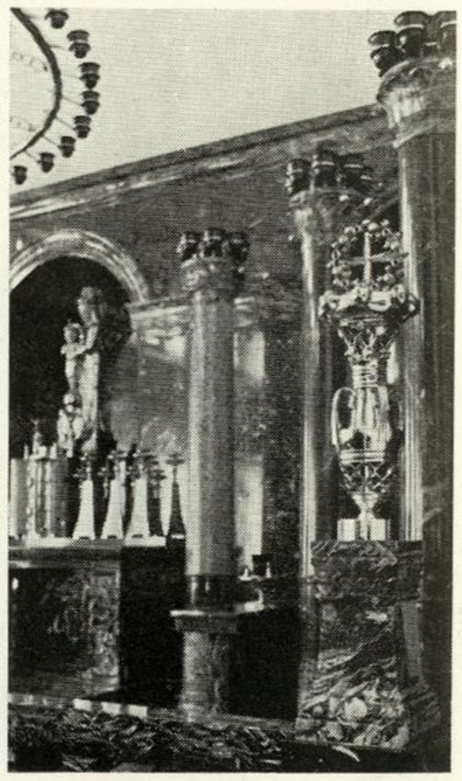


Fantastičnost in arhitektura radi »arhitekture«

V tej vedutni podobi imajo podobno arhitekturno nerealnim gledališkim kulisam svoje mesto in upravičenost tudi arhitekturno neresnične arhitekture zaradi »arhitekture«, obeliski, piramide, krogle, stebri, loki brez arhitekturne funkcije, sploh vse tisto, kar smo na drugem mestu naše razprave označili kot »opremo« življenjskega prostora. V veduti je namreč tudi najpristnejša arhitektura samo kos take opreme, ki je za gledalca brez praktičnega pomena in ki ima svoje mesto samo v idealnem sestavu lepotnosti našega življenjskega okolja. Na meji med pravo arhitekturo in temi elementi našega življenjskega okolja so tehnične zgradbe, ki imajo izrazit praktičen, največkrat prometni pomen, pri katerih pa je lepotni namen prav malenkosten ali ga pri snovanju teh zgradb mogoče sploh ni bilo. Da imajo posebno mostovi, vodovodi in podobne tehnične naprave s svojimi loki pogosto veliko mikavnost kot okviri pokrajinskih vedut, je znano. Tudi če gradimo arhitekturo hoté kot vizijonarni pojav, kot veduto, nam taki okvirni motivi pogosto prav dobro služijo za zaokrožitev panoramskih celot. Odličen primer takega hotenega zajetja učinkovite vedute z določene točke je veliki železobetonski lok, ki naj zajame veduto za l. 1942 v Rimu nameravane ogromne razstave. V bistvu velja to za vse umetno prirejene razgledne točke in njih vlogo v arhitekturnem svetu.

Tako spoznavamo arhitekturo povsod, v njenem pravem bistvu, v notranjščini, v zunanjščini, pa tudi v celoti sveta, v veduti, kot realnost in dozdevnost, kot življenjski stroj in fantazijo, v katerih enoti ima arhitekturna lupina največji pomen. Njeno Janovo obličje, ki ima lice obrnjeno naznotraj in naven, ki združuje in ločuje, prav tako nujno povzdiguje mikavnost arhitekture kakor podpira njeno službo.

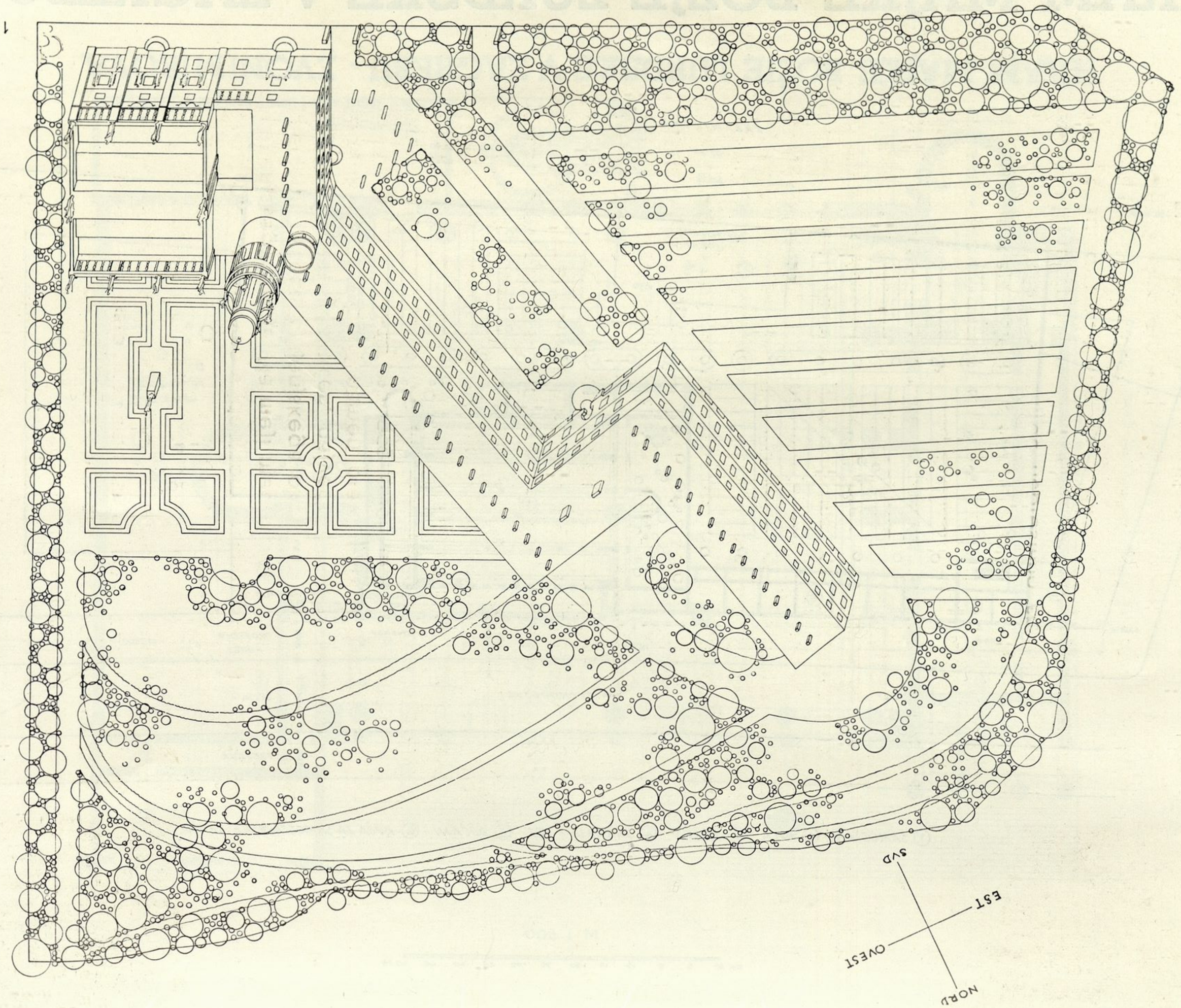
Kljub tej važni vlogi lupine v organizmu arhitekture pa se arhitekturna znanost ne more enostransko opreti na iskustveno najbolj dostopni element arhitekture, lupino, ker ji manjka značaja tiste konstantnosti, ki je za osnovni kriterij potrebna. Lupina se namreč neprestano spreminja. Na to spreminjanje vpliva neprestano troje momentov: razpoložljivo gradivo, razvoj tehnike in okus.



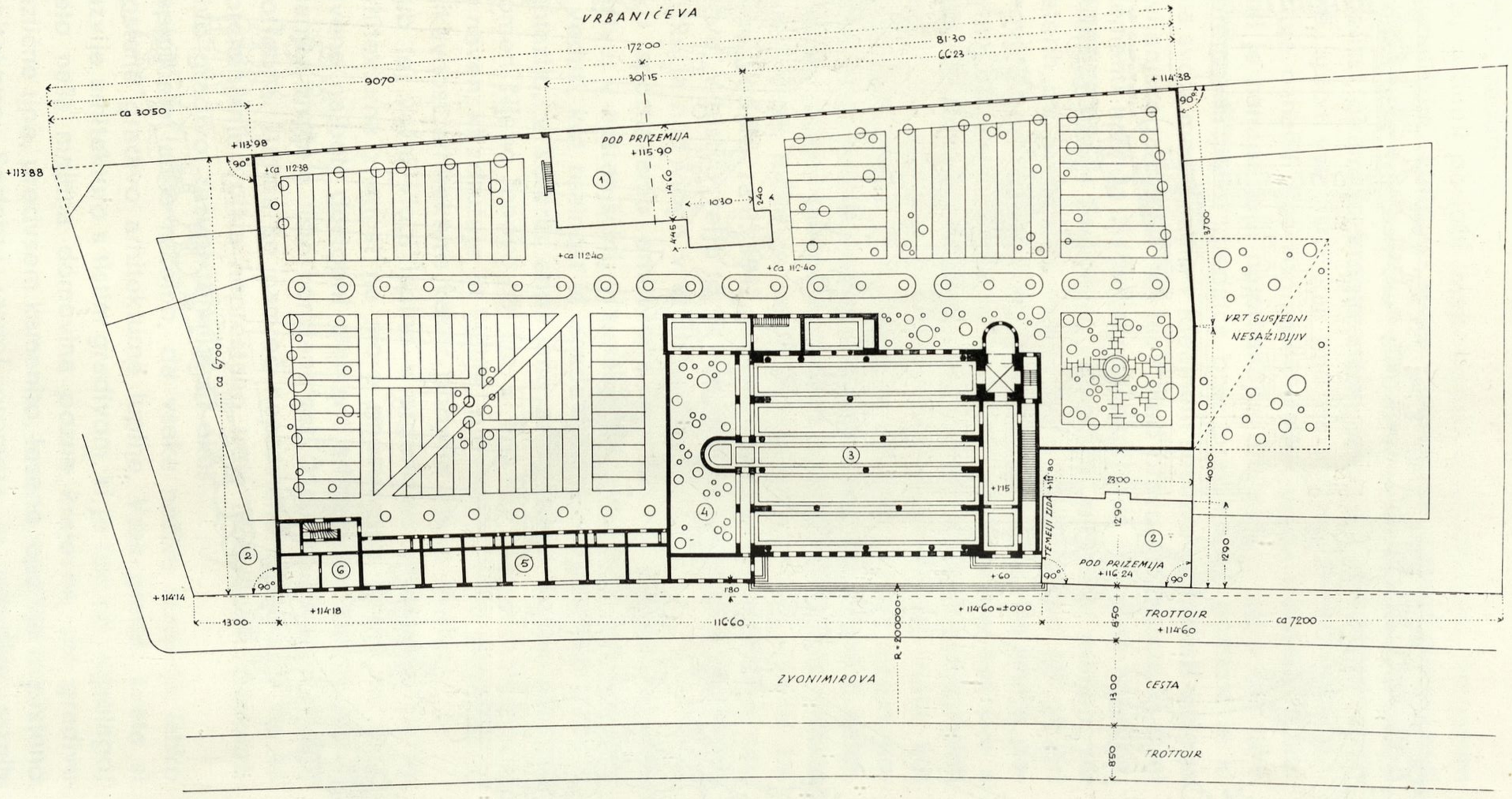
Mnogovrstnost gradiv lupine

V splošnem lahko rečemo, da vsaka neživa materija lahko postane gradivo arhitekturne lupine. Vsak predel sveta si razvije arhitekturo s tistim gradivom, ki je tam na razpolago; celo naša majhna domovina pozna krajevne, po gradivu različne tipe, predvsem kamenito, leseno, opečno in prsteno arhitekturo. Sodobni razvoj prometa in iznajdbe raznih umetnih gradiv so te prvotno čudovito pestre pojave precej

1:500



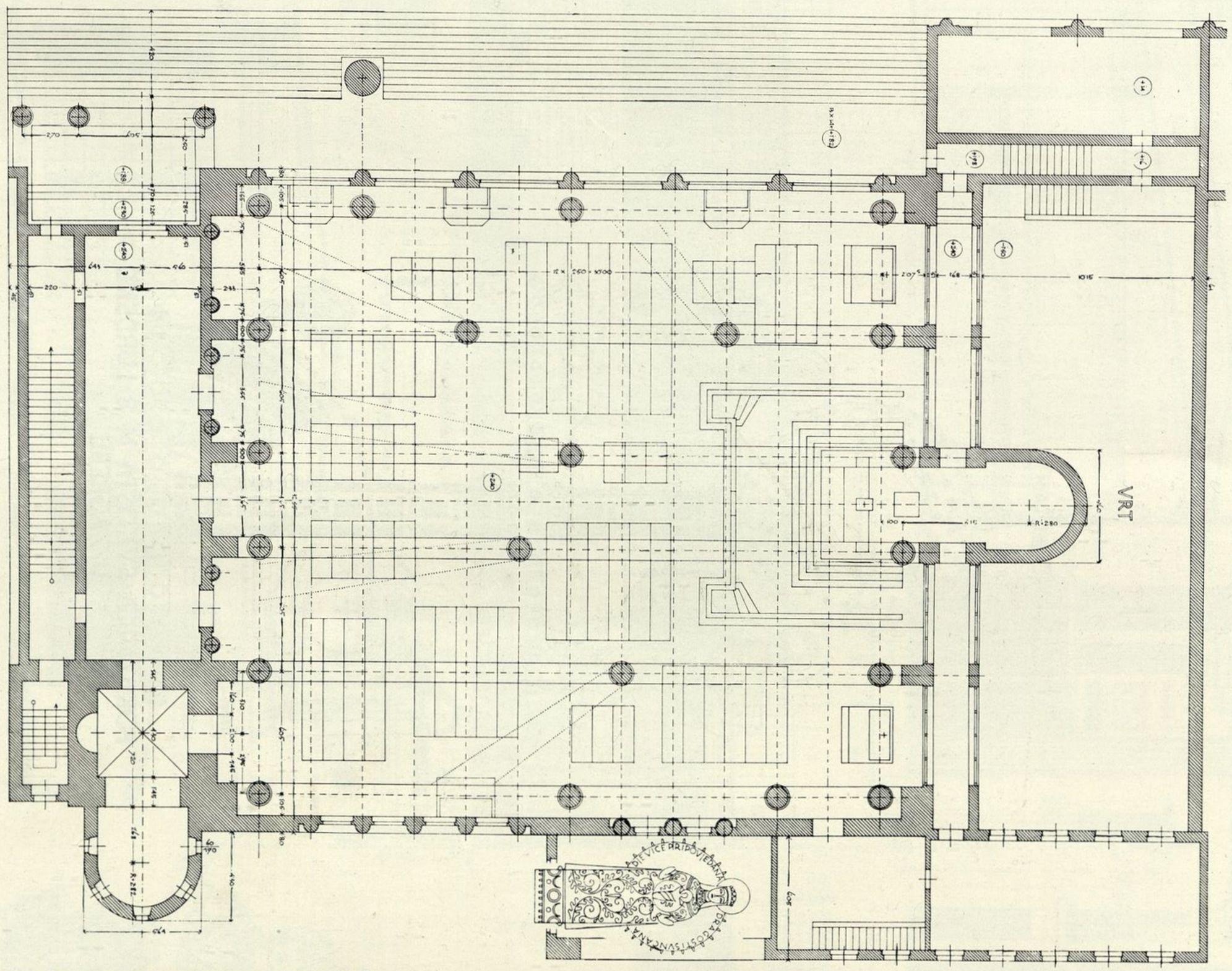
HRAM MAJKE BOŽJE LURDSKE V ZAGREBU -



① SAMOSTAN ② KVĆA ③ CRKVA ④ SAKRALNI VRT ⑤ DUĆANI ⑥ KVĆA ZA SAMOSTANSKE GOSTE

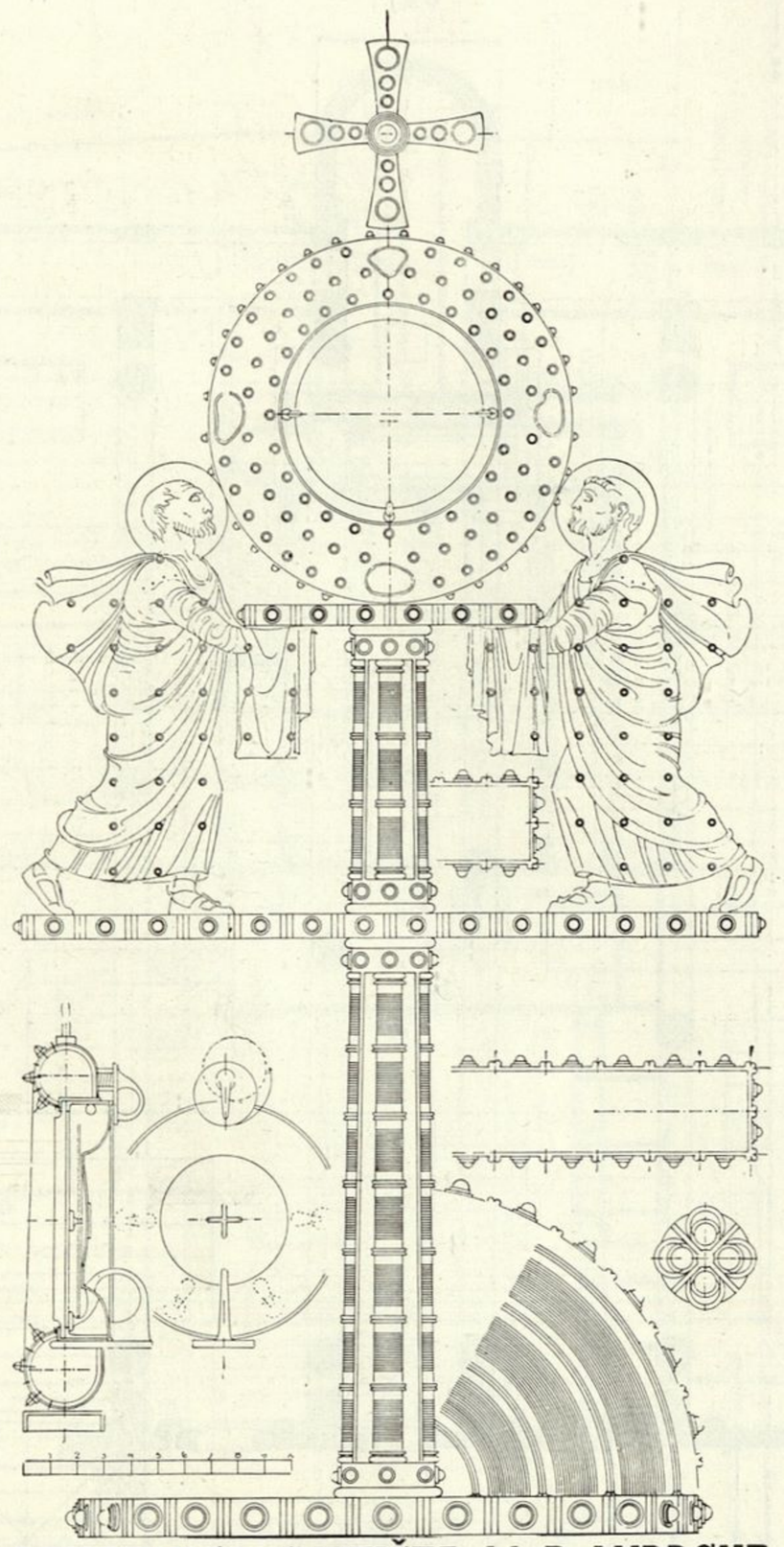
M 1·500

DM 50 0 5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 M



HRAM MAJKE BOŽJE LURDSKE V ZAGREBU - ZVONIMIROVA

poenotile. Opeka in kamen sta že davno najbolj upoštevani gradivi pri arhitekturah trajne vrednosti; železobeton pa kaže težnjo, da postane značilno svetovno gradivo bližnje bodočnosti. Konstantni moment v arhitekturni lupini je sicer ta, da je lupina brez materialnega gradiva nemogoča, vendar je razmerje arhitekturnega organizma do tega momenta približno isto kot razmerje do smotra, kajti tudi konkretno



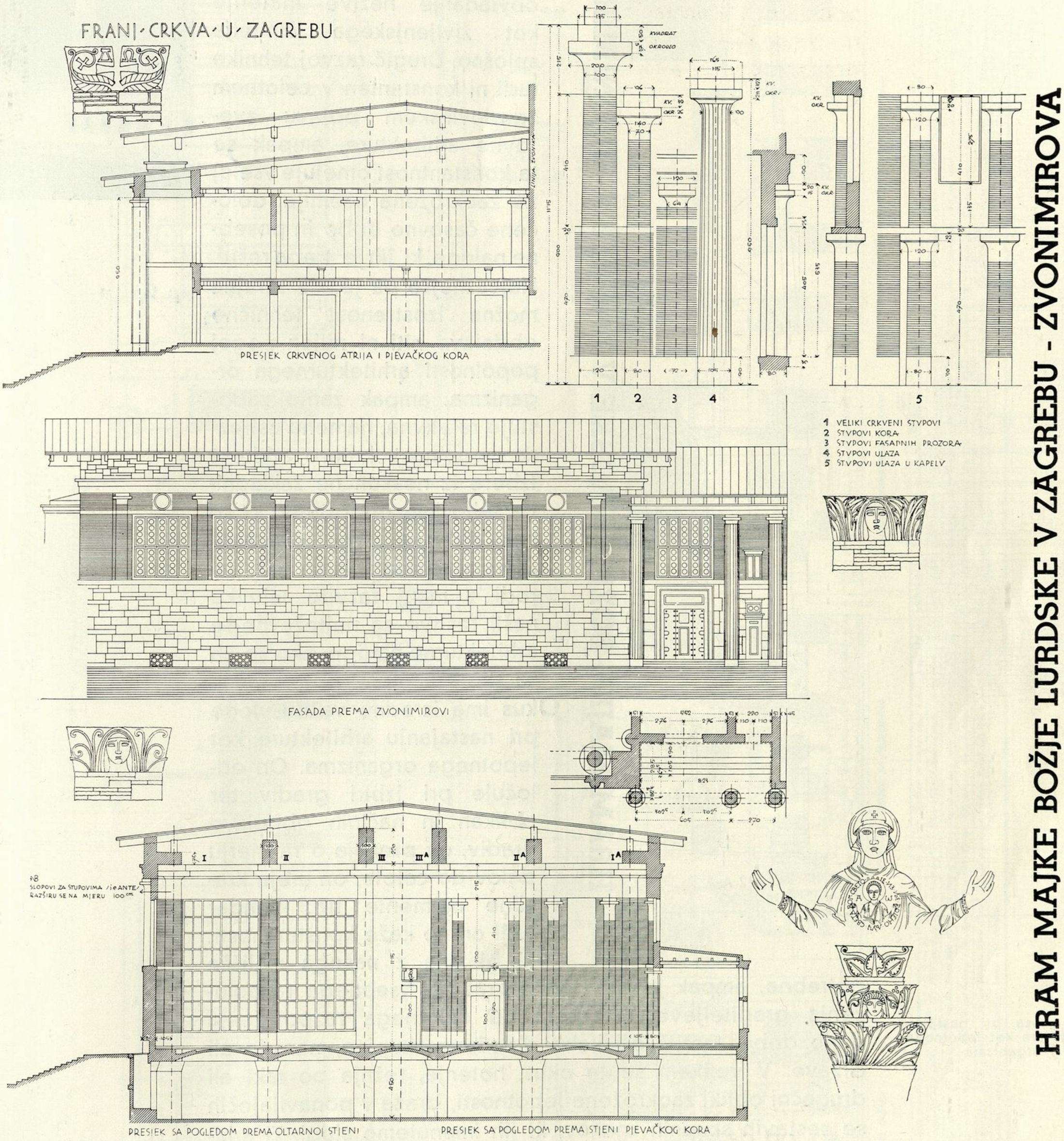
POKAZNICA · SVETIŠTA · M · B · LURDSKE U · ZAGREBU

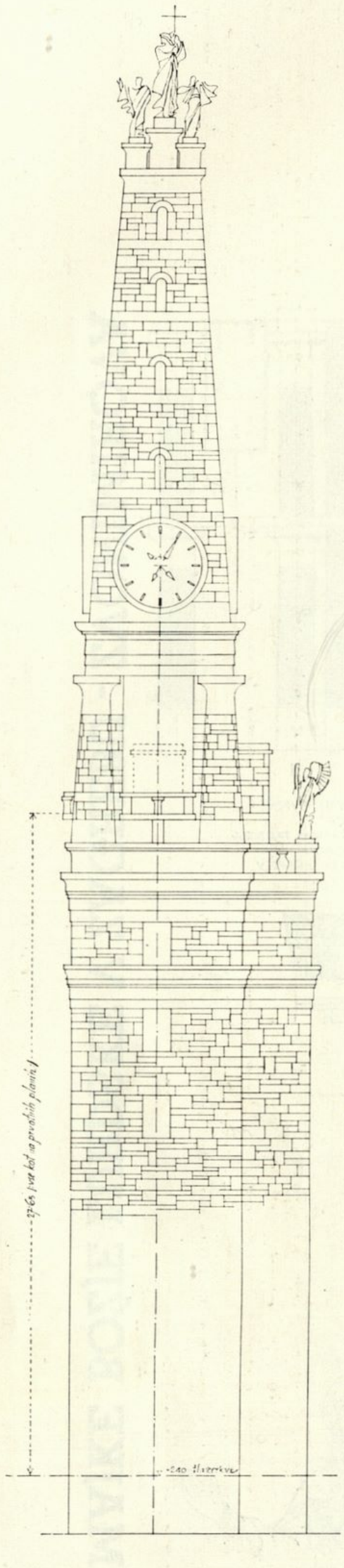
gradivo se spreminja tako rekoč od primera do primera, ali vsaj od dežele do dežele in od časa do časa.

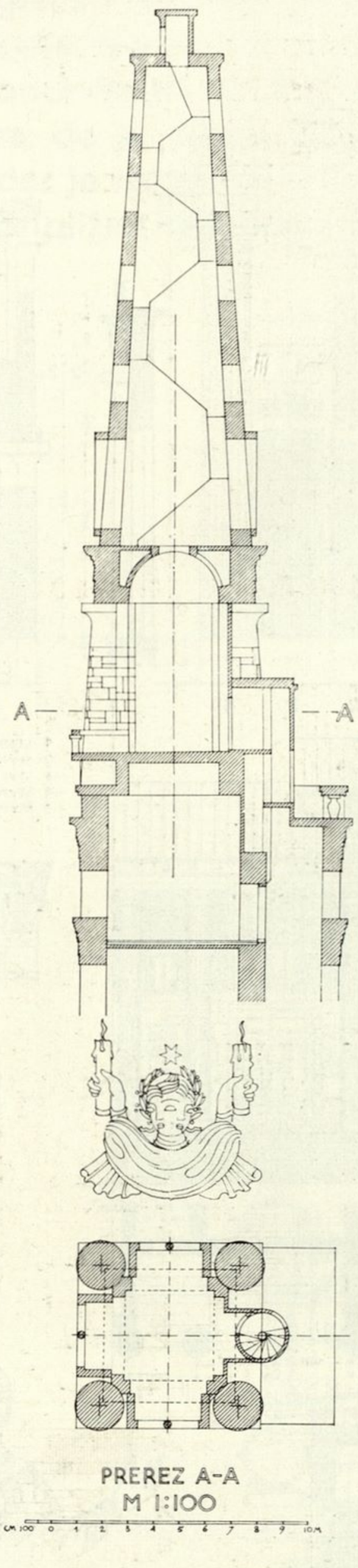
Tehnika obdelave gradiv in njen pomen

Od razvoja tehnike obdelave gradiv zavisi sicer važen moment v individualnem značaju arhitekture, vendar tudi tu ne najdemo tiste konstantnosti, ki bi mogoče vsaj s te strani opravičevala trditev, da je tehnika najvažnejši kriterij arhitekturne vede. Razvoj tehnike prvič ni vezan samo na

HRAM MAJKE BOŽJE LURDSKE V ZAGREBU - ZVONIMIROVA



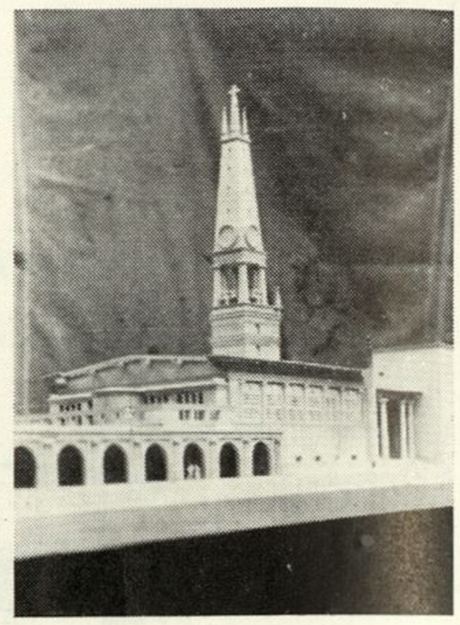




PREREZ A-A
M 1:100

VAPRILV 1939

HRAM MAJKE BOŽJE LURDSKE V ZAGREBU - ZVONIMIROVA



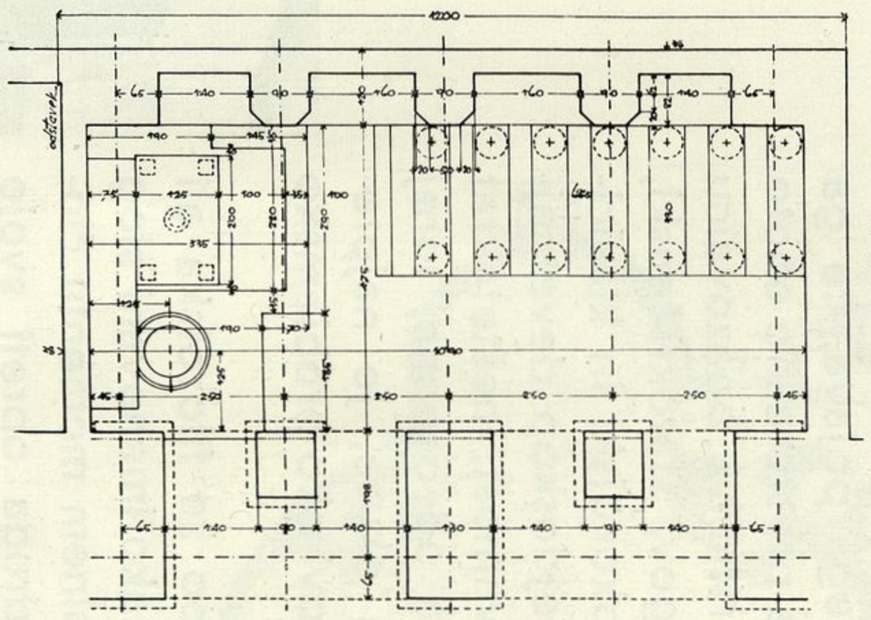
borbo z odporom materije, kolikor prihaja v poštev kot gradbeno gradivo, ampak na obvladanje nežive materije kot življenjskega činitelja splošno. Drugič razvoj tehnike tudi ni konstanten v celotnem zgodovinskem pojavu svetovne arhitekture, ampak se ta konstantnost omejuje vselej na zaokrožena ozemlja, določene časovne dobe in posebne naloge, ki jih je treba rešiti. Najvažnejše pa je, da skrajna možna izostrenost tehnične obdelave niti ni nujen pogoj popolnosti arhitekturnega organizma, ampak zanjo zadostuje relativna, namenu ustrezna popolnost, katero arhitekt izbere iz neskončne zakladnice tehničnih pridobitev, ki so kaki dobi na razpolago. Zgodovina uči tudi, da so tudi narodi z manj razvito tehniko našli rešitve za najtežavnejše arhitekturne naloge, ako so jih za svoje namene potrebovali.

Vloga okusa pri nastajanju arhitekture kot lepotnega organizma

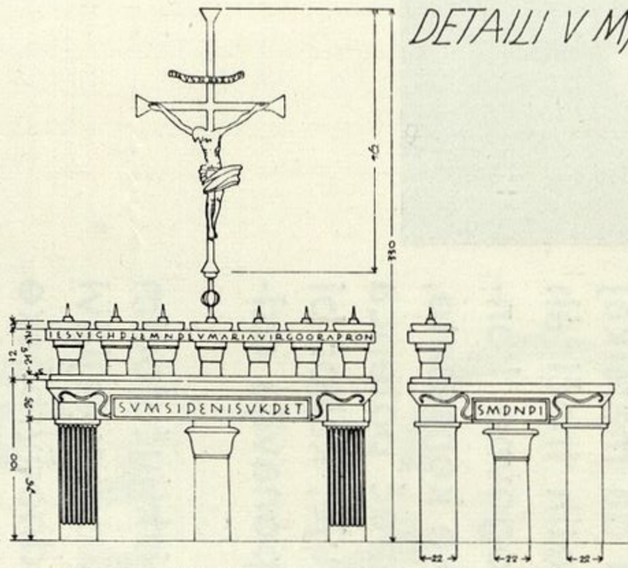
Okus ima izredno važno vlogo pri nastajanju arhitekture kot lepotnega organizma. On odločuje pri izbiri gradiv ter oblikah in načinih obdelave gradiv, on presoja o razmerju delov do celote, on ureja krasilne momente itd. Vendar tudi on ne kaže konstantnosti, ki bi bila z našega stališča potrebna, ampak je odvisen enkrat od osebnega razpoloženja graditeljevega, drugič od celotnega razpoloženja dane dobe, tretjič od kake določene skupine, naroda ali države. V velikem se ta okus, hotenje, težnja po taki ali drugačni obliki zaokrožene lepotnosti, izraža v ponavljajočih se sestavih skupnih znakov, ki jih imenujemo slogi. Ti arhitekturni slogi so realizirani okus večjih razdobij v razvoju arhitekture. Za problem arhitekture, kakor smo si ga postavili mi, pa je važno, da tudi v okusu ni mogoče ugotoviti tistega konstantnega momenta, ki bi nam bil potreben. Konstantnost je namreč samo v dejstvu takega ali drugač-

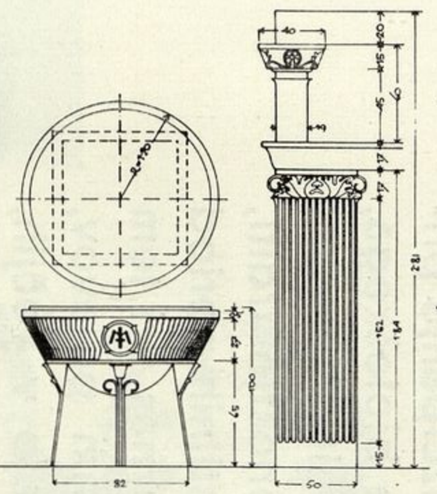
GOSPINO SVETIŠTE V ZAGREBV ZVONIMIROVA MJERILO 1:50

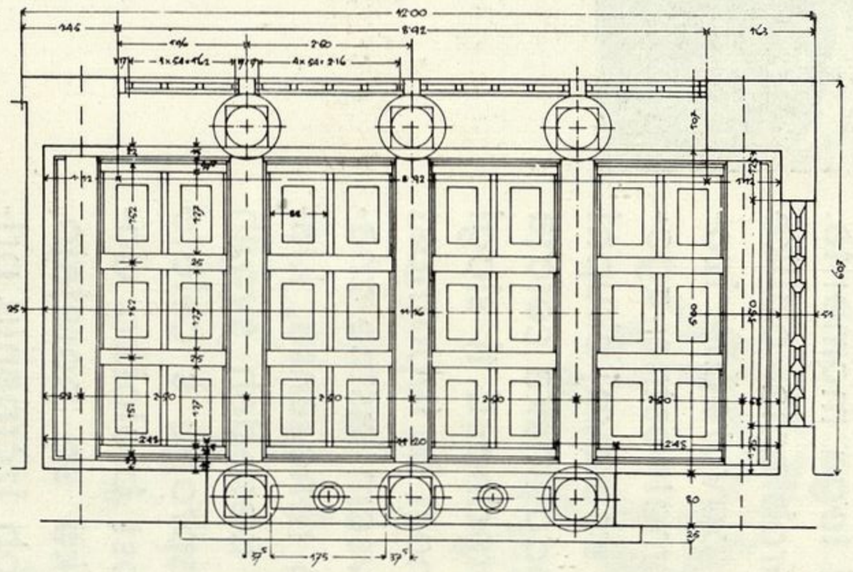
DETAILI V MJERILV 1:20



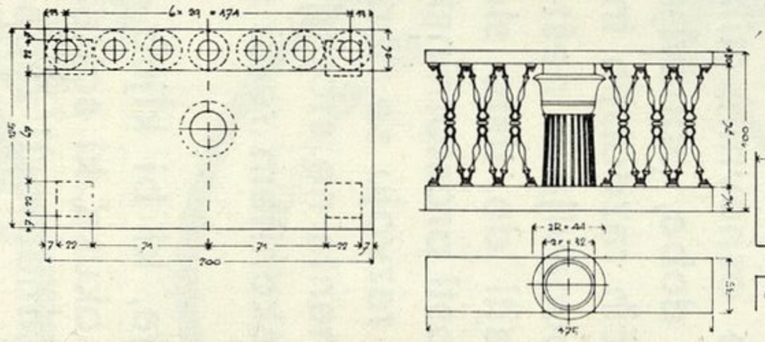
TLOCRT PRIZEMLJA

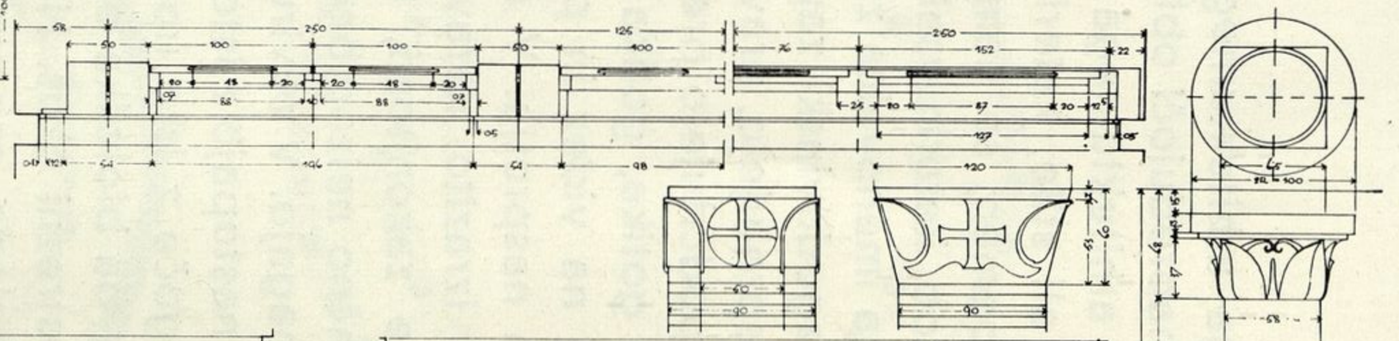


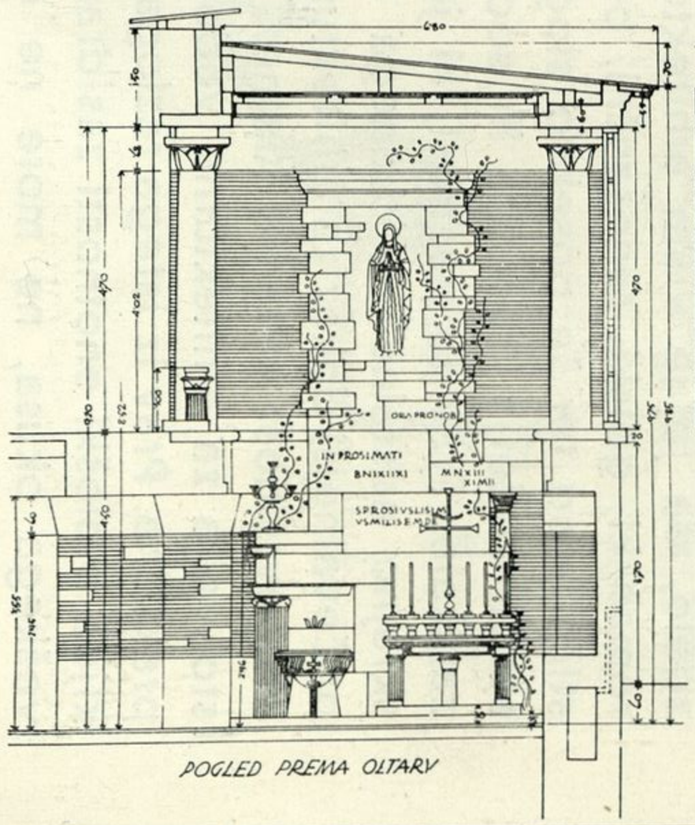




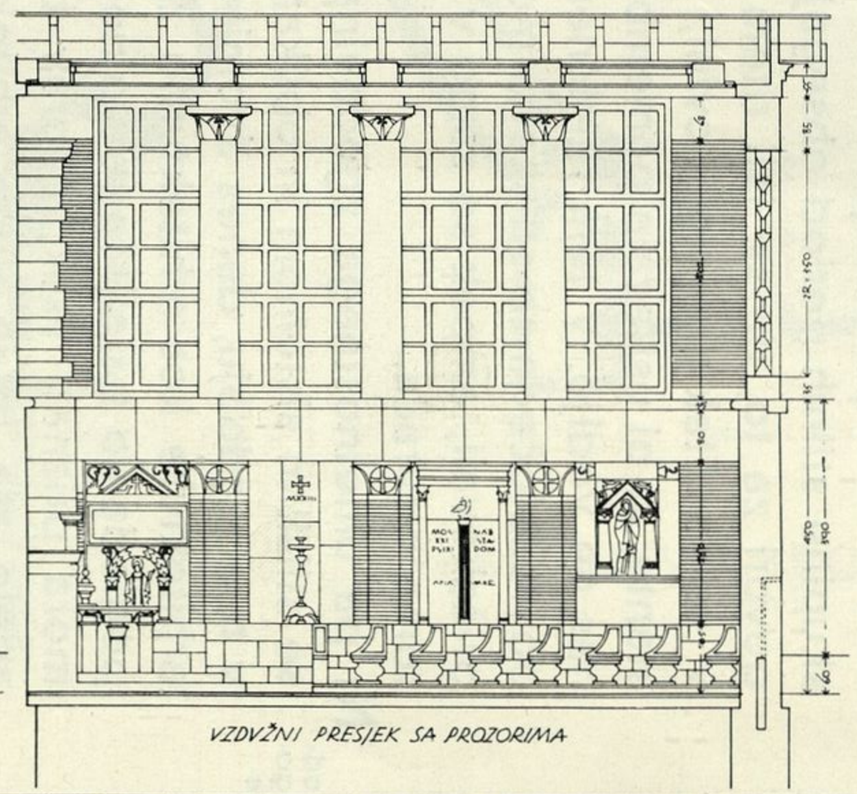
TLOCRT V VISINI CRKVE + PLAFOND



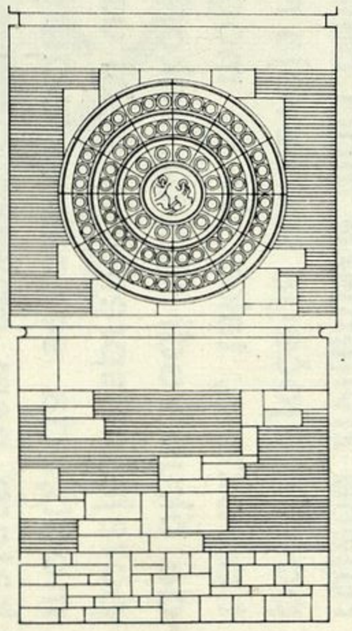




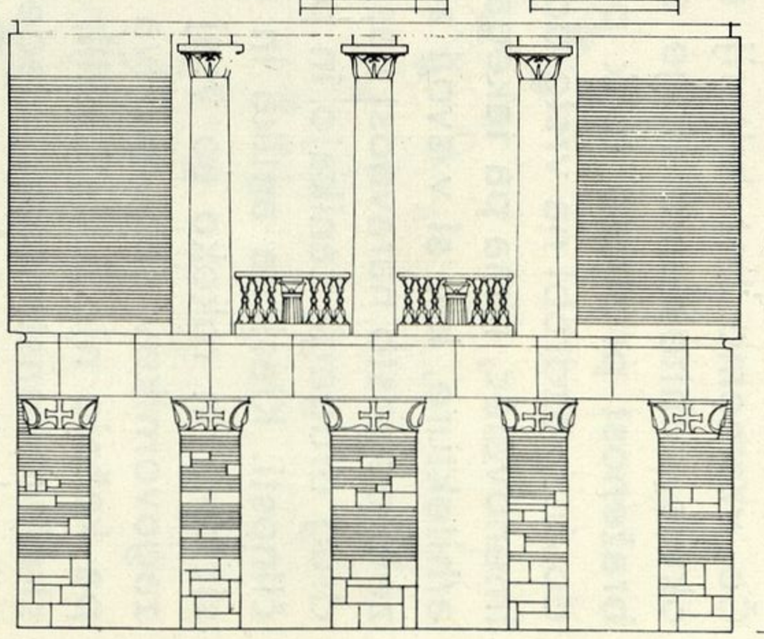
POGLED PREMA OLTARV



VZDVŽNI PRESJEK SA PROZORIMA



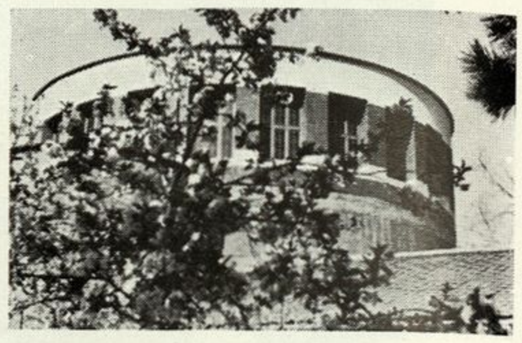
POGLED PREMA ZADNJOJ STJENI



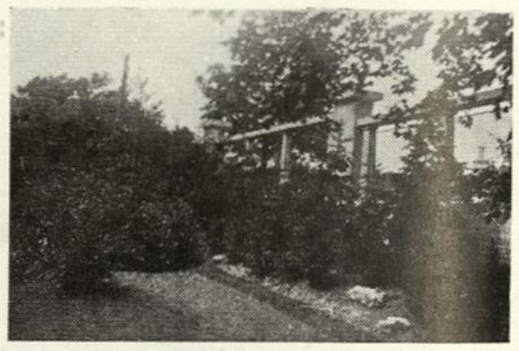
VZDVŽNI PRESJEK SA OTVORIMA CRKVE

April 1938.

(1) Betonski podzidek, zaštitni s kamenom oblošen, iz ventilacijsko odprtino in drenažnimi cevmi načrtovan od tal krypte - brez transfer - 20 t/m³. (2) Opečni zid v višini 3.30 m. - s slogi od zunanji strani / vide odlitek / notranje lice do višine 2.50 m zidano s poliranimi fasadnimi opekami - zunanje do višine 3.70 m od tal mešano kameno-zidanje 49.92 m². (3) Opečni zid v višini 4.70 m. - notranje lice do višine 4.05 m zidano s poliranimi fasadnimi opekami - zunanje ometano / odprtine okroglega okna odlitek / 28.60 m³. (4) Mojni opečni zid proti cerkvi 18.47 m³. (5) Oblaga obstoječih slopov od vhoda v dvoritu 12 cm. : s kamnom / marmorjasto zidak / 6.96 m²; z opeko 10.10 m². (6) Friz v višini 30 cm - obložen z do zrna brušenim umetnim kamnom v plošteh - s pribadilnim 28.80 m². (7) 15 cm deska iz brušenega betona otto 28.80 m. (8) 20 cm fasadni venec pod okrom slokan beton 18.07 m³. (9) 6 cm visok friz : ometan slokan beton 17.24 m. (10) Preklada nad okni 35 cm odmaknjena 65 cm visoka - z vrečnim zidrem 12 m. (11) Venec nad slopi z okroglim okrom 20 cm odmaknjen 65 cm visok - z vrečnim zidrem 6 cm. (12) Armirana betonska preklada nad stebri proti cerkvi 30 cm visoka - 110 m široka 12 m. (13) Naprava vodilk kapitelov na že obstoječih slopih umetni kamen - do zrna brušen - s pribadilnim A + 1 : 3 = 8 kosov. (14) Stebri iz do zrna brušenega betona s kapitelj - 4.70 m visoki - 6 kosov. (15) Betonsko okno iz brušenega umetnega kamna - premera 1.80 = 2.60 m. - steklo belo - rozeta slikano steklo - 1 kos. (16) Betonska okna brušena - navpične plaskve 37.20 m². / steklo belo ! (17) Leseni strop iz pobarvane smrekovine - po detajlnem risu - 5.1 m². (18) Streha iz plošcevine - položene na deske - pritjene na zajerovce - ležeče na treh legah 85 m². (19) 15 cm betonska plošča pod tlakom in klopmi 57.00 m². (20) Tlak iz brušenega podpirana 27.10 m². (21) Altarni podest in stopnice. (22) Altar z nastavkom. (23) 6 svetnih, podstavkov. (24) 1 križ. (25) Altarna stena z nišo. (26) 4 figure - 2.40 m visoke - bez podstavnikov. (27) 1 velika svetilka na altarni steni. (28) 1 zidar. (29) Oblaga v notranjo arhitekturno obdelavi. (30) 7 klopi - 2.30 m. dolgih. - s sprednjo steno + noge iz umetnega kamna. (31) 1 fontana.

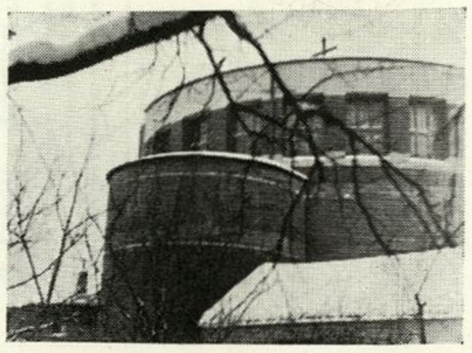


nega okusa, brez katerega arhitekturnega dela ni, ne pa v tako ali drugače stalno napredujoči obliki tega momenta. Če vzamemo kot kriterij arhitekturnega problema oblike okusa, arhitekturne sloge ali stile, katerim povprečna izobraženost pripisuje tolik pomen, se nam umetnostna zgodovina razdrobi na vrsto dob, katerih vsaka ima svoj skupni imenovalec, nima pa takega imenovalca zgodovinska celota arhitekture, ker si v svoji zgodovinski zaporednosti ti slogi zelo pogosto naravnost nasprotujejo, pravilnost in lepotnost drug drugega zanikajo in podčrtujejo predvsem lastne značilnosti. Klasična antika in gotika, gotika in renesansa, klasicizem in rokoko so vsaj na videz in po besedah svojih zagovornikov nepomirljiva nasprotja. V nasprotju s celoto pa kažejo njeni deli, stili, izrazito, naravnost biološko dosledno konstantnost glede zakonitosti, kako se porajajo, kako dožive razcvet in končno neizogibno ob izčrpanju prirojene življenjske moči omagajo. V okviru tega biološkega, ponavljajočega se razvoja nastopajo z isto zakonitostjo razni tipi okusa, tako da je mogoče z isto upravičenostjo trditi, da okus vodi razvoj, kakor da biološka enota stilnih period poraja in spreminja sebi ustrezni okus. Ne sme nas pri tem motiti, da se zakonitosti glede osnovnih stilnih pojavov, katere nam pokaže posamezna doba, ponavljajo v večjih, skupine stilnih period obsegajočih razdobjih in da marsikaj govori za to, da se isti ritem ponavlja v neštetih inačicah v vsi arhitekturni zgodovini, kajti do tiste slogovne konstante, ki bi ustrezala pomembnosti prostorninske konstante, nas ne vodijo. V tem ritmičnem razvoju se namreč potenca povračajočega se stilskega momenta ne stopnjuje, kakor bi pričakovali, ampak se samo v zakonitem redu ponavlja oziroma povrača.

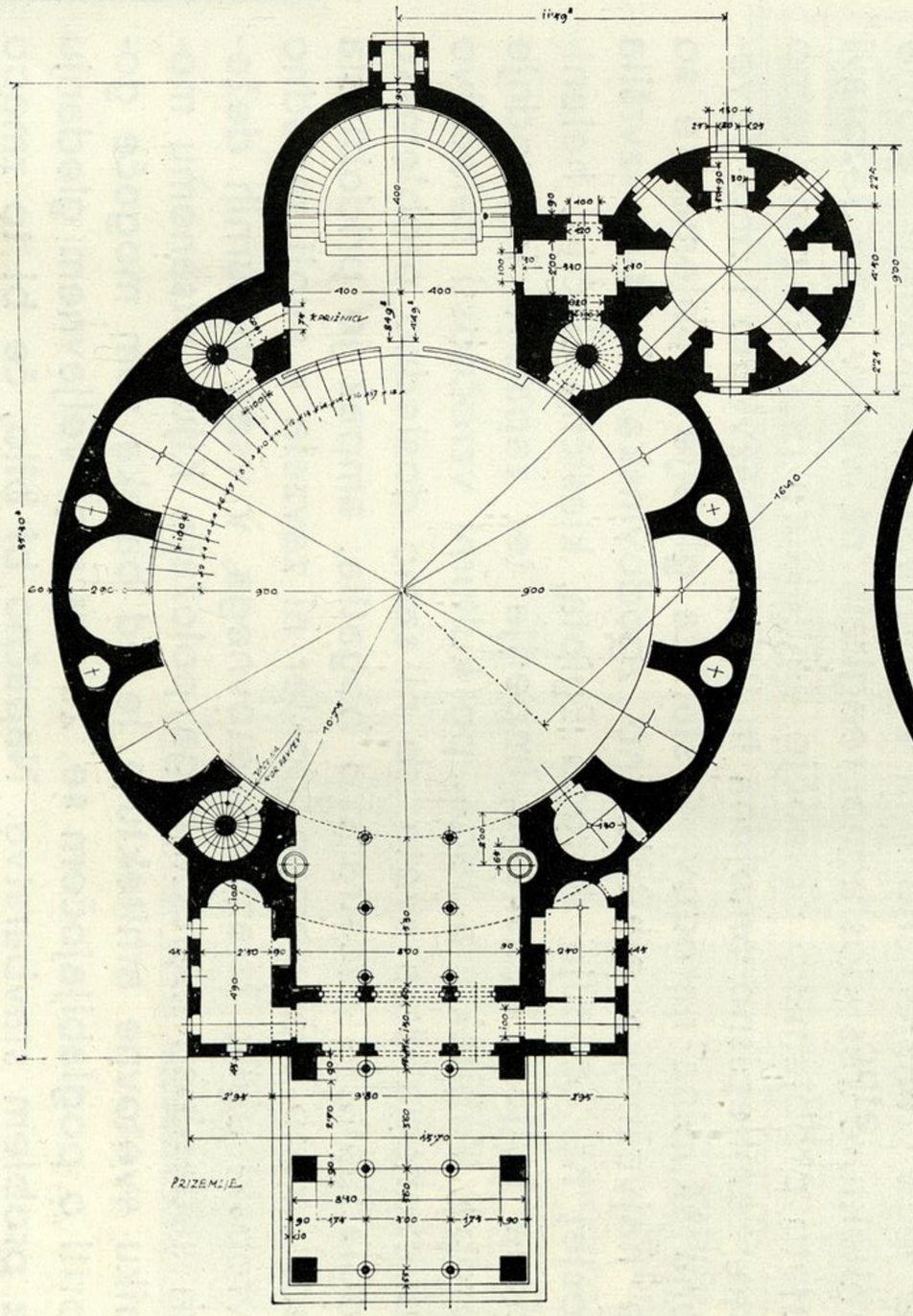


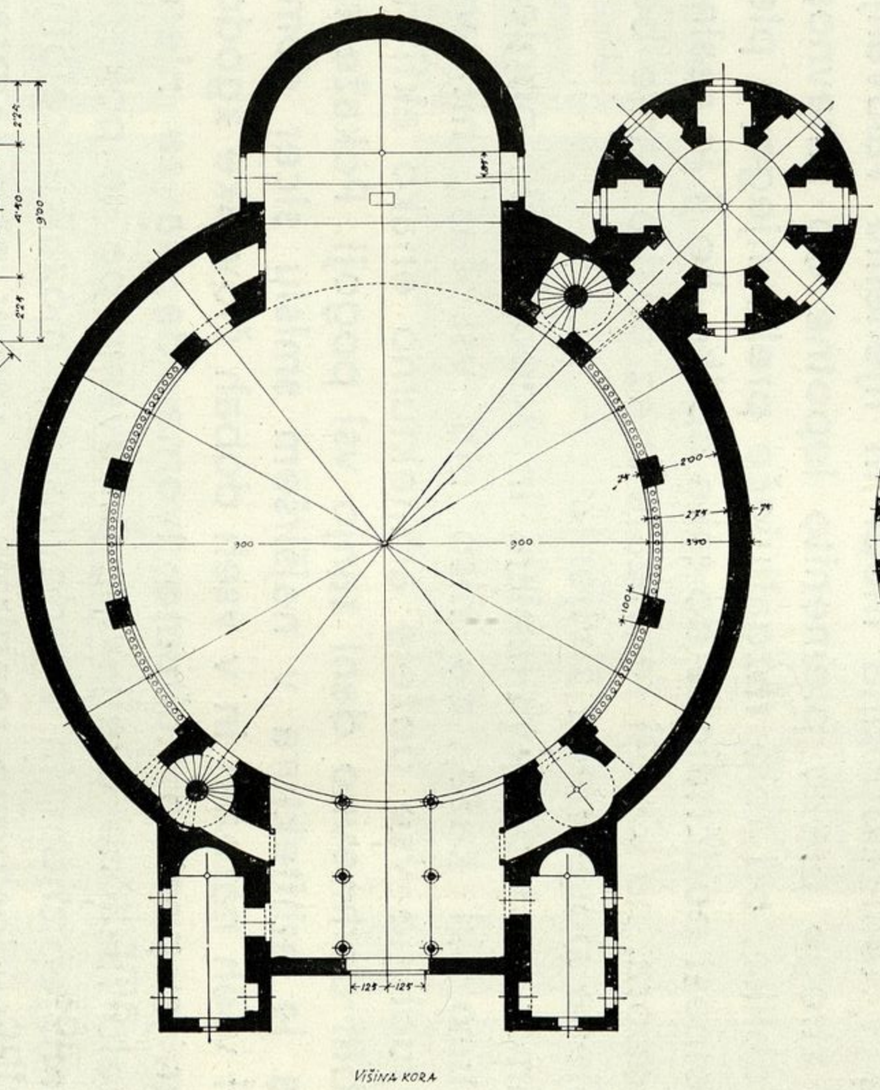
Razvojni kriterij prostora odkriva iskano konstanto v zgodovini zapadno evropske arhitekture

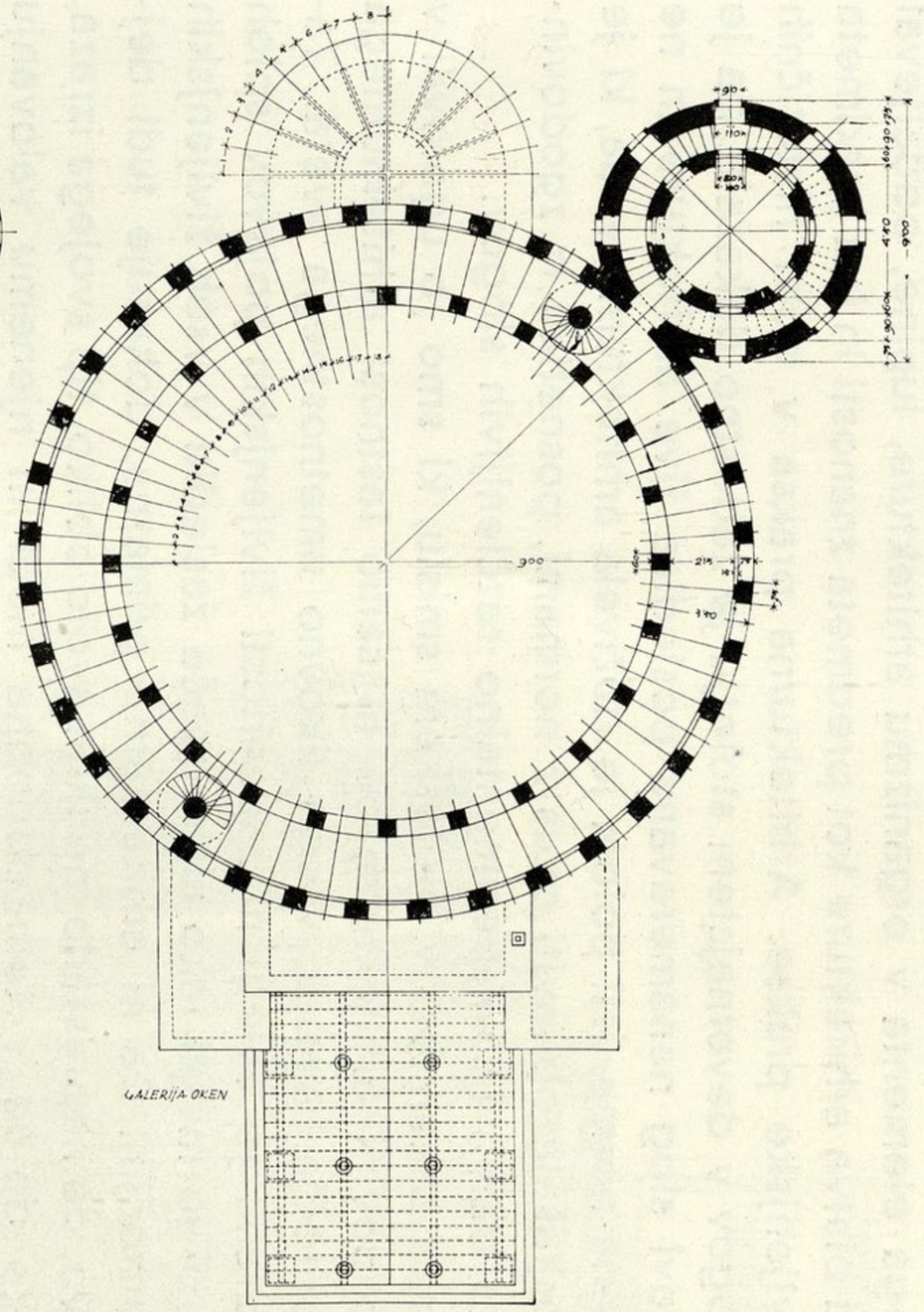
Ni pa umetnostnega zgodovinarja, ki bi kljub izključujočim se stilskim sistemom in oblikam okusa, ki so tako neutajljivi v tem razdobju, danes dvomil o enotnosti zapadnoevropske arhitekture kot arhitekturno zgodovinskega pojava, če ga pogledamo s stališča razvojnega kriterija prostora. To enoto mora priznati vsak, čeprav bi se površnemu opazovalcu zdelo, da jo je vrsta arhitekturnih slogov, starokrščanski, romanski, gotski, renesančni, baročni, rokokojski in klasicistični slog ter še posebno slogovni kalejdoskop devetnajstega stoletja, secesija in sodobna stvarnost, neštetokrat zanikala. Prav ta pestrost, ki je odvisna od osebno, torej skrajno nestalno zasidranega momenta okusa, je najprepričevalnejši dokaz za arhitekturno zgodovinsko problemsko drugovrstnost kriterija lupine.



Isto velja za arhitekturno vedo, naj si bo že filozofska ali praktična. Prav iz istega razloga, ker je tako imenovani slog kljub biološki enotnosti zasidran v nestalnem momentu človeškega okusa, ne more ne ena ne druga opreti svoje







SV ANTVN BEOGRAD

1:100



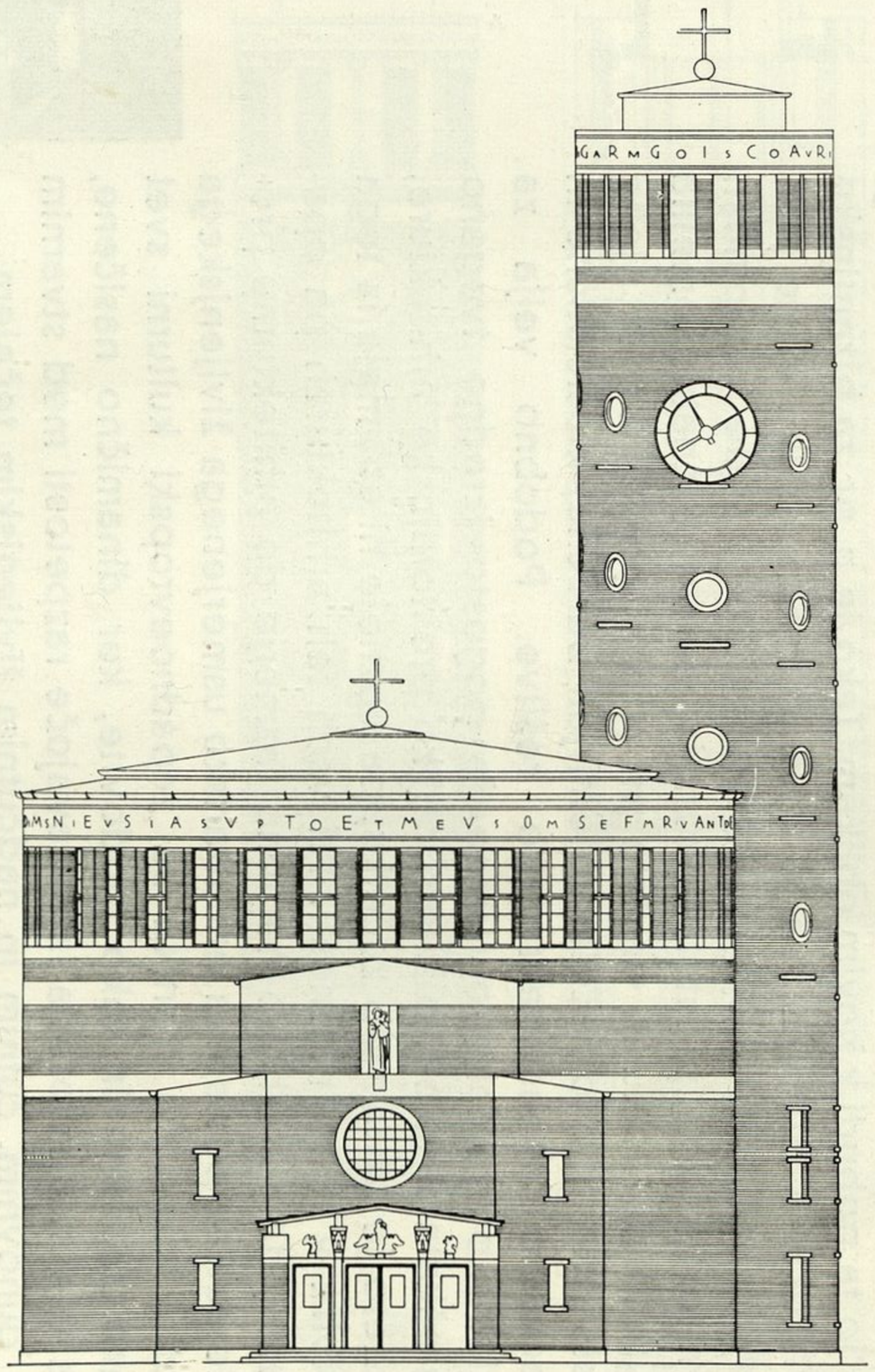
doktrine na moment sloga, ker bi jo kot lastnost drugovrstnega elementa v organizmu arhitekture, lupine, oddaljeval od bistva arhitekture kot predmeta znanosti in kot predmeta življenjske prakse. Arhitekturna praksa v dobi historičnih slogov v devetnajstem stoletju je zadostno dokazala, da je pravi slog nenameravana posledica žive arhitekture in ne njena norma. Isti polom je doživela arhitekturna veda, ki je poskušala obnoviti okus z normami, posnetimi iz zgodovinsko danih in eksperimentalno razčlenljivih slogov.

Stilska zakonitost v biološkem smislu, ki smo jo ugotovili v zgodovini arhitekture, pa ni samo lastnost arhitekturnega področja, ampak vsega likovno umetnostnega sveta. Zasidrana je v logični zakonitosti življenjskih pojavov sploh in bi jo mogli tako ali drugače zaslediti v vseh življenjskih področjih. Da ni arhitekturno primarna, dokazuje tudi dejstvo, da neprestano menjuje svojo obliko, tip svojega izraza, tako da je v tem podobna modi in njenemu valovanju od nravno stroge preko plemenito lepotne do naravnost razuzdane oblike, od telo razgaljujoče preko njegovo plemenito lepotnost podčrtujoče do take oblike, ko ji je realno telo samo opora, na kateri razkazuje brez obzira nanje bogastvo svojega posebnega življenja.

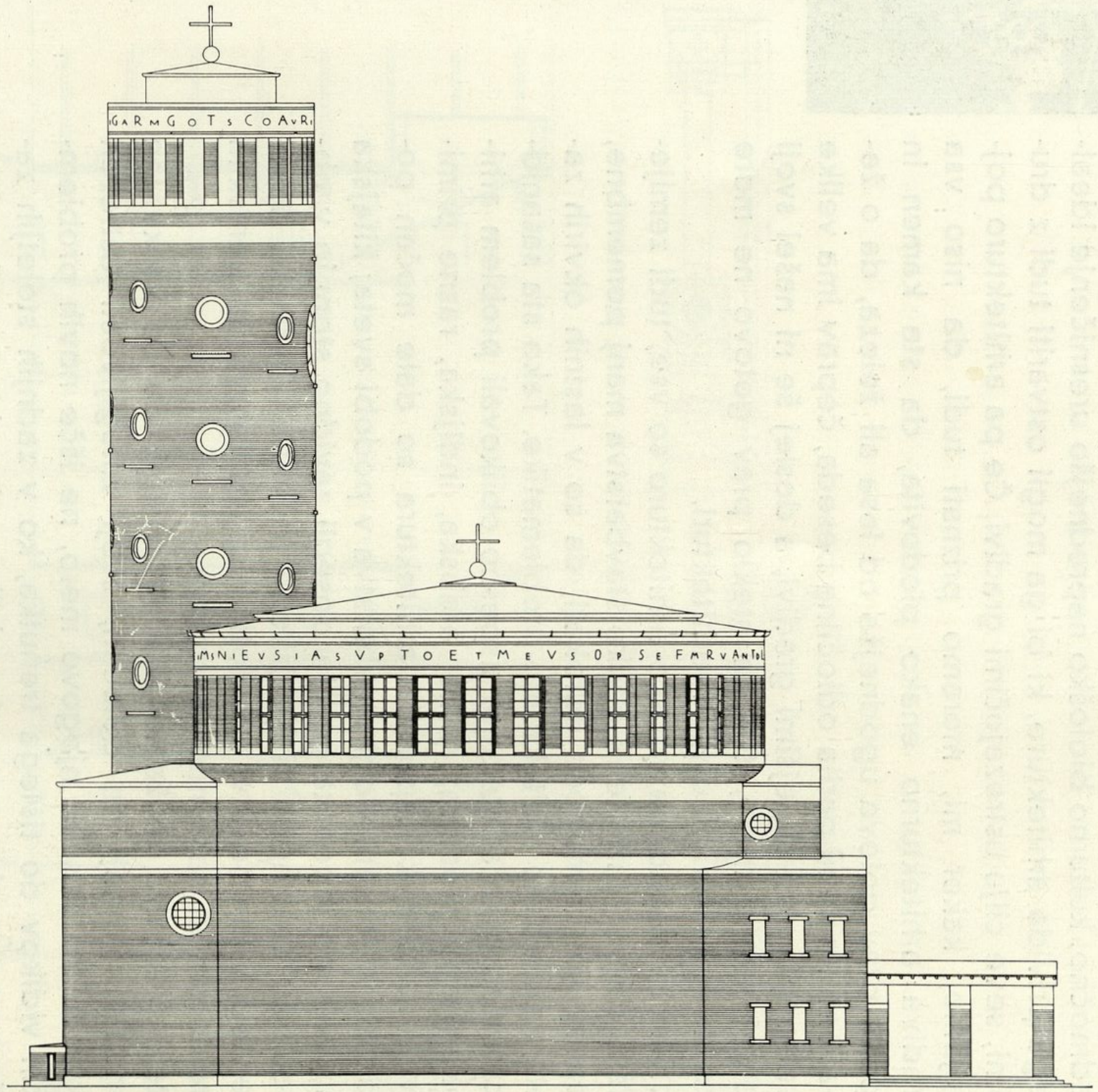
Narodi in dežele nimajo enakega razpoloženja za arhitekturo

Nadvse zanimiv je tudi zemljepisni in zgodovinski pogled na arhitekturo, ki kaže, da niso niti vsi časi, niti vsi narodi pa tudi ne vse dežele arhitekturno enako aktivni, čeprav bi bili domnevno dani zanjo vsi pogoji. Pokaže se namreč, da je arhitektura v najširšem smislu sicer doma povsod, pri vseh narodih in v vseh dobah človeške zgodovine, odkar je postala kulturno tvorna, da pa se njena zmožnost zelo različno uveljavlja; predvsem pa se pokaže, da je v zemljepisnem in zgodovinskem mozaiku celotne arhitekture res dosledno reagirala na vse v naši razpravi zajeto problemsko območje arhitekture prav za prav samo ena, zemljepisno omejena in kulturno razvojno trdno povezana skupina narodov. S stališča globlje problematike so se najvažnejša arhitekturno zgodovinska dejstva izvršila doslej na ozemlju starega Egipta, klasične Grčije, helenistične kulture, rimskega imperija ter zapadne in srednje Evrope. Arhitektura tega, po kulturni vzročnosti neločljivo povezanega dela sveta, se ni samo dosledno problemsko poglabljala in vsestransko bogatila, ampak je pridobivala tudi vedno širši pomen, dokler ni zavzela v svoji zapadno evropski obliki izrazito svetovnega, v vseh kulturnih deželah sedanjosti merodajnega položaja. Kljub pisanemu mozaiku svetovne arhitekture je od baroka sem mogoče govoriti o poglabljajočem se, za ves svet veljavnem gledanju na problem stavbarstva. Napačno bi bilo, če bi to zmago pripisovali samo revolucionarnim posledicam novih gradiv, železa, stekla in posebno železobetona; gre namreč le za





PREDNJA FASADA



STRANSKA FASADA

SVANTVN BEOGRAD

1:100



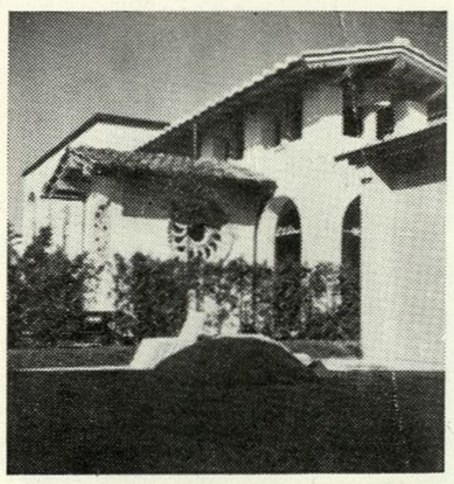
popolnejšo, po svoji sugestivnosti obstoječi po vitalni sili nadmočno, kulturno biološko naprednejšo uresničenje idealnega privida arhitekture, ki bi ga mogli ostvariti tudi z drugimi, seve cilju ustrezajočimi gradivi. Če pa arhitekturo pojmujemo, kakor mi, moramo priznati tudi, da niso vsa gradiva arhitekturno enako plodovita, da sta kamen in opeka prav gotovo ugodnejša od lesa ali železa, da o železobetonu še ni padla odločilna beseda, čeprav ima velike prednosti pred starejšimi gradivi, a doslej še ni našel svoji naravi lastne mere, ter da steklo prav gotovo ne more postati vodilno gradivo v arhitekturi.

Tudi vsa gradiva niso enako plodovita v arhitekturi

V primeri z zapadnoevropsko arhitekturo so vse, tudi zemljepisno najbolj razširjene oblike stavbarstva manj pomembne, čeprav jim ni mogoče odrekati, da so v lastnih okvirih zajele važne dele arhitekturne problematike. Tako sta sasanidska in arabska arhitektura uspešno oblikovali problem arhitekturnega prostora; ruska, arabska, indijska, razne primitivne in kitajsko-japonska arhitektura so dale močen poudarek vizionarni vlogi stavbarstva v podobi sveta; kitajska in posebno japonska pa sta dosegli zavidno stopnjo v obvladanju celotnega življenjskega prostora, japonska posebej tudi v premostitvi nasprotij med umetnim, stanovanjskim prostorom in naravnim prostorom.

Med vsemi uresničenji arhitekture je doslej najpomembnejša zapadnoevropska arhitektura

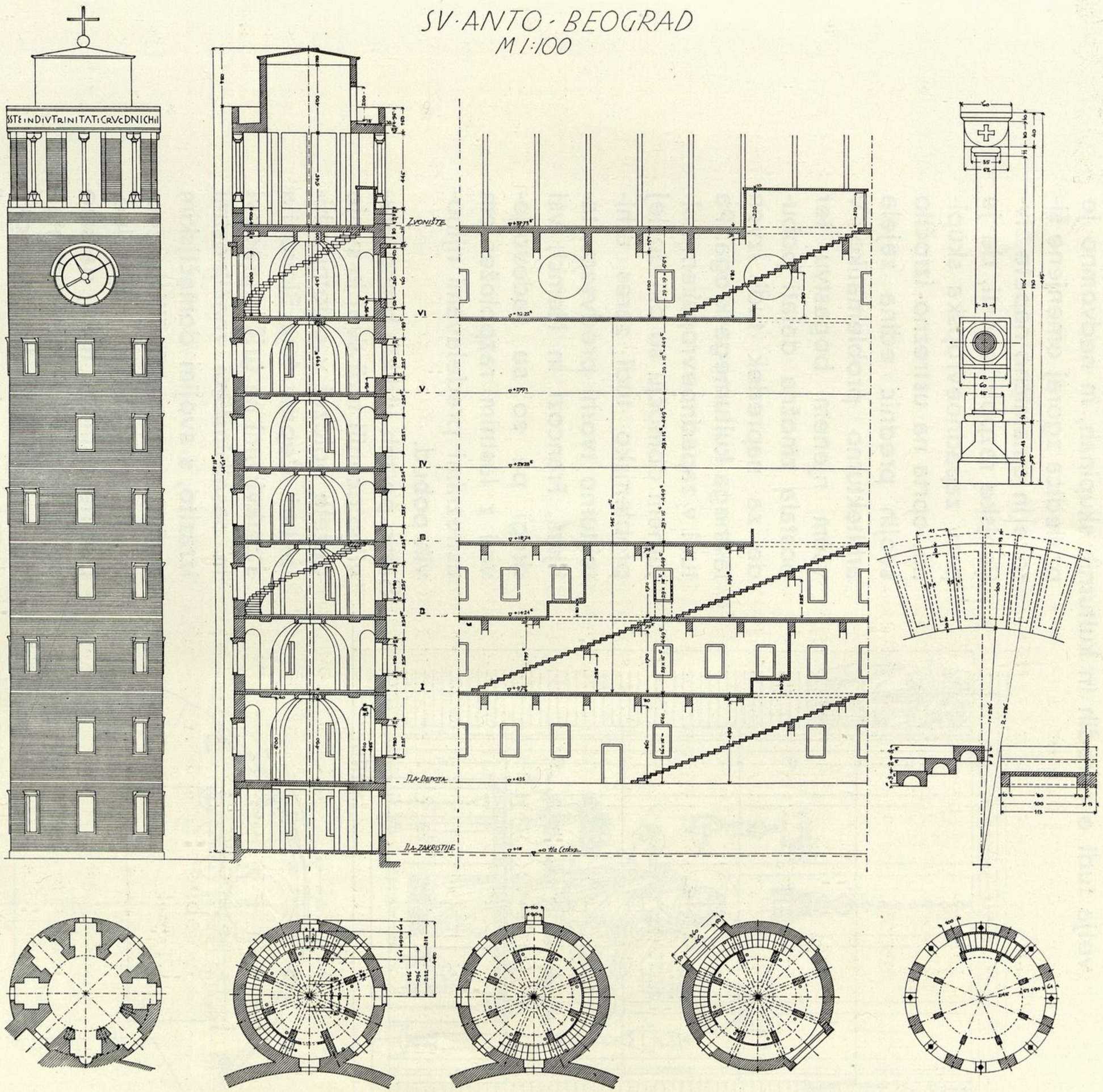
V teh skupinah opažamo predvsem tudi, da se vsaka teh arhitektur omeji na določen, svoji zmogljivosti ustrezen okvir in ko doseže njegovo mero, ne išče novih problemskih vidikov do tistega trenutka, ko v zadnjih stoletjih zadene na zapadno evropsko oblikovanje arhitekturnih nalog, in jo ta pobudi k novim oblikam. Tako je n. pr. za bizantinsko arhitekturo značilno, da je uresničila na začetku svoje poti v Aji Sofiji v Carigradu enega viškov glede popolnosti arhitekturnega prostora, pozneje pa se je znatno omejila v svojem idealu in obstala pri izbrani obliki, dokler njene ustaljenosti niso začele vznemirjati baročne, klasicistične in sodobne zapadnoevropske rešitve. Podobno velja za islamsko arhitekturo, ki se je pogosto izredno tvegano igračkala z visokokulturno obliko prostorninske arhitekture, katero je izbrala ob začetku, pa pozneje ni stremela iz tega okvira v nove možnosti. Pri vseh teh arhitekturah pa opažamo, da je njihovo negibno razmerje do arhitekturne problematike posledica enostransko usmerjenega življenjskega čuta, kateremu manjka za zapadnoevropski kulturni svet tako značilne in tako plodovite, ker dinamično nasičene, pa vseeno nasprotja izravnavajoče razpetosti med stvarnim in duhovnim, čutnim in nadčutnim življenjskim tečajem.



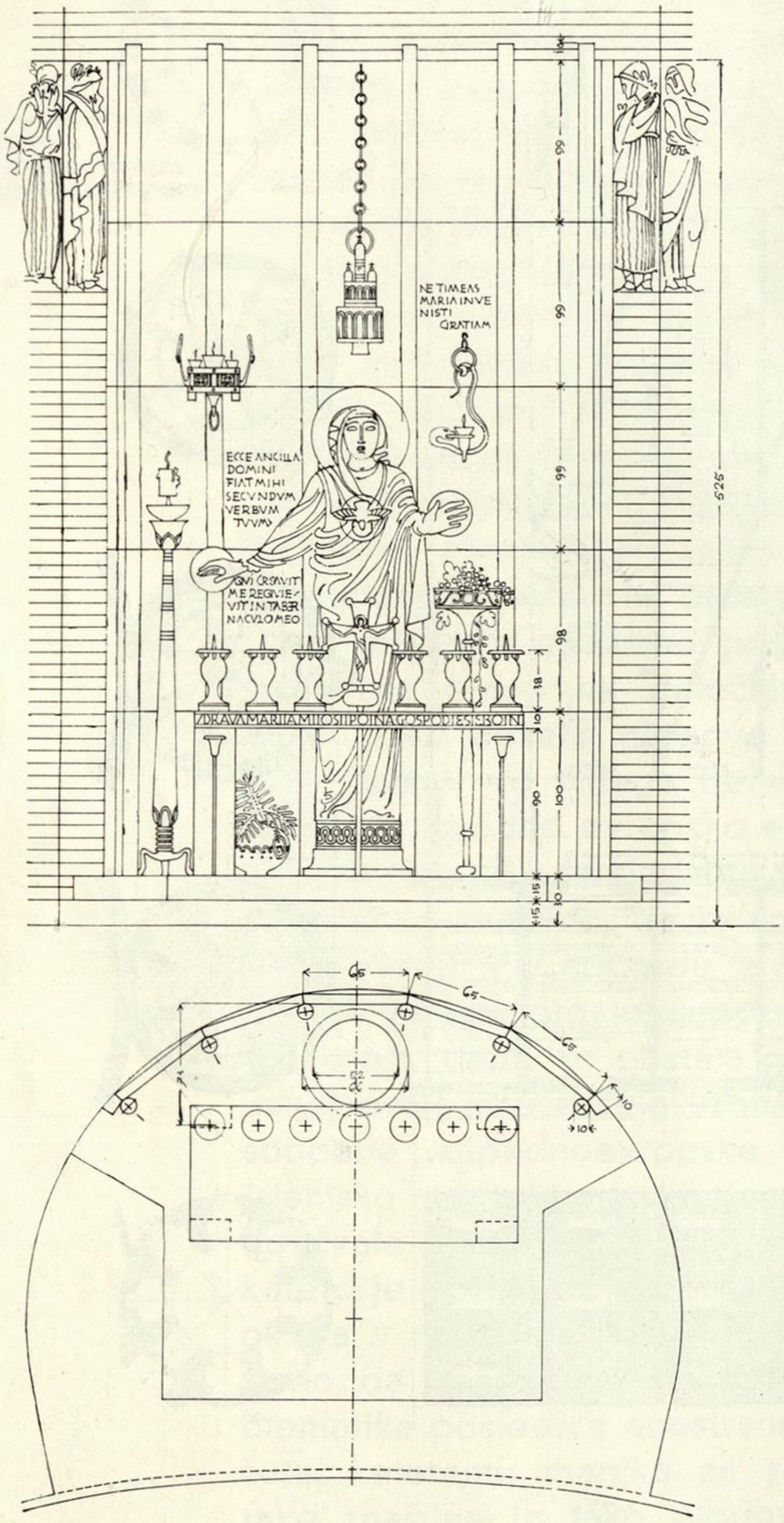
Kakor o vsem kulturnem in duhovnem prizadevanju sploh velja namreč tudi o arhitekturi, da je sicer splošno človeška, da pa iz splošne veljavnosti stavbarskega čuta še ne sledi, da so vsi ljudje, vsi narodi, vsa kulturna razpoloženja tudi

SV·ANTO·BEOGRAD

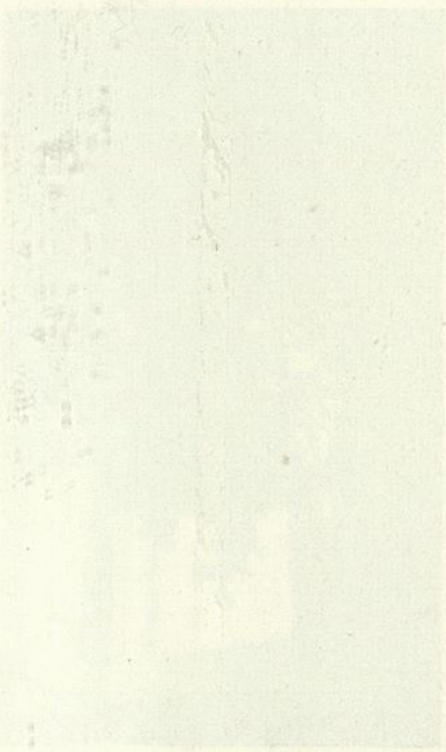
M 1:100



enako plodovita, če njihova prizadevanja ocenjujemo s stališča osvajanja arhitekturnega življenjskega področja. Kakor se vsi ljudje poslužujemo govorice, da izrazimo svoje misli in čustva, a zato še dolgo nismo vsi tudi jezikovno tvorni, tako je tudi z arhitekturo. Vsi jo uporabljamo in se po nji tudi osebno izražamo, le redki pa so arhitekturno tvorni v smislu napredka v arhitekturi. Kar velja o posameznikih, velja tudi o narodih in kulturnih skupinah, in nedvomno je posledica zgoraj omenjene široke in dinamično napete življenjske razpoloženosti, da je prav zapadnoevropska skupina, oprta na ustrezno izročilo svojih prednic edina zajela arhitekturno problematiko v vsem njenem bogastvu ter postala zmožna dajati pobude za napredek tudi izven lastnega kulturnega kroga. Pa tudi v zapadnoevropskem kulturnem območju so bili doslej problemsko tudi zares arhitekturno tvorni predvsem Italijani, Francozi in Nemci, vsi drugi pa so se zadovoljevali z lastnim razpoloženjem ustreznimi predelavami njihovih pobud.



Samo po teh vidikih bomo pravilno ocenili tudi svoj in svoje dežele položaj v celotni arhitekturi. Čeprav ima Slovenija s cerkvicami na gričih, gradovi in naselbinskimi značilnostmi izrazito, s svojim domačijskim značajem nerazdružljivo zvezano arhitekturno sestavino, pač ne bi mogli trditi, da smo se v arhitekturi monumentalno izrazili. Podobno mnogim velikim narodom smo namreč ustrezno svojemu posebnemu razpoloženju in svoji kulturno razvojni stopnji doživljali, ustvarjali in uporabljali arhitekturo sicer po svoje, toda brez poudarjenega razmerja do njene globlje problematike. Dovzetno pa se je odprlo naše srce za njene razpoloženjske, miljejske, ali kratko vizionarne poteze, ter smo po najskromnejši arhitekturi, ki je naši domačiji lastna, zapeli njeni na-





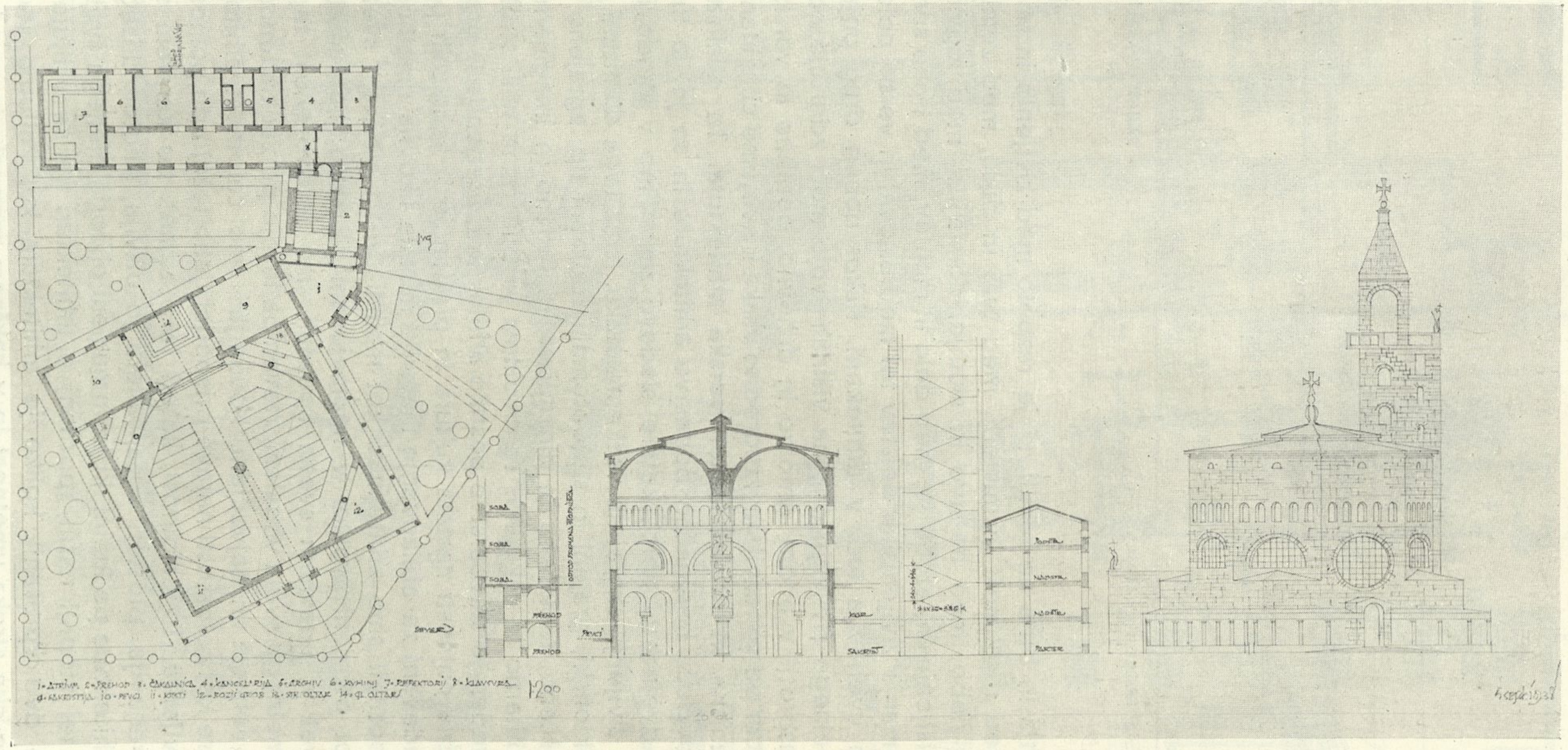
ravni lepoti s stavbarskimi liki izražen napev, poln lirične mehkobe in od vseh strani odmevajočih odpevov. Tudi ko smo v baroku postajali že svojsko dejalni, se nam oni pravi problemski čut za arhitekturo še ni prebudil in sta naš arhitektonski svet obvladovala še v celoti lirična muzikaličnost narodne popevke in barvitost ljudske umetnosti. Šele v dvajsetem stoletju začenjamo doživljati tudi globljo arhitekturno problematiko bodisi kot zgrajeno telesnost bodisi kot organizirani življenjski prostor.

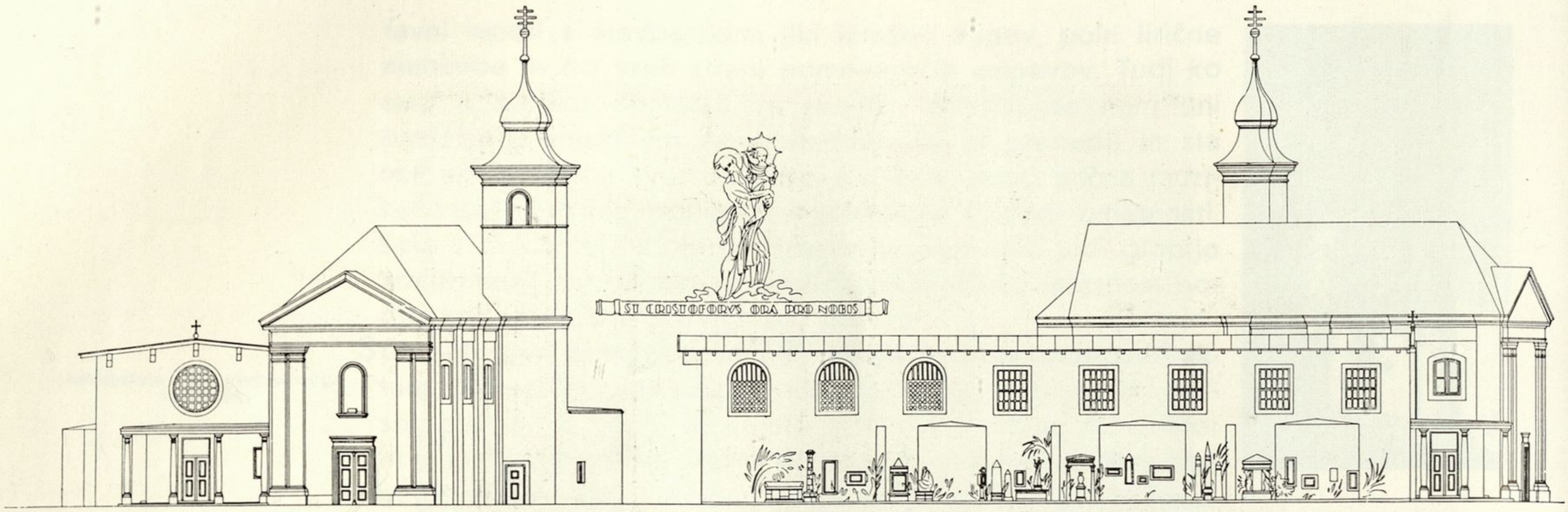
Arhitektura izraz svetovnega naziranja

Spoznali smo sestavine in njih vlogo v organizmu arhitekture. Smoter je njena duša, njen neposredni življenjski smisel; prostor je materija, katero oblikuje z ozirom na smoter in učinek; materialna lupina pa posoda, v kateri dobiva razbegajoča se snov, prostor, svojo trdno obliko. Z oblikovanjem prostora s pomočjo materialne lupine in z ozirom na praktični, posebni smoter pa še ni izčrpana celota arhitekture, ker ima, kakor smo videli, tudi velik razpoloženjski moment in ne služi samo praktičnim potrebam, ampak prav izrazito tudi potrebam višjega življenjskega reda. V svojem prvinskem praktičnem pomenu je arhitektura sicer res samo tehnična stroka, v svojem kulturnem pomenu pa ima tudi izrazito aktiven značaj, po katerem ne služi samo življenju, ampak ga tudi oblikuje, ureja, usmerja in izboljšuje. Njena borba za svojo končno podobo, ki smo jo nakazali, ko smo razpravljali o sestavini prostora, nikakor ni samo borba za udobnejše pogoje življenja, ampak je po globljem bistvu predvsem prizadevanje za razčiščenje in ureditev človekovega razmerja do narave kot surovega, neizdelanega življenjskega prostora. Ker je ta prostor od prvega dne življenja za človeka razen materialnega okvira za življenjsko udejstvovanje tudi neizogiben činitelj duhovnih doživetij, postaja borba s surovim prostorom za opredeljeni, resničnim pogojem življenja bolj ustrezni arhitekturni prostor obenem tudi borba za razčiščenje neurejeno od vseh strani na nas pritiskajočih vprašanj svetovnega naziranja. Iz prvotnega sredstva za udobnejši prostor postaja arhitektura tudi sredstvo za poglobitev življenjskih spoznanj. Praktični vrsti stanovanjske in družabne arhitekture se pridružuje versko obredna, ki ne pomeni nič manj kakor poskus premostitve med naravnim prostorom in neznanim, toda slutenim prostorom neke svetu tuje dodatne četrte dimenzije imaginarne, transcedentalne smeri. Na višjih stopnjah kulture se svetovnonazorni aktivni značaj arhitekture uveljavlja tudi v stanovanjski in družabni vrsti kot težnja po vzgoji človeka za skladnejše in bolj zdravo življenje. Ta težnja se kaže posebno v doktrinah, ki propovedujejo nove oblike življenja, za katere splošni razvoj še ni dozorel.

Dualizem človeške narave njegov pomen v življenju in arhitekturi

Človek kot telesno in duševno bitje se torej ves uveljavlja v prizadevanju za arhitekturo. Ves dualizem njegovega


1:100



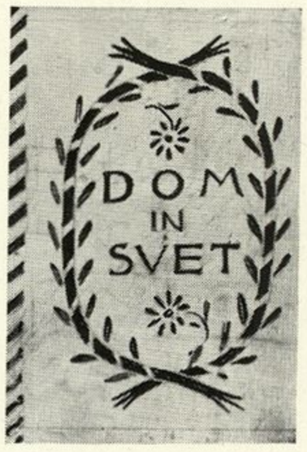
FACADA GLAVNA

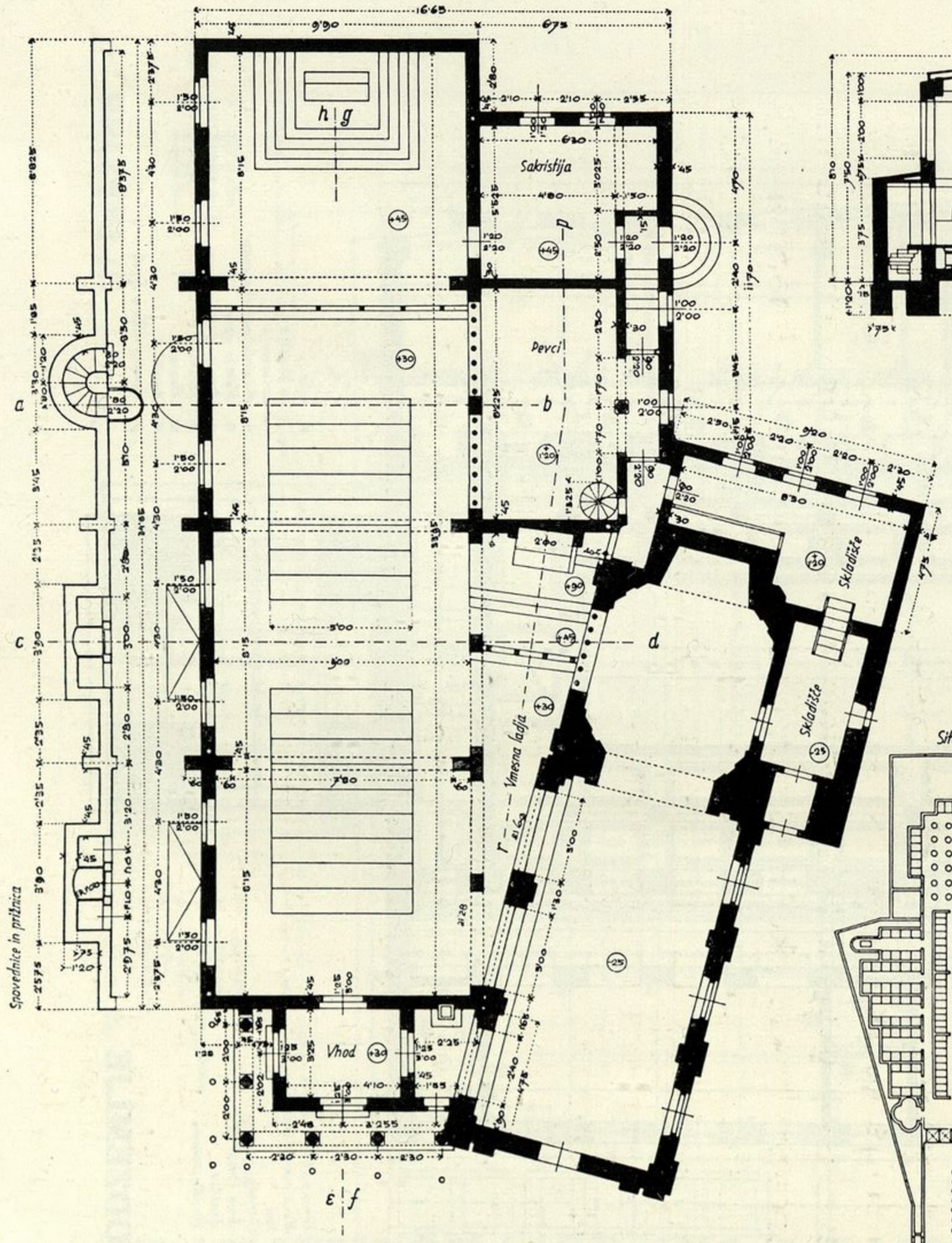
FACADA STRANSKA

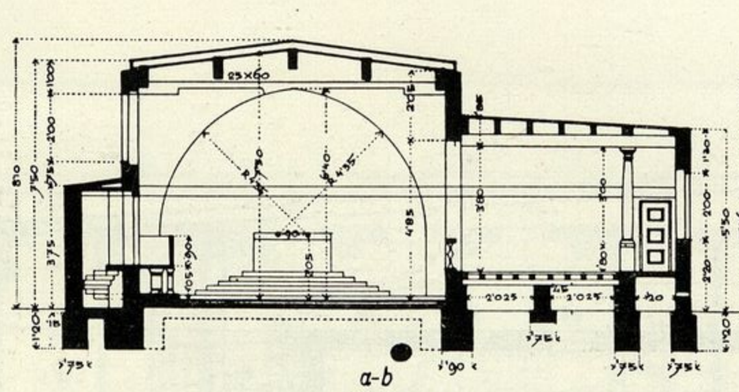
žitja in bitja na zemlji, ki je razpeto med življenje in smrt, med resničnost in misterij, med telo in dušo, med zemljo in nebo, med dejstvo in slutnjo, domišljijo, med logično mišljenje in razodetje, med delo in molitev, med trpno sprejemanje življenjskih dejstev ter modroslovni in verski polet, se uveljavlja tudi v arhitekturi. Kakor noben drug pojav realnega življenja ona na višinah svoje moči združuje obe nasprotji v enoto, gmotno in duhovno, porabno in versko. Sicer pa se razvijata vzporedno vsaka k svojemu cilju stanovanjska in družabna ter verska arhitektura. Ta dualizem povzroča neskončno bogastvo arhitekture in se javlja tudi v dvojnostni tipiki, katere sledove zasledimo v zgodovini in življenju skoraj na vsakem koraku. Izraz tega dualizma je tektonski, grajeni in stereotomni, izdolbeni tip, zgrajeno in raščeno, tektonsko in dinamično, realistično in imaginarno, utilitarno in sakralno. Ta dvojnost je bila dana naši stroki, preden je stavbarstvo postalo arhitektura, preden je iz praktične nujnosti nastala kultura in preden je iz tehničnih prizadevanj za oblikovanje materije nastala likovna umetnost. Spoznali smo arhitekturo kot majhni svet v velikem svetu, kot omejeni prostor v neomejenem prostoru, kot umetni svet v naravnem svetu. Spoznali smo zaokroženost tega umetnega sveta v malem, zraven pa težnjo po zaokroženosti v velikem in največjem. Poudarjali smo celotnost arhitekture kot celotnosti narave prispodobljeno težnjo po polnosti življenja. To celotnost, kateri je predmet, po katerem se uveljavlja, prostor, duša, katera jo oživlja, smoter, dosega arhitektura po lupini, ki je firmament obzorja njenega sveta.

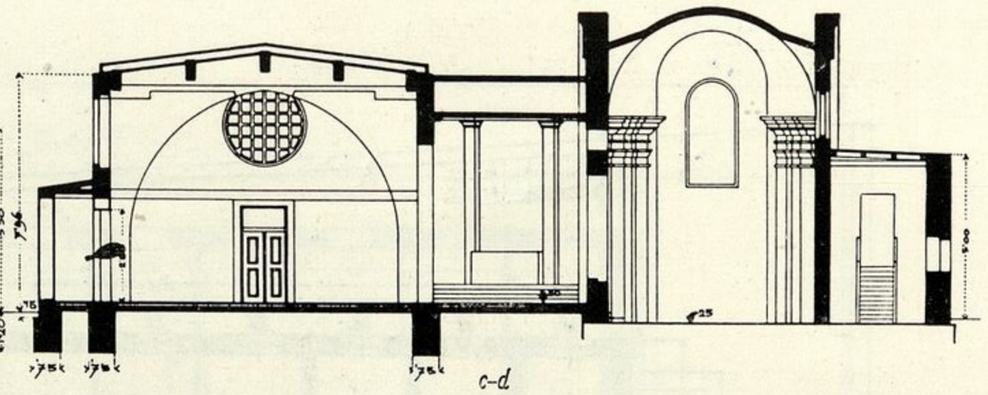
Kulturna tvornost arhitekture

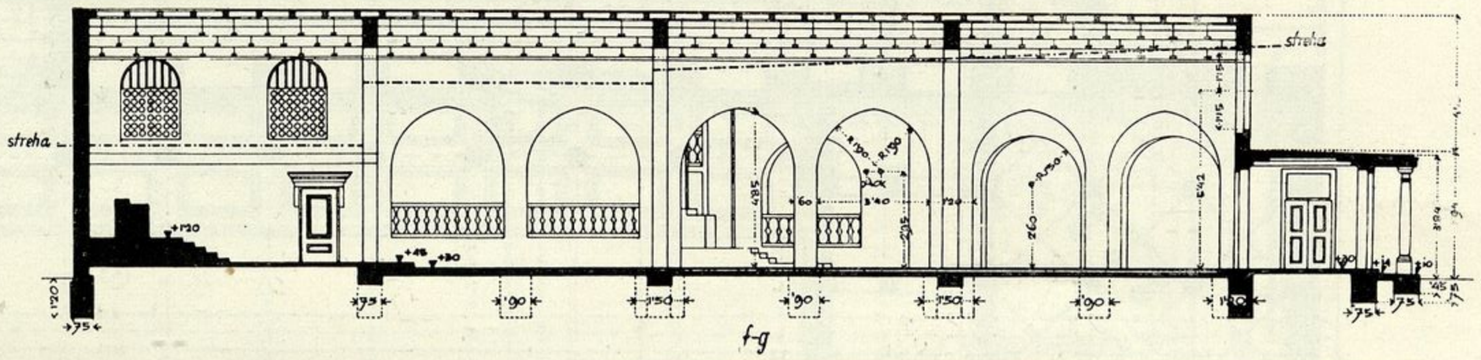
Na tej stopnji naših spoznanj o arhitekturi pa se vsiljujeta še dve vprašanji, koliko je arhitektura kot kulturno stvariteljska stroka umetnost in v kakšnem razmerju je ona kot odsev svetovno nazornih prizadevanj do filozofije in verstva.

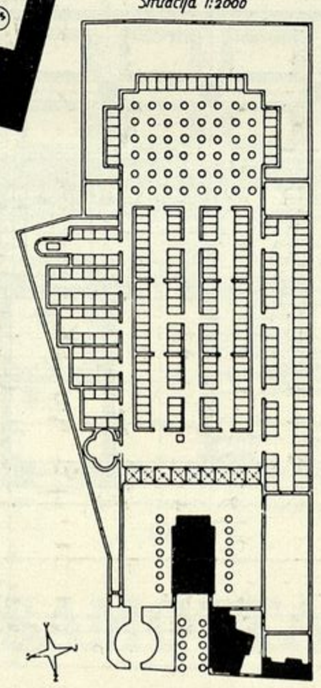


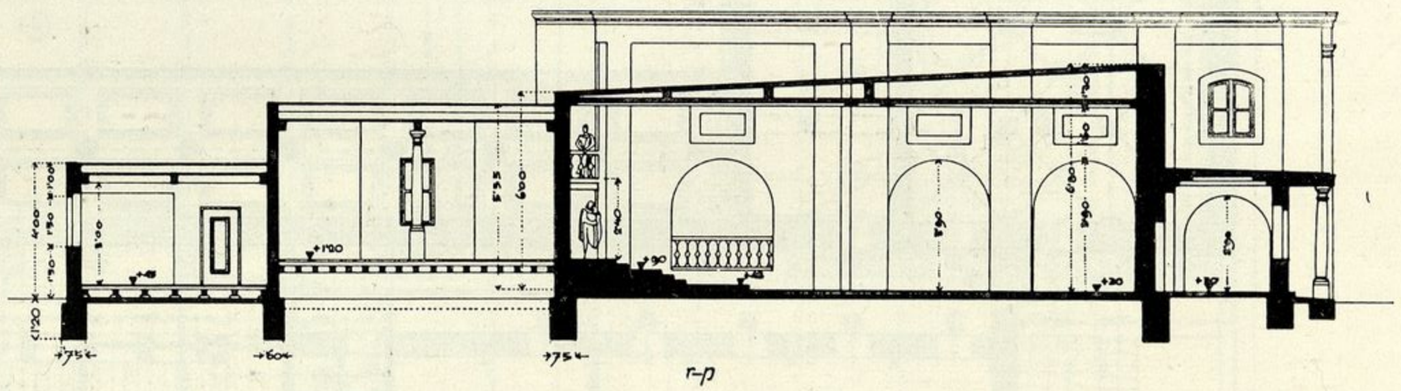


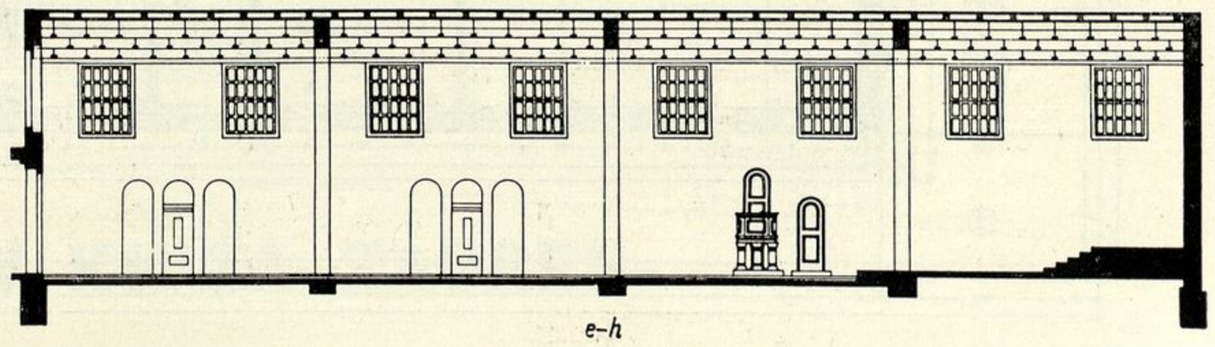




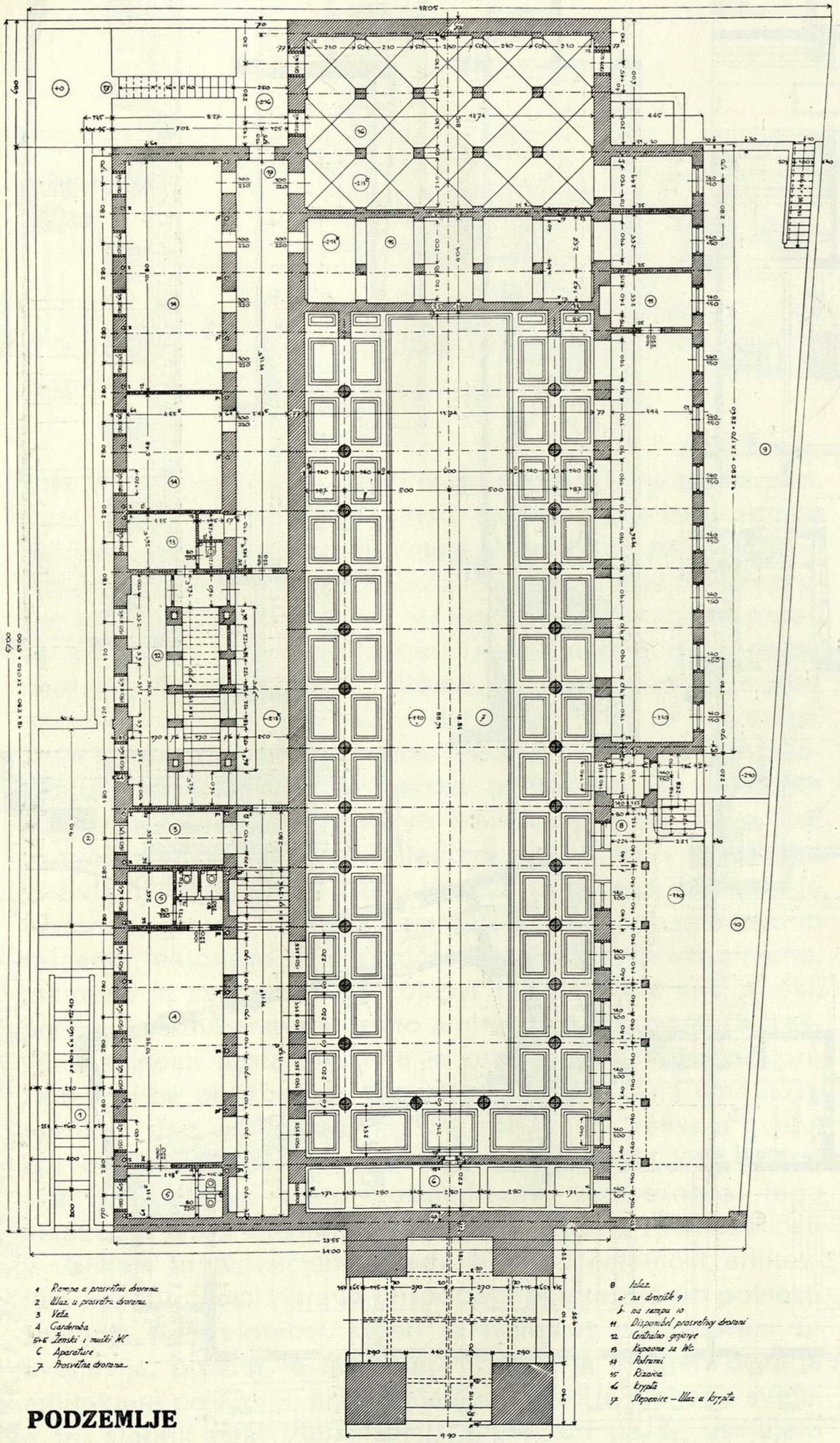






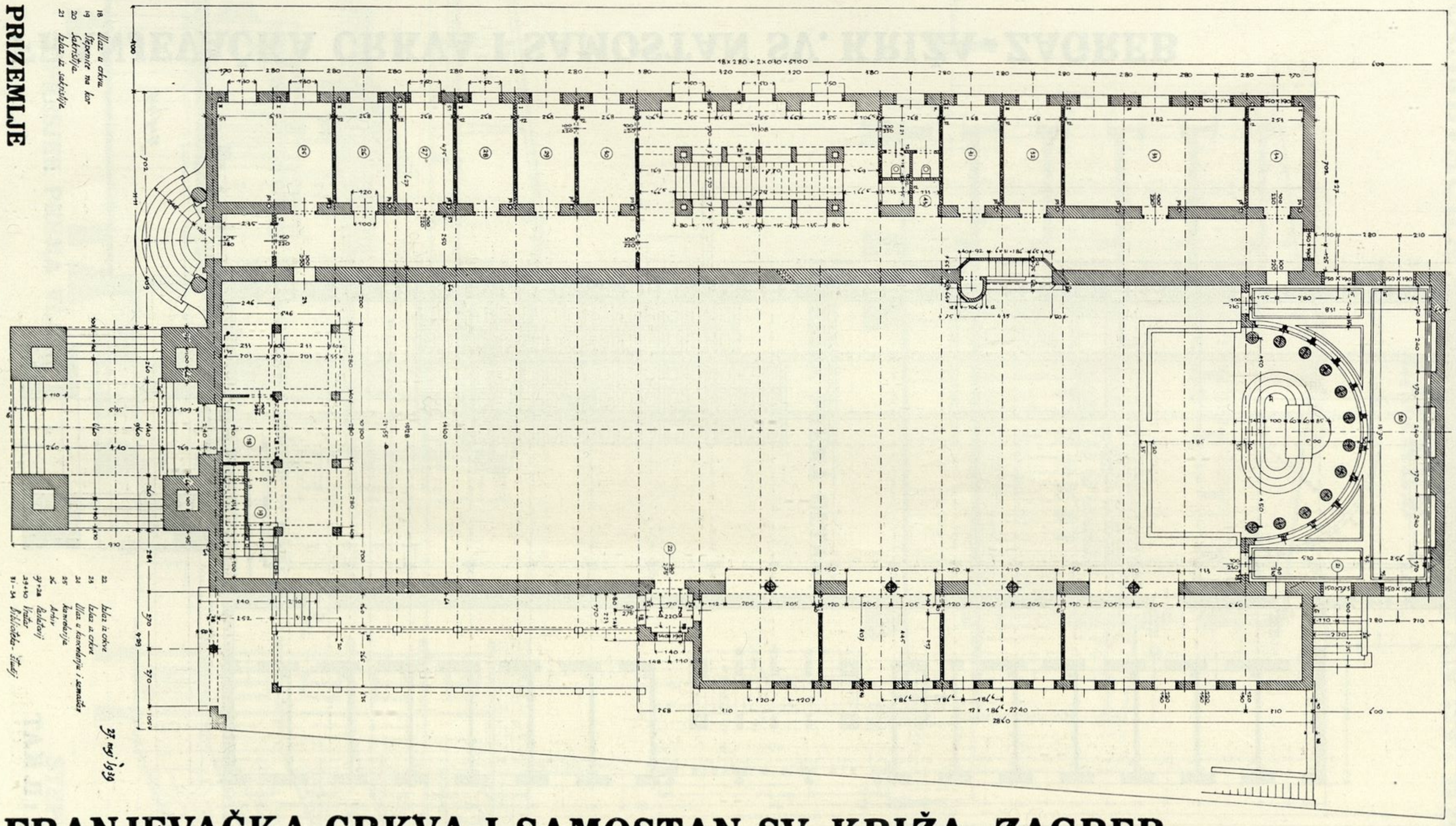


CERKEV SV KRIŠTOFA V LJUBLJANI


1 Rampa u prosvitlnu dvoranu
2 Ulaz u prosvitlnu dvoranu
3 Vetia
4 Garderoba
5+6 Ženski i muški WC
C Aparature
7 Prosvitlna dvorana
8 Izlaz
a- na dvorište 9
b- na rampu 10
11 Dispozitivi prosvetlnog dvorani
12 Centralno grijanje
13 Kupaona sa WC
14 Podrumi
15 Riznica
16 krypta
17 Stepenice – Ulaz u krypte

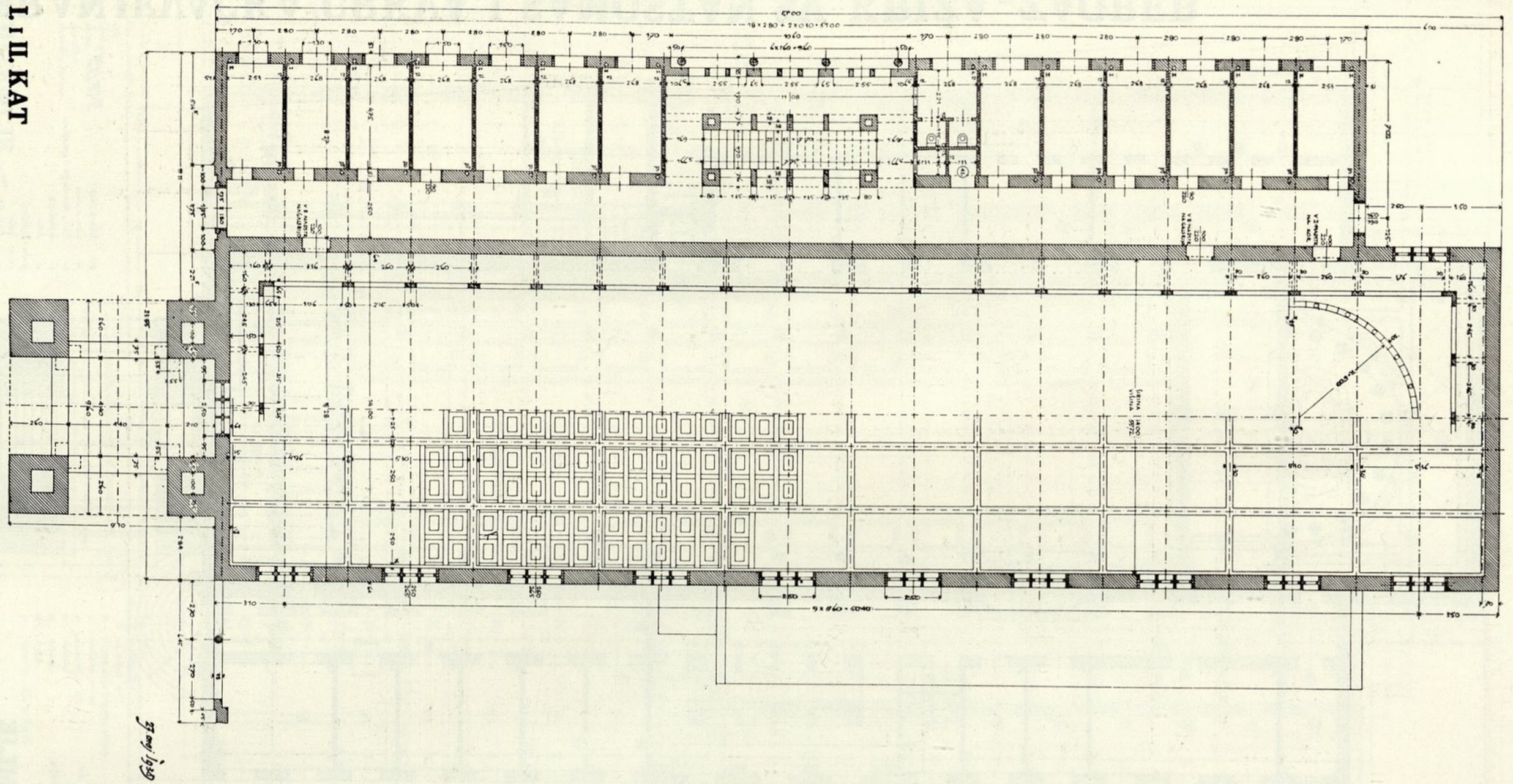
PODZEMLJE

PRIZEMLJE



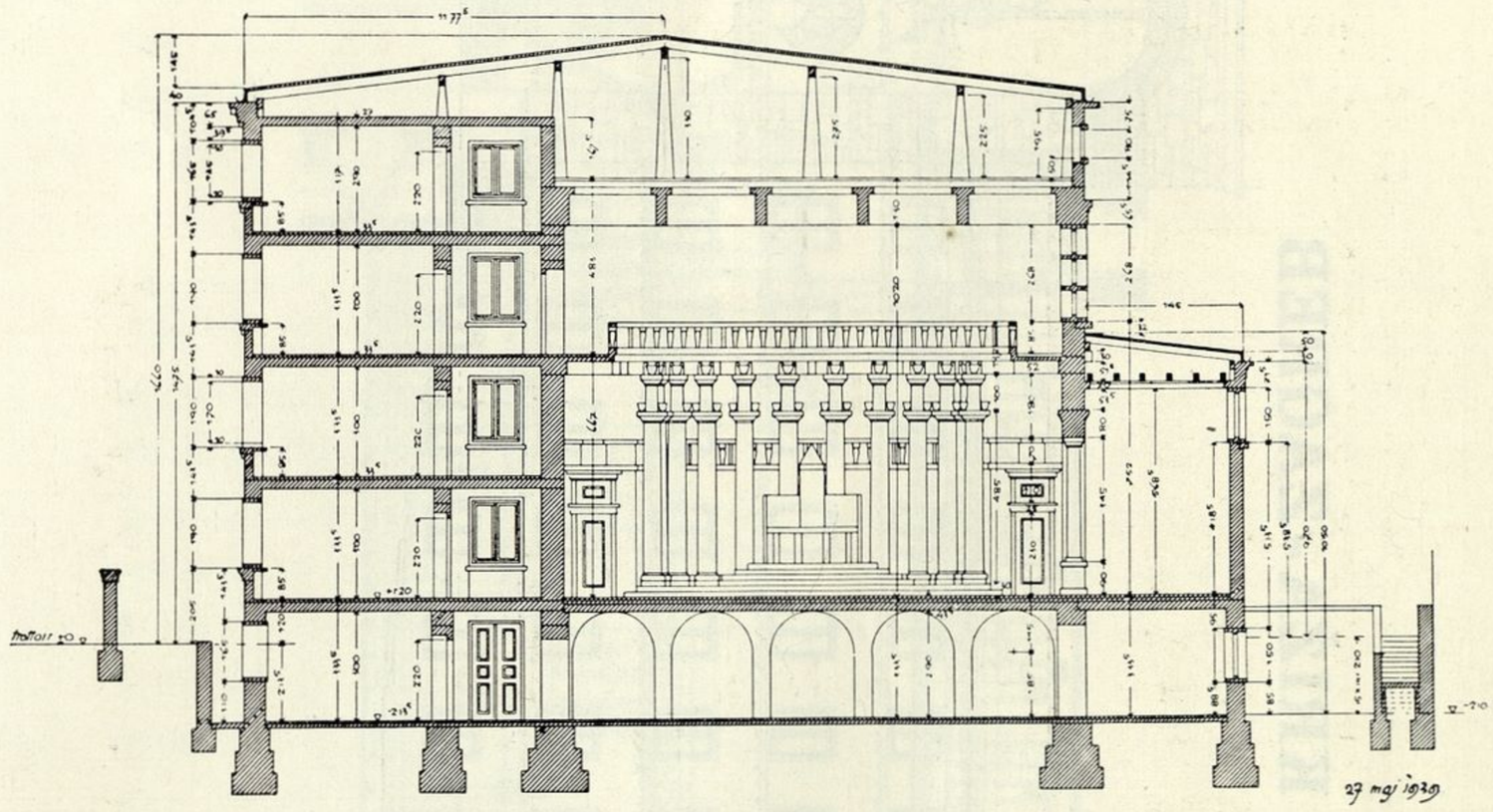
FRANJEVAČKA CRKVA I SAMOSTAN SV. KRIŽA - ZAGREB

I. i II. KAT

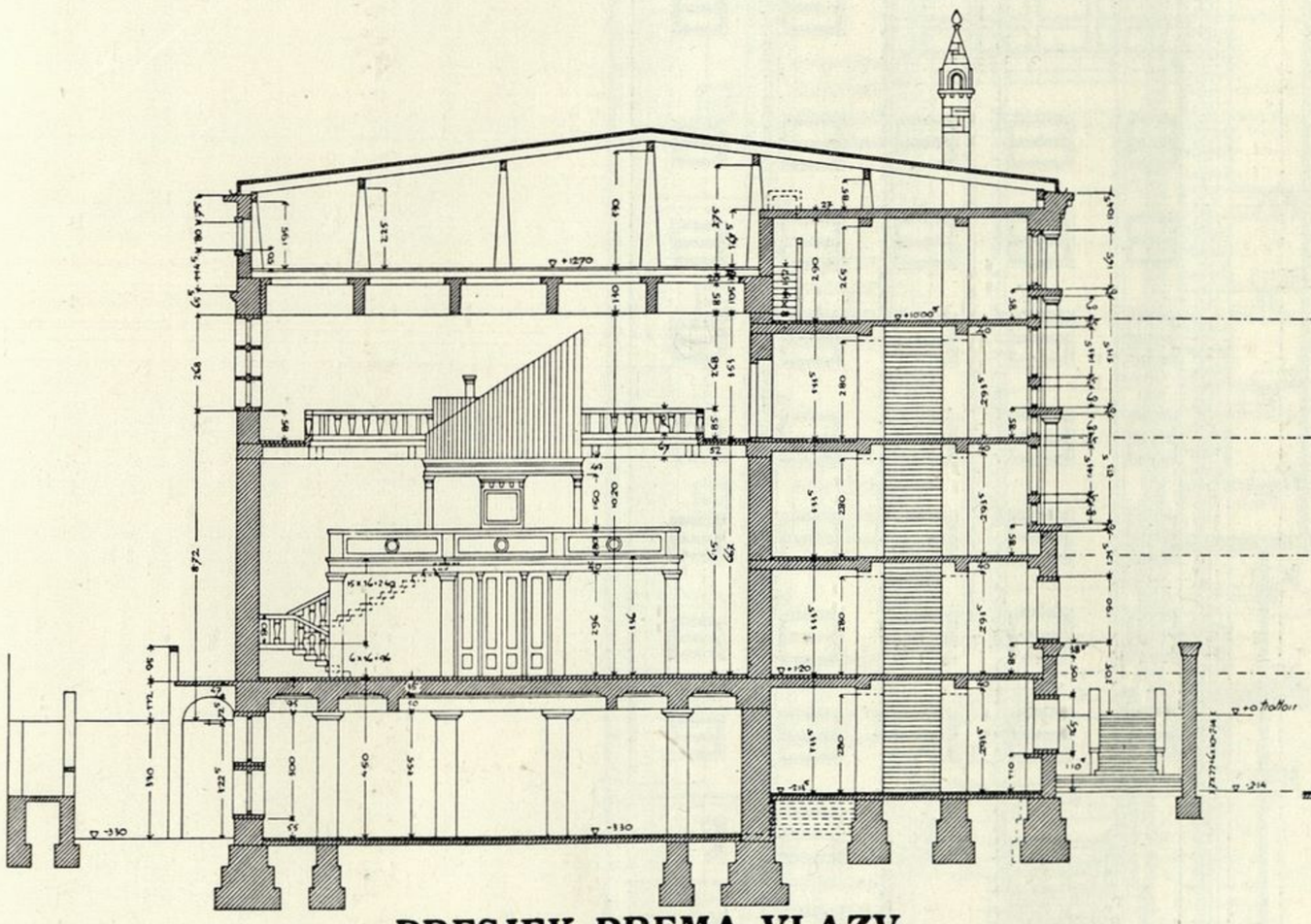


FRANJEVAČKA CRKVA I SAMOSTAN SV. KRIŽA - ZAGREB

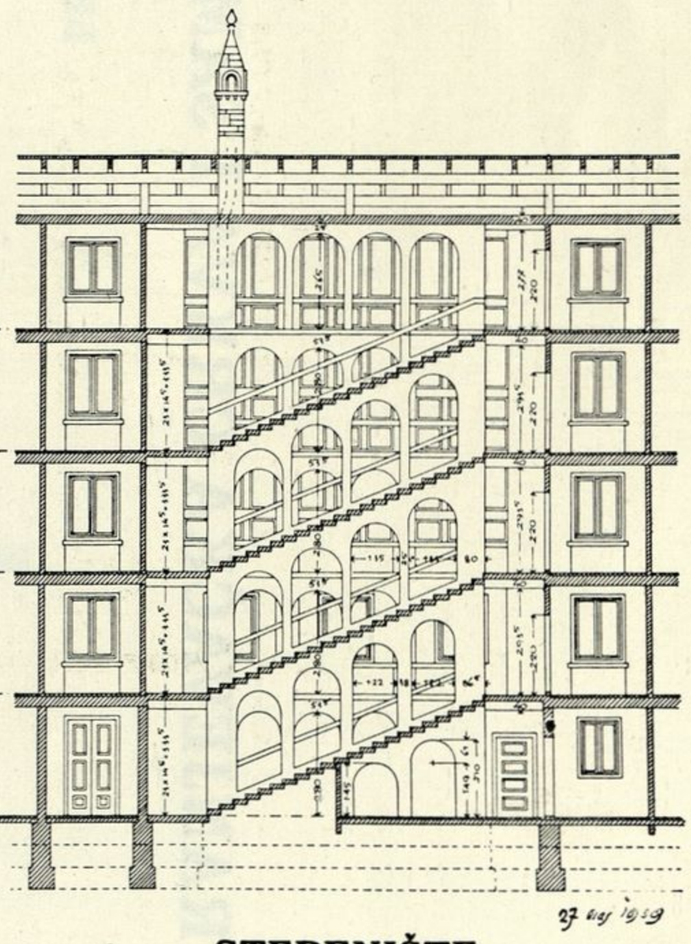
FRANJEVAČKA CRKVA I SAMOSTAN SV. KRIŽA
ZAGREB



PRESJEK PREMA OLTARV

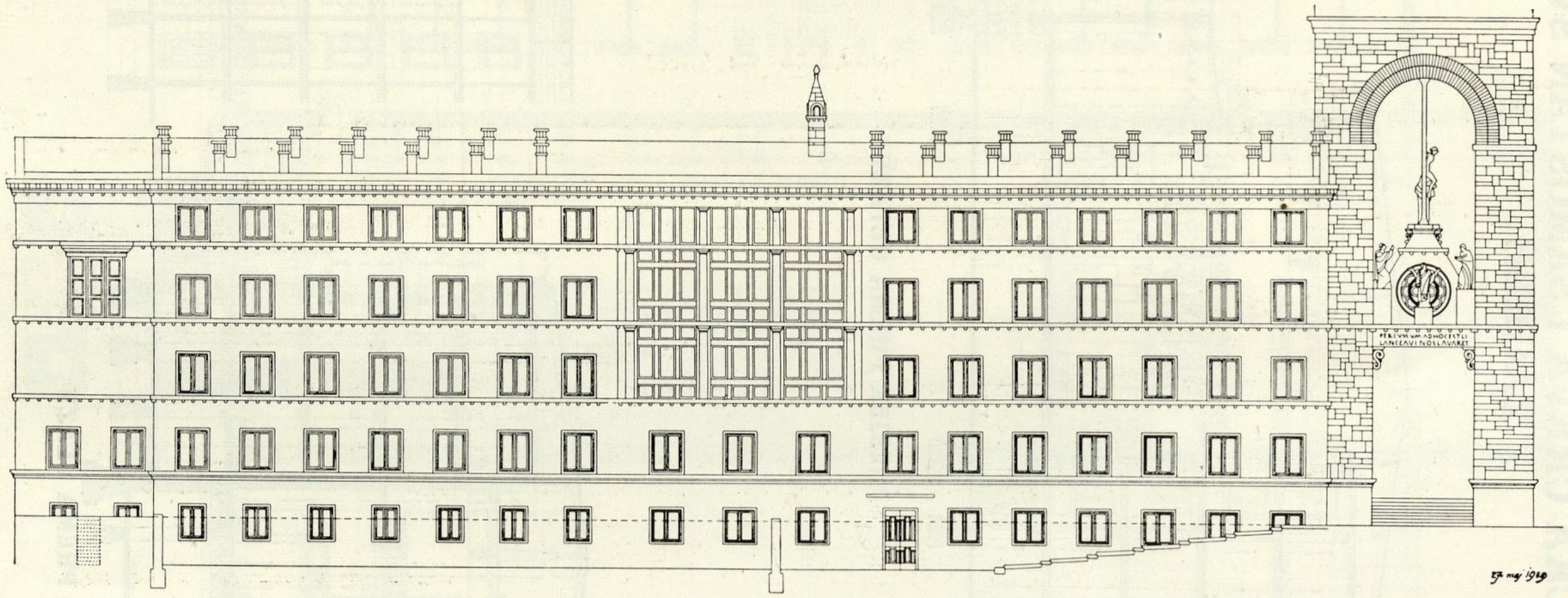


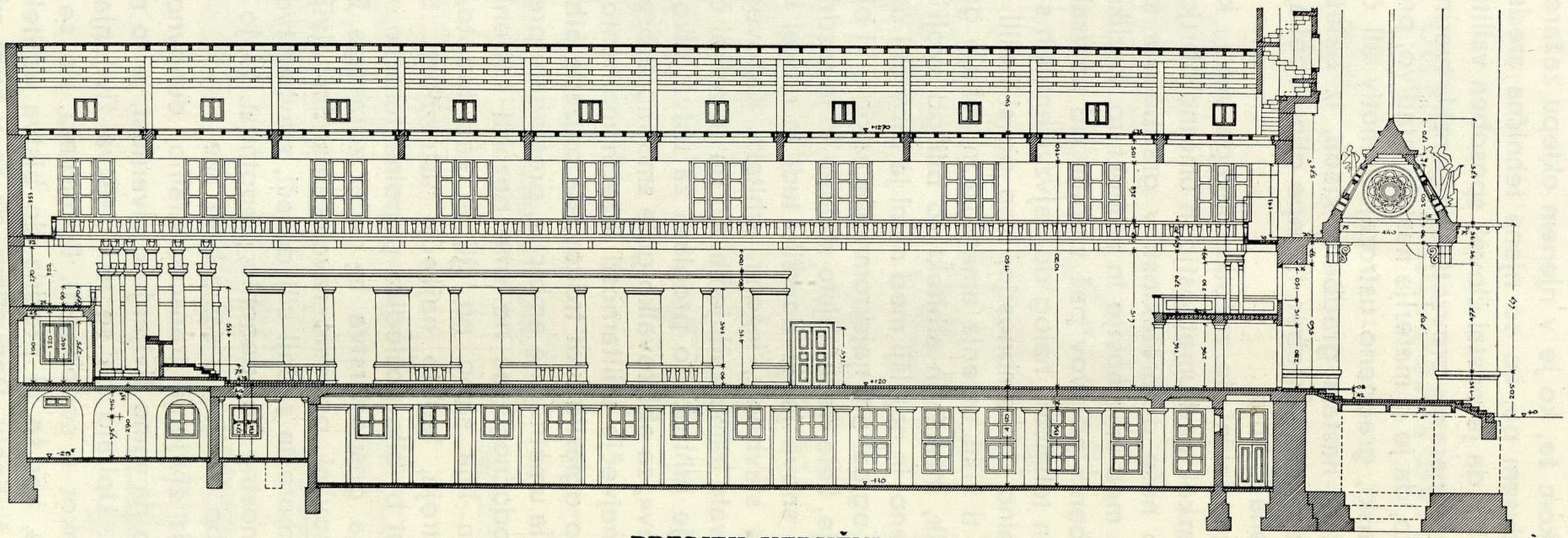
PRESJEK PREMA VLAZV



STEPENIŠTE

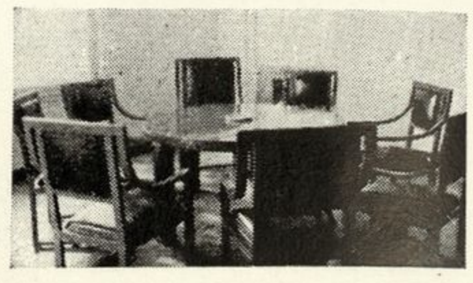
FRANJEVAČKA CRKVA I SAMOSTAN SV. KRIŽA - ZAGREB





PRESJEK VZDVŽNI

27. avg. 1919



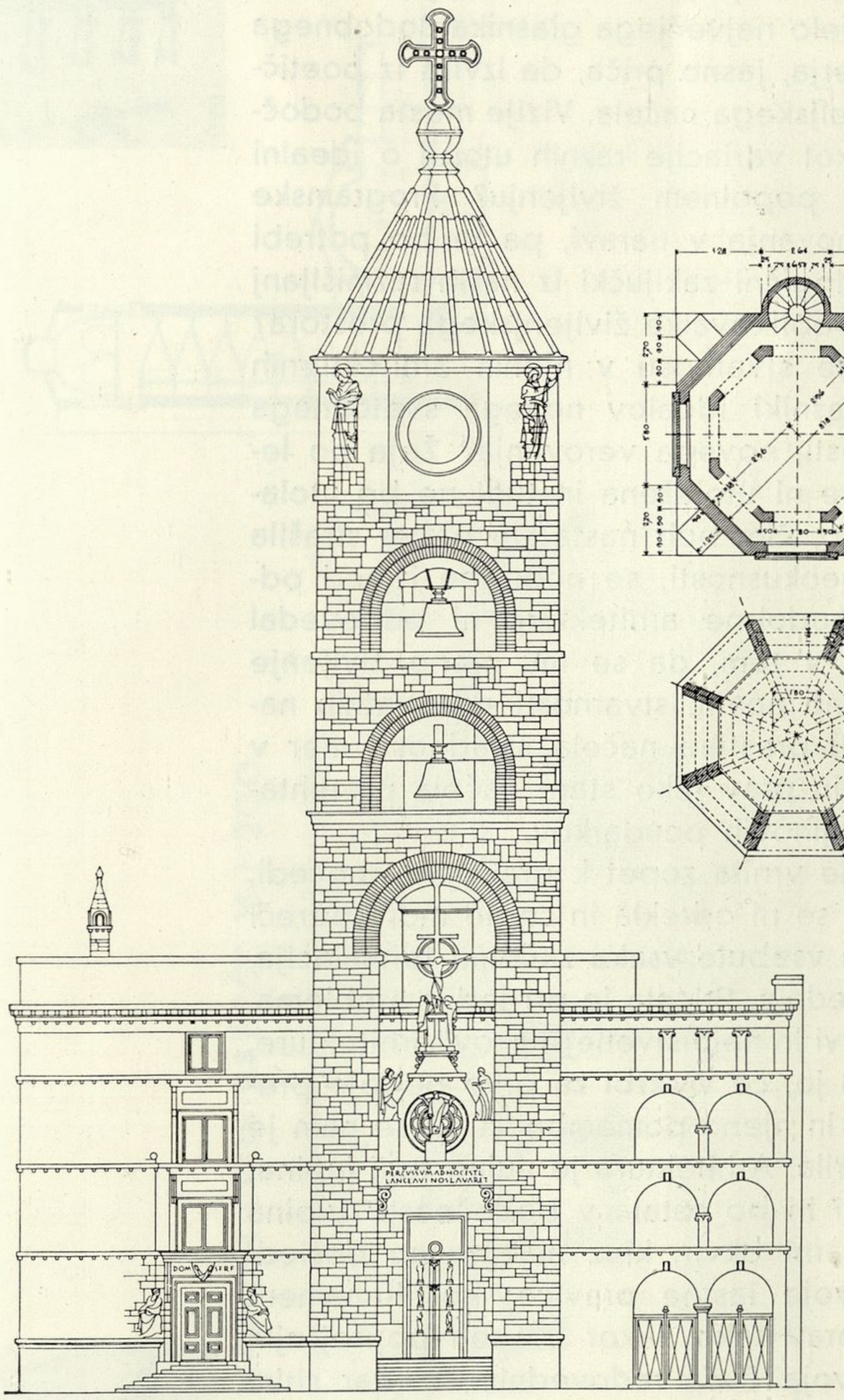
Da spada arhitektura v skupino kulturno tvornih pojavov življenja, pač nihče ne dvomi. Kulturno tvorna je postala s tistim trenutkom že, ko je v njenem oklepu zažarelo prvo ognjišče, predvsem pa, ko so njena tehnična sredstva napredovala toliko, da je postal človek sposoben vsiliti ustreznejšo obliko iz narave prevzeti anorganski tvarini in jo spremeniti tako, da je iz materije nastalo gradivo, predvsem pa tudi tektonski, gradbeno ustrezajoči motiv ali člen. Ko je iz kosa skale nastala gradbena klada, iz okleščenega kosa drevesnega debla steber, iz kepe gline opeka, je bila rojena gradbena kultura.

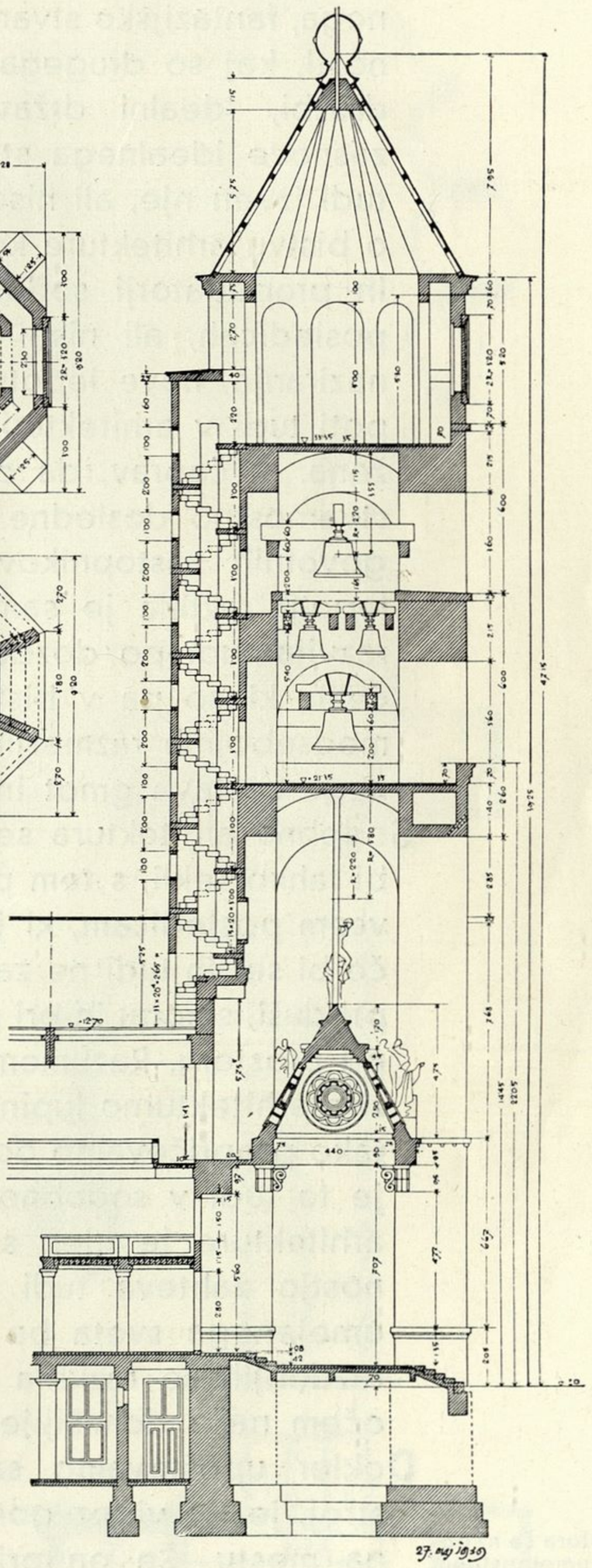
Umetnost in arhitektura

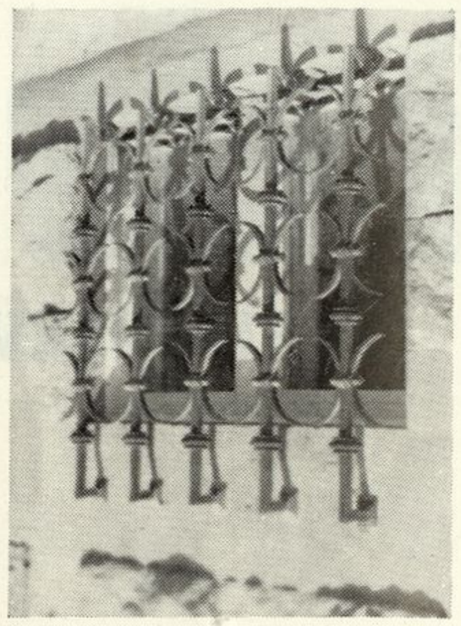
V vsi kulturni zgodovini do začetka novega veka,, ko se je začel kazati razkol med umetnostjo in umetno obrtjo, in deloma celo do naše polpreteklosti v gradbenem snovanju ni bilo razlike med umetnostjo in arhitekturo. Razlikovali so v celoti gradbenih pojavov pač stopnje od najvsakdanjejših porabnih in tehničnih nalog do najvzvišenejših s spomeniško in sakralno pomembnostjo, niso pa si belili glave s tem, kje se v ti vrsti začenja umetnost in nehuje gradbena obrt. Stavbenik, inženir in arhitekt so bili po svoji osnovni usmerjenosti eno, in najvišji med njimi je bil v eni osebi vse troje ter se ni ogibal niti najskromnejše naloge, ki bi jo nanj stavilo življenje. Šele devetnajsto stoletje, ki je razdrlo enoto umetnostnega snovanja, je dovršilo tudi ta razkol in ustvarilo kategorije stavbenik, inženir, arhitekt. Kakovost umetnika je priznavalo samo zadnjemu. Ko pa je prišel čas nove stvarnosti, ki je arhitekturo proglasil za ustvarjalko »stanovanjskih strojev«, za oblikovalko gole smotrnosti brez vsakih izven okvira največje utilitarnosti ležečih momentov, se je prav zagrizeno oglasila tudi trditev, da pripada arhitektura, kolikor je imela umetnostne ambicije, premagani preteklosti, arhitektura bodočnosti pa ne sme poznati nobenih sentimentalnosti in ima samo en cilj in eno lepoto, lepoto popolnega stroja, lepoto največje ustreznosti. Sodobna arhitektura naj bi bila posledica popolne tehnike, ustrezno organiziranega gospodarstva in načel zdravega življenja, združenih z novimi, pogosto revolucionarnimi življenjskimi oblikami. Da more ta zadnji cilj doseči, stavbarstvo ne potrebuje umetnostne komponente. Lepotnost, ki jo zahteva življenje, se bo uveljavila sama brez sile.

Ako izločimo iz življenja transcedentalno, duhovno načelo in se omejimo na samo življenjsko stvarnost, je to naziranje kar dosledno. Upirajo pa se mu dejstva življenja tako v preteklosti kakor v sodobnosti. Dopustimo, da se je preteklost motila, ker še ni prodrla do bistva arhitekturnega poslanstva v življenju. Dopustimo, da so v kruti zmoti tisti sodobni arhitekti, ki se kljub poznanju novih gradiv, tehničnih načinov in življenjskih teženj niso odločili za to pot in še vedno vztrajajo pri prepričanju, da je arhitektura

FRANJEVAČKA CRKVA I SAMOSTAN SV. KRIŽA - ZAGREB



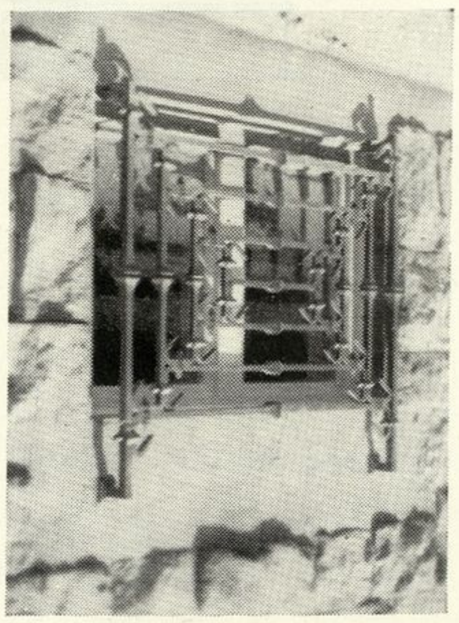




Arhitektura je poezija

vrsta poezije, da je okamenela muzika, da je najvišji možni umetniški akt, ki kljub tehnični in matematični podlagi neprestano odkriva poprej neslutene svetove in razodeva matematično nepreračunljive resnice. Tudi če vse to priznamo, nam nešteta, očividna in zgovorna dejstva iz načelno stvarnostnega kroga pričajo, da stara božanstva še živé in da človeško srce še vedno bije po taktu, ki mu je bil določen pred stotisočletji. Delo največjega glasnika sodobnega stavbarstva, Le Corbusierja, jasno priča, da izvira iz poetičnega, fantazijsko stvariteljskega načela. Vizije mesta bodočnosti, kaj so drugega kot variacije raznih utopij o idealni družbi, idealni državi, popolnem življenju? Programske zasnove idealnega stanovanja v naravi, pa le po potrebi tudi izven nje, ali niso logični zaključki iz naših razmišljanj o bistvu arhitekture kot oblikovalke življenjskega prostora? In propagatorji sodobne stvarnosti v njenih arhitekturnih posledicah, ali niso glasniki idealov novega svetovnega naziranja, nove lepotnosti, novega verovanja? Žeja po lepoti tudi v arhitekturi še ni utolažena in tudi ne bo utolažena. In čeprav, dà celo, čim bolj nastajajo prava strašila stvarnostno dosledne neokusnosti, se nobeden izmed odgovornih zastopnikov sodobne arhitekture ni odpovedal lepoti; razlika je samo v tem, da se mu njeno življenje razvija tudi po dozdevno novih, stvarnosti adekvatnih načelih, ki so pa v bistvu prastara načela skladnosti mer v medsebojnih razmerjih in prav tako stara načela pretehtanega sestava gmot in njihovih poudarkov.

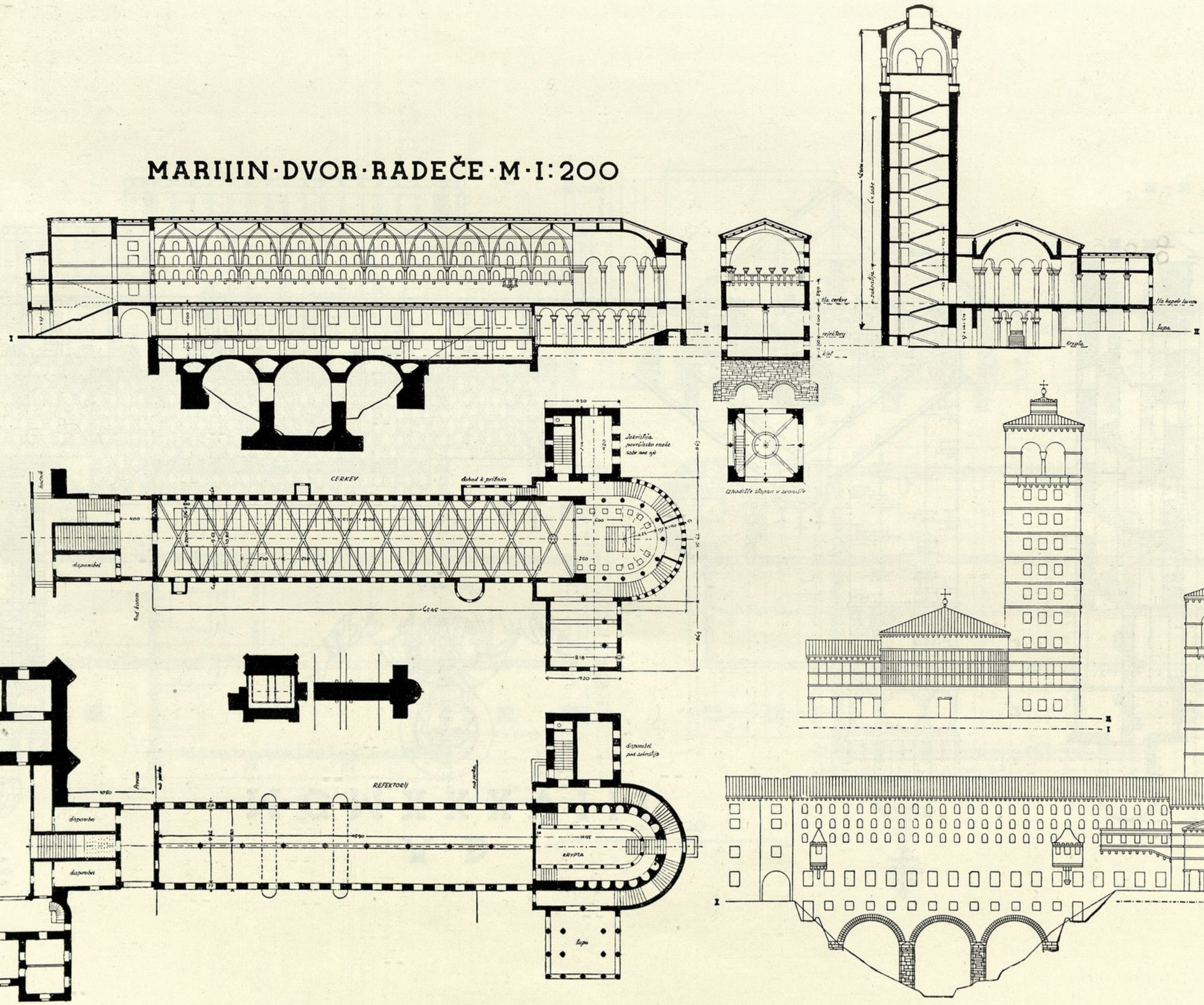
Sodobna arhitektura se je vrnila zopet k gradbeni abecedi, bi lahko rekli, s tem pa se ni odrekla in se ne more odreči vsem posledicam, ki jih vsebuje vsaka začetna formulacija, če bi se jih tudi ne zavedala. Pričela je pri jedru problema, pri duši, smotru in pri prvi in najbistvenejši snovi arhitekture, pri prostoru. Razumemo jo, če v skrbi za prve pogoje prezira arhitekturno lupino in njeno pomembnost, ki se nam je tako prepričevalno odkrila. Arhitektura je nujno tudi lupina; je to tudi v sodobnosti in bo ostala v bodočnosti. Lupina arhitekture je njen stvarni okvir, ki z neizprosno doslednostjo zahteva tudi svoje lastne pravice; kot firmament omejenega sveta bo prav tako kakor v vseh poprejšnjih razdobjih še razkrila svoja čuda radovednim, nikdar sitim očem naše domišljije.



Sodobna arhitektura se ni odrekla težnji po umetnostnem značaju

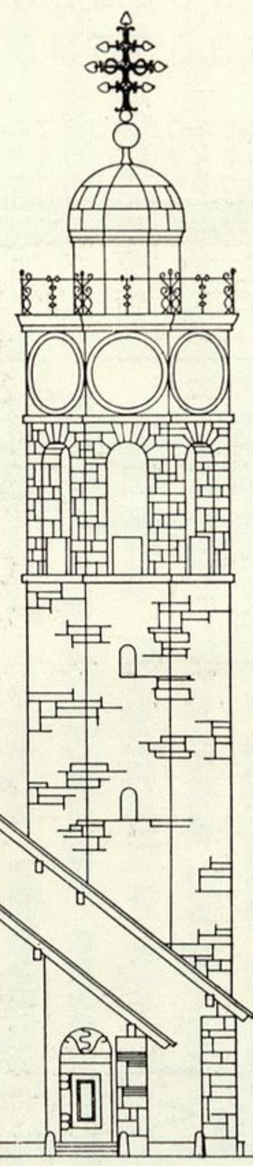
Dokler upoštevamo samo porabno arhitekturo, življenjski stroj, je na videz gornji stvarni radikalizem popolnoma na na mestu. Če pa priznamo celoto arhitekture, ki je bila poleg stanovanjske in družabne v vseh časih tudi ustvarjalka duhovno pomembnega življenjskega prostora, versko obrednega, katerega kreativna sila tudi v našem času ni opešala, ampak se je kljub močnim nasprotstvom celo poglobila, ji bomo morali tudi za bodočnost priznati umetnostno

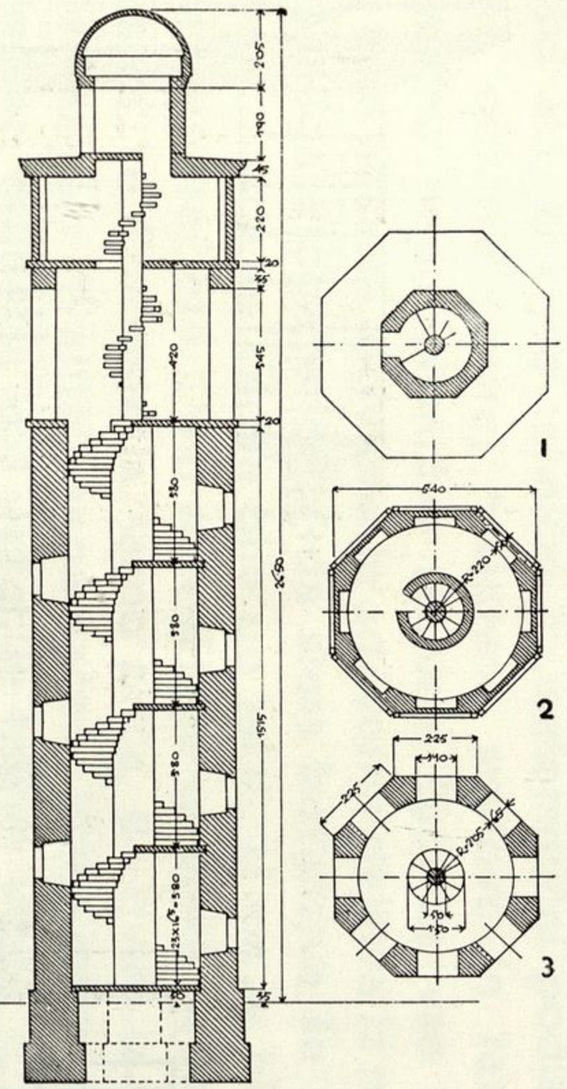
MARIJIN·DVOR·RADEČE·M·I:200



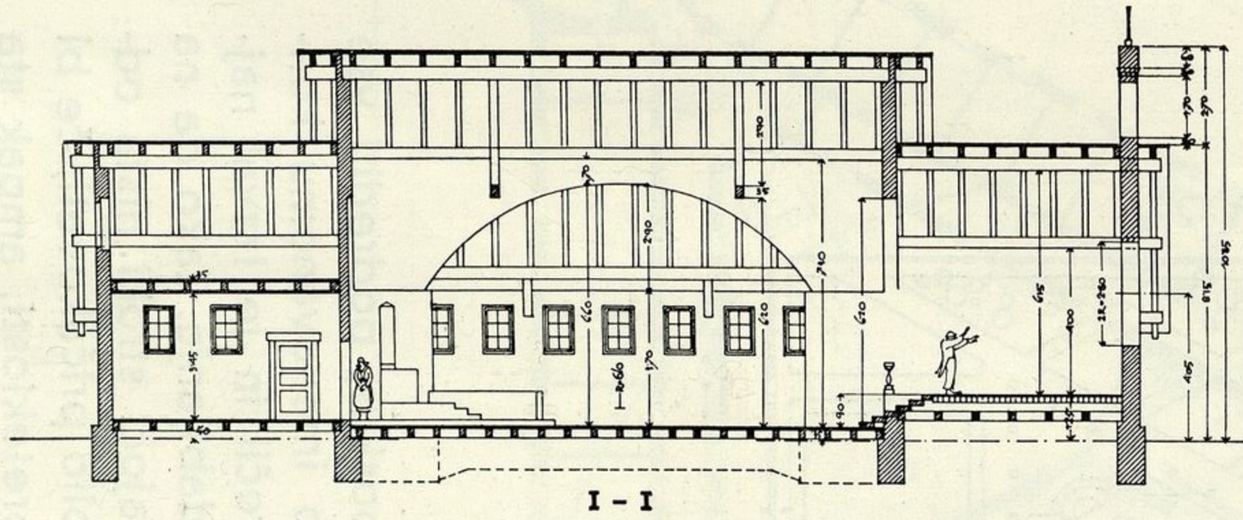
A·D
M C M X X X V I I I

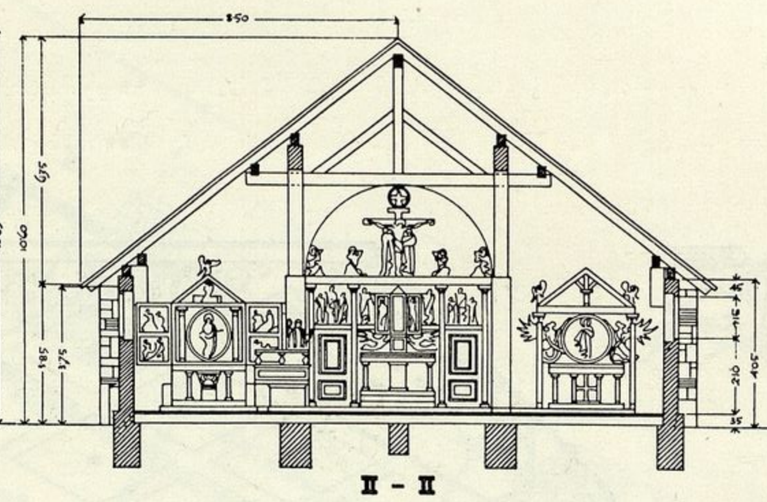


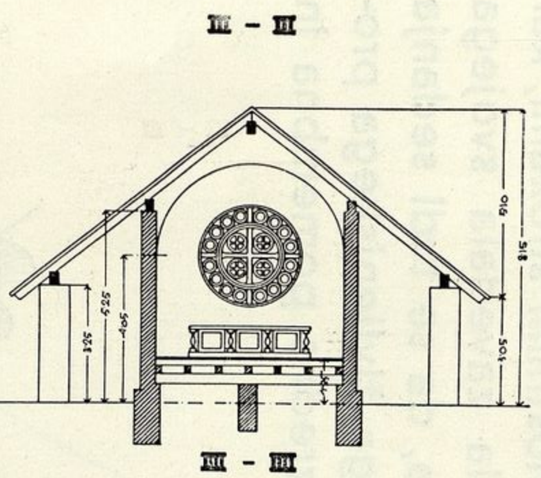


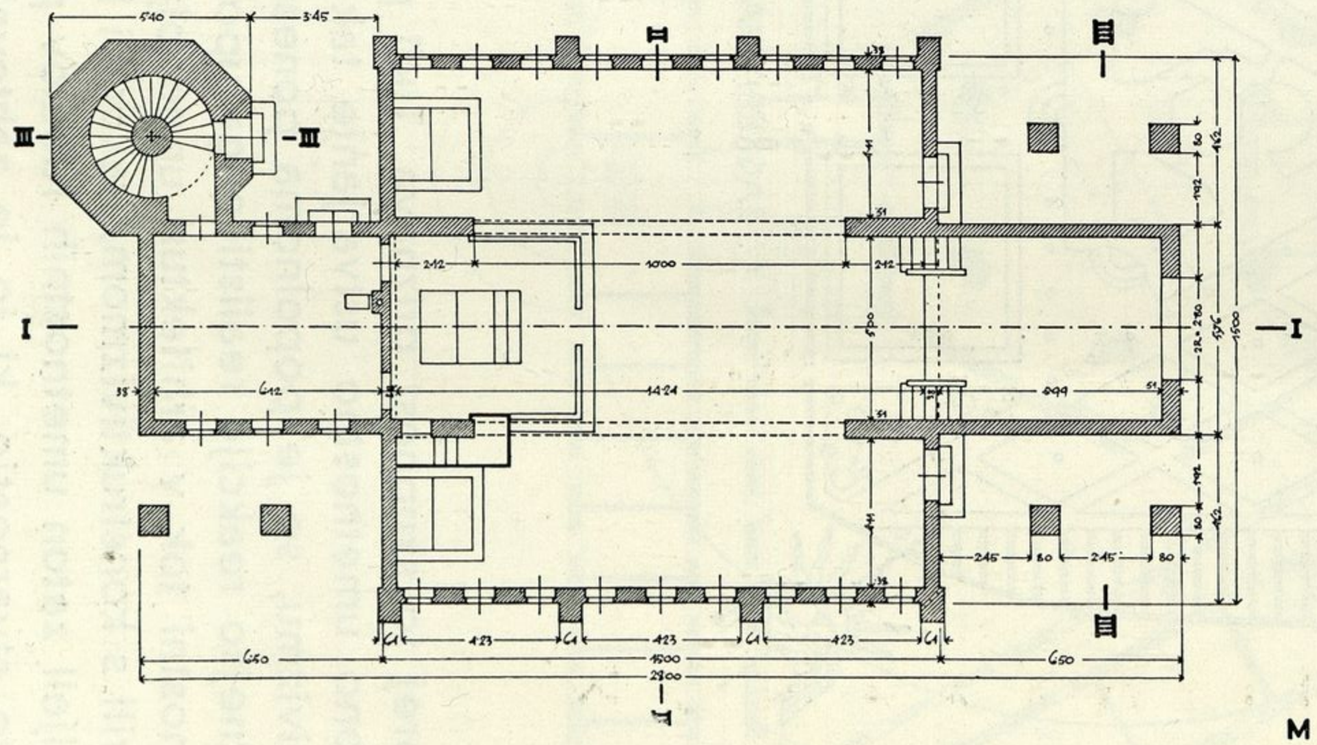


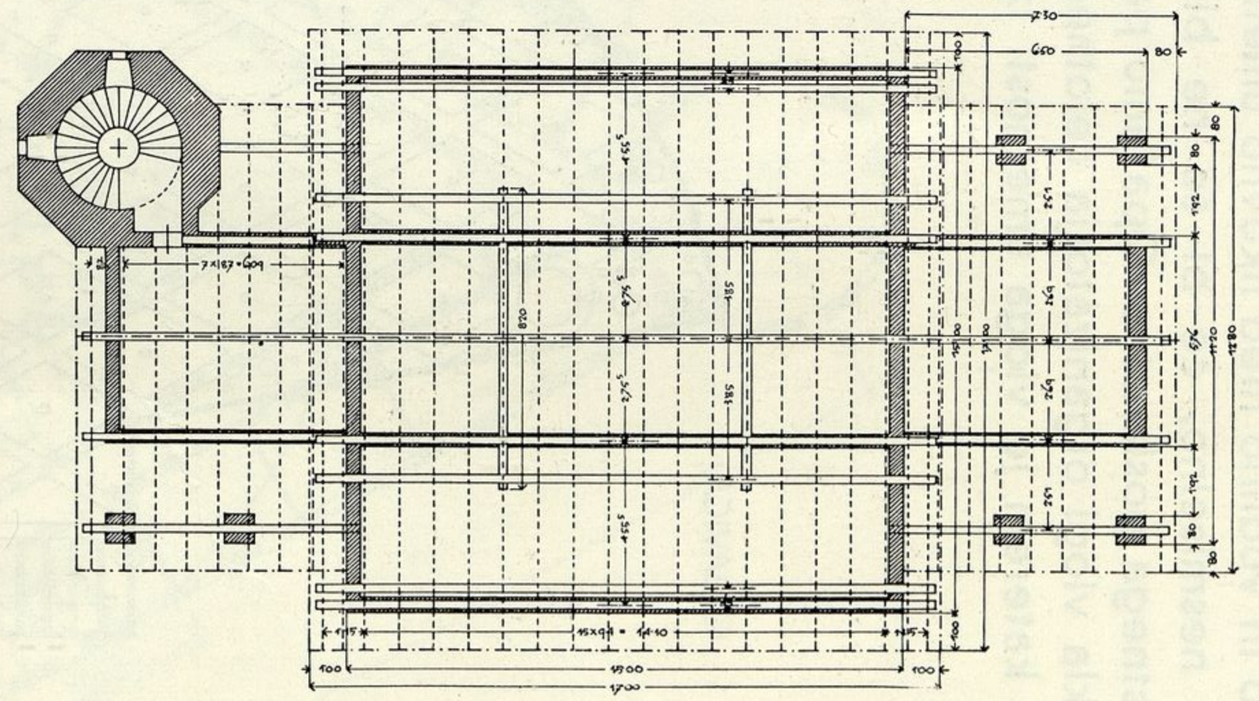
III – III







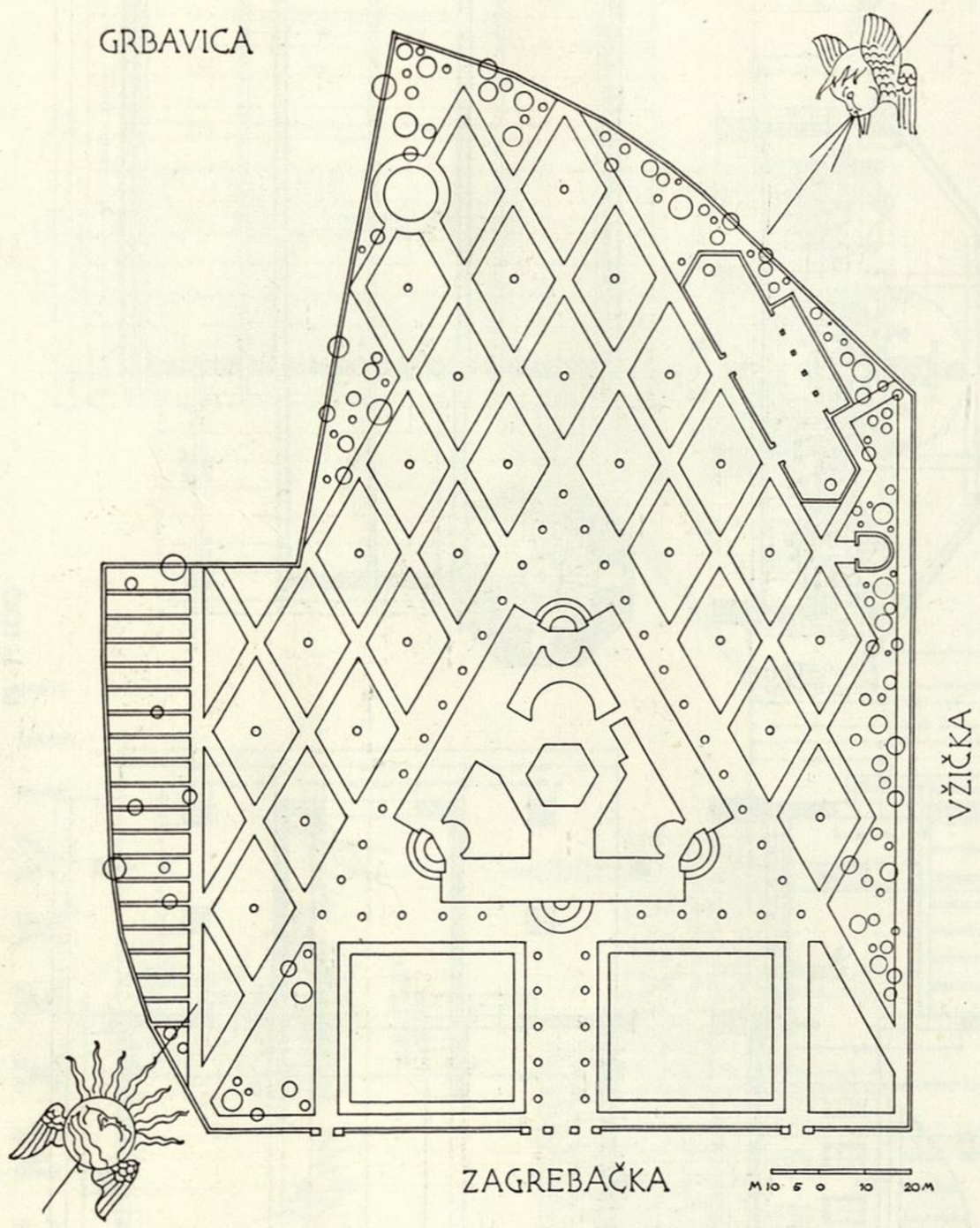




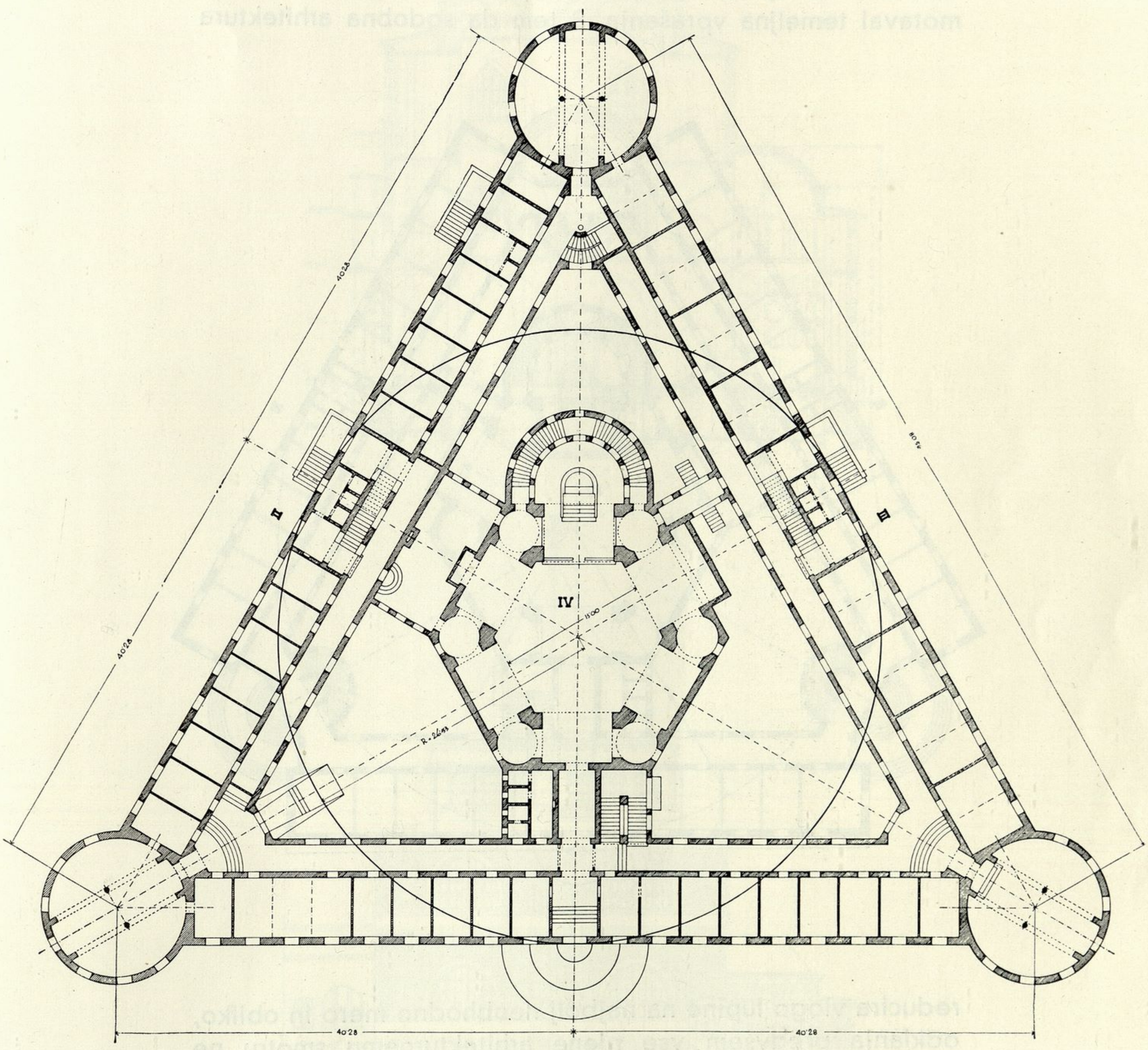
M 1:100

cm 100 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 m

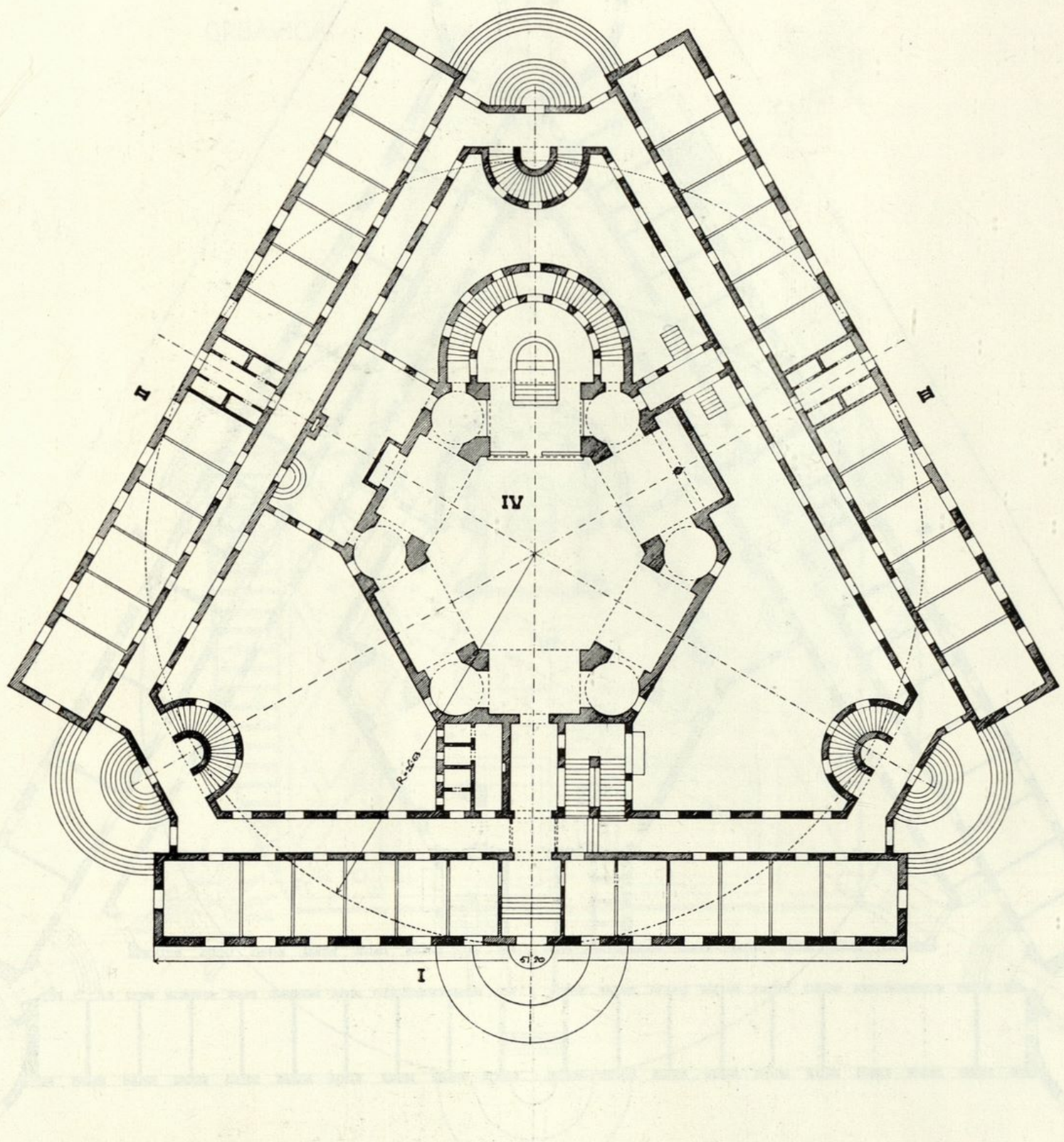
ustvarjalni značaj. Razen tega pa ni še daleč čas, ko se je na začetku našega stoletja arhitektura sama proglašala za osrednjo in vodilno med likovno umetnostnimi strokami, kar bi bilo nesmiselno, če bi se ne bila zavedala svojega umetnostnega poslanstva. Opažamo pa, da se tudi sedanja ni odrekla vlogi organizatorja celotnega življenjskega prostora, v katerem je vloga umetnosti izredno pomembna in



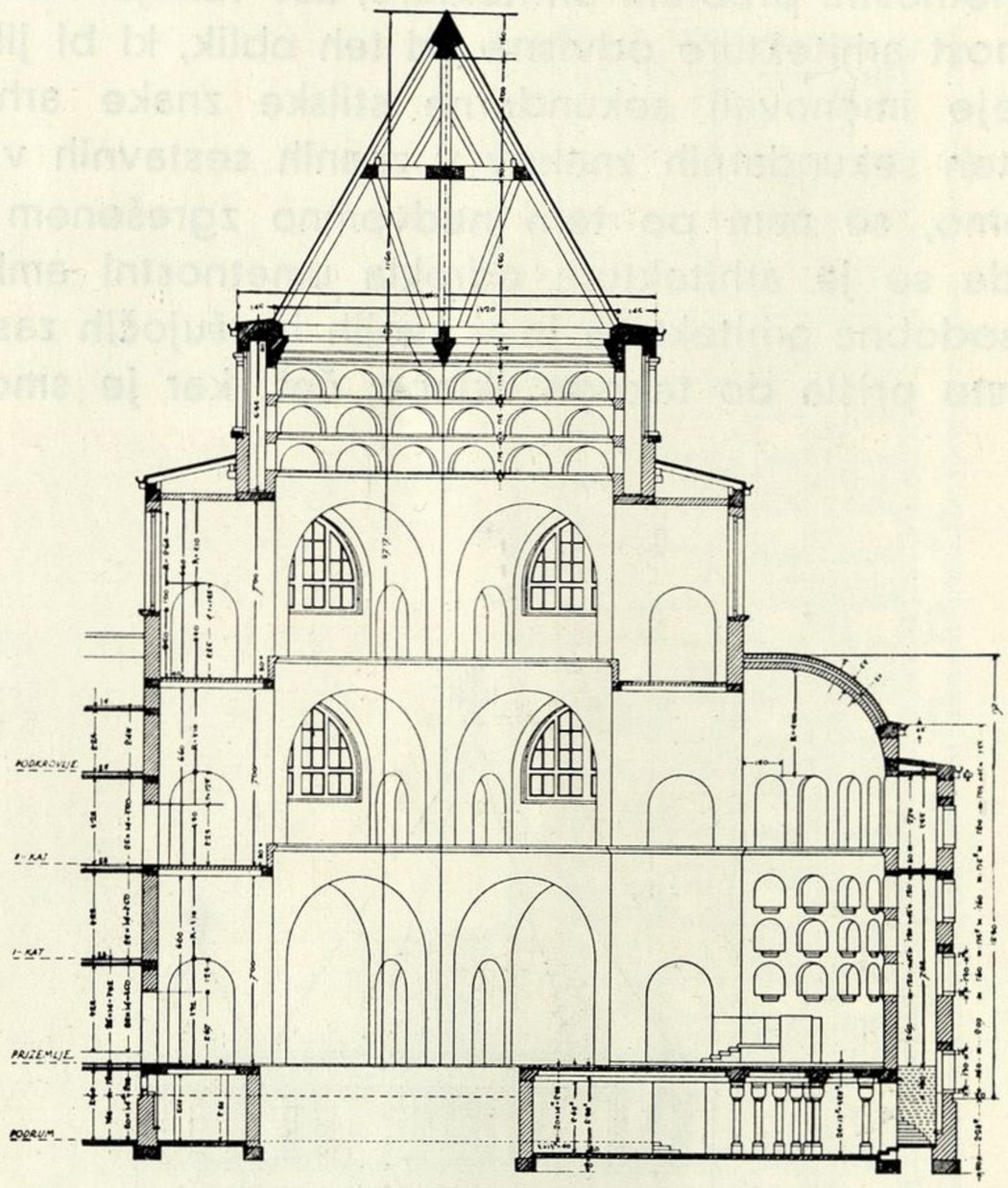
da torej to skupnost priznava. Tudi poskus, podrediti vse sodobno umetnostno ustvarjanje tako imenovanemu konstruktivizmu, se je popolnoma ponesrečil in je izzval najodločnejšo reakcijo realističnega upodabljanja, tako da na stvarnostni tok v arhitekturi upodabljajoči stroki nista odgovorili s konstruktivizmom, kakor bi bilo pričakovati, če bi doživljali zaton umetnostnih idealov preteklosti, ampak sta z novo stvarnostjo, ki jo je zahtevala arhitektura, zvezali pojem upodabljajočega realizma, ki je likovni umetnosti od nekdaj znan.

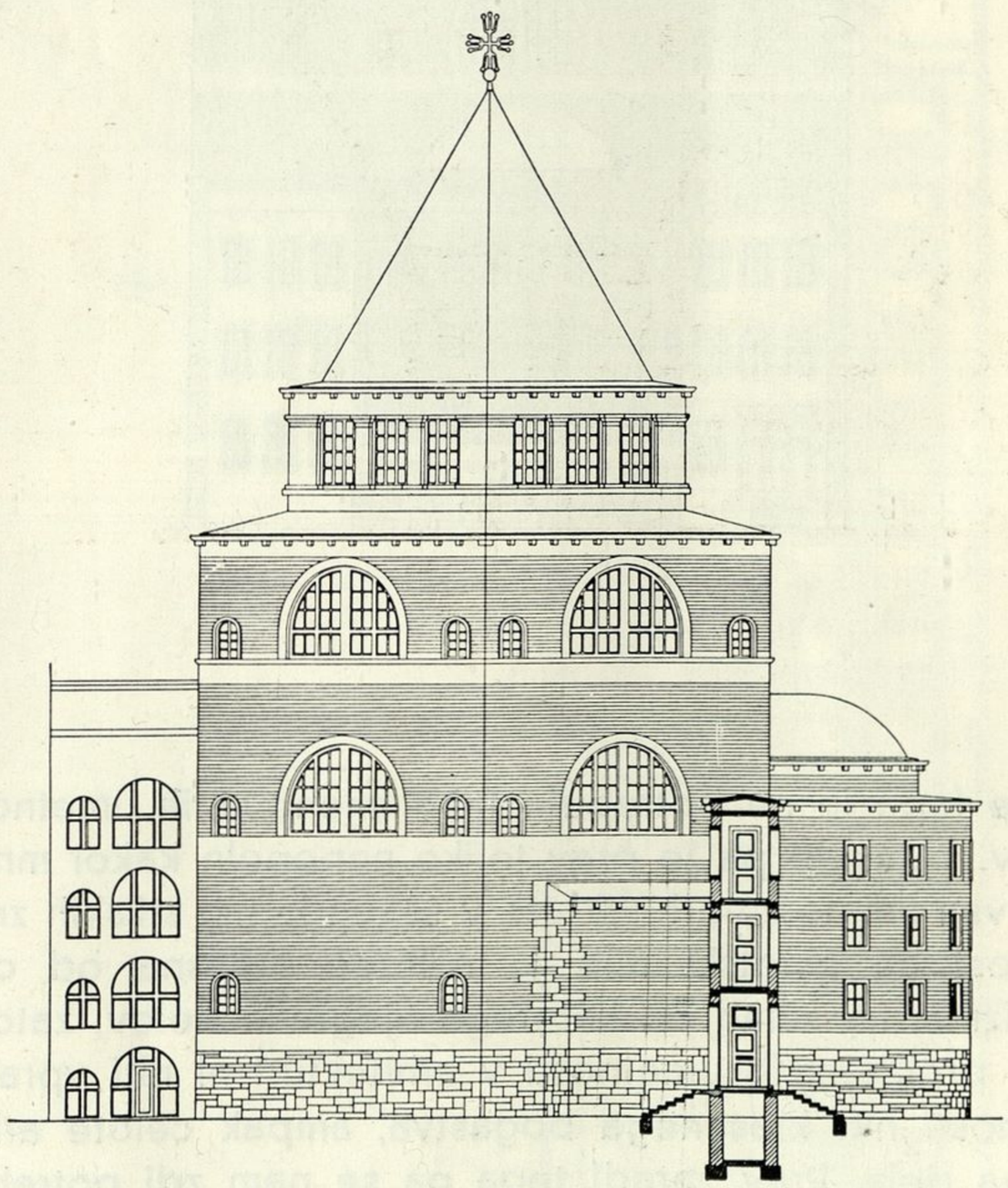

II
III
IV
40'28
40'28
40'28
R. 26m
11'00

Zdi se nam, da tiči precejšen del nesporazuma glede umetnostnega značaja arhitekture v že zgoraj obrazloženem, poleg arhitekturno funkcionalnega v lupini samostojno razvijajočem se življenju, katerega manifestacije imajo v veliki meri upodabljajoče umetnostni značaj. V času, ki se tako krčevito oprijemlje momentov čisto in osnovno arhitekturne problematike, ki je v organizaciji prostora, je odpor proti vsakemu nenujnemu poudarku lupine razumljiv, ker bi zamotaval temeljna vprašanja. S tem da sodobna arhitektura



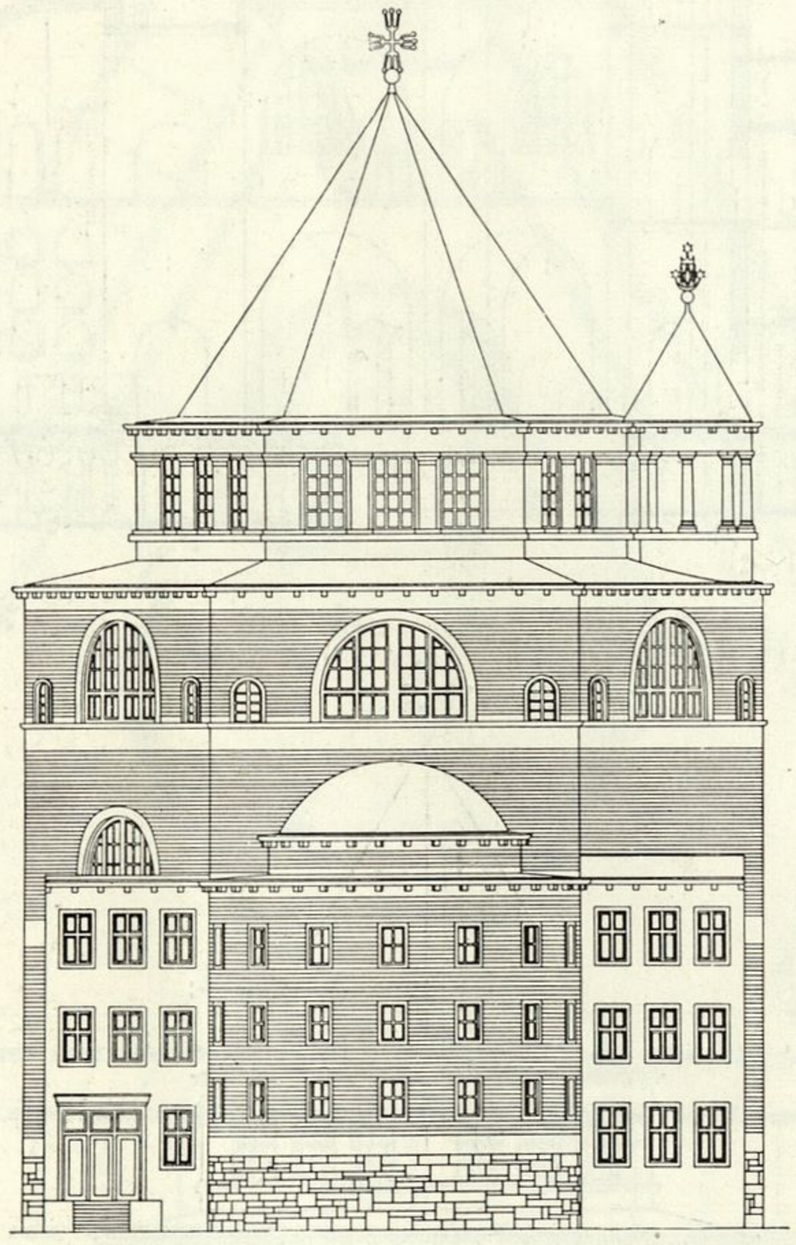
reducira vlogo lupine na najbolj neobhodno mero in obliko, odklanja predvsem vse njene arhitekturnemu smotru ne nujno potrebne težnje in ž njimi sevé tudi upodabljajoče krasilno. Saj še ni daleč čas, ko je tudi arhitektura sama tako pretirano gojila to stran, da je ob nji zgrešila sámo bistvo svoje stroke. Razen tega pa tudi med arhitekti samimi pogosto ni jasnosti o tem, v čem je umetnostna lastnost arhitekture. Dejstvo, da je največji del umetnostne zgodovine zgrajen na sistematiki tako imenovanih arhitekturnih slogov, ki so vsota v tektonskem in krasilnem življenju zasidranih stalnih oblik, ustvarja napačno gledanje


PODKROVLJE
II. KAT
I. KAT
PRIZEMLJE
PODRUM

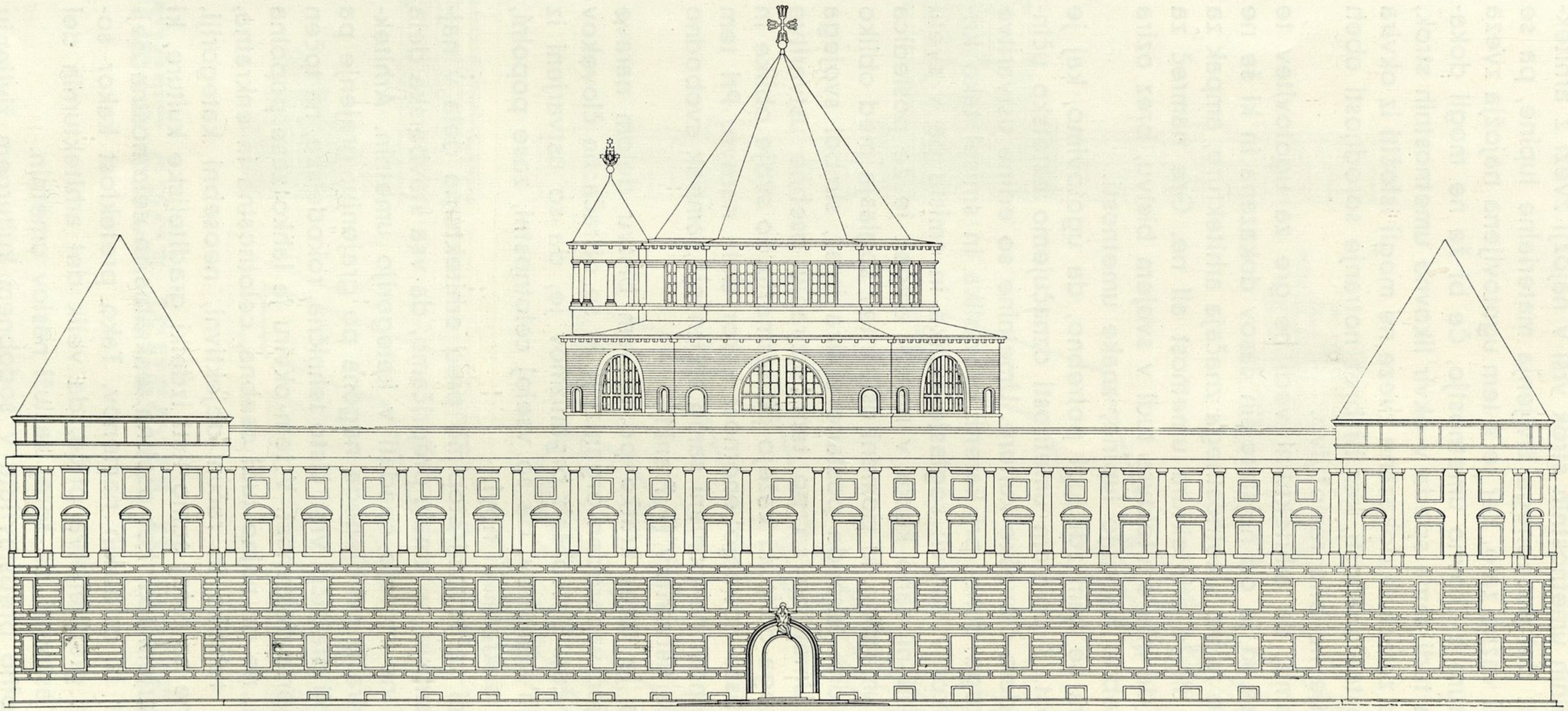


Sekundarni stilski znaki arhitekture

na umetnostni problem arhitekture, ker vzbuja videz, da je umetnost arhitekture odvisna od teh oblik, ki bi jih najprimerneje imenovali sekundarne stilske znake arhitekture. Kjer teh sekundarnih znakov v znanih sestavnih vrstah ne najdemo, se nam po tem nedvomno zgrešenem mnenju zdi, da se je arhitektura odrekla umetnostni ambiciji. In tudi sodobna arhitektura je v svojih izvršujočih zastopnikih pogosto prišla do takega sklepa, češ, kar je smotrno, je



tudi že lepo in ne potrebuje tako imenovanih umetnostnih znakov. Ta sklep pa je prav toliko nepopoln kakor mnenje, da je vsa umetnost arhitekture v sekundarnih stilskih znakih. Lepotnost ali estetski mik je namreč odvisna od celote organizma, ne samo od katerega njegovih delov, zato tudi bistvo problema o umetnosti v arhitekturi ni niti vprašanje smotrnosti niti krasilnega bogastva, ampak celote arhitekturnega dela. Prav zaradi tega pa se nam zdi potrebno z vso odločnostjo podčrtati, da samostojnega likovno umetnostno označenega življenja arhitekturne lupine ne gre zamenjavati z arhitekturno umetnostnim značajem stavbarstva.





Simbioza upodabljajočih umetnostnih strok z arhitekturo

Ugotovitev, da se precejšen del ustvarjanja upodabljajočih in krasilnih umetnostnih strok vrši v najožji zvezi z arhitekturo kot del posebnega življenja materialne lupine, pa se nam zdi važna zato, ker je s tem ugotovljena najožja zveza arhitekture z likovno umetnostjo. Če bi že ne mogli dokazati, da tudi sama spada v okvir likovno umetnostnih strok, bi je že zaradi te dokazane zveze ne mogli izločiti iz okvira umetnostne znanosti, ker bi brez notranje sorodnosti obeh to sožitje ne bilo razložljivo.

Umetnostni značaj arhitekture

Poudarjamo, da arhitekturni vedi ne gre za ugotovitev te simbioze, ki je od najstarejših časov dokazana in ki še ne izpričuje nujno umetnostnega značaja arhitekture, ampak za dokaz, ali je arhitektura umetnost ali ne. Gre namreč za dokaz, da ima arhitektura tudi v svojem bistvu, brez ozira na posebno življenje lupine, znake umetnosti.

Kaj je umetnost?

Predvsem se nam zdi tudi potrebno, da ugotovimo, kaj je umetnost. S pojmom umetnosti označujemo estetsko učinkovita dela človeške kulture. Umetnine so edine ustvaritve človeškega duha, pri katerih se oblika in smisel tako krijeta kakor v naravi; soglasje oblike in smisla pa v svetu umetnosti ni dano kakor v naravi, ampak je že posledica smotra umetnine, ki pomeni ustvaritev soglasja med obliko in smislom, tako da postane oblika izraz, simbol svojega smisla. Umetnine so po tem naziranju osebne ustvaritve človeškega duha, ki kažejo po razmerju do svoje oblike in smisla tisto notranjo enotnost kakor dela narave. Pri tem pa umetnost ne pomeni samo spoznanja, ampak svobodno človeško ustvaritev (P. Frankl).

Lastnosti umetnin

Umetnina je torej kratko po svojem bistvu delom narave ustrezajoč vzporeden organizem, ki se obrača na človekov lepotni čut. Bistvo teh organizmov je, da so ustvarjeni iz estetskih namenov, da so vselej celotnostni, zase popolni, osebni, enkratni in novi.

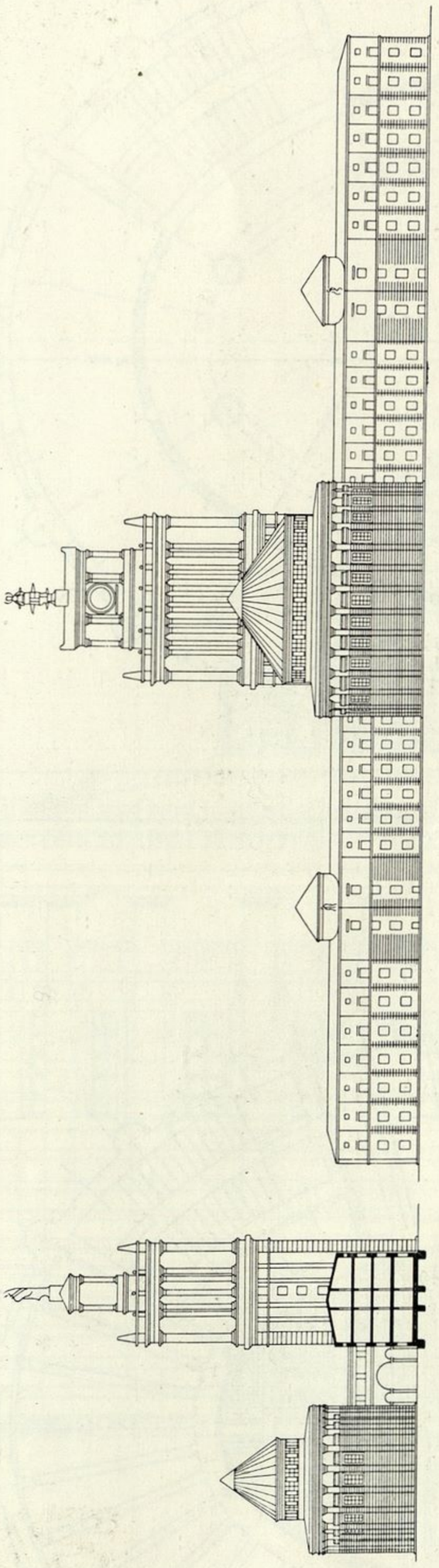
Vsa stavbarska dela niso umetnine

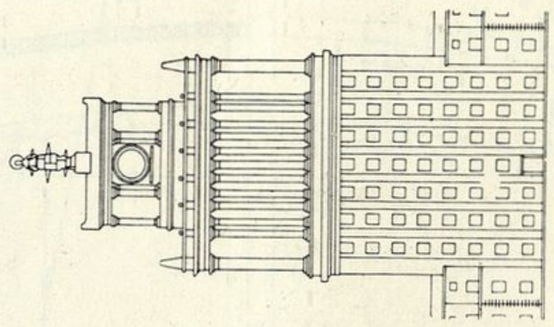
Če s temi zahtevami stopimo pred arhitekturna dela v najširšem smislu, se kmalu prepričamo, da vsa stavbarska dela nikakor ne morejo spadati v kategorijo umetnin. Arhitektura izvira iz prirojenega nagona po grajenju; grajenje pa je v svoji praktični vrsti čisto tehnična, rokodelska, na točen račun oprta delavnost. V tem okviru je lahko zase popolna in nova, ne pa nujno tudi osebna, celotnostna in enkratna, ker sta tehnika in račun objektivni, neosebni kategoriji. Umetnine so torej samo tisti izdelki graditeljske kulture, ki so ustvarjeni tudi kot osebna, enkratna in celotnostna dejstva ter iz estetskih namenov. Tako preteklost kakor sodobnost graditeljstva priča, da velik del arhitekturnih del ima te lastnosti, da torej zasluži naslov umetnin.



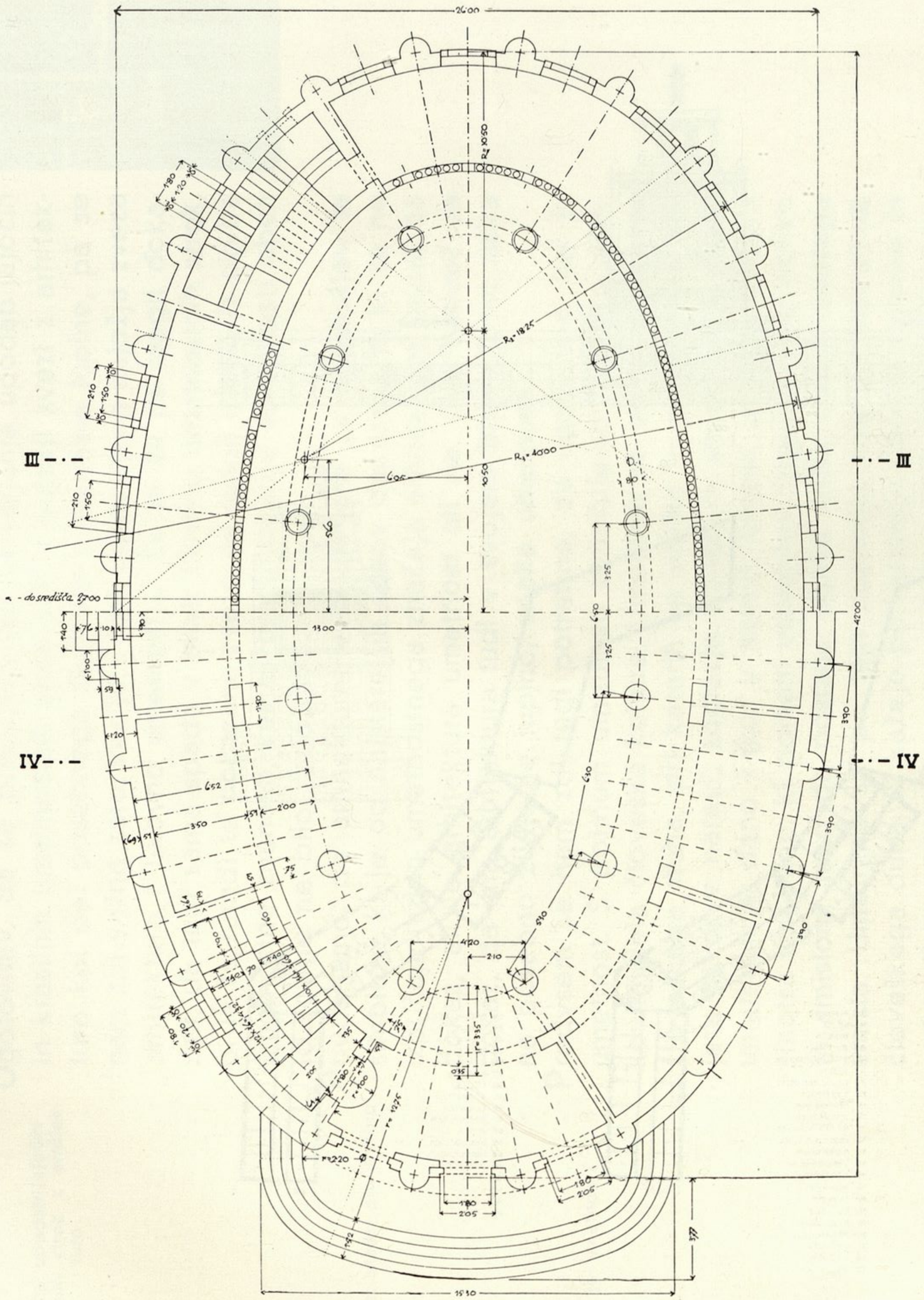
Graditelj, inženir, arhitekt

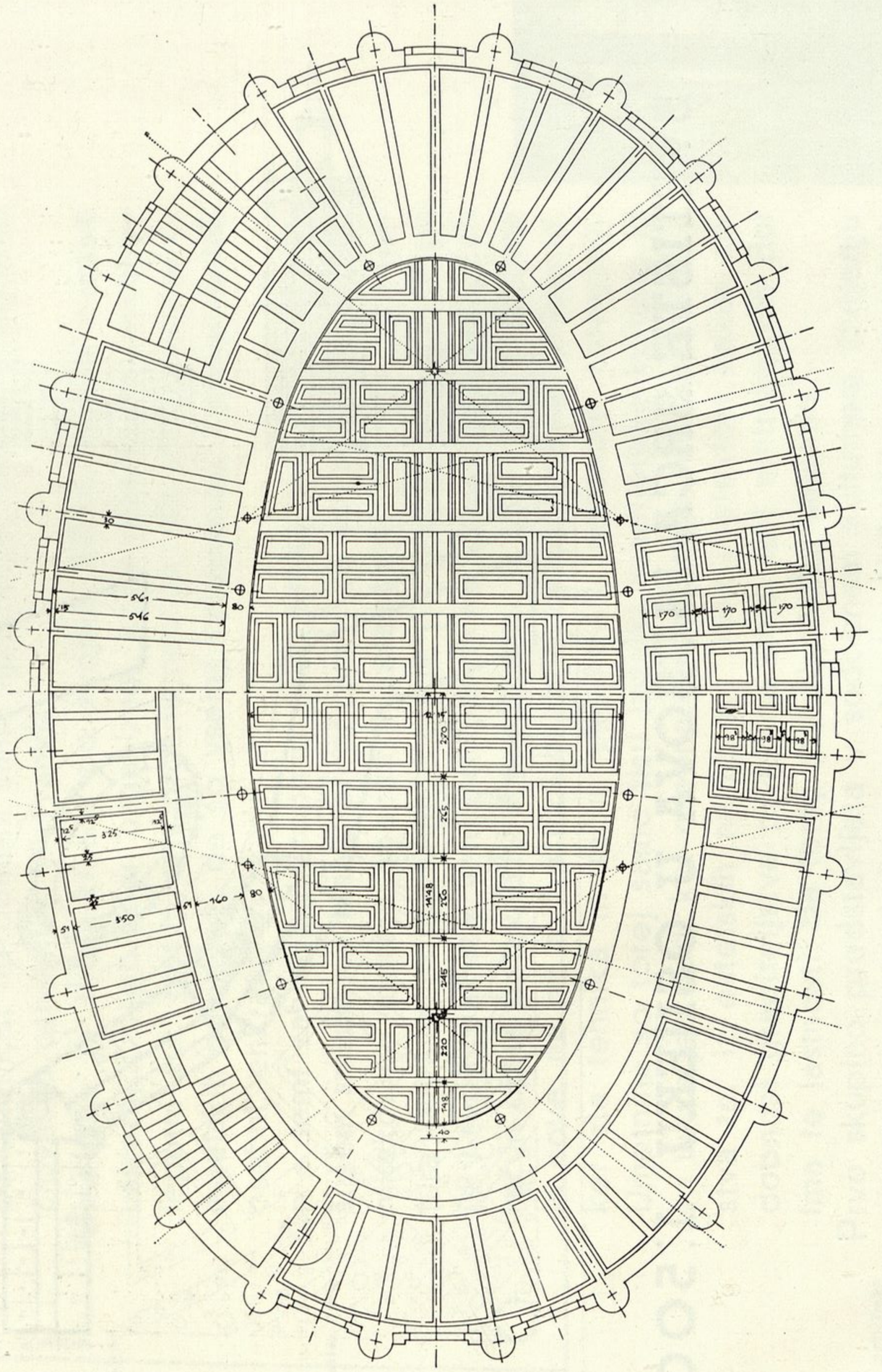
Prvo skupino predstavljata v sodobnem kulturnem življenju graditelj in inženir, drugo arhitekt. Največji propovednik nove arhitekture, Le Corbusier, strogo loči med inženirjem

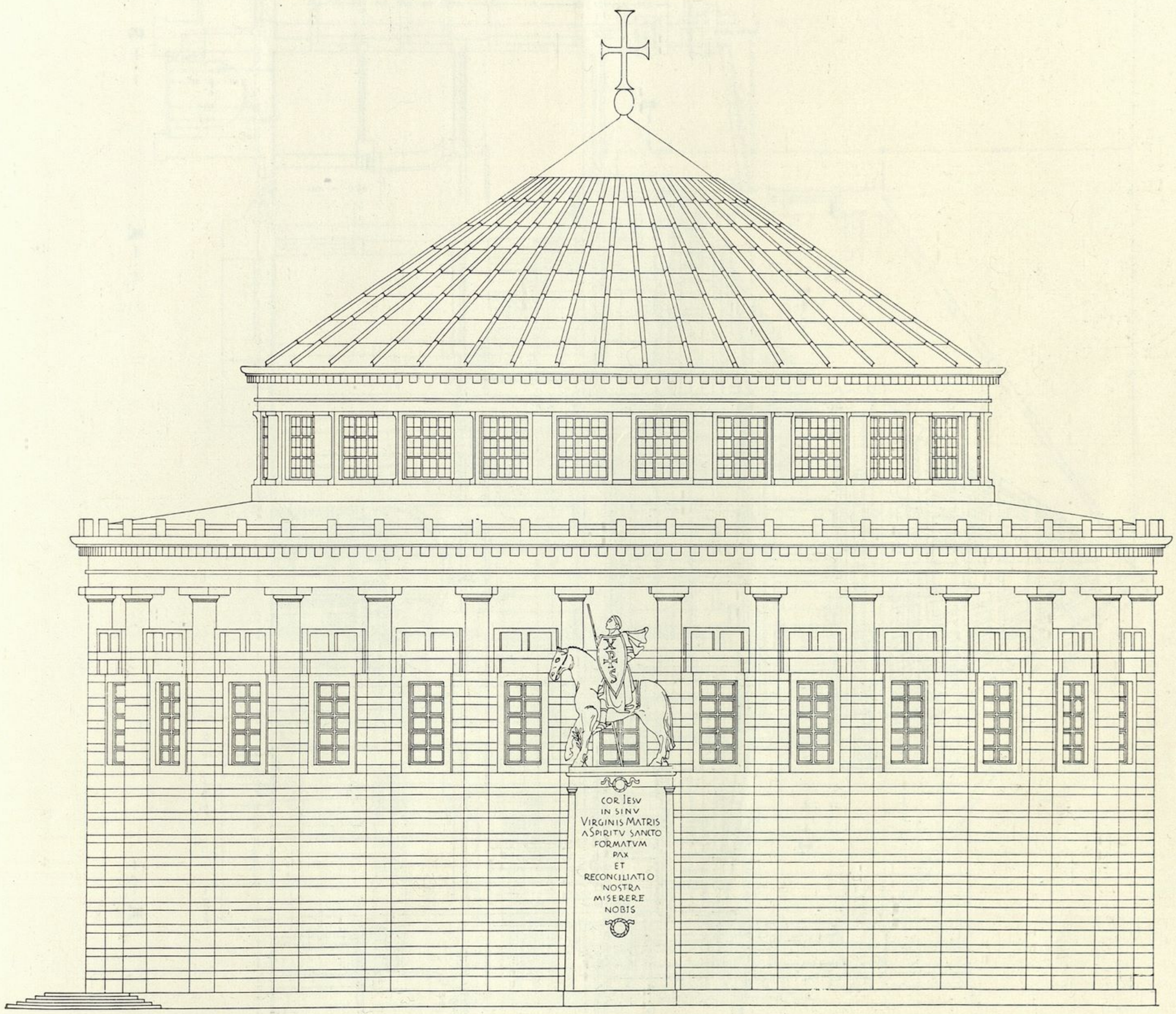


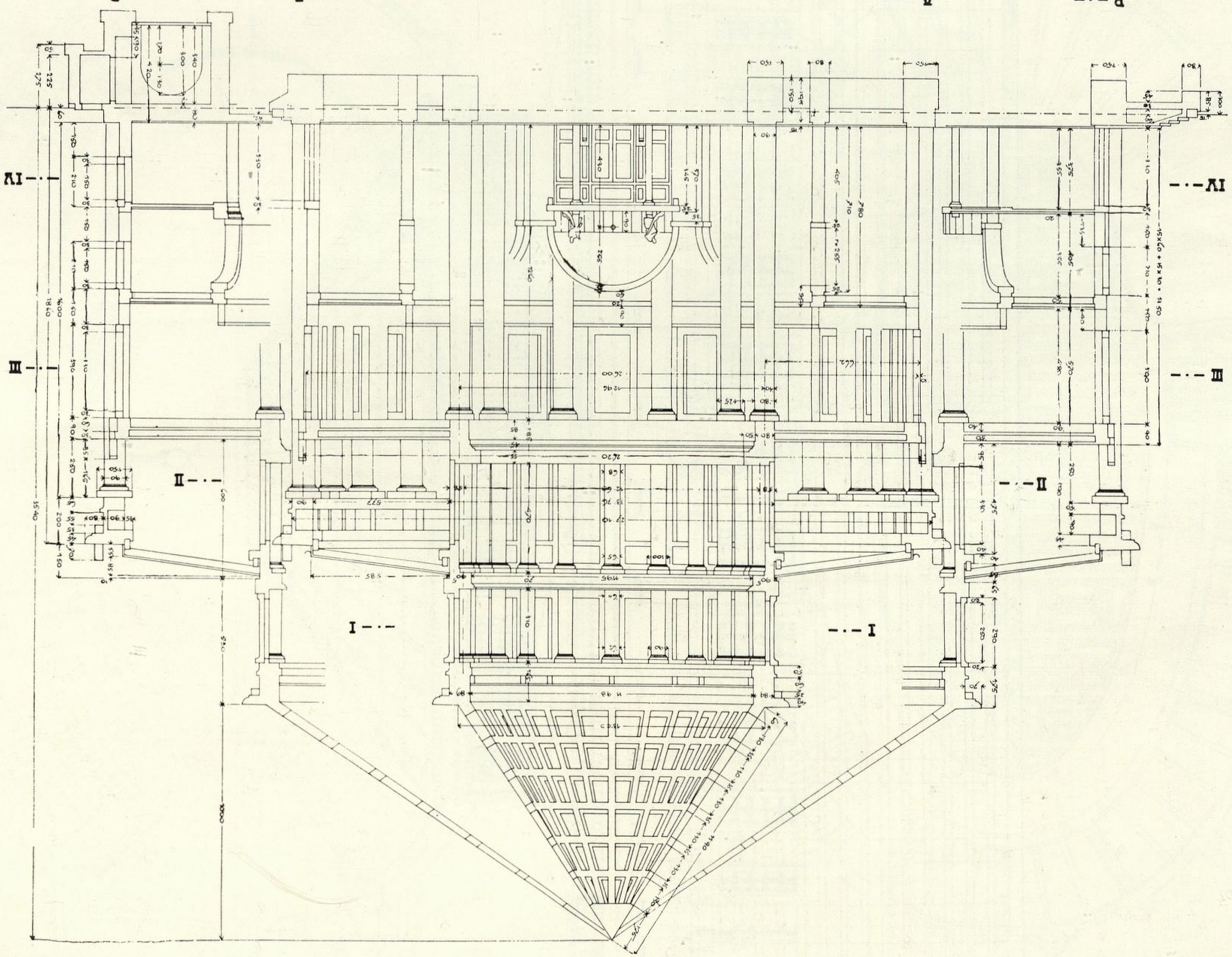


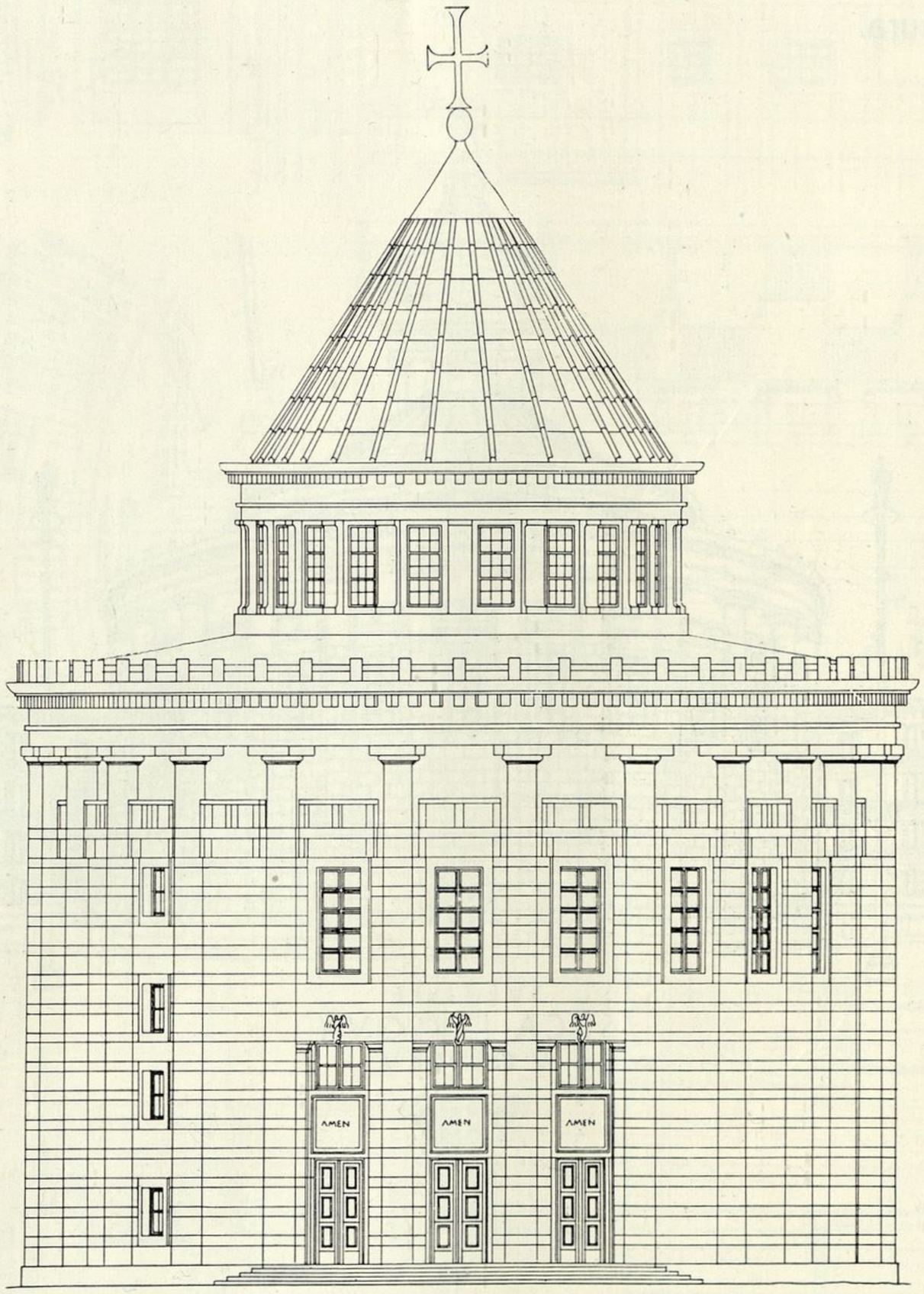
SVETIŠTE SRCA ISUSOVA U OSIJEKU 1:500


III
III
IV
IV
do středišťa 2700
2600
1300
1530
4200



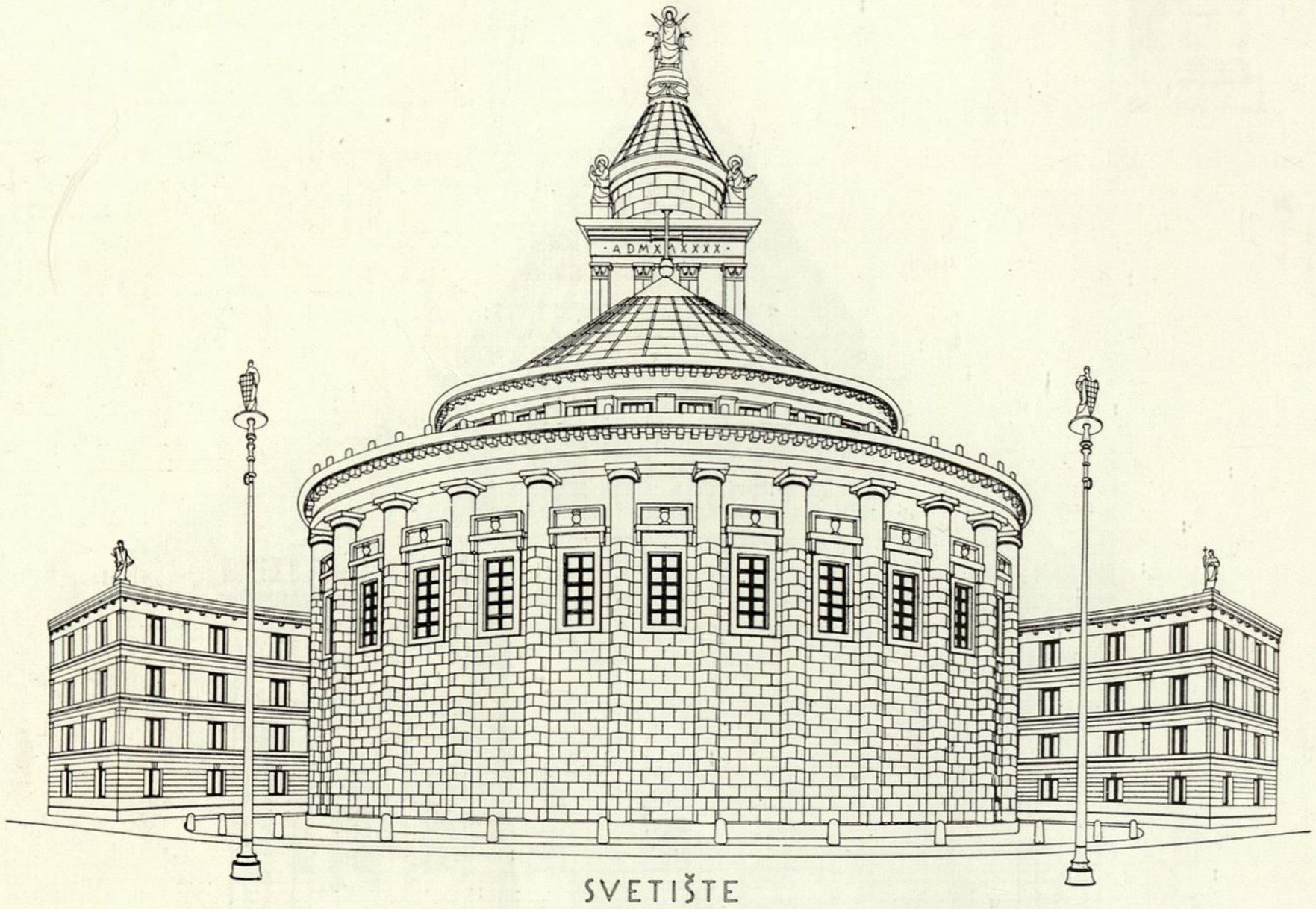

COR JESV
IN SINV
VIRGINIS MATRIS
A SPIRITV SANCTO
FORMATVM
PAX
ET
RECONCILIATIO
NOSTRA
MISERERE
NOBIS


B
A
A
B
IV
III
II
I
I
II
III
IV


AMEN
AMEN
AMEN

Arhitekt je graditelj umetnik

in arhitektom, med delom računa in delom stvariteljske intuicije, med tehničnim graditeljstvom in arhitekturo. »Arhitektura je vse, kar je onstran računa,« tako poudarja. Arhitekt mu je istoveten s poetom, ki zaznava celoto, večnostne vrednote, bistvo stvari in problemov ter ne pozna preračunanega, mehaničnega sestavljanja. Ko je bil ta »stvariteljski« moment v zgodovini gradbene kulture dosežen, se je stavbarstvo spremenilo v umetnost, rodila se je arhitektura.



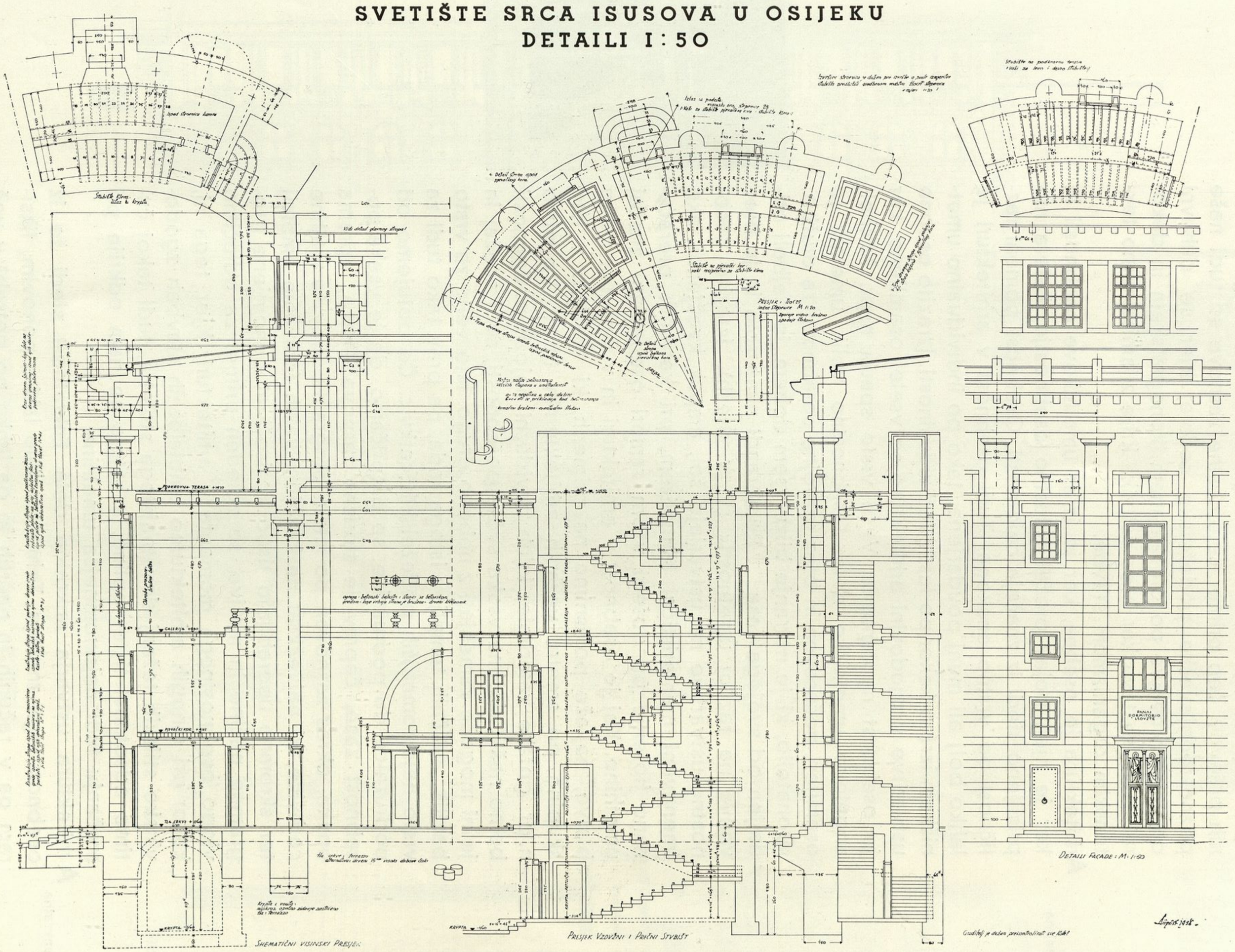
SVETIŠTE
SRCA ISUSOVA
V OSIJEKU

Arhitekturo kot umetnost je torej treba ločiti od porabnega in tehničnega stavbarstva. Po tej ločitvi pa najdemo, da ustreza vsem zahtevam, po katerih presojamo umetnostno lastnost.

Arhitektura je celotnostna

Arhitektura je celotnostna. Spredaj smo že poudarili, da je njen prostor v sebi zaokrožen, v svojem okviru vsestransko zadovoljiv svet, ki učinkuje polno, dà, neizčrpno. »Poet vidi celoto ne delov.« Kot umetnik je arhitekt poet, ustvarjalec celotnih zasnov, ne mehanično sestavljenih predmetov. Celotnost mora biti v arhitekturni umetnini vselej dana, sicer ne zasluži tega imena, lahko pa je bolj ali manj po-

SVETIŠTE SRCA ISUSOVA U OSIJEKU
DETAILI 1:50



udarjena. Poseben poudarek ima vselej na slikovitih stopnjah stilskega razvoja, kakor na primer v cvetočem baroku, kjer se približuje naravnost vegetabilnemu značaju naravnih pojavov. Lep primer celotnostne zasnove so tudi naše poznosrednjeveške podeželske cerkve, kjer se duhovni organizem cerkve po pretehtanem ikonografskem in dekorativnem sestavu kar brez ostanka krije z arhitekturno tektonskim organizmom stavbe.

Arhitektura je osebna

Arhitektura je osebna, ker je izraz umetnikove osebnosti in ker je njen pojav prežet z lastno osebnostjo, katera neprisiljeno sledi iz značaja celotnosti. Osebnost pomeni različnost od vrstno enakega. Tudi osebnost v arhitekturi je lahko bolj ali manj poudarjena, tako po individualno umetniškem izrazu kakor po lastni individualnosti. Izrazito osebne ustvaritve v zgodovini arhitekture so vselej osamljene, ker je osebnost neprenosna. V to vrsto spada n. pr. Michelangelovo umetniško delo. Osebnostno velik umetnik je osamljen, nečasoven in brez razvojne porabnosti za družbo: »Donatello, ki je notranje blizu vsem dobam, je najbolj oddaljen od svojega časa . . . Rembrandt nima šole in je brez vpliva na razvoj umetnosti« (V. V. Štech). Izrazito osebnostne ustvaritve ne ustvarjajo šol, ampak kvečjemu tako imenovani manieristični formalizem, pri katerem preračunano hotenje po dosegi vzora zamori osebnostni značaj umetnine. Kaj je osebnost v arhitekturi in v čem tiči njeno bistvo, najlaže pojasnimo na primerih, ki spadajo v isto skupino po smotru vezanih arhitekturnih tipov. Vzemimo n. pr. gotske katedrale; kljub navidezni najožji podobnosti bomo našli, da ima vsaka svoje posebnosti, svoj značaj in je ni mogoče zamenjati z nobeno drugo. Isto velja za vrsto bazilik, antičnih templjev istega reda, pa prav tako tudi za vrsto najskromnejših podeželskih cerkvic. Če potujemo od podružnice do podružnice, se prepričamo, da je vsaka posebnost zase, čeprav je tlorisna zasnova enaka, oprema enaka, okras zasnovan po istem programu. Prav te majhne cerkvice, ki največkrat ne kažejo nikakih tehničnih ambicij ter skromno uporabljajo tisoč in tisočkrat ponovljene programne načine in motive, so zgleden primer za odločilno vlogo osebnostnega momenta v arhitekturi. Kjer tega ni, kakor pri mnogih arhitekturno ambicioznih stavbah zgodovinsko stilskih teženj devetnajstega stoletja, tudi takoj čutimo odsotnost tiste topline, s katero se nam odkrije pri srečanju tudi najskromnejša umetnina.



Arhitektura ustvarja enkratna dela

Arhitektura ustvarja enkratna dela. Enkratnost sledi že iz osebnostnega značaja. Tehnično delo lahko ponovim, fiksiram ga v računih in načrtih in ga lahko po potrebi v več primerih izvrši neosebna delavnica. Umetnine ni mogoče ponoviti. Primer z osebnostno zelo razvito umetnostjo velikih umetnikov, katere ni mogoče sporočiti nasledstvu, za-

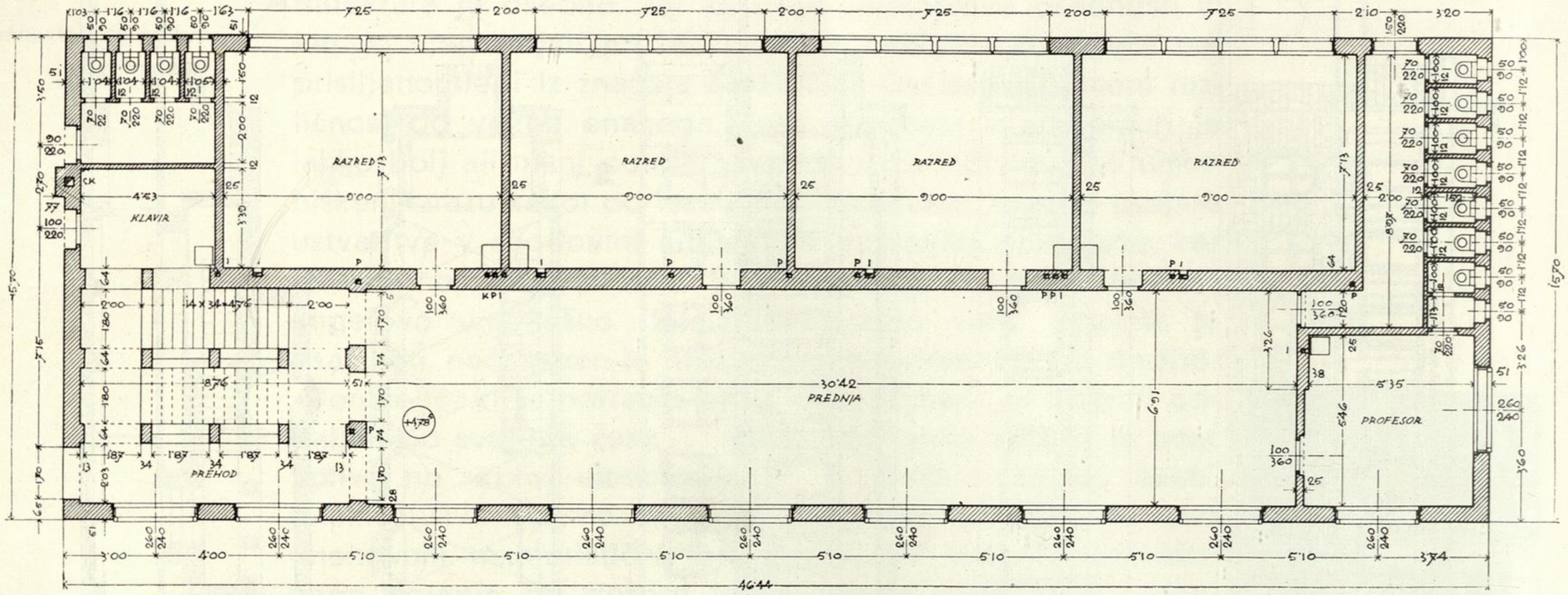
KAVARNA OB TROMOSTJU

M 1:100

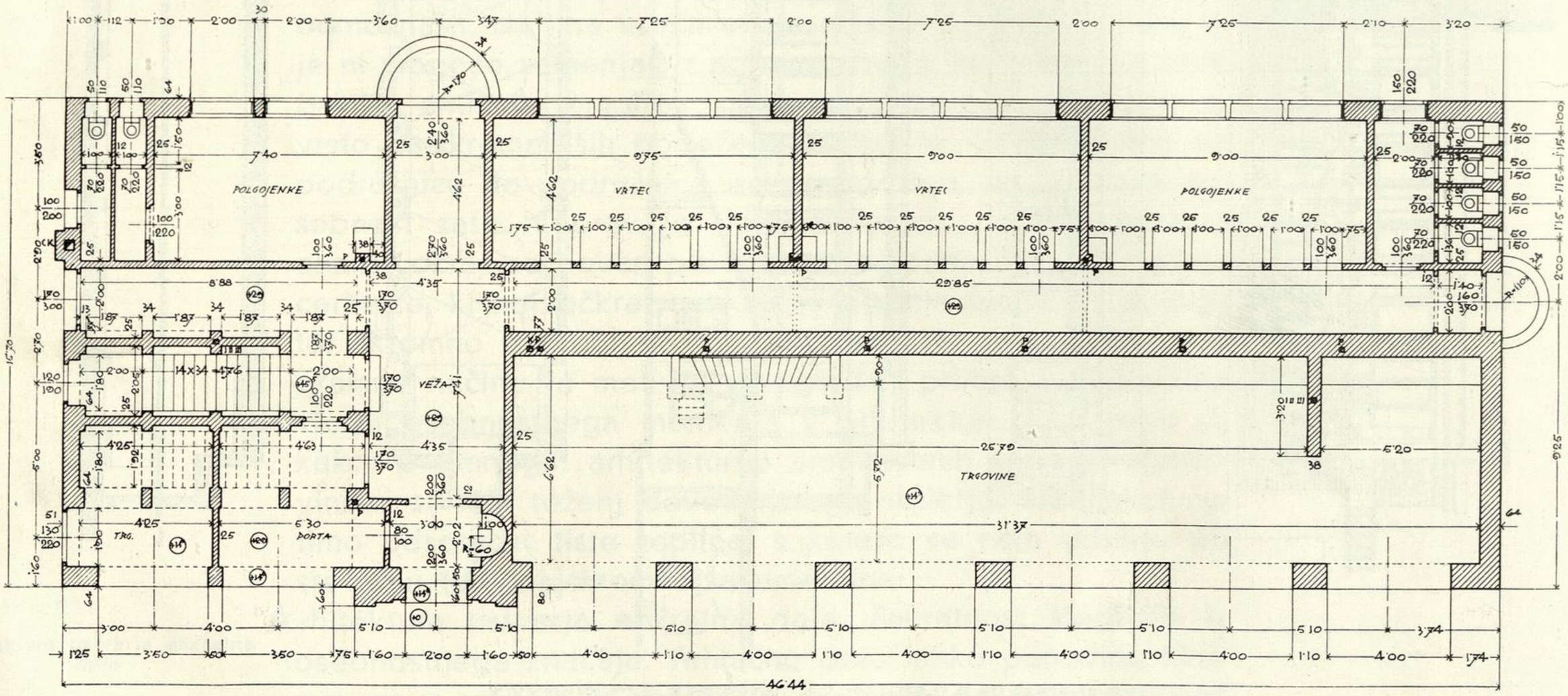
cm 100 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10M

URŠUL. GIMNAZIJA 1:100

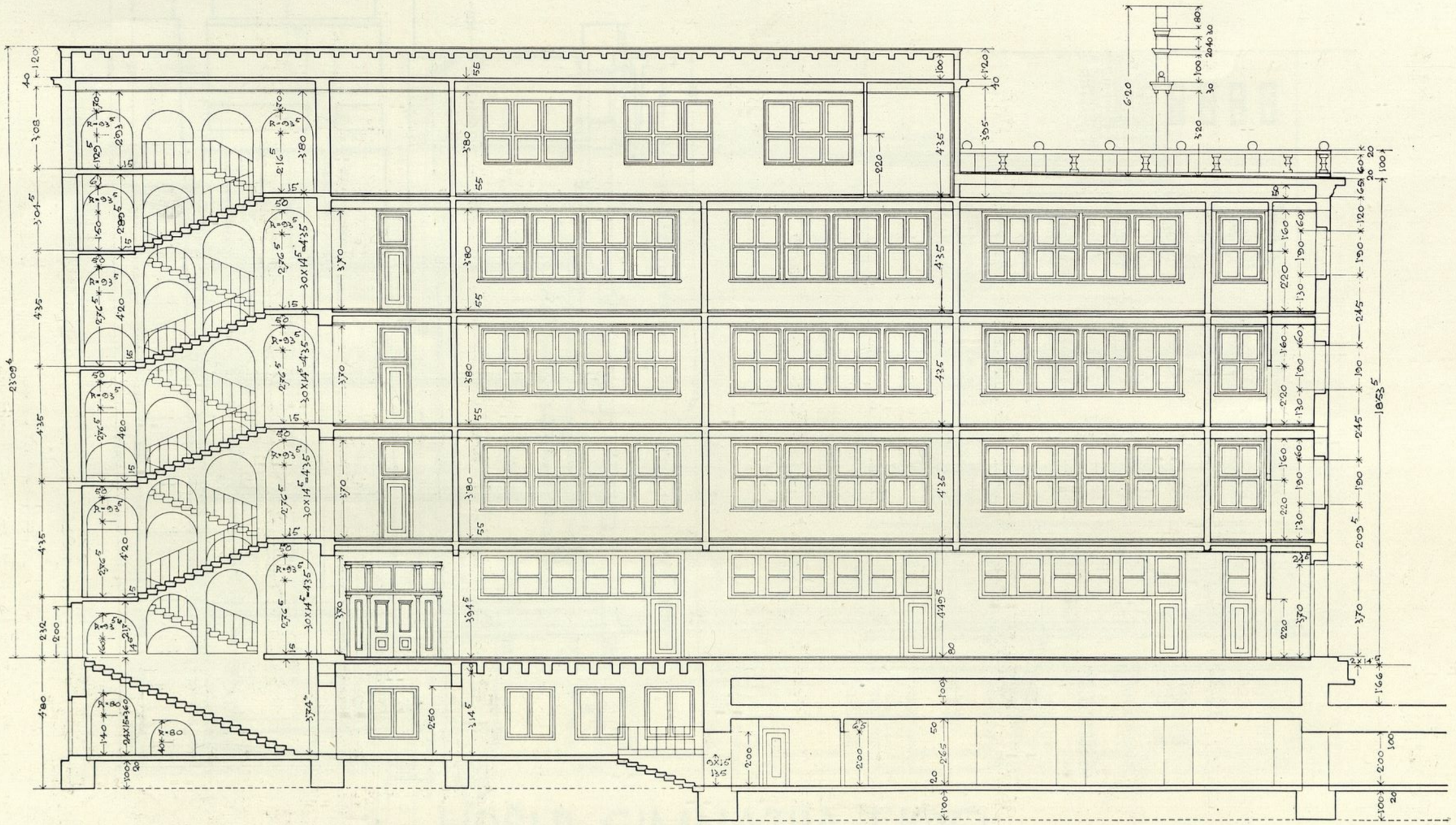
1. NADSTROPJE



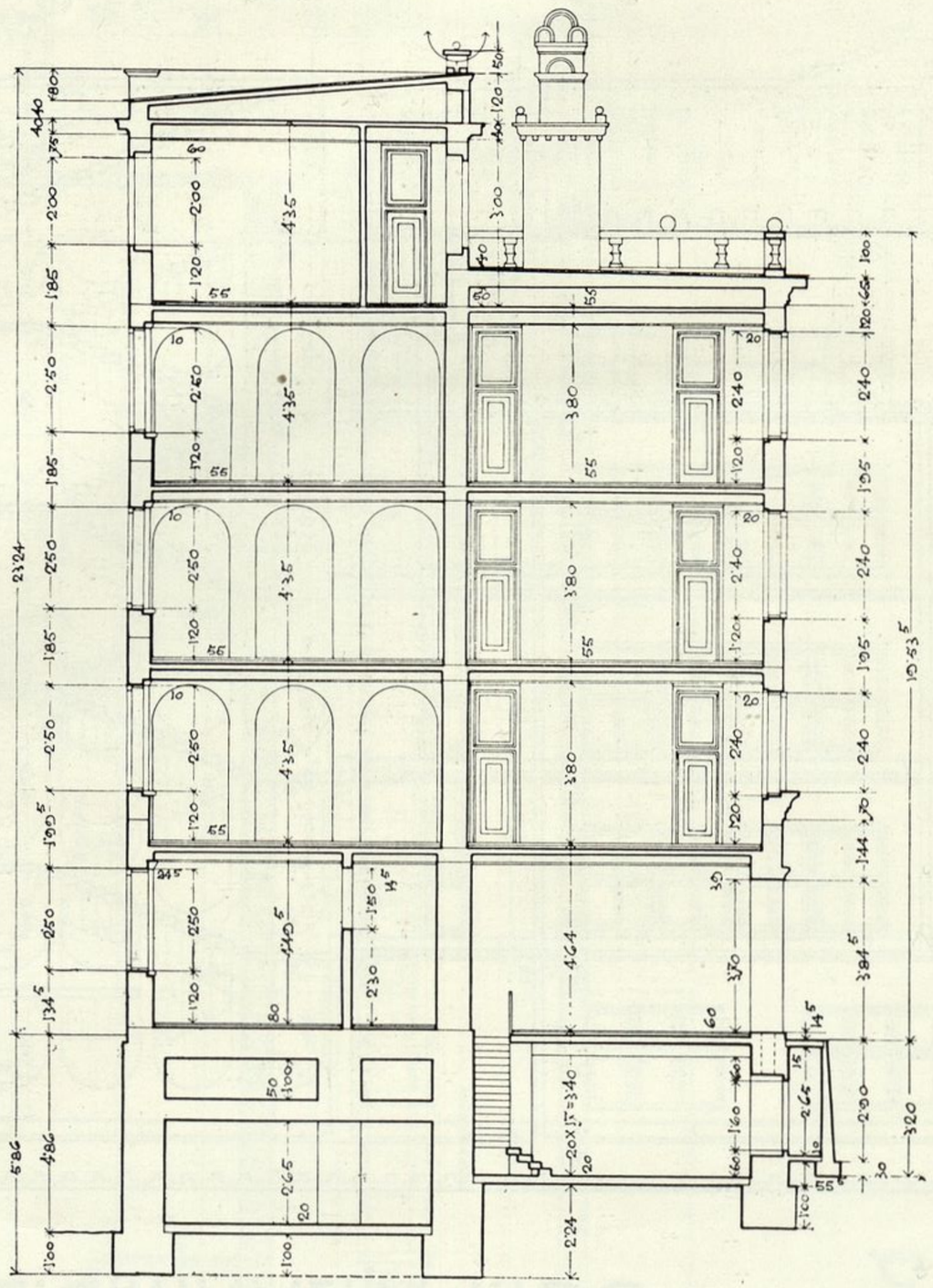
PRITLIČJE

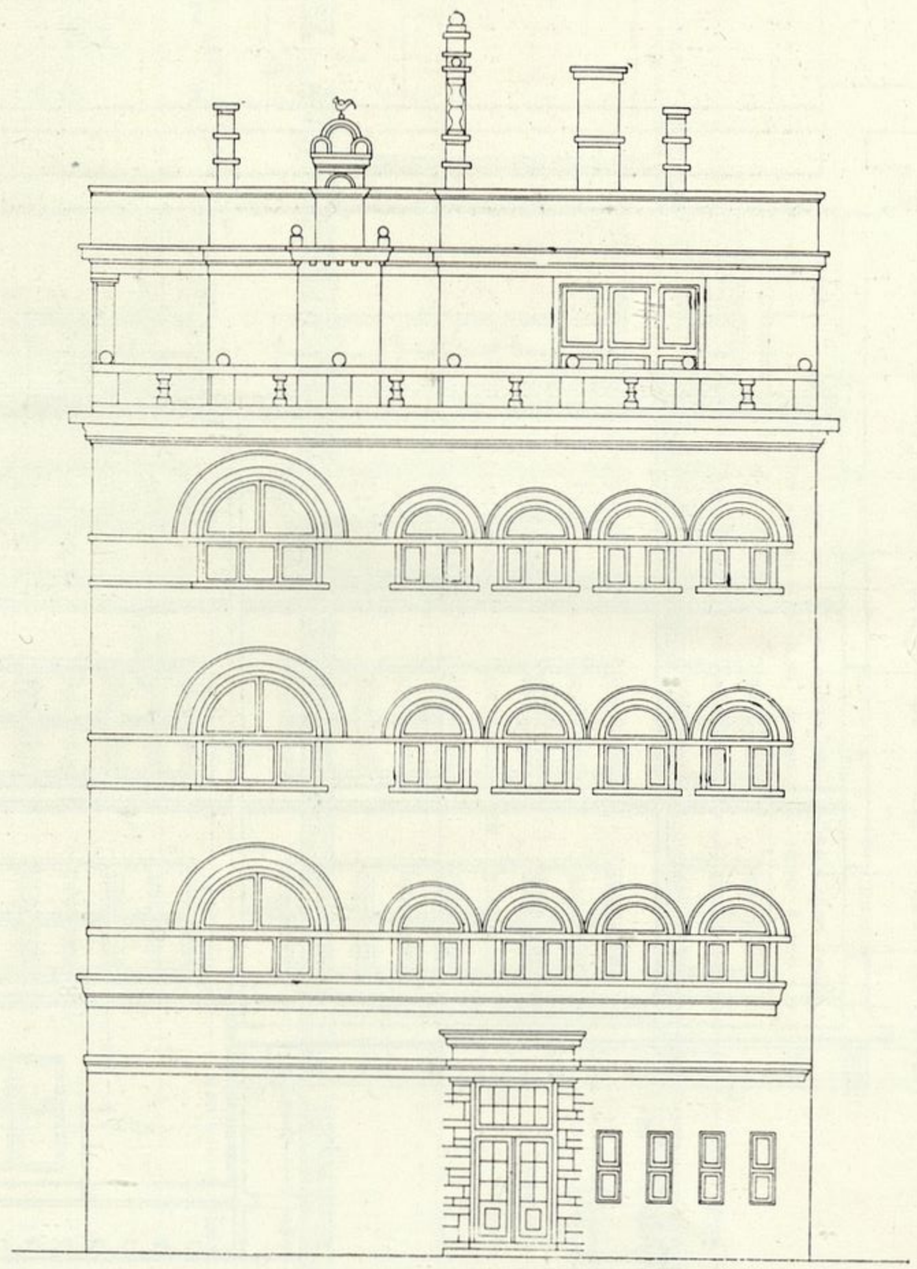


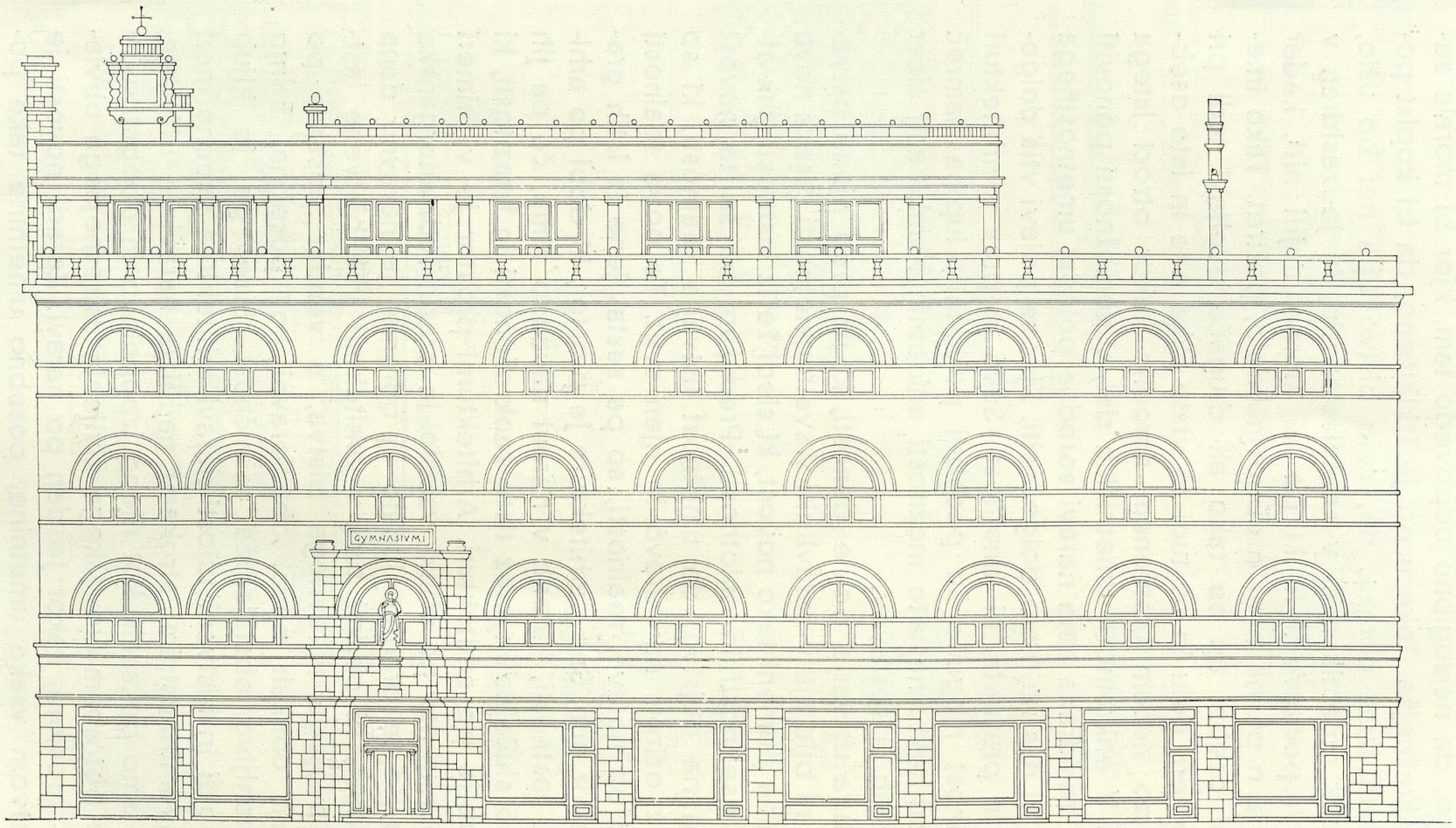
URŠUL. GIMNAZIJA 1:100



URŠUL. GIMNAZIJA 1:100







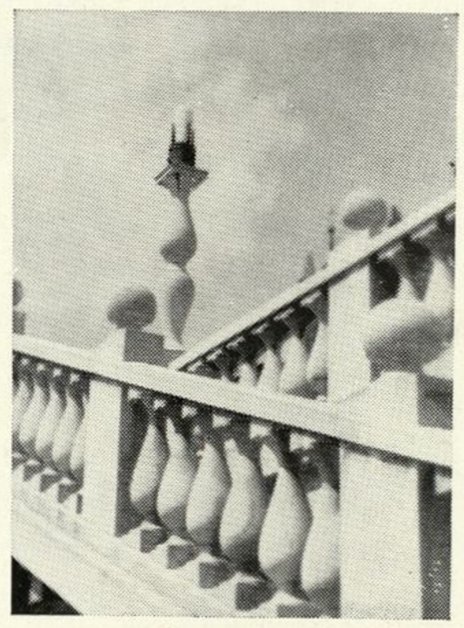
URŠUL. GIMNAZIJA 1:100



dostno dokazuje to lastnost umetniških del. Tudi če še tako vestno ponovim vse poteze dane umetnine, se mi ne bo posrečilo, da bi jo ponovil kot umetnino. Reprodukcija nikdar ne zajame umetnostnega učinka. Pri kopijah pa je značilno, da neizogibno odpovedo tam, kjer bi morale zajeti najvažnejše. Tako n. pr. je izključeno, da bi kopist posnel tudi izraz obraza, dà, celo bistvo tipa mu bo ušlo, ker vsak umetnik nosi v sebi lasten tip, ki je zasidran v njegovi podzavesti in ki ga ne more zatajiti niti, kadar ustvarja n. pr. najmanj osebnostno delo, portret. Tako imenovani osebni tip se tako ali drugače uveljavi tudi pri portretnem delu in so tudi te vrste slike ene in iste osebnosti po nečem bistvenem sorodne kakor otroci istega očeta. V enkratnosti umetniških del, v nemožnosti ponoviti jih, je zasidrana tista naravi sorodna polnost umetnostnega sveta, ki nas ne more dolgočasiti. Kjer se pojavi vtis dolgočasja in praznote, ni umetnosti. Sevé je prav v arhitekturi enkratnost mogoče še posebej podčrtati; lupina namreč nudi arhitektu neštete možnosti enkratnih kombinacij sicer podobnih si sestavov.

Arhitektura ustvarja nove danosti

Arhitektura ustvarja nove danosti, ki jih pred njeno ostvaritvijo ni bilo niti v naravi niti v svetu umetnosti. Vsaka nova umetnina pomeni tako novost, ki sledi že iz lastnosti enkratnosti, osebnosti in celotnosti. Predvsem pa se ta novost nanaša na dejstvo, da umetnost ustvarja realnosti, ki so nove z ozirom na naravo in njen svet. Te nove realnosti bivajo ob naravni realnosti, so pa sestavljene iz istih gradiv kakor ona. Snov arhitekture je prostor, ki dobi po arhitekturi lastnosti, katerih v naravi navadno nima, če pa jih ima, so slučajne in brez tiste zaokroženosti in izrazitosti, ki jih dobijo po arhitekturi. Arhitekturni prostor je v primeri z naravnim nov po obliki, vsebini in izrazu. Tudi anorganska gmota, ki je gradivo lupine in opreme, je naravno dana resničnost, ki obdrži tudi v arhitekturi vse bistvene lastnosti svojega naravnega bistva, a vendar postane po umetnih oblikah nova, ob naravni kot posebna, ž njo nezamenljivo obstajajoča resničnost. Sicer pa je kljub ti novosti in bistveni tujosti naravi arhitektura vseeno med vsemi umetnostnimi strokami najbližja naravi in učinkuje, kakor smo pokazali, kot njeno izpopolnilo in obogatitev v smislu potrebam človeškega življenja ustreznejšega obvladanja prostora, kakor je dan po naravi. Zaradi novosti je z rojstvom vsake umetnine, posebno umetnine take pomembnosti kakor je arhitektura, zvezana senzacija, kakor jo doživljamo pri rojstvu novih bitij in pri odkritjih neznanih pojavov.

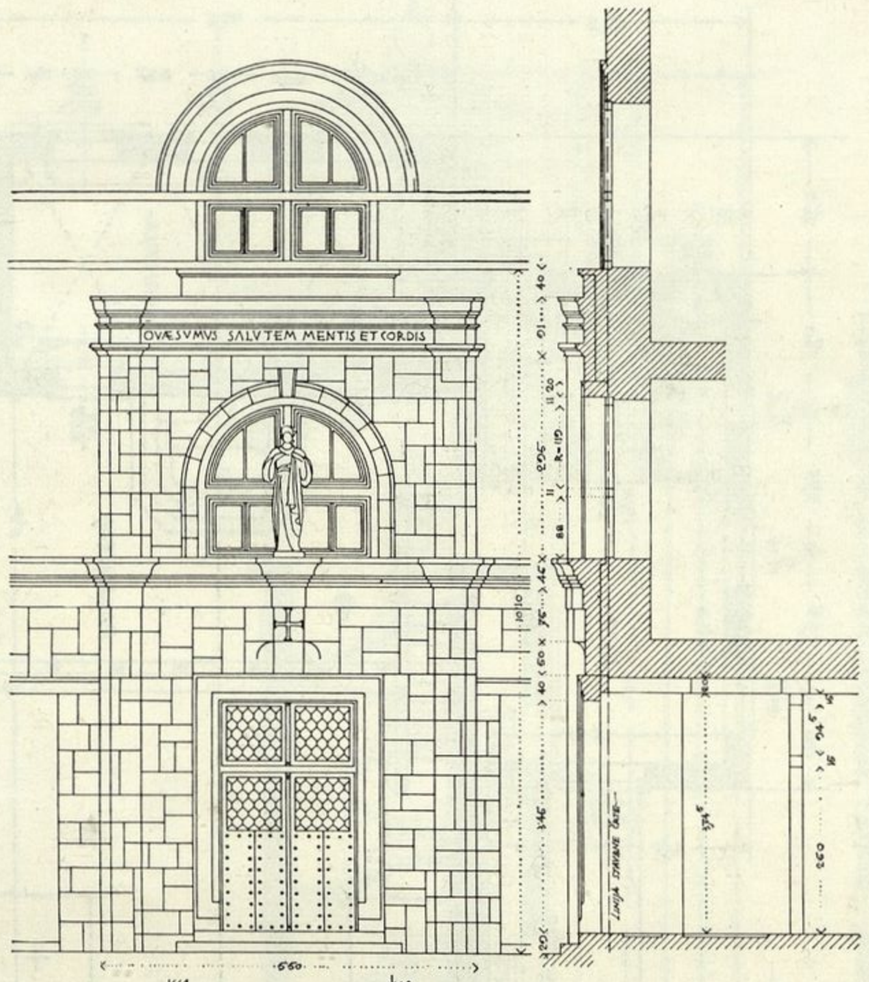


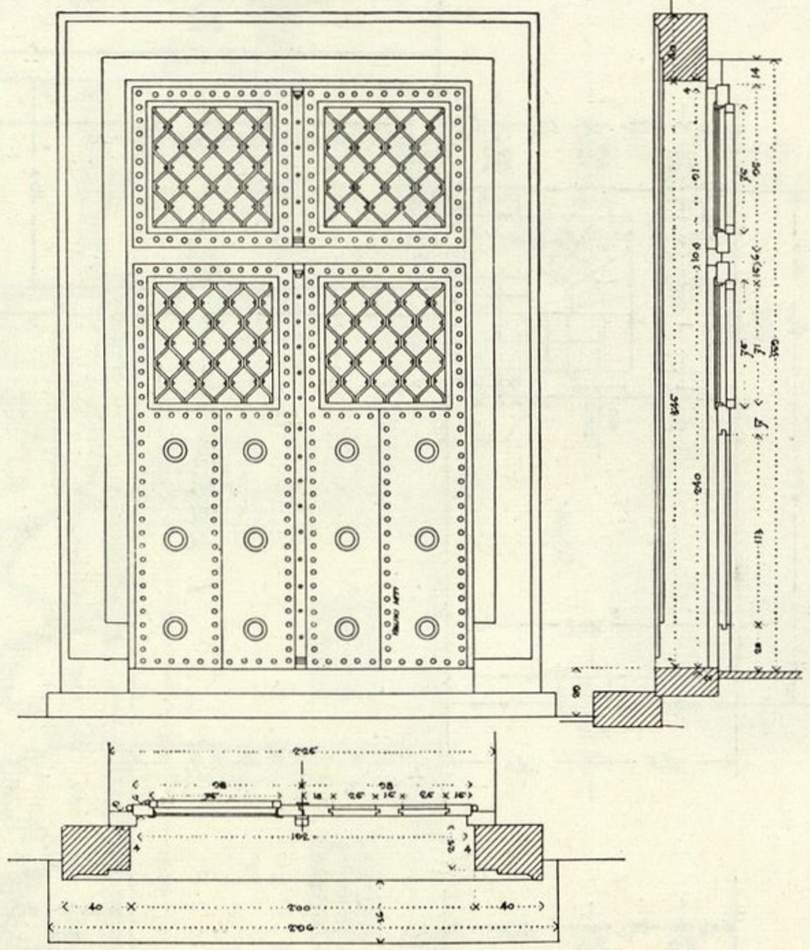
Arhitektura je sugestivna

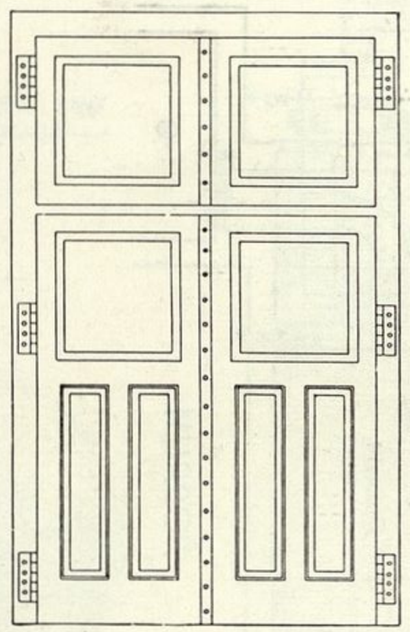
Kot umetnost je arhitektura sugestivna; preden smo jo analizirali, pobliže spoznali, nas v našem celotnem bitju zajame njen čar in postane, ne da bi se tega zavedali, del

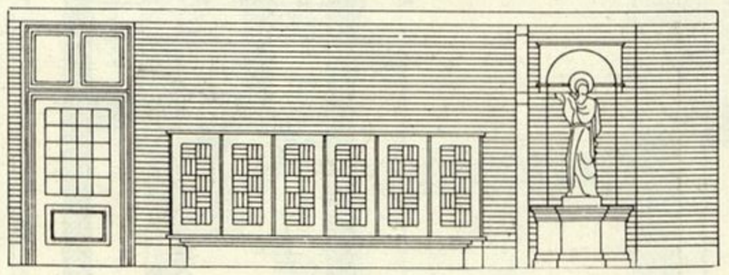
URŠUL. GIMNAZIJA

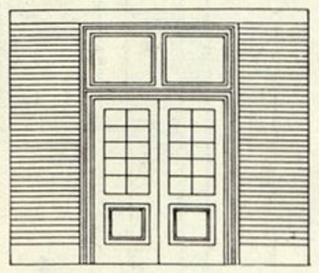
GLAVNI VHOD IN VEŽA 1:20 L60



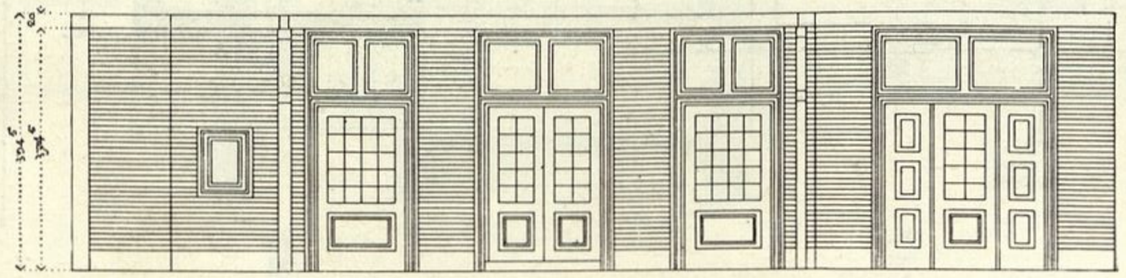


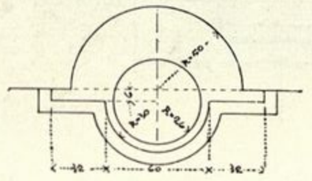




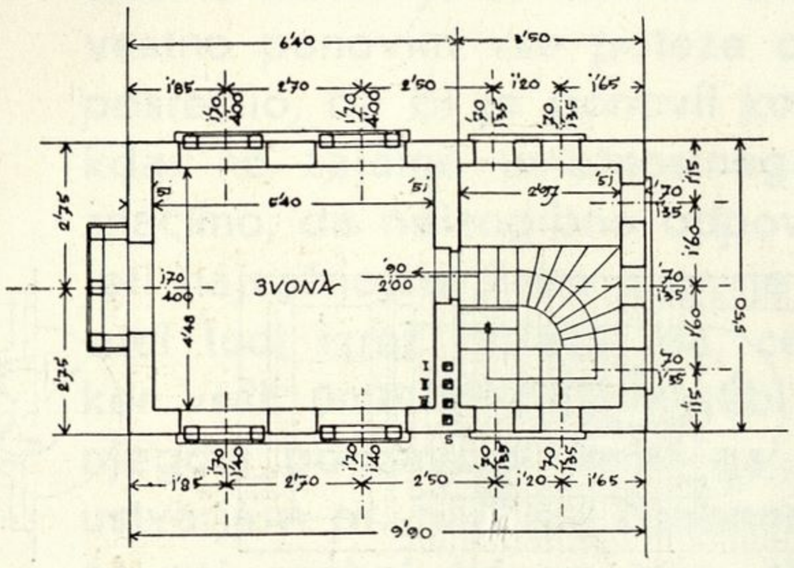


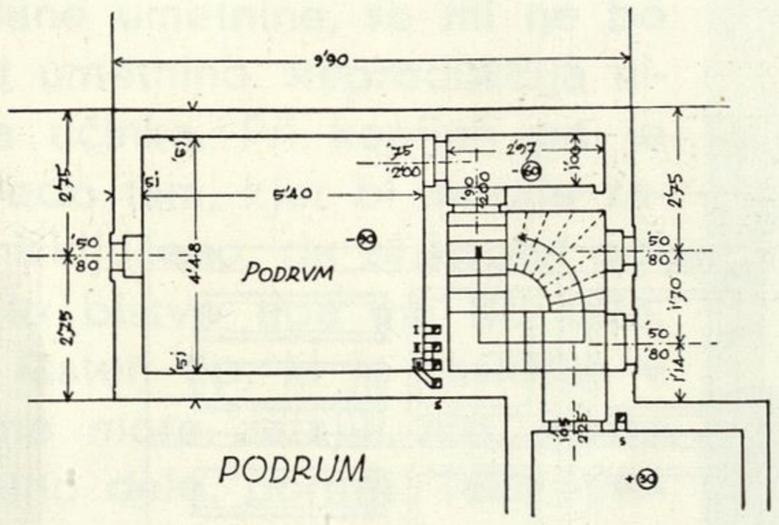




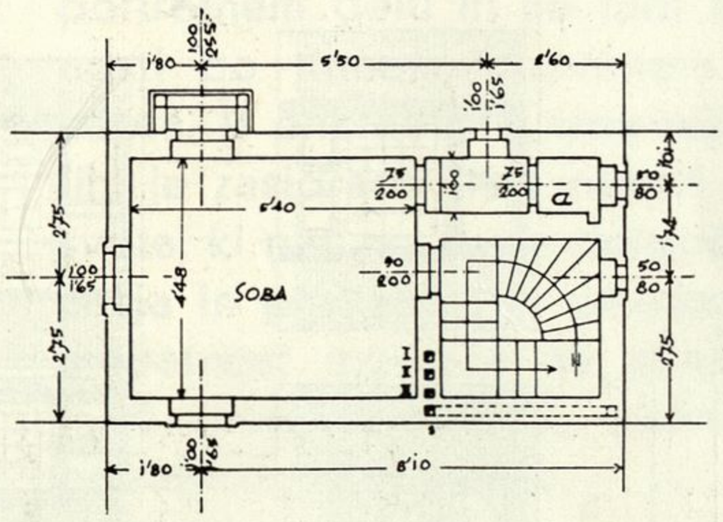


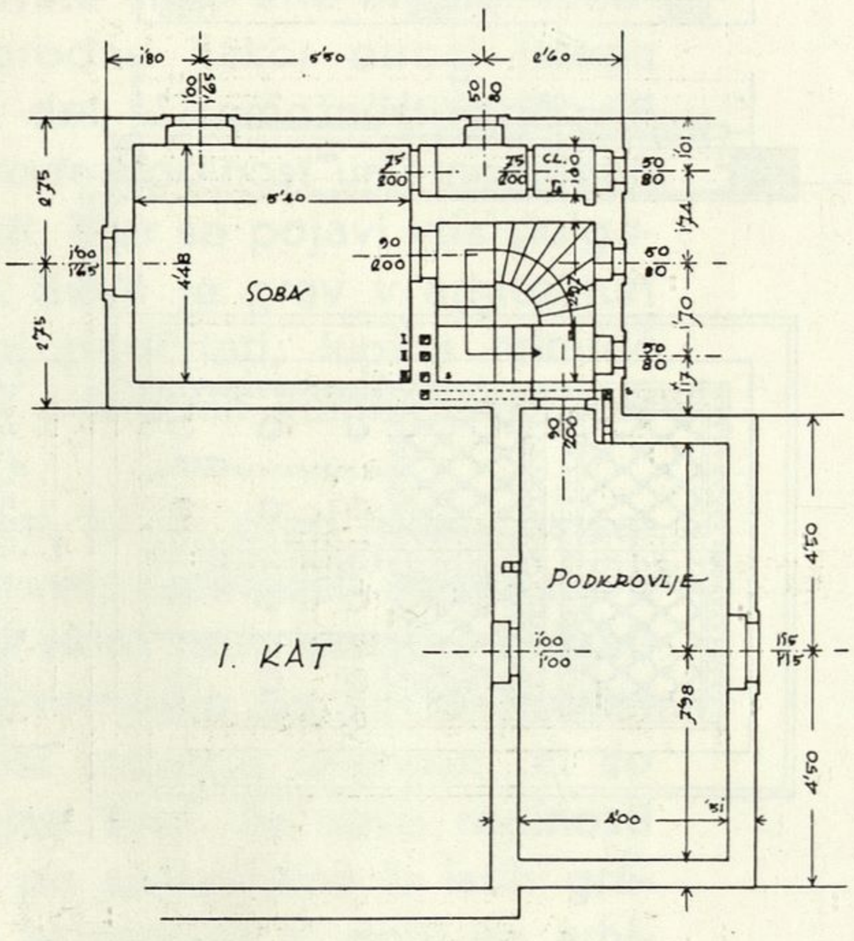
IV. KAT



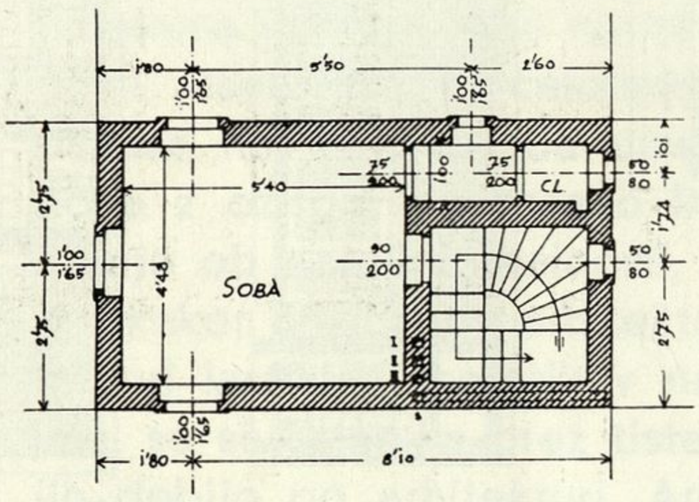


III. KAT

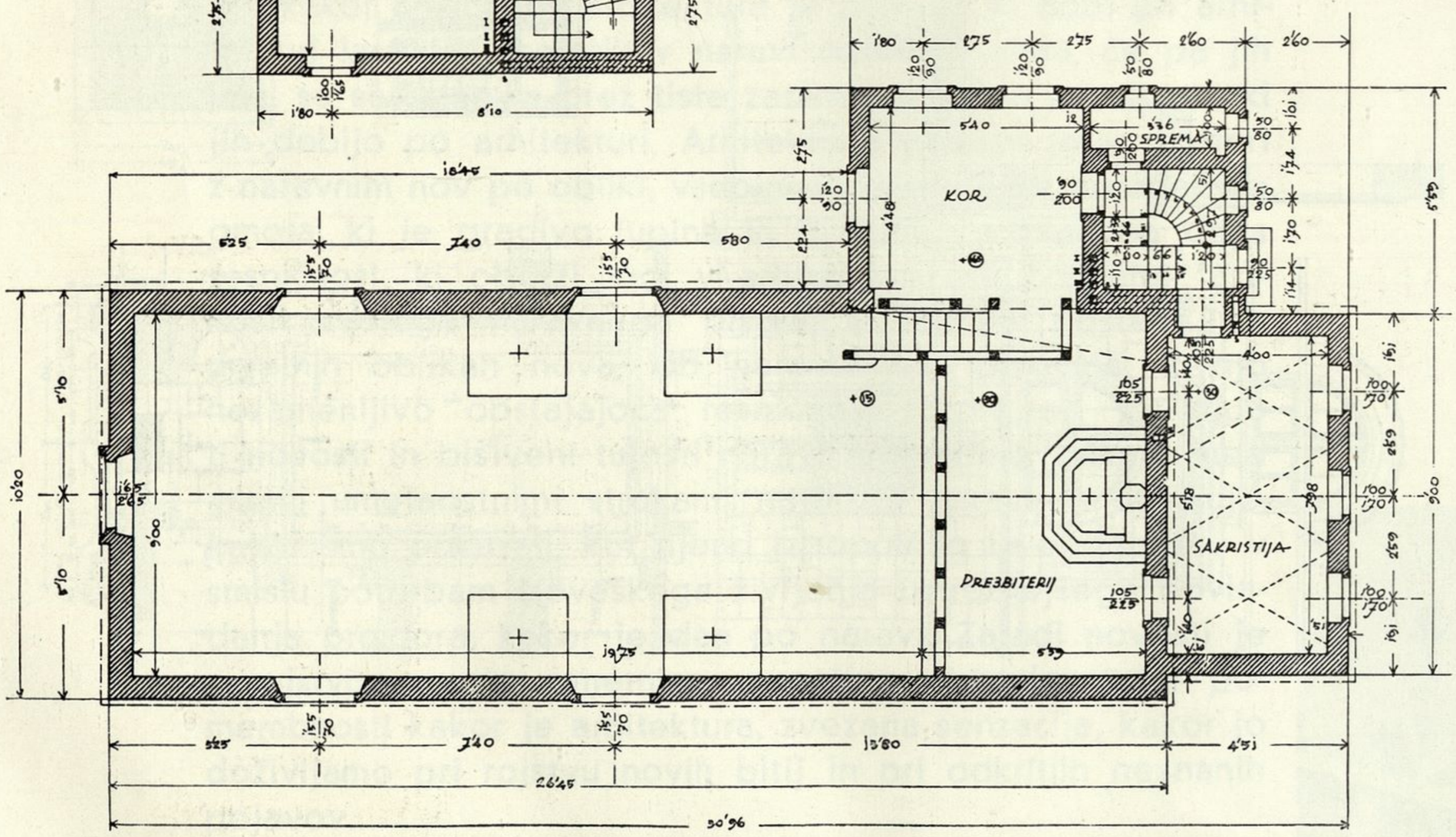




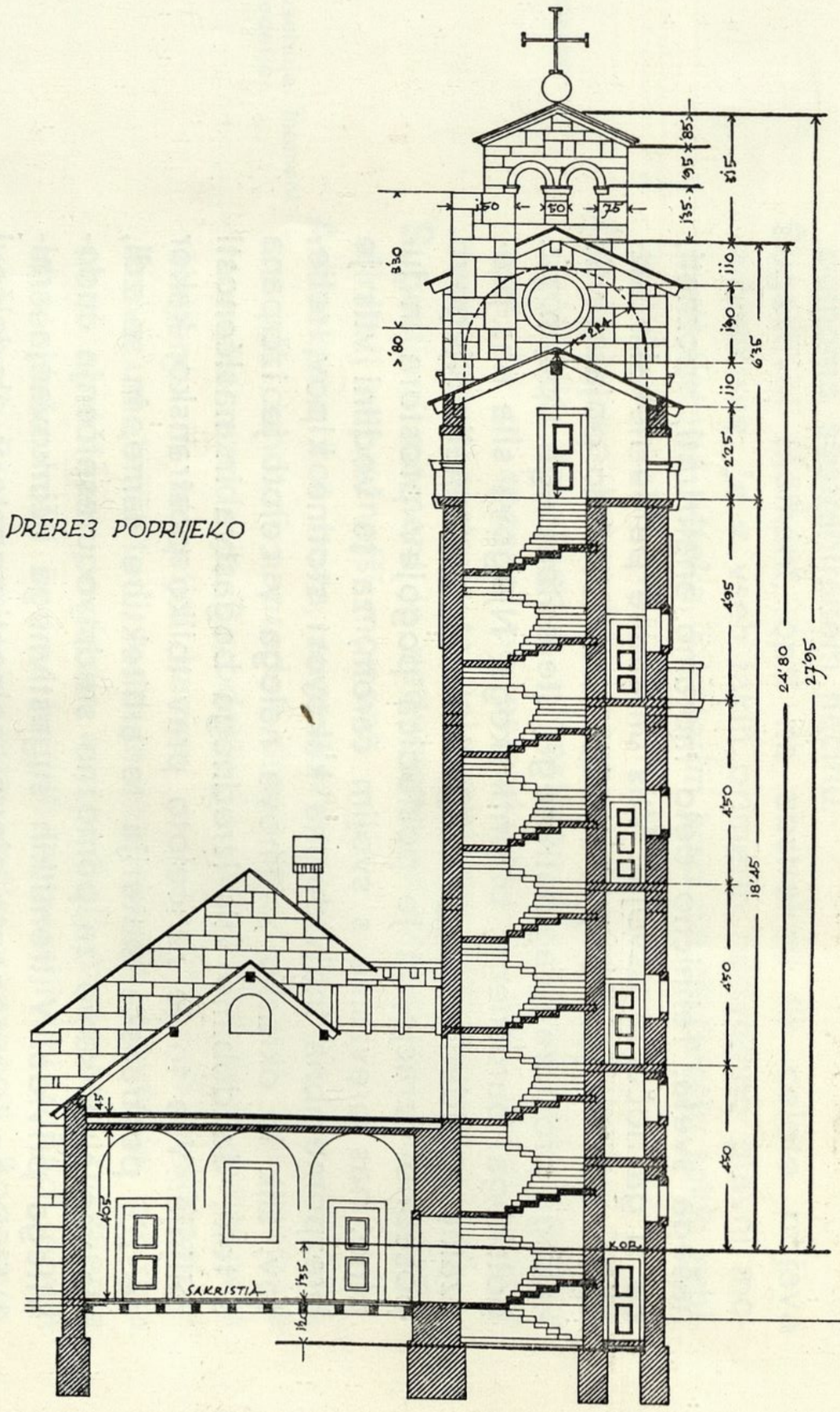
II. KAT

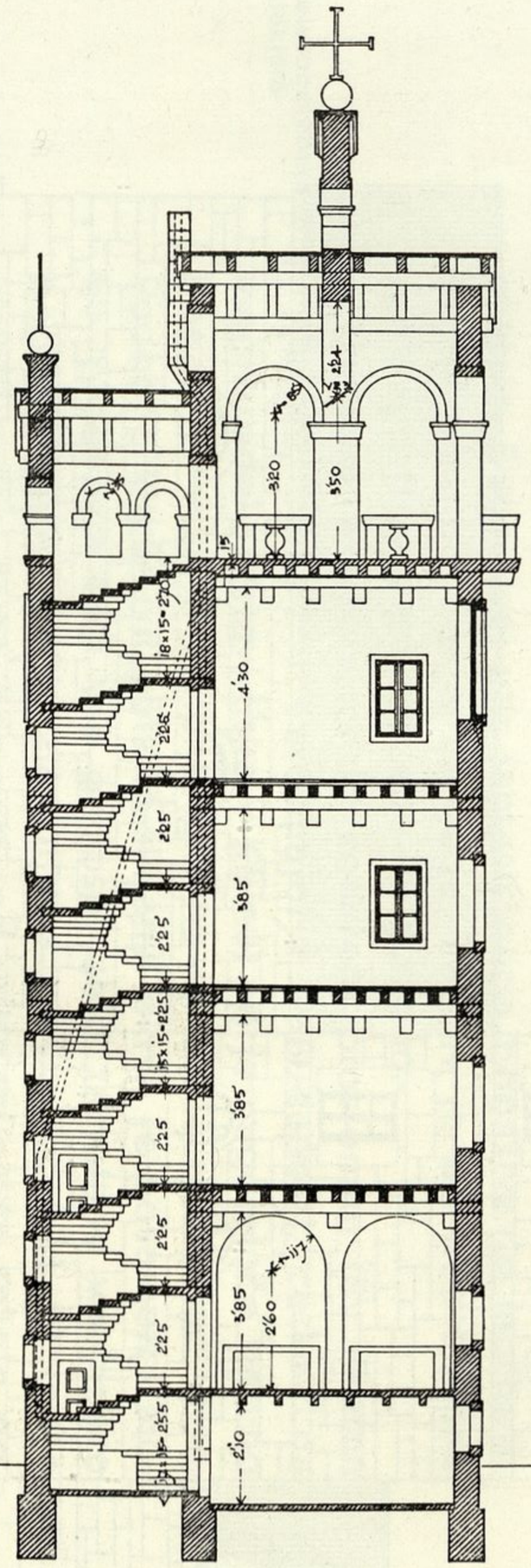


I. KAT

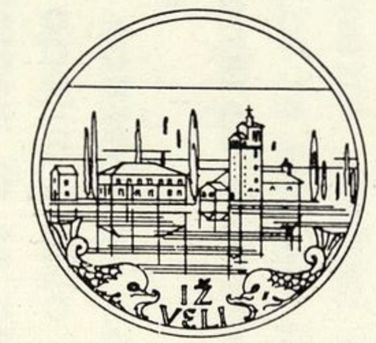


PRERES POPRIJEKO

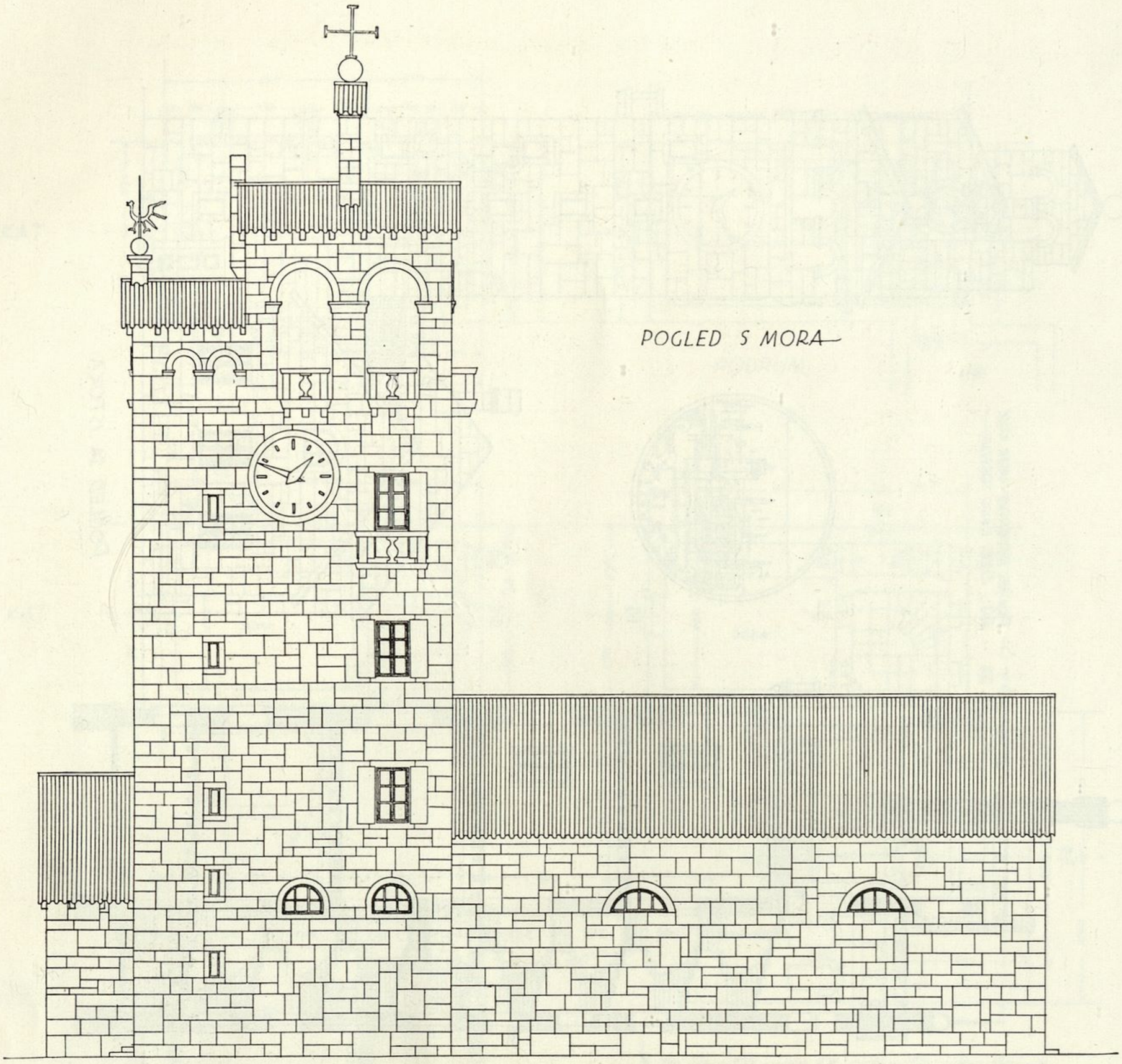




PASI NA BETONSKE VEZE KOJE VEŽU ČITAV OBOD TORNJA



POGLED SA ISTOKA



POGLED S MORA

našega sveta. Tehnično delo moramo analizirati, spoznati, če si ga hočemo osvojiti. Vtis umetnine pa se nekako razžari v nas in nas opoji. Poljudno nam to lahko pojasni vtis kakega prostora imaginativnega, stereotomnega tipa, n. pr. gotskega, baročnega, bizantinskega. Njegova sila nas prevzame, preden smo ga v podrobnostih zaznali. Njegovo posebno ozračje, ki je posledica pogojev prostora in lupine, nas prevzame s svojim čarom; za ta vodilni vtis je brezpomembna individualna kakovost stotine kipov, reliefov, slik in okraskov; njihova naloga v celoti je izčrpana s tem, da dobimo vtis izrednega bogastva in nasičenosti miljeja. Vse to je za celoto prav toliko postransko, kakor se zdi postranska materija te arhitekture same, in se zdi, da vse služi samo za pomožno sredstvo uresničenja čudovitega privida. V trenutkih sugestivnega učinkovanja arhitekture se komponente njene realnosti zgoste v gledalčevi duševnosti v žarišču, ki ustreza na tej strani bitnosti umet-

Gotska arhitektura

nine žarišču intuitivnega vzklitja umetniške ideje na oni strani, v umetnikovi duši.

Bizantinska arhitektura

Isto kot za gotsko velja tudi za bizantinsko, iluzionistično baročno in sodobno železobetonsko cerkveno arhitekturo. Bizantinski prostor je ves nasičen s slikami. Vsa lupina je na notranjščini in včasih celo na zunanjščini (Bukovina) od vrha do tal pokrita s slikami, ki jih je v pogosto najmanjših prostorih toliko in so sorazmerno tako majhne ali pa tudi tako velike (Pantokrator v kupoli), da jih obiskovalec, ki odide ves prevzet od vtisa notranjščine, po njihovi posamezni vsebini ali gradbeno krasilni vlogi sploh ni zaznal. Kot za arhitekturno danost je namreč pri njih vlogi v razpoloženju prostornine, ki je za nas glavno, vse to brezpomembno.

Baročna arhitektura

Pri baročni notranjščini zazna gledavec v zvezi z arhitekturo samo opojno iluzijo nenaravno razširjenega in obogatenega prostora, in se naslikane snovi največkrat sploh ne zave. Enako je z bogastvom štukaturnega in kiparskega okrasja. Sugestivni vtis fantastičnega bogastva je močnejši in važnejši od vsega drugega, čeprav je do podrobnosti vse najskrbneje premišljeno in izvršeno.

Sodobna železobetonska arhitektura

Pri sodobni železobetonski cerkveni prostornini (Sv. Anton v Baselu, cerkev v Varosmajorju v Budapešti, cerkev na mednarodni razstavi tiska v Kölnu) pa je migotajoče barvno bogastvo, vtkano v stene, glavno oporišče celotnega vtisa. Podobno kakor pri gotskih slikanih oknih je posamezni motiv, predvsem tudi vse pogosto zelo zamotano vsebinsko bogastvo popolnoma potisnjeno v ozadje; isto bi lahko izrazili tudi v samo barvnem, od upodabljajoče težnje popolnoma abstrahiranem načinu.

Sugestivni moment, oprt na abstraktni lik celote pojava arhitekture, je v vseh takih primerih nedvomno glavni moment tistega učinka, s katerim smo pri doživetju takih arhitektur obogatili svoj duhovni svet.

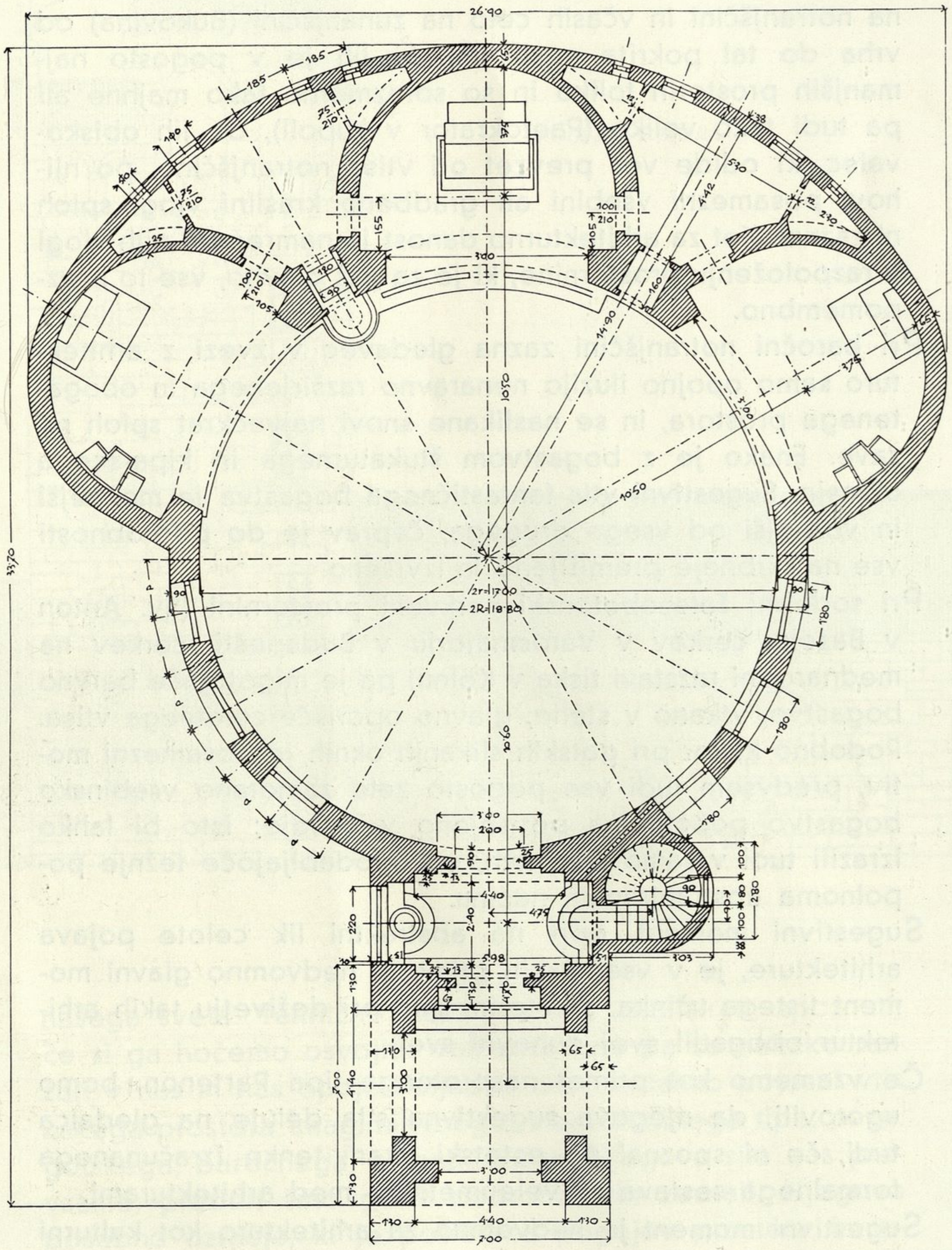
Partenon

Če vzamemo kot primer nasprotnega tipa Partenon, bomo ugotovili, da njegova sugestivna sila deluje na gledalca tudi, če ni spoznal po estetski strani tenko izračunanega formalnega sestava te veleumetnine med arhitekturami.

Sugestivni moment je nedvomno za arhitekturo kot kulturni činitelj najvažnejši moment.

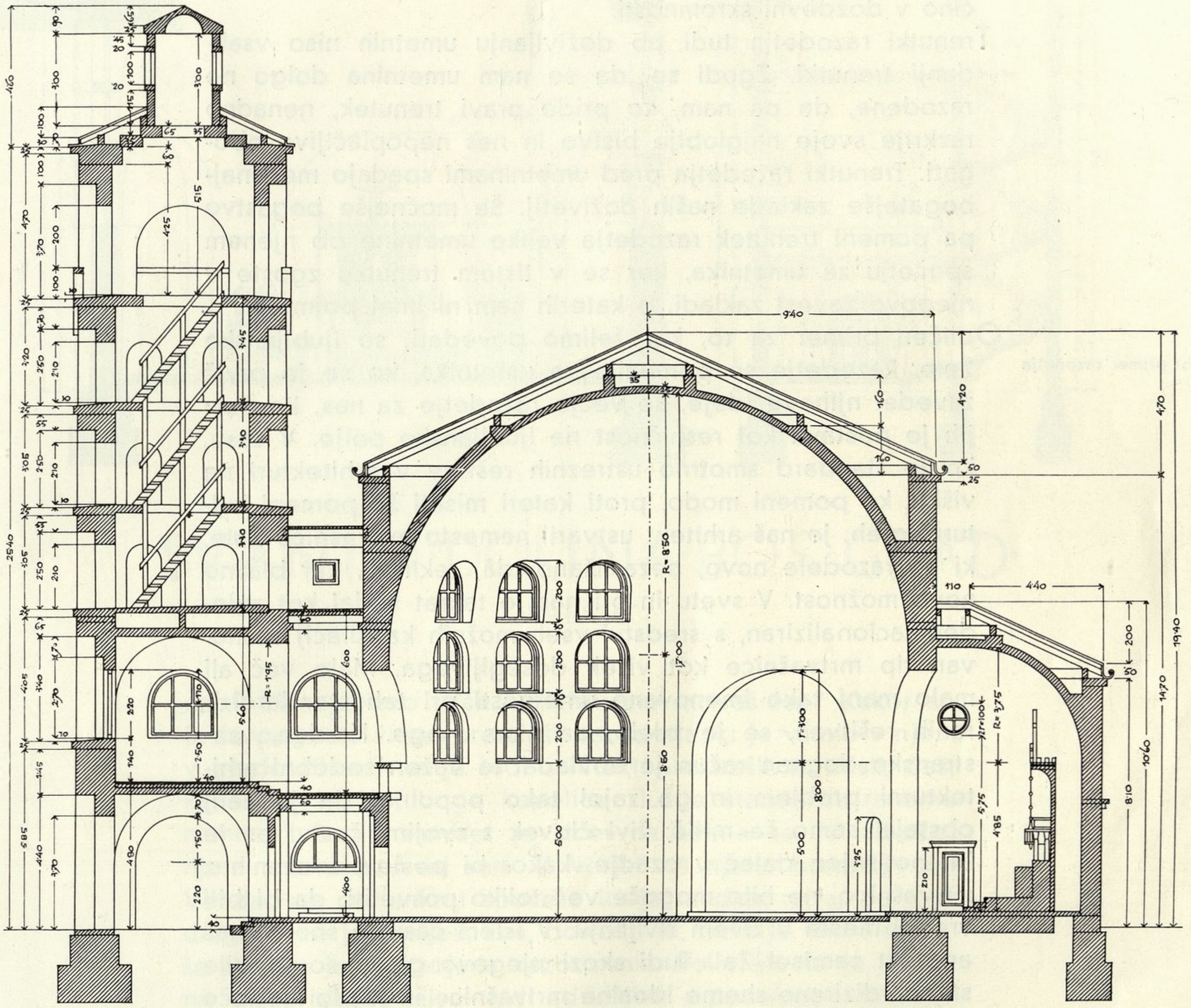
Arhitektura vsebuje moment razodetja

Arhitektura kot nova, sugestivna stvarnost pa ima še eno, za naš duhovni napredek dragoceno lastnost, ker vsebuje moment razodetja. Razodetje je važen činitelj v duhovnem življenju in temeljni kamen v zgradbi verskih sistemov. Prava umetnina tudi vsebuje vsaj iskrico razodetja, odkriva nam neslutene poglede na najbolj zamotane probleme naše duševnosti in nas bogati z mamljivimi prividi novih spoznanj. Prava umetnina nas vselej preseneti. Bogastvo, ki se nam po nji odkriva, pa ni bogastvo dosledno izpelja-

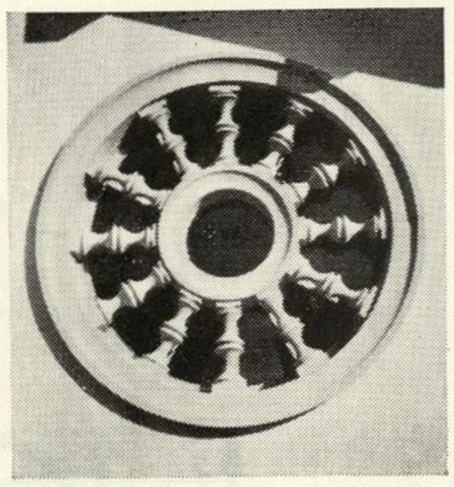


SV·ANTO·DOLINA·BOS·GRAD·

CRKVA



SV·ANTO·DOLINA·BOS·GRAD·



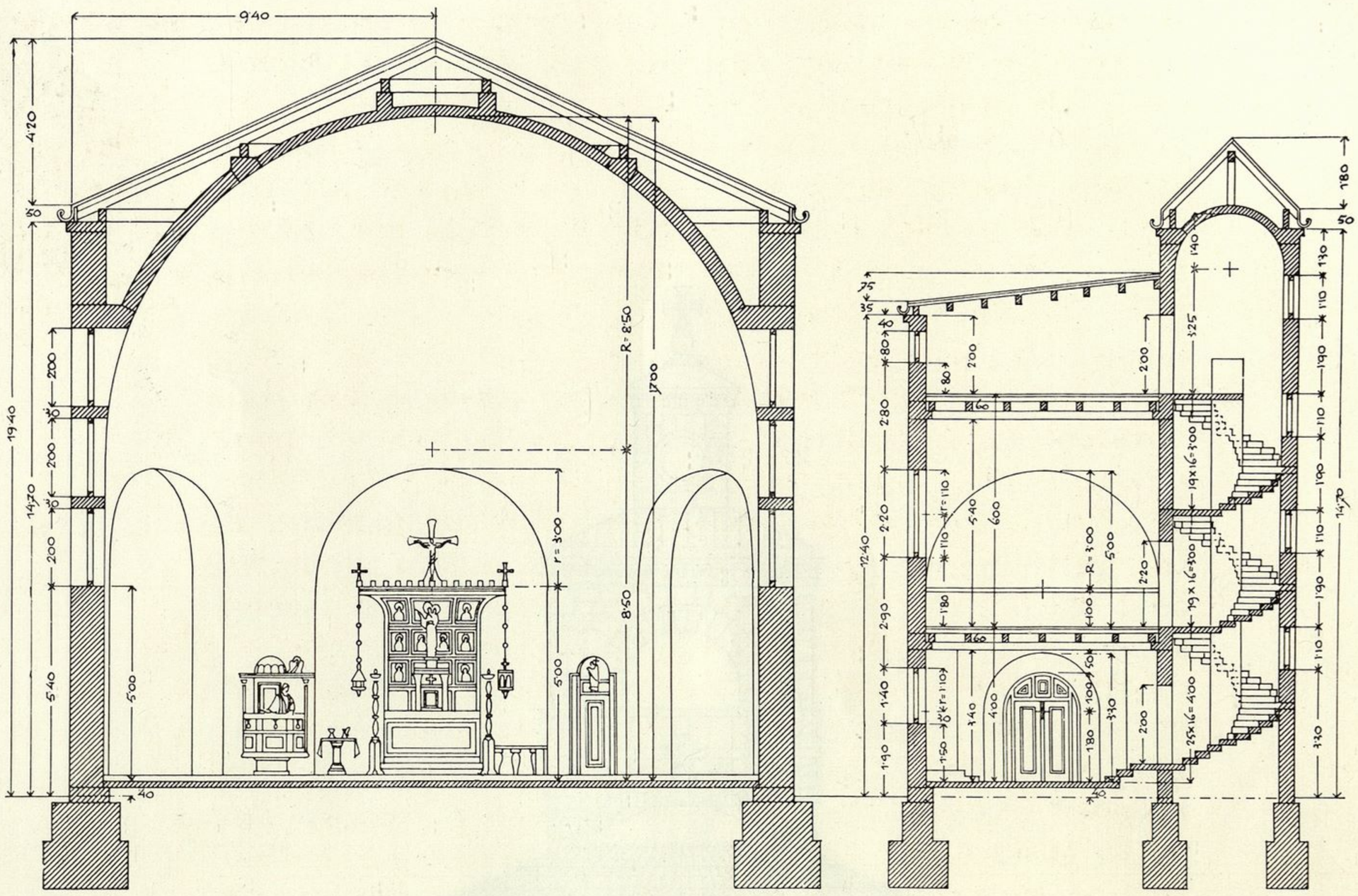
nih resnic, katere bi lahko analizirali, ampak bogastvo nepričakovano formuliranih možnosti, možnosti, ki niso dane v posledicah nakazanega računa, ampak ki so se rodile ob tem računu in mogoče celo kljub njemu. Reči bi mogli, da arhitekt, umetnik, kadar je njegovo delo ožarjeno po razodetju, odkrije lepotnost v dozdevni lepotni nemožnosti, življenjsko sposobnost v dozdevni nesposobnosti in veličino v dozdevni skromnosti.

Trenutki razodetja tudi ob doživljanju umetnin niso vsakdanji trenutki. Zgodi se, da se nam umetnina dolgo ne razodene, da pa nam, ko pride pravi trenutek, nenadno razkrije svoje najgloblje bistvo in nas nepoplačljivo obogati. Trenutki razodetja pred umetninami spadajo med najbogatejše zaklade naših doživetij. Še močnejše bogastvo pa pomeni trenutek razodetja velike umetnine ob njenem spočetju za umetnika, ker se v tistem trenutku zgoste v njegovo zavest zakladi, o katerih sam ni imel pojma.

žale kot primer razodetja

Odličen primer za to, kar želimo povedati, so ljubljanske Žale. Razodetje so pomenile za umetnika, ko se je prvič zavedel njihove ideje, še večje razodetje za nas, ko nam jih je postavil kot resničnost na ljubljansko polje. V času, ko je standard smotrno ustreznih rešitev v arhitekturi na višku, ko pomeni modo, proti kateri misliti že pomeni kulturni greh, je naš arhitekt ustvaril namesto mrtvašnice Žale, ki so razodele novo, nezaslišano, dà, rekli bi, kar blazno novo možnost. V svetu in pri nas je takrat veljal kot zgleden racionaliziran, s sredstvi vseh možnih kalkulacij zasnovan tip mrtvašnice kot višek dosegljivega. Malo več ali malo manj tako imenovane umetnosti pri teh standardiziranih rešitvah, se je zdelo, da nima vloge. Hladen, vsestransko dognan račun je obvladal ta važen sodobni arhitekturni problem in ga zajel tako popolno, da je zanj obstajal samo še mrlič; živi človek s svojimi čustvi pa je bil potisnjen daleč v ozadje, kakor bi poslov, zvezanih z mrtvašnico, ne bilo mogoče več toliko posvetiti, da bi bili vredni mesta v živem življenju. V istem času je snoval naš arhitekt zamisel Žal. Tudi skozi njegovo glavo so brodile standardizirane sheme idealne mrtvašnice in je šlo mogoče s početka edino za to, kako hladni porabnosti navdahniti vsaj nekoliko posvečene tolažilnosti, ki jo manjka navadno celo sodobnim mrtvaškim kapelam. Nekega dne se mu je razodelo nekaj, kar še ni imelo niti imena; vedel je samo, da se mrtvašnica ne bi smelo imenovati. Zasnoval je vrt poslednjega slovesa in poslednje tolažbe, »Vrt vseh svetnikov« naj bi se bil imenoval. Pred njegovo dušo je vstala naša domovina s svojo idilično značilnostjo, z belimi cerkvicami in mičnimi kapelicami ob potih. Zakaj bi naša mrtvašnica, prizorišče zadnjega slovesa z dragimi ranjkimi, ne bila zadnja, kar mogoče vijugasta pot skozi vrt s kapeli-





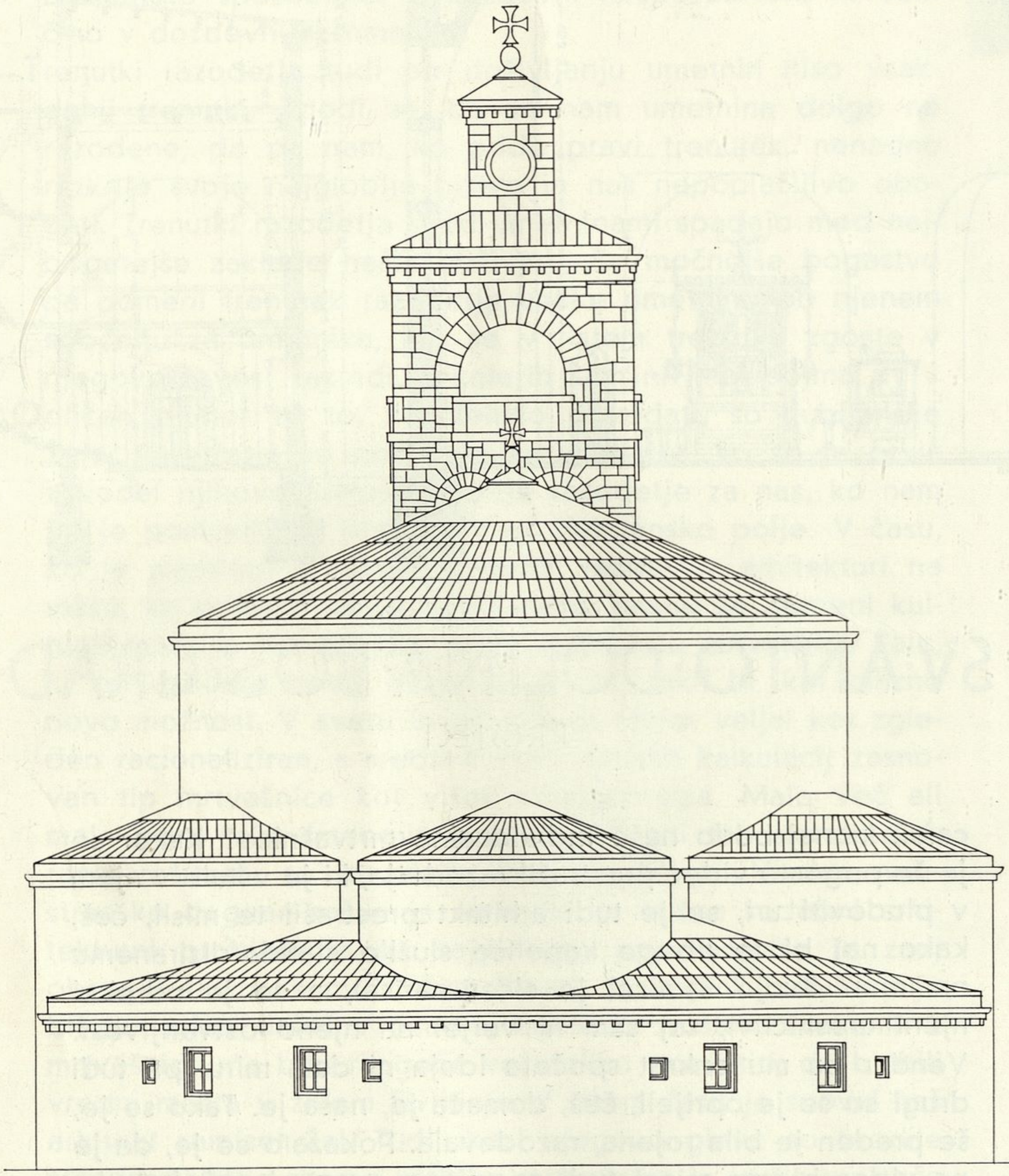
SV·ANTO·DOLINA·BOS·GRAD·

PRESJECI

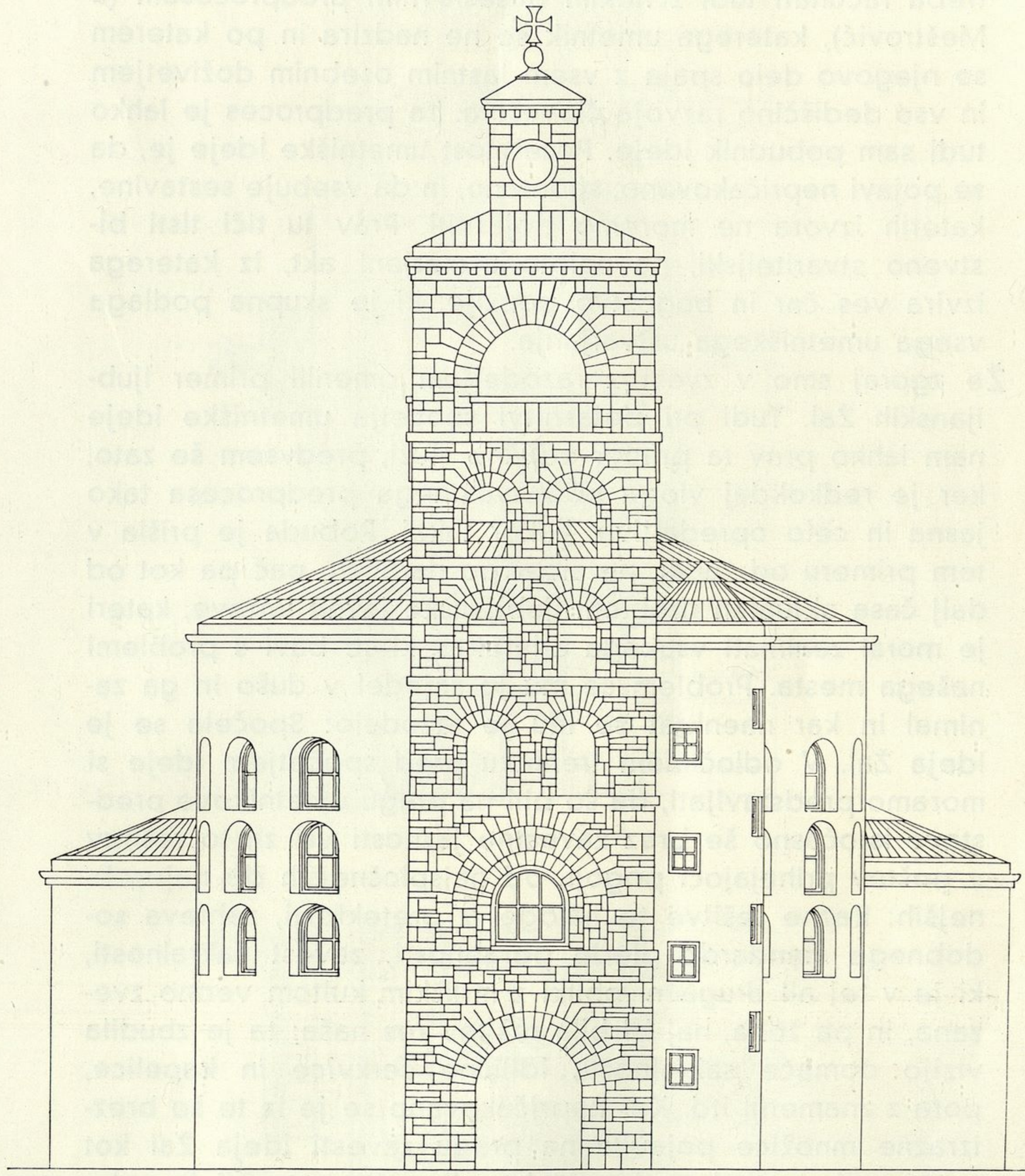
cami, ki naj bodo naše individualne mrtvašnice? Kakor se je že pogosto videc prestrašil razodetja, ki je vstalo v njem v plodoviti uri, se je tudi arhitekt prestrašil te misli, češ, kako naj bi te uboge kapelice služile standardiziranemu namenu? Svojo zamisel je sicer narisal, a se je odrekel njeni uresničitvi, saj sam ni verjel na njeno ostvarljivost. Vendar pa mu enkrat spočeta ideja ni dala miru, pa tudi drugi so se je oprijeli, češ, domača je, naša je. Tako se je, še preden je bila rojena, razodevala. Pokazalo se je, da je na videz blazna misel tudi združljiva s potrebami, katerim naj služi, in ko je bila končno realizirana, se je udomačila, ker se je razodela tudi v svoji resnični porabnosti, predvsem pa v svoji globoki plemeniti človečnosti, ki je je zmožen samo poet, čeprav je arhitekt.

Postanek arhitekturne umetnine

O umetnostnem značaju arhitekture pa ne pričajo samo pravkar opisane lastnosti, ampak tudi postanek arhitekturnih del, ki se popolnoma sklada s postankom drugih, umetnostno nedvomno označenih kulturnih dejstev. Pobuda za postanek umetnine pride pogosto od zunaj kot naročilo, lahko pa se utrne v težnjah in problemih časa, prav pogosto v umetnikovi osebni problematiki. Tako pobujena se spočne



SV·ANTO·DOLINA·BOS·GRAD·



SV·ANTO·DOLINA·BOS·GRAD·

v umetnikovi duši ideja umetnine. Življenjsko dejstvo pa postane umetnina z rojstvom, ko se po umetniškem dejanju ideja združi z materijo in postane realna danost.

Spočetje ideje

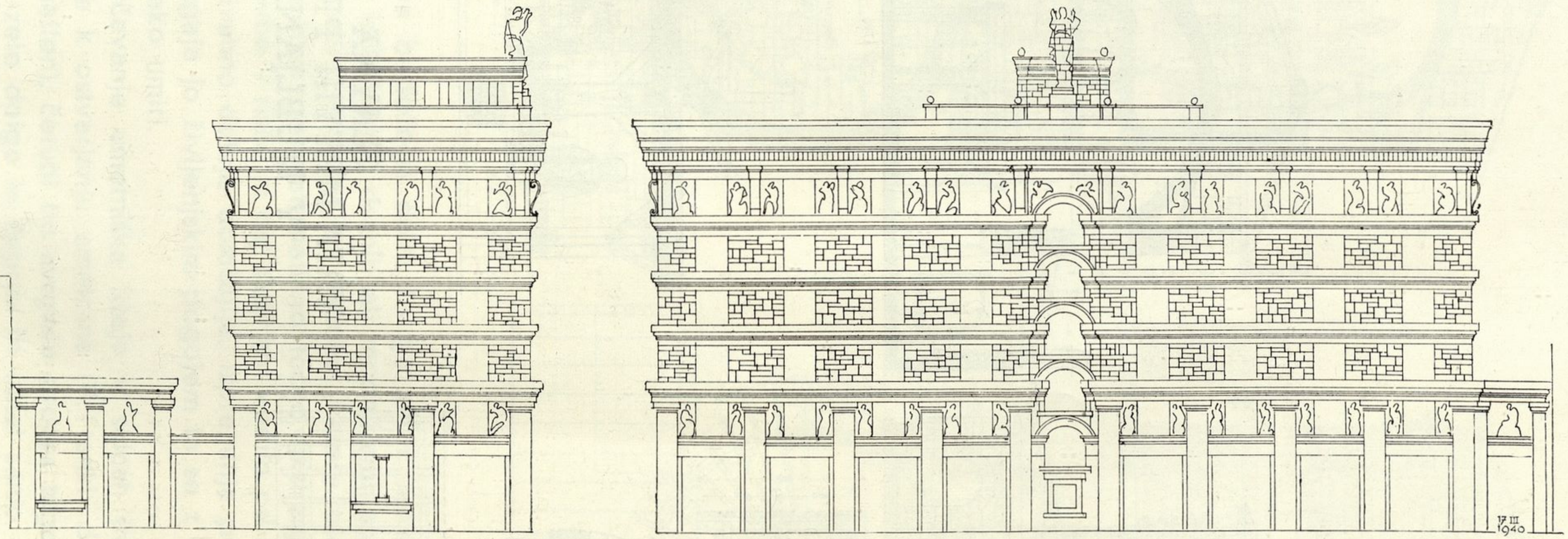
Oba ta dva momenta sta za umetnino bistveno pomembna. Pri spočetju ideje, ki jo umetnik črpa s pomočjo predstave ali zamisli iz podzavestnih, v svoji duši zbranih vtisov, je treba računati tudi z nekim dušeslovnim predprocesom (I. Meštrović), katerega umetnik še ne nadzira in po katerem se njegovo delo spaja z vsem lastnim osebnim doživetjem in vso dediščino razvoja človeštva. Ta predproces je lahko tudi sam pobudnik ideje. Posebnost umetniške ideje je, da se pojavi nepričakovano, spontano, in da vsebuje sestavine, katerih izvora ne moremo pojasniti. Prav tu tiči tisti bistveno stvariteljski, na celoto usmerjeni akt, iz katerega izvira ves čar in bogastvo poezije, ki je skupna podlaga vsega umetniškega ustvarjanja.

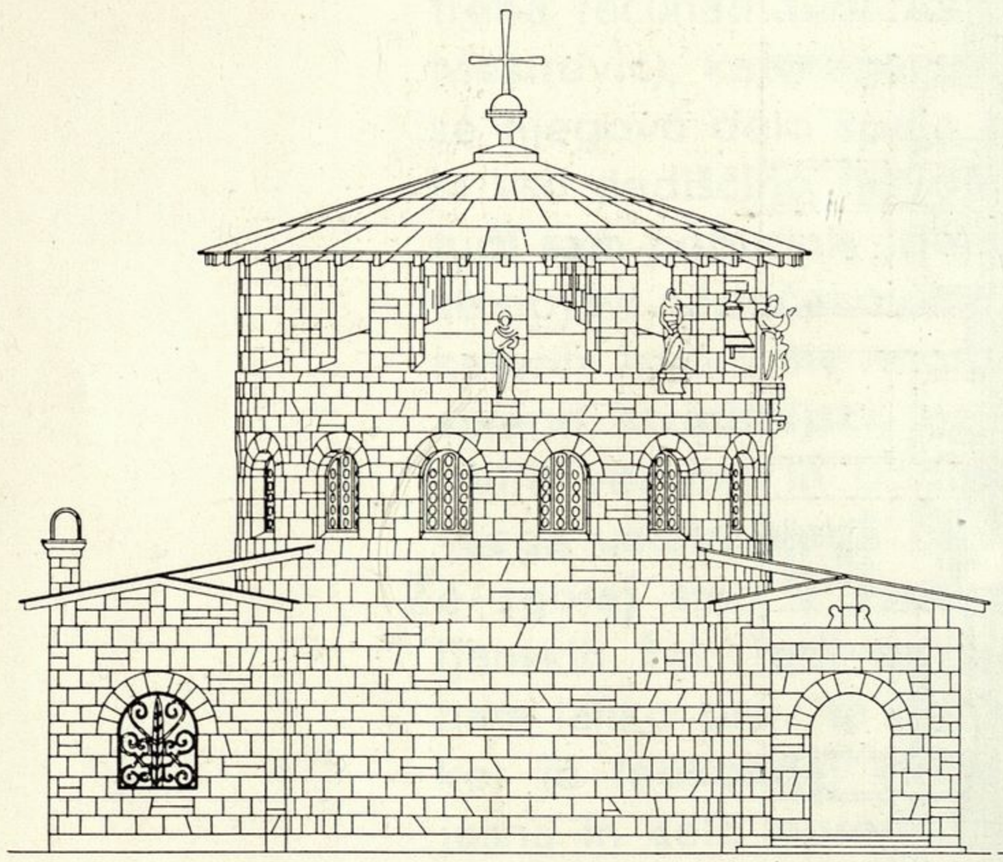
Že zgoraj smo v zvezi z razodetjem omenili primer ljubljanskih Žal. Tudi pri pojasnitvi spočetja umetniške ideje nam lahko prav ta primer odlično služi, predvsem še zato, ker je redkokdaj vloga podzavestnega predprocesa tako jasna in celo opredeljiva, kakor tukaj. Pobuda je prišla v tem primeru od zunaj, ne sicer po naročilu, pač pa kot od dalj časa aktualen problem ljubljanske javne uprave, kateri je moral zanimati vsakega arhitekta, ki se bavi s problemi našega mesta. Problem se mu je zajedel v dušo in ga zanimal in kar naenkrat se mu je razodelo: Spočela se je ideja Žal. V odločilnem trenutku pred spočetjem ideje si moramo predstavljati, da so bili na pragu umetnikove predstave istočasno še brez zavestne jasnosti vsi za to rešitev v poštev prihajajoči pogoji, od najsplošnejših do najosebnejših: Razne rešitve te naloge iz preteklosti, zahteva sodobnega standarda glede porabnosti, zavest sakralnosti, ki je v tej ali drugačni obliki z mrliškim kultom vedno zvezana, in pa želja, naj bi bila rešitev res naša; ta je zbudila vizijo domače sakralnosti, idilične cerkvice in kapelice, pota z znamenji itd. Kar nepričakovano se je iz te še brezizrazne množice pojavila na pragu zavesti ideja Žal kot vrta z vijugastimi poti med kapelicami, znamenji in zelenjem. Bila je nepričakovana, nova, na prvi pogled neostvarljiva, toda velika in mikavna. V tem primeru nam je vloga podzavestno nakopičenih vtisov jasna. Spočetje ideje Žal je omogočilo predvsem najintimnejše sožitje umetnikovo z domačijskim bistvom. Genius loci, stvariteljski duh domačijskega ozračja se je v tem primeru idealno spojil s stvariteljskim nagnjenjem arhitektovim.

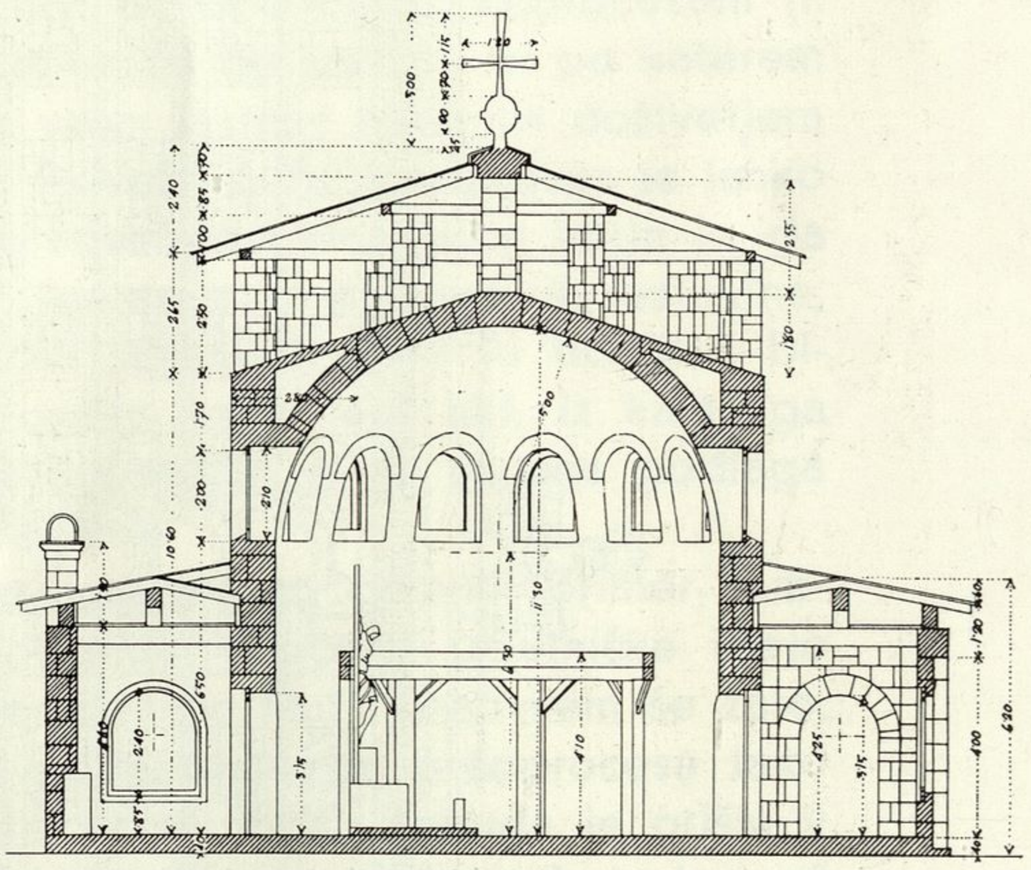


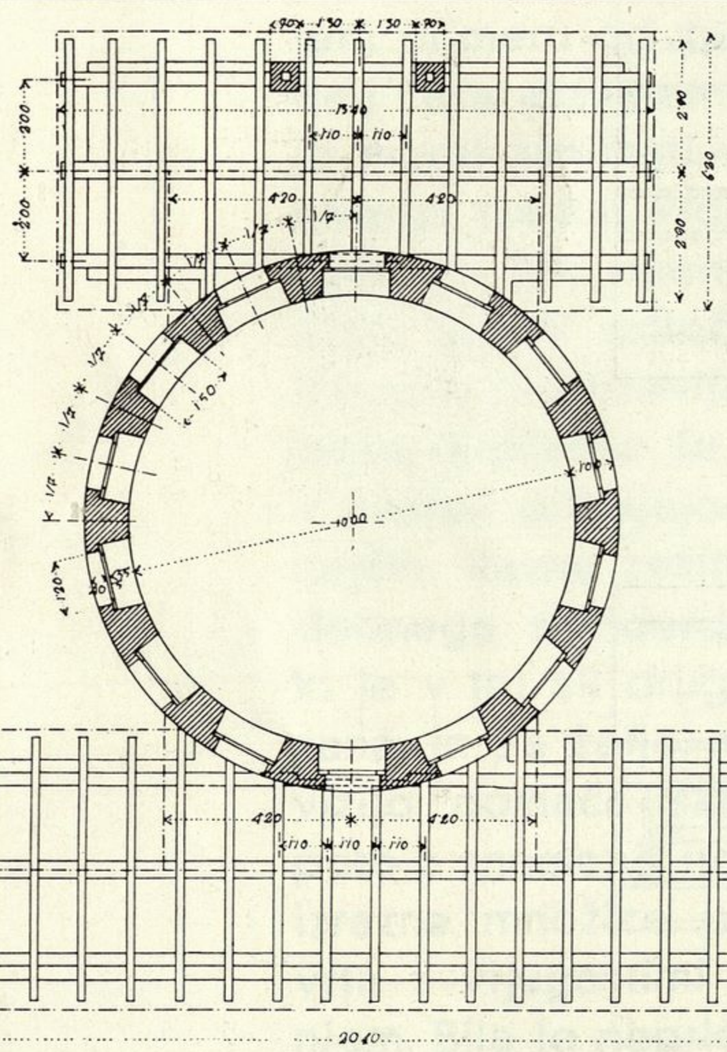
Umetniški proces

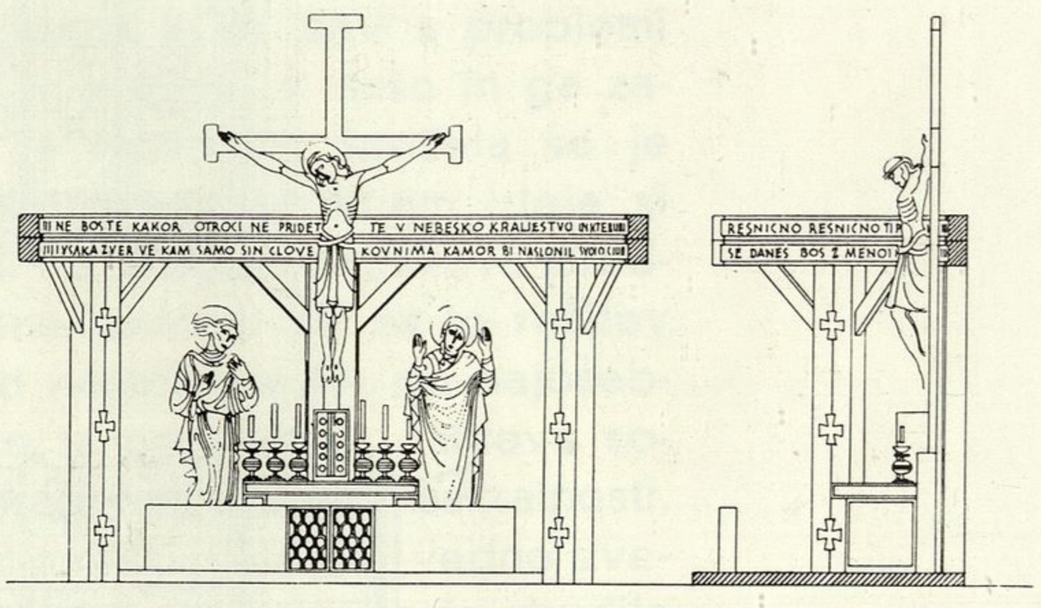
Spočetje, črpanje umetniški idej (P. Frankl: das künstlerische Schöpfen), je začetek umetniškega procesa, ki se vrši še naprej v umetnikovi duši, dokler ne dozori za ostvaritev. Pri arhitekturi posebej je že z idejo združena tudi optična





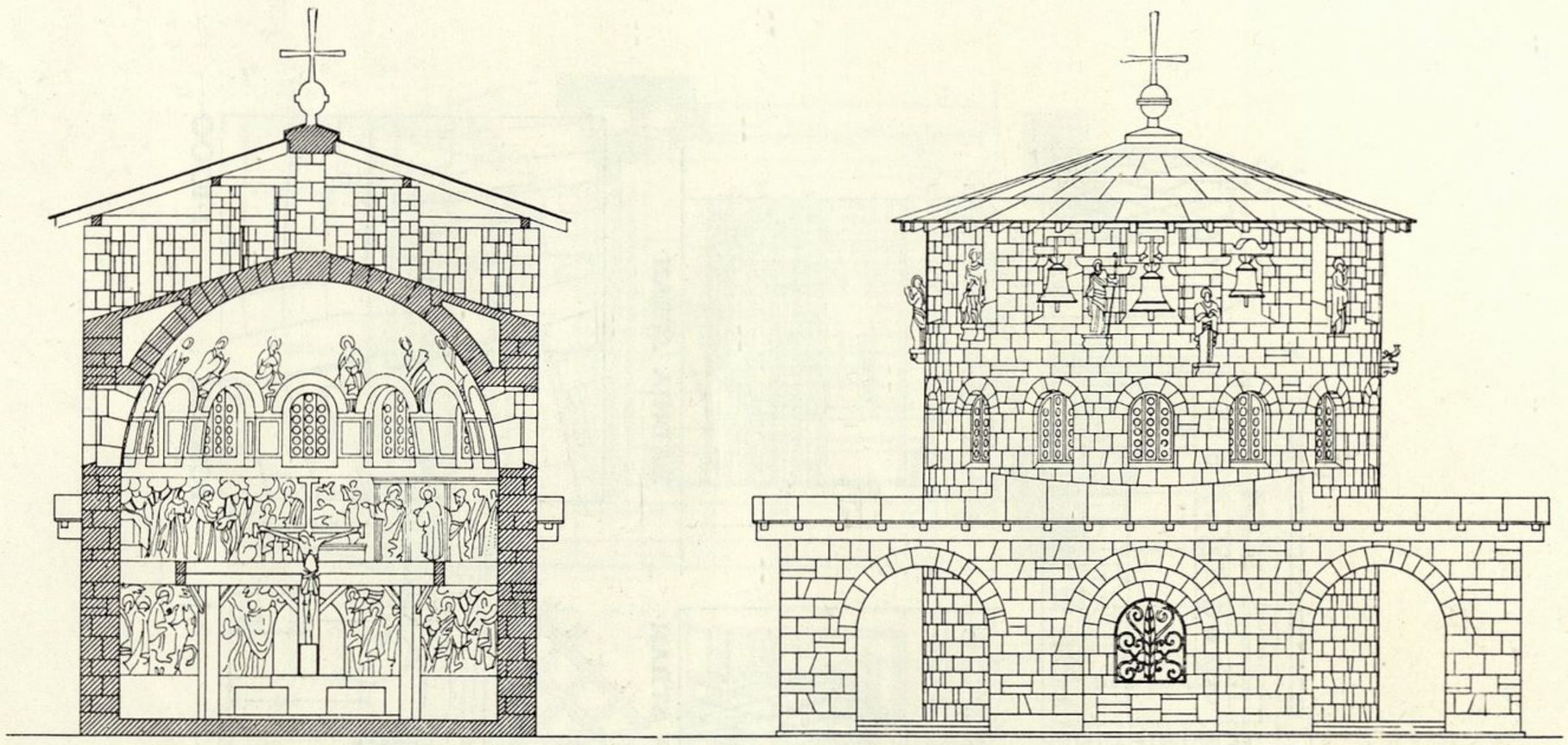






NOV-37-

GLAVNA KAPELA
VRTA MRTVIH PRED SV. KRIŽEM
V LJUBLJANI M:1:100



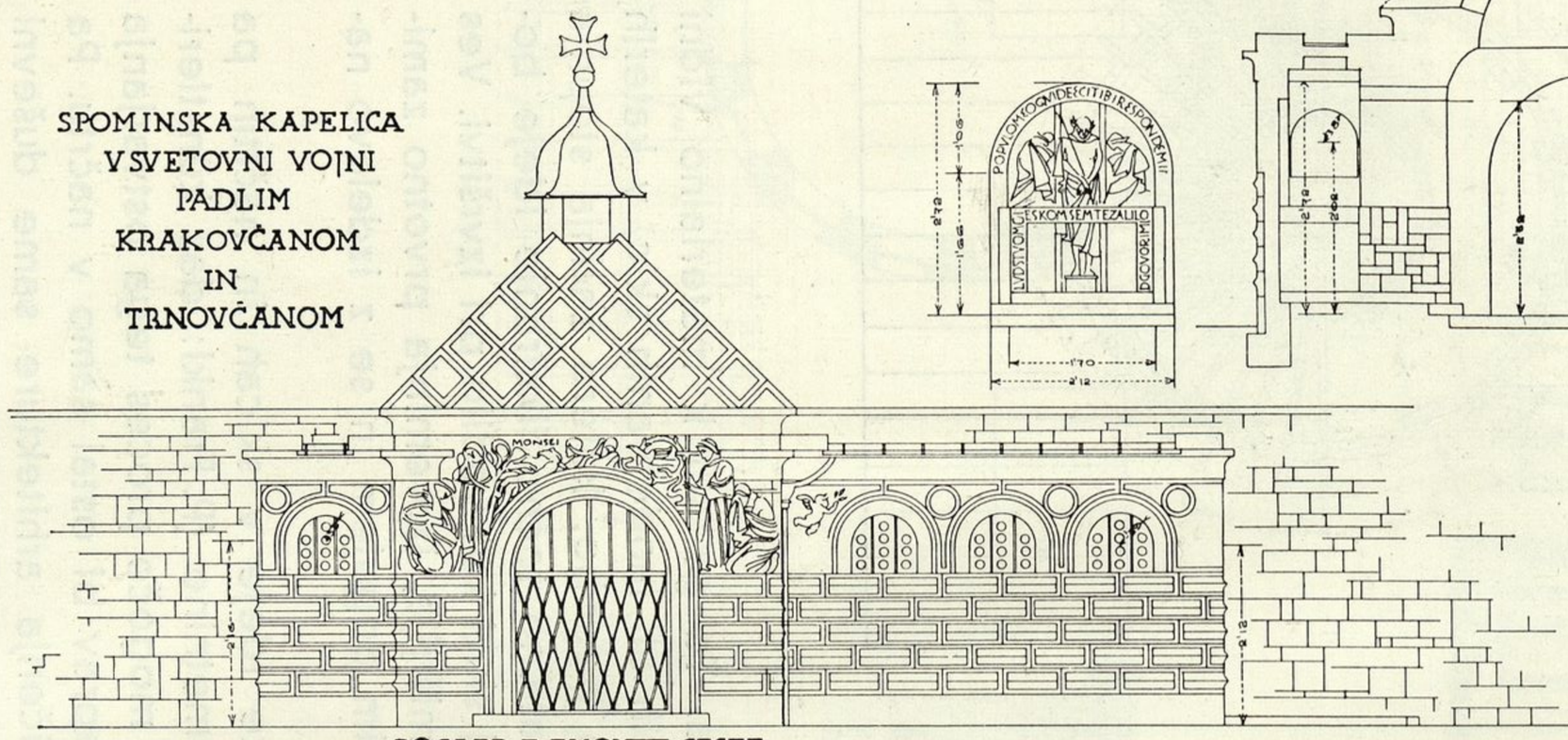
predstava bodočega dela. Ta ga sili k materialno vidni obliki, k izdelovanju risanih ali modeliranih skic, v katerih dobiva vedno določnejšo podobo, katere zadnja stopnja je načrt. Načrt je matematično točno fiksiranje ideje bodoče stavbe v risbi, ki naj služi kot vodilo pri izvršitvi. Ves ta čas živahno deluje domišljija, izpreminja prvotno zamisel, prilagaja jo življenjskim pogojem in se z izdelavo načrta nekako umiri.

Načrt

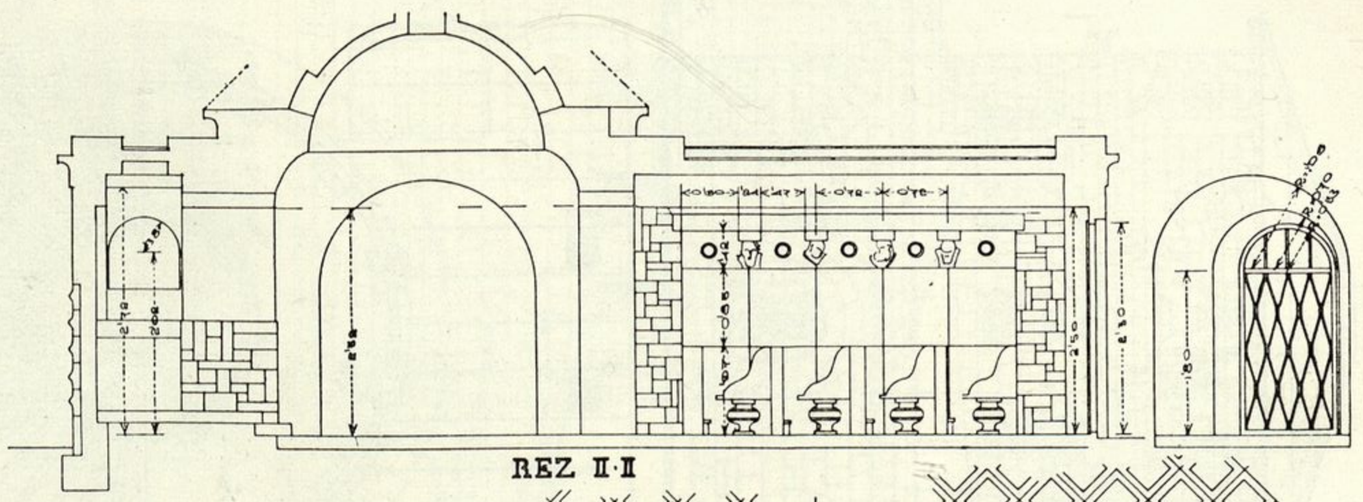
To uresničevanje umetniške ideje v skicah in načrtih pa spada že k ostvarjanju umetnine (P. Frankl: das künstlerische Schaffen), četudi bo mogoče proces tega ostvarjanja trajal še zelo dolgo in čeprav bi ostal samo v načrtu. Pa tudi od načrta do uresničenja arhitekture same duševni proces ne miruje, domišljija se še vedno udejstvuje, kar povzroča večje ali manjše spremembe, tako da je dovr-

Ostvaritev umetnine

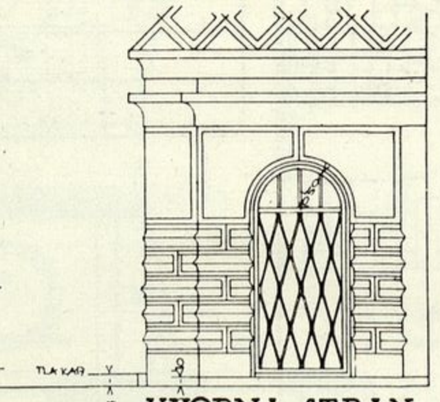
SPOMINSKA KAPELICA V SVETOVNI VOJNI PADLIM KRAKOVČANOM IN TRNOVČANOM



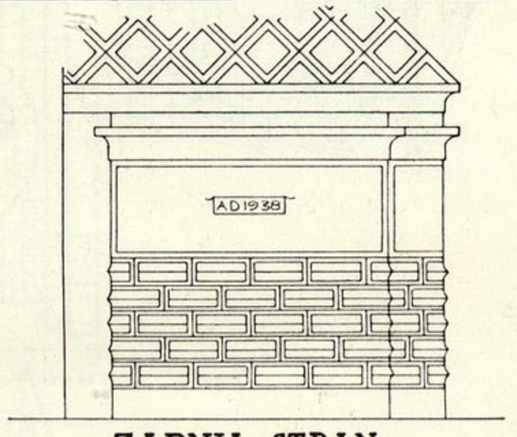
POGLED Z EMONSKE CESTE



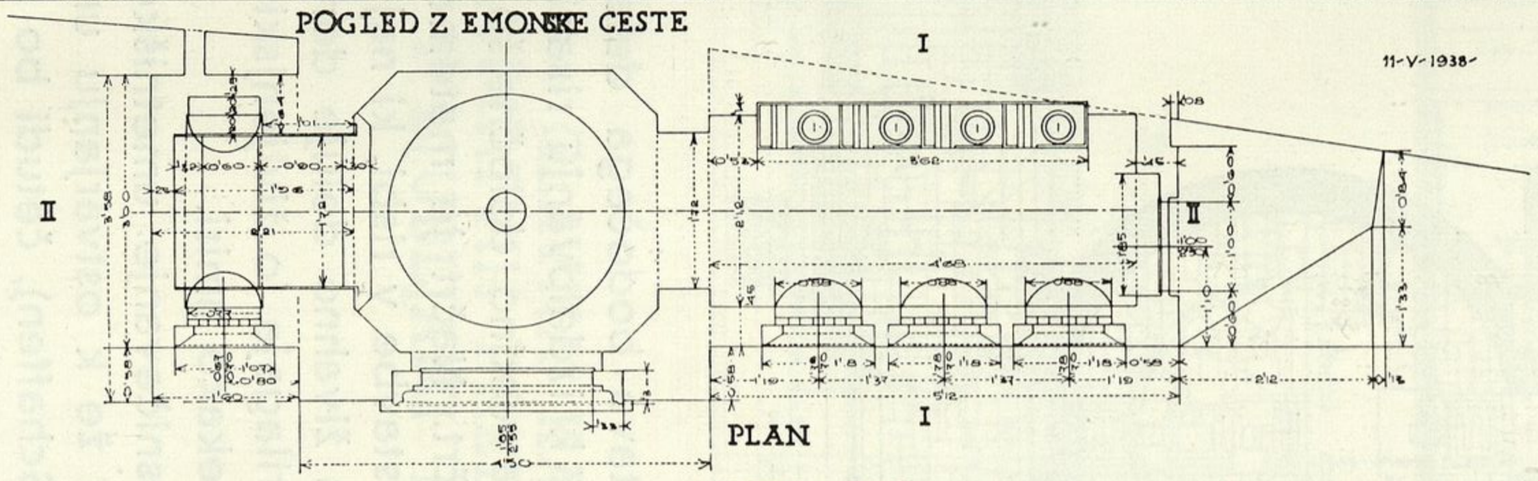
REZ II-II



VHODNA STRAN

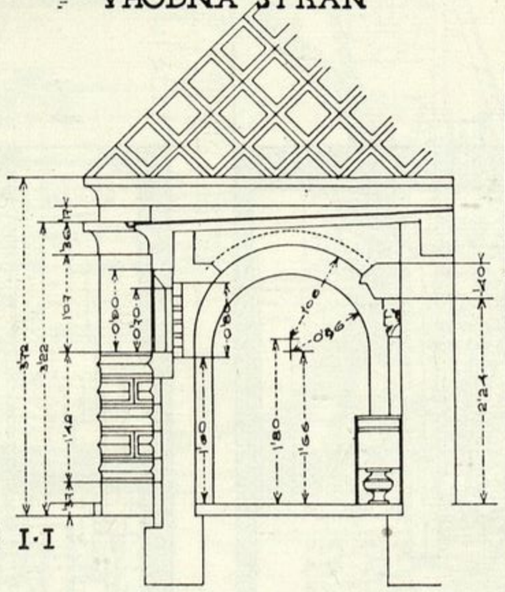


ZADNJA STRAN

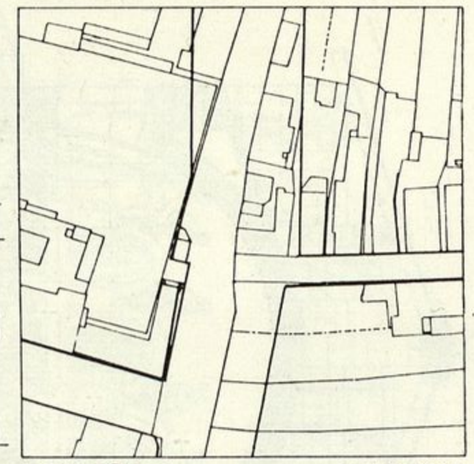


PLAN

MERA 1:50



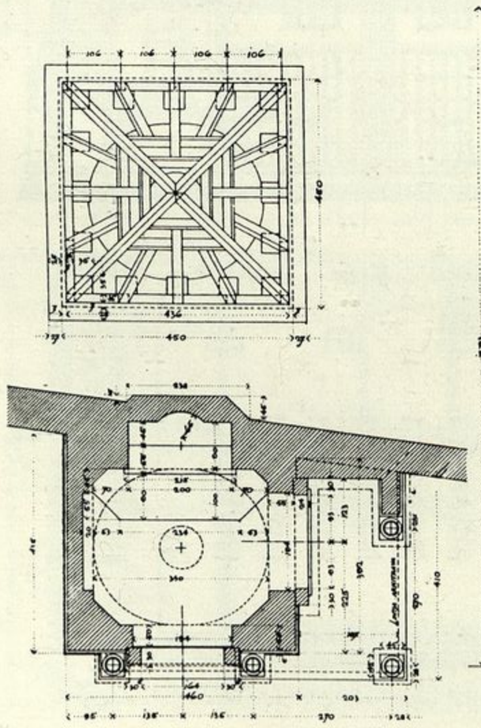
REZ I-I

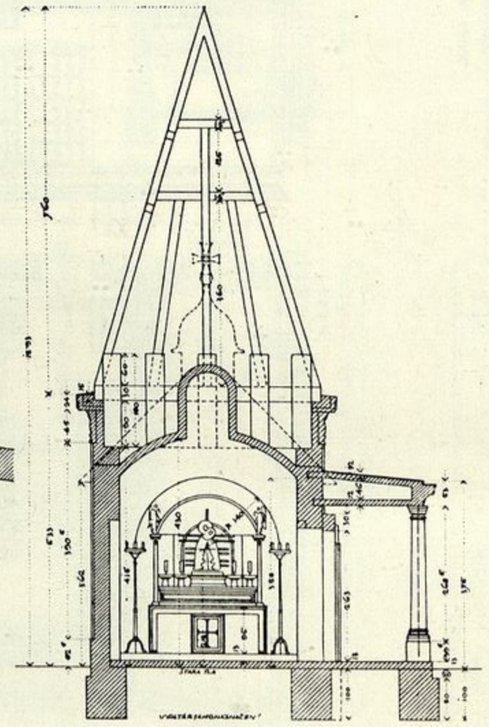


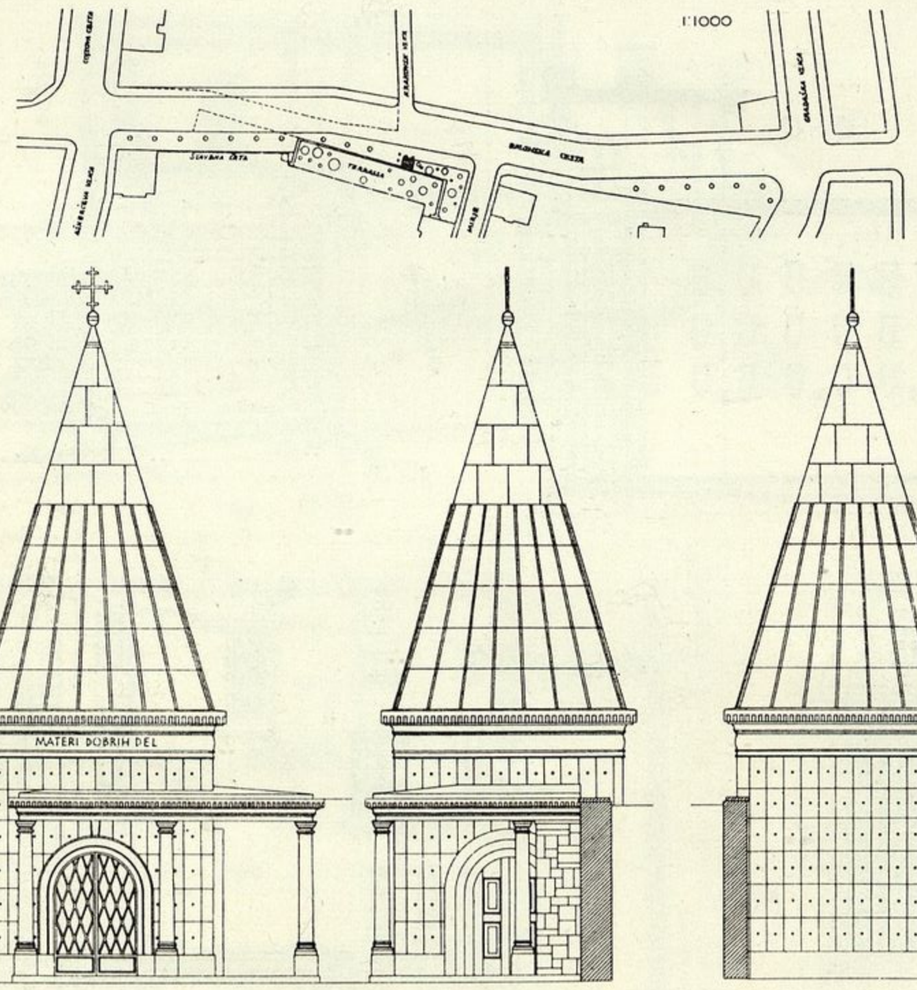
POLOŽAJ 1:1000

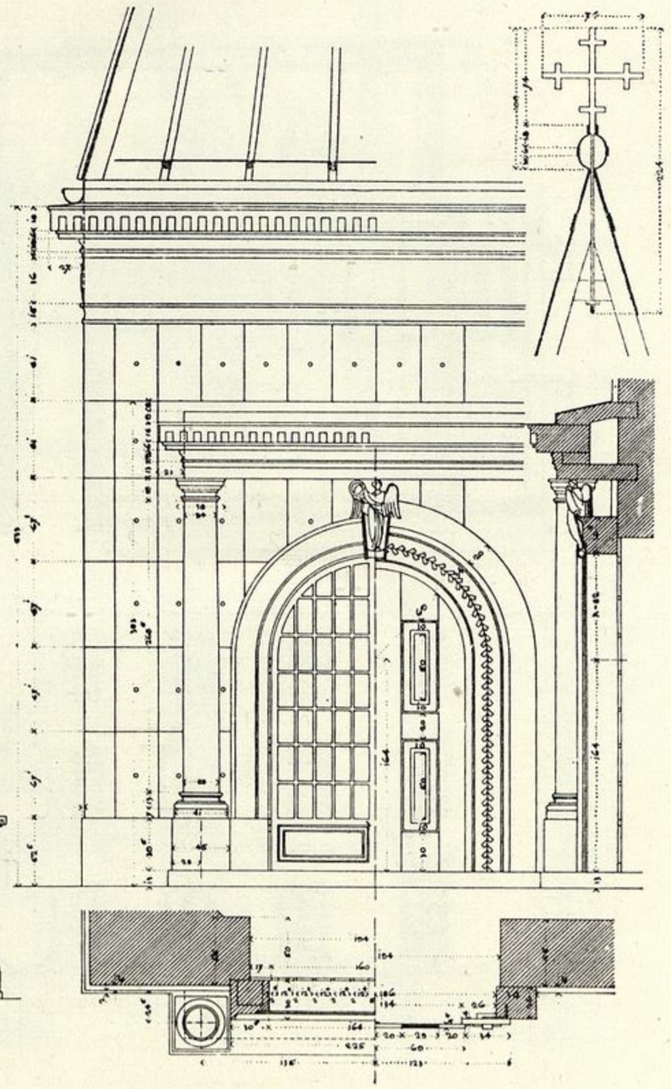
MATI·B·DOBRIH·DEL
NA·EMONSKI·CESTI

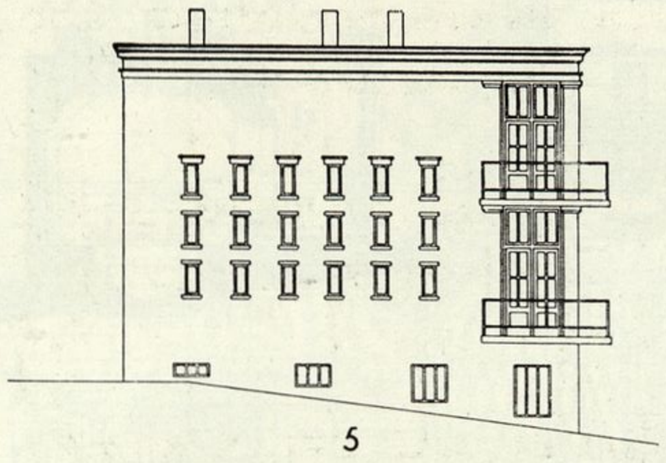
1:50 + 1:20



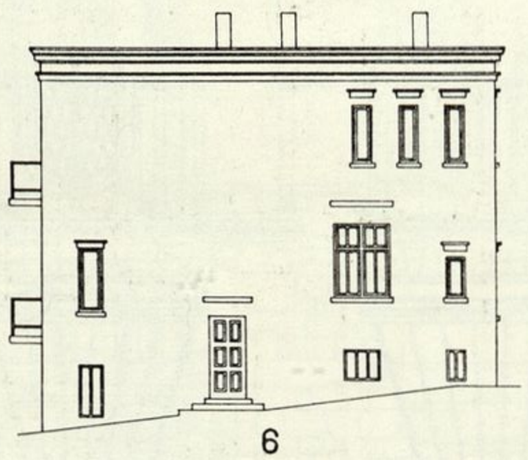




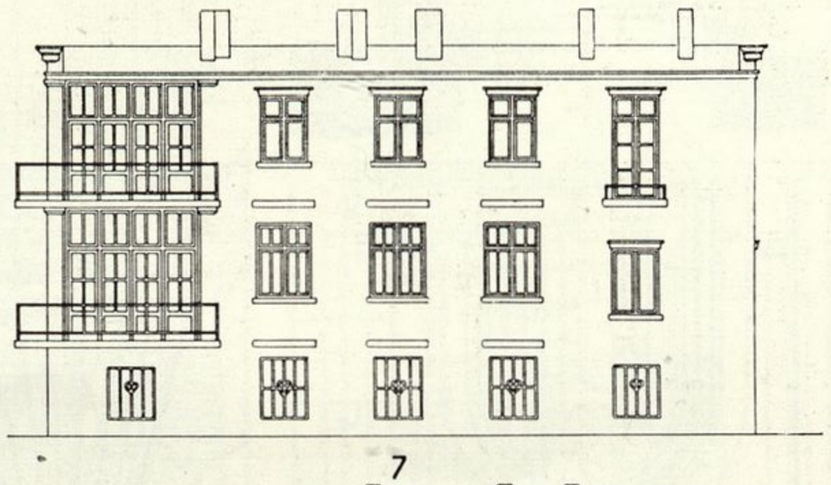




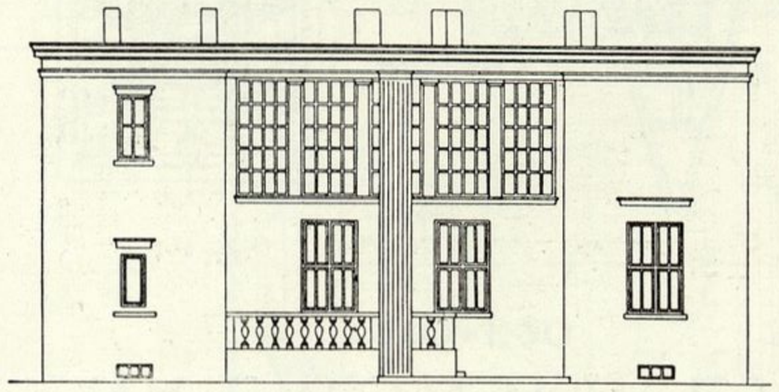
5



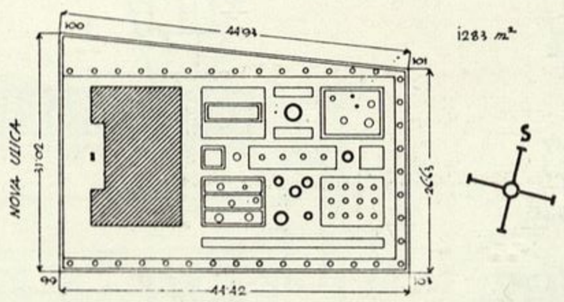
6



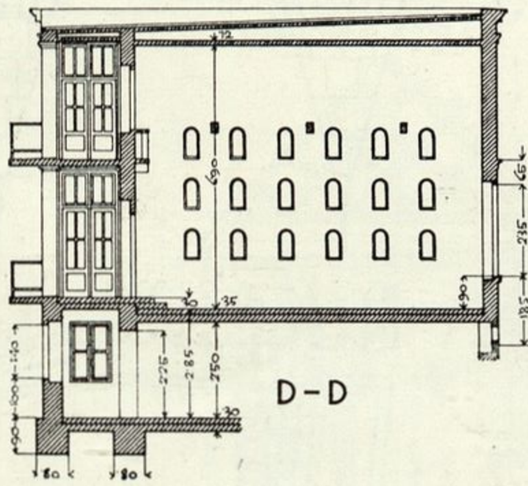
7



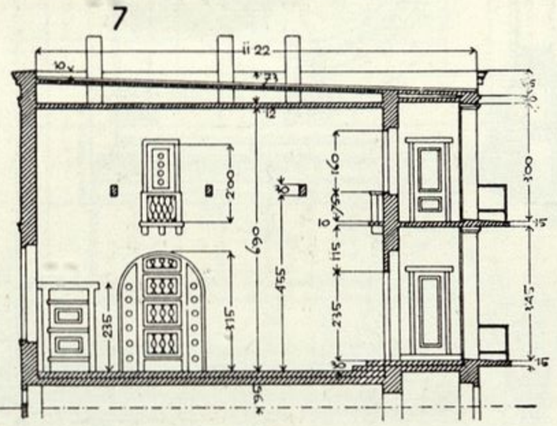
4



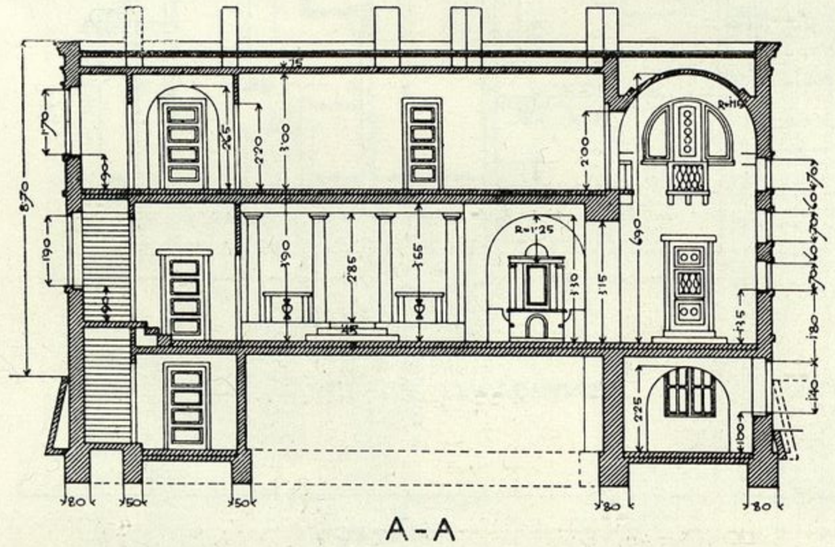
8



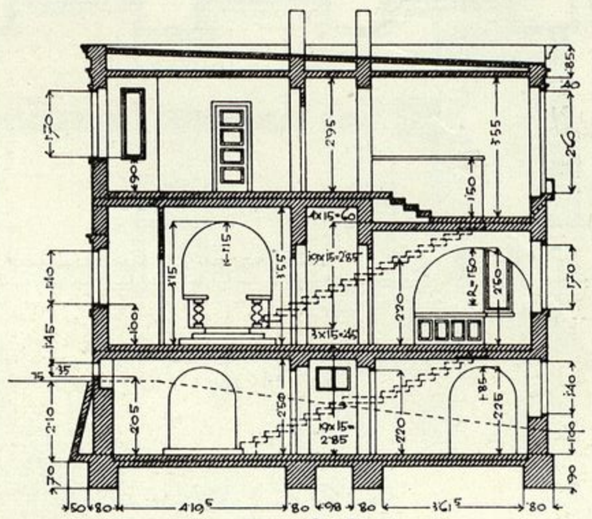
D-D



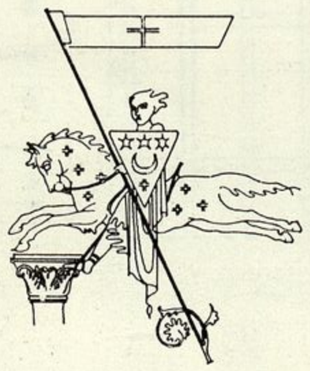
E-E

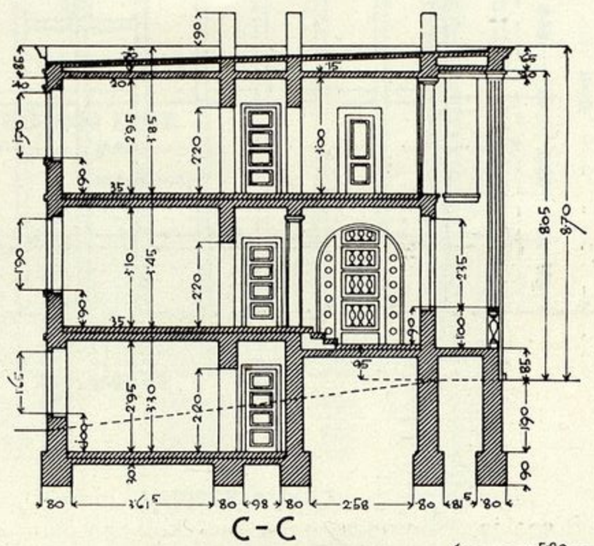


A-A

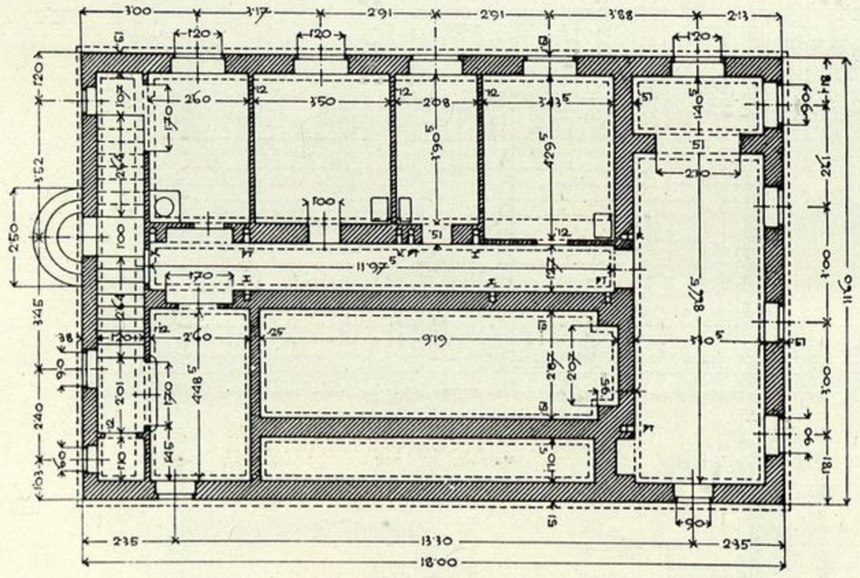


B-B

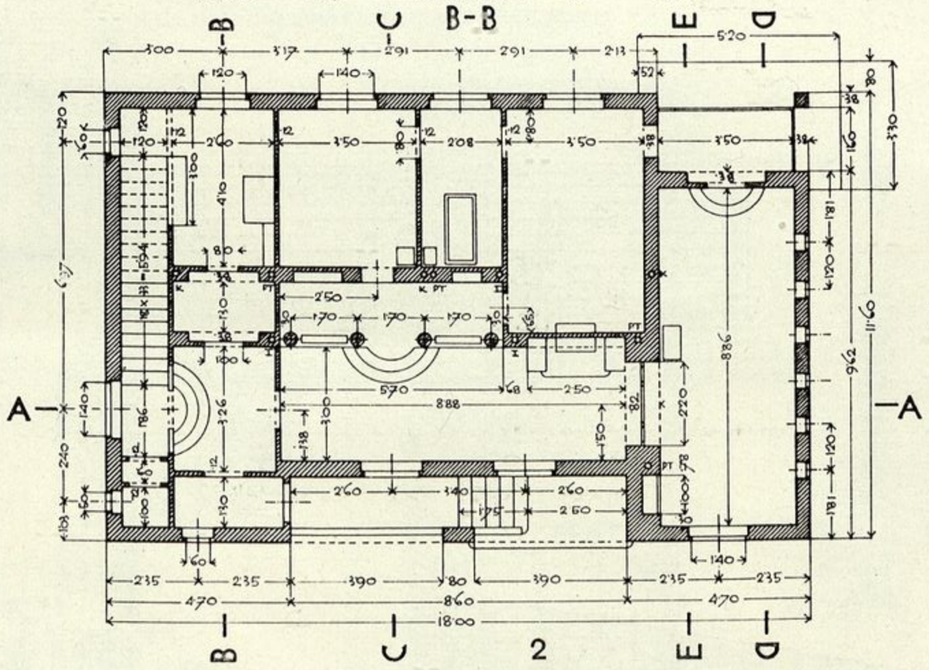




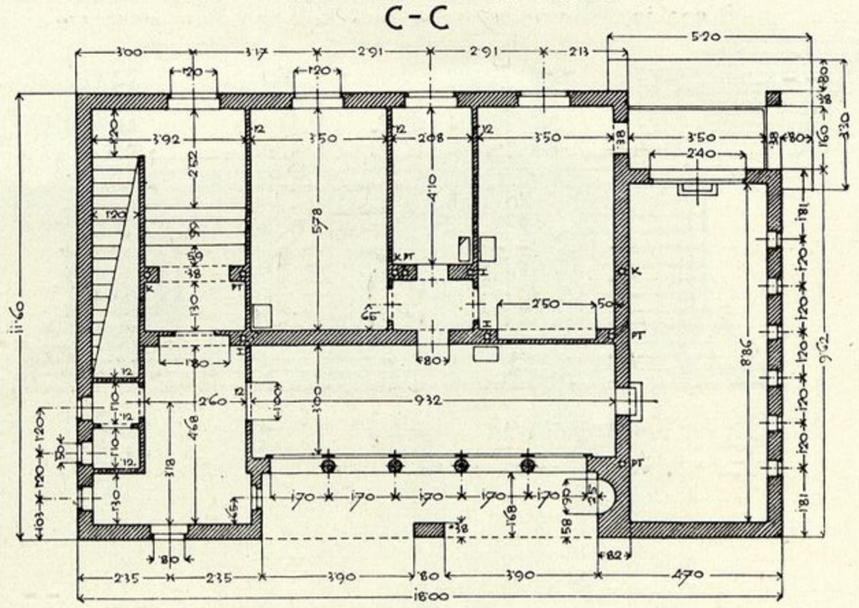
C-C



1



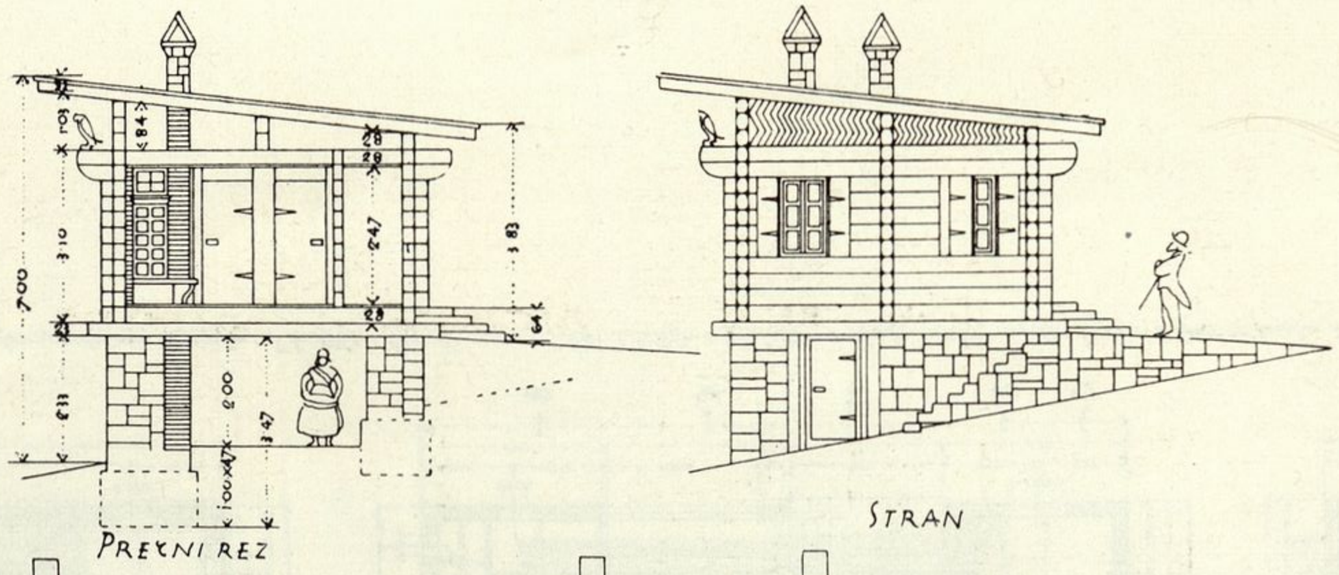
2

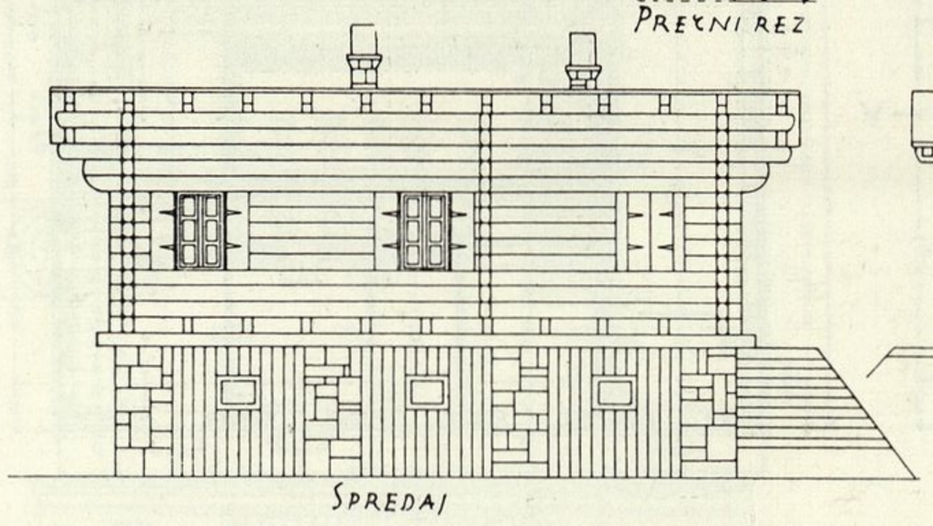


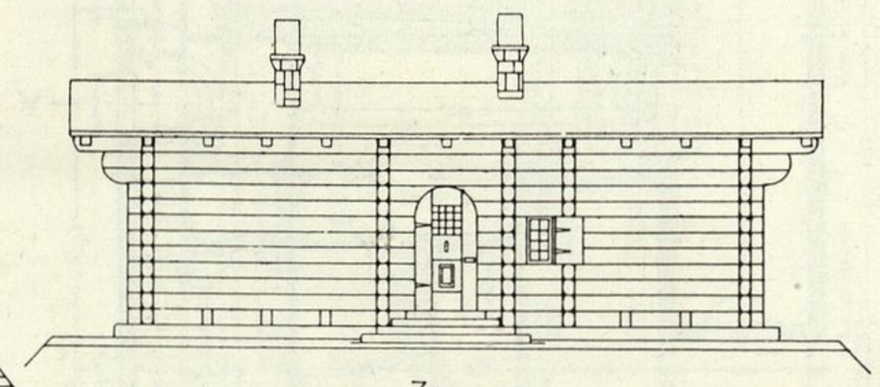
3

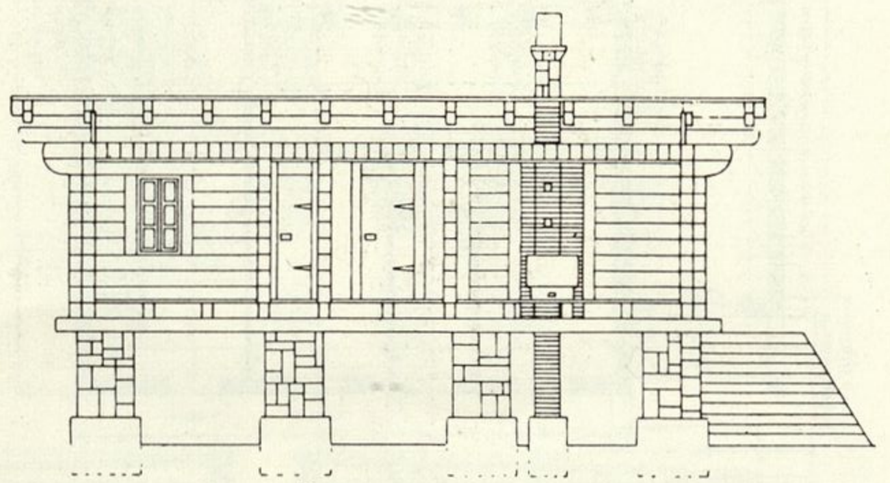
Ljubljana-dec-1936-

Beograd: Nova ulica I. produženje Maglajske / T. Br. 11964 : Plan vile 1:100 : 1 Klet · 2 Pritličje · 3 Podstrešje · 4 Fasada na ulico · 5 Južna fasada 6 Severna fasada · 7 Vzhodna fasada · 8 Situacija 1:500 ·

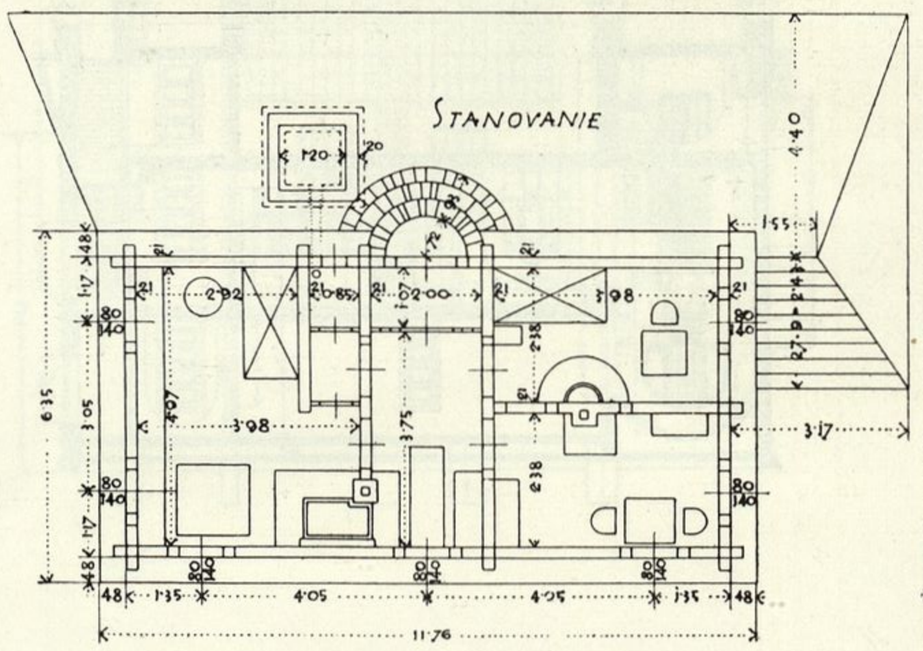




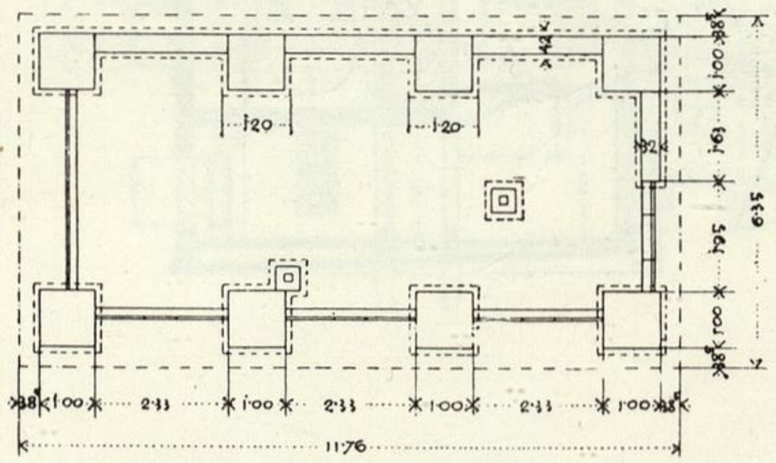




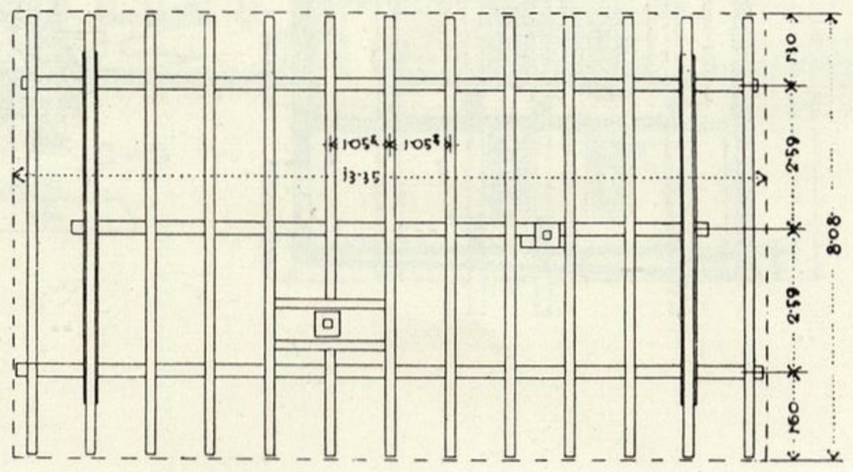
M 1:100



KLET

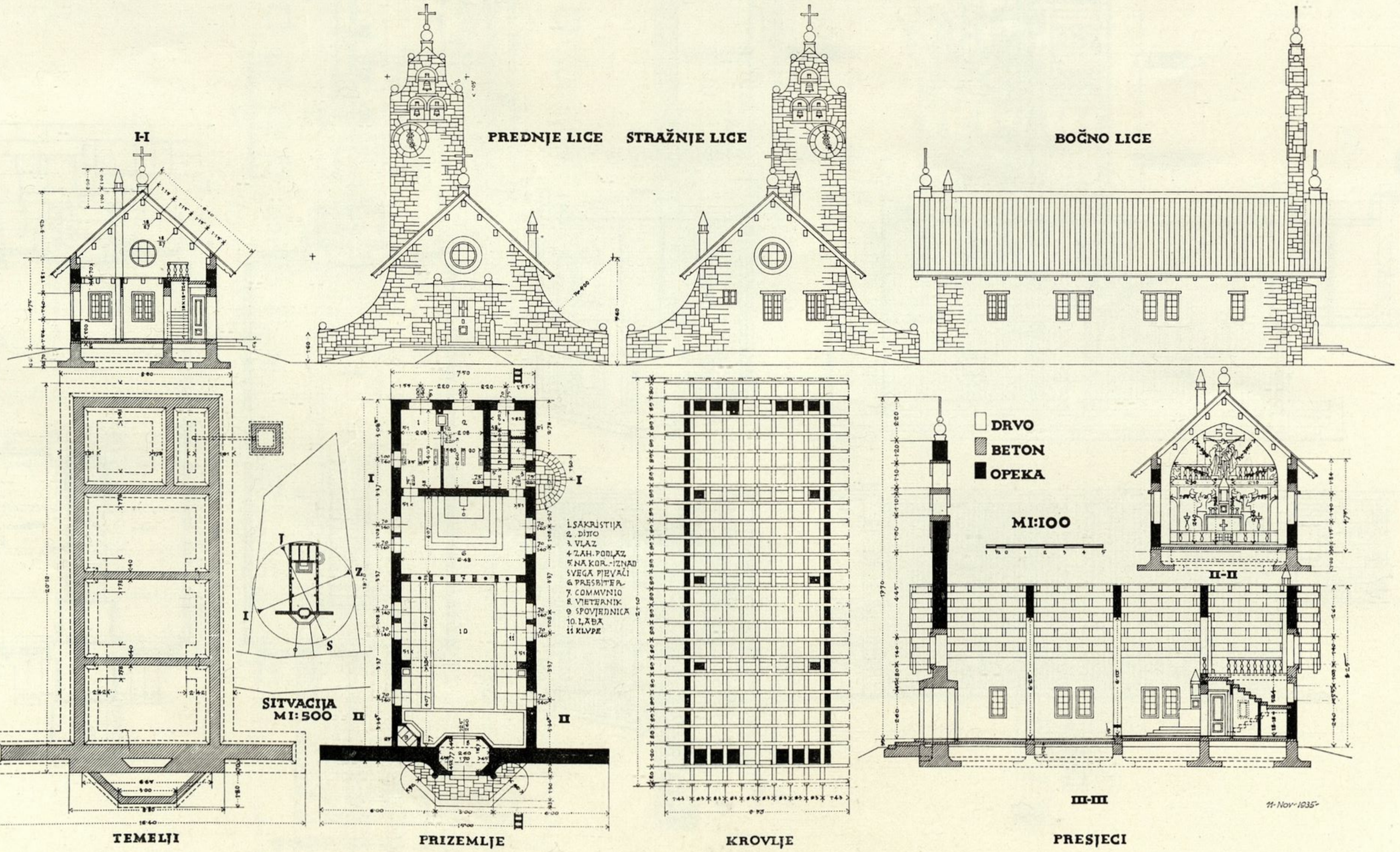


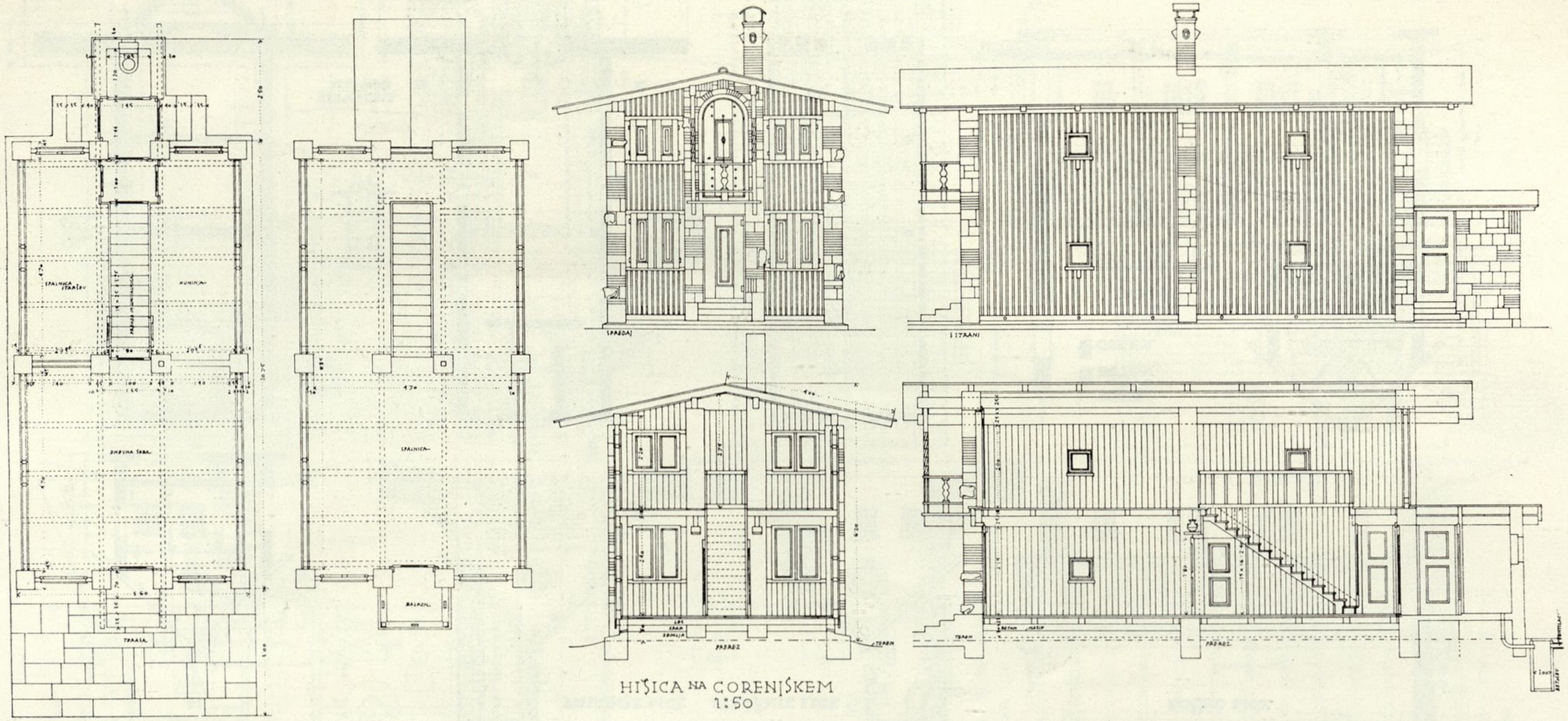
OSTREŠJE



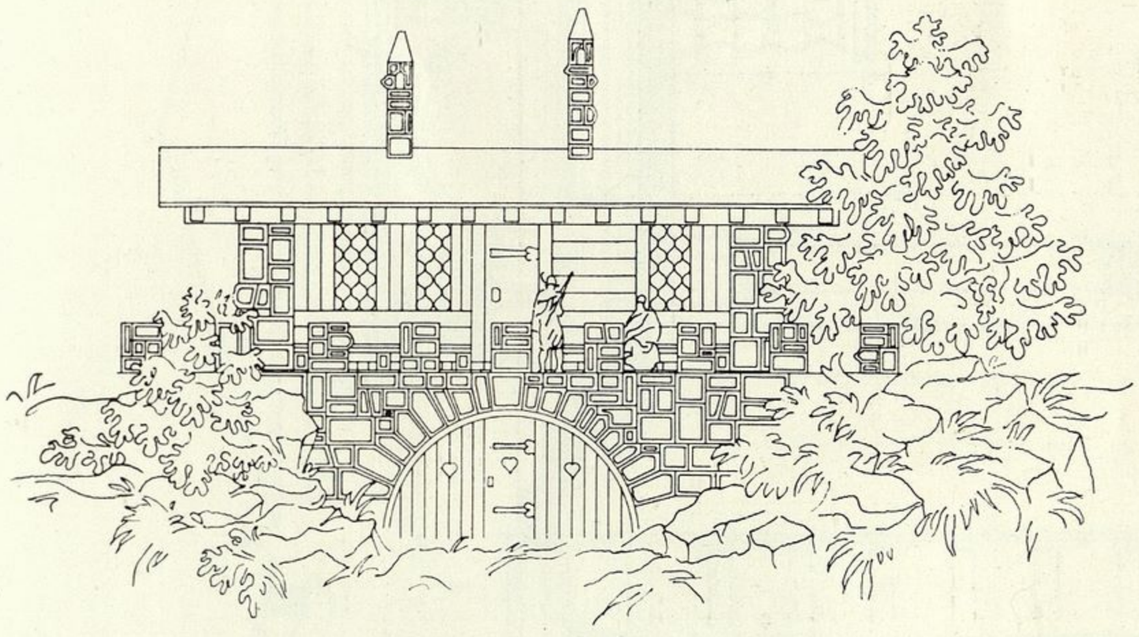
DR. JANEZ PLEČNIKOVA KOČA

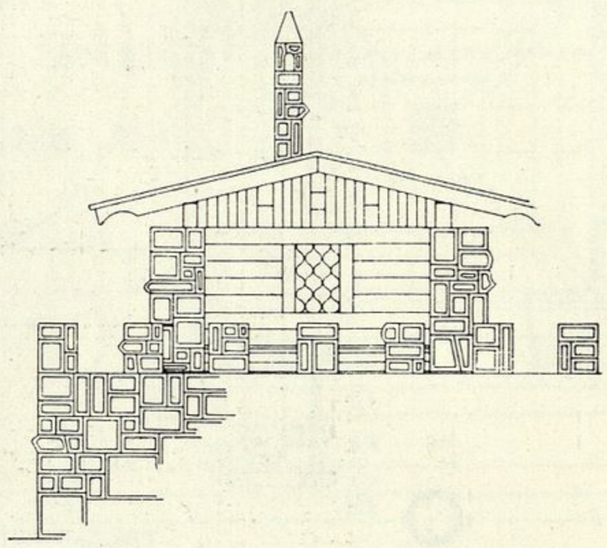
BOGOMOLJA ZA OBRENOVAC

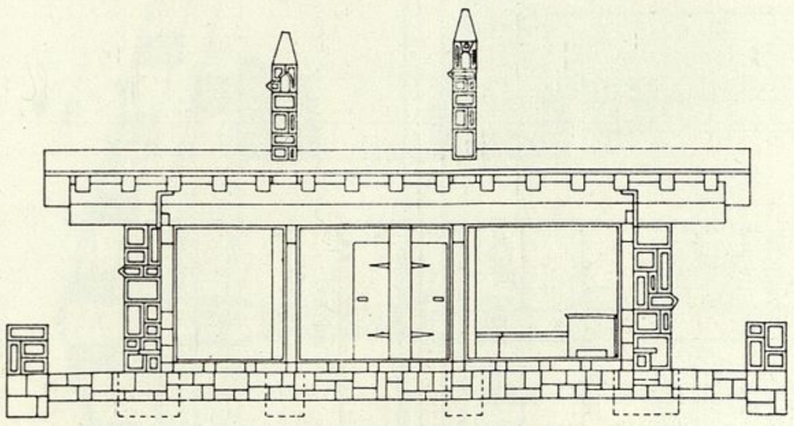




HIŠICA NA GORENJSKEM
1:50

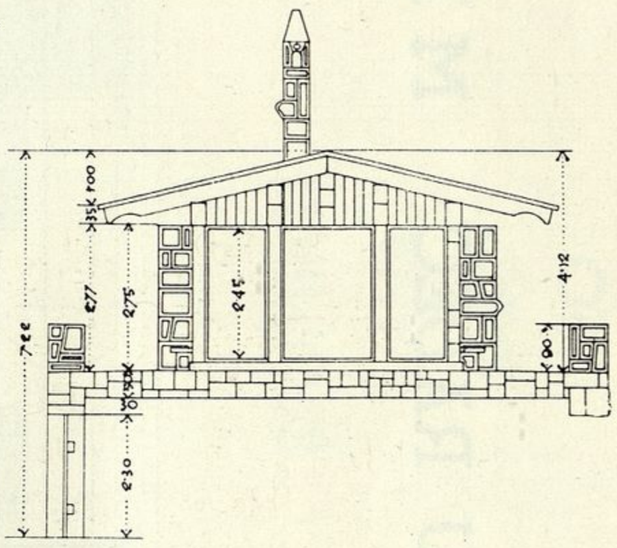


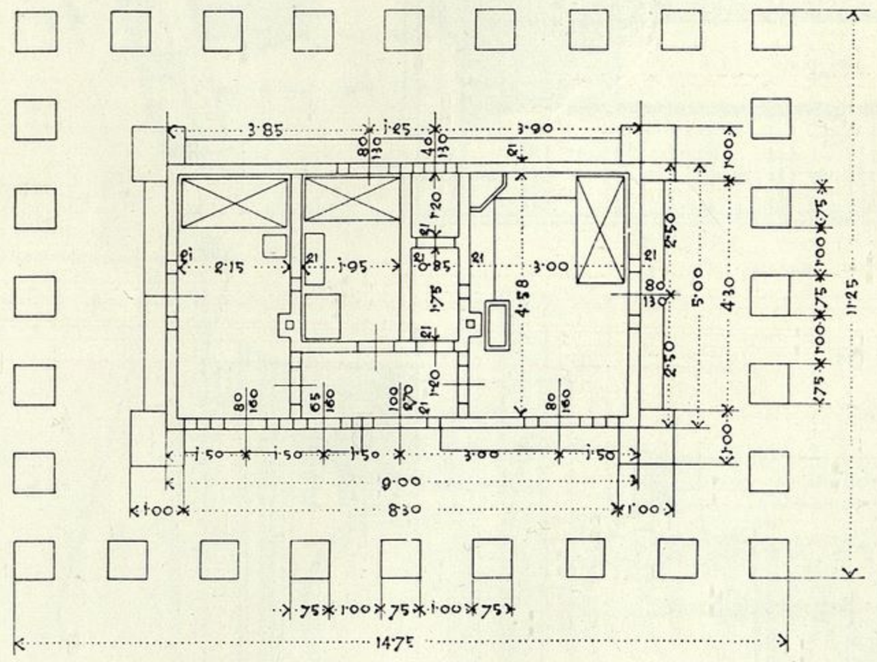


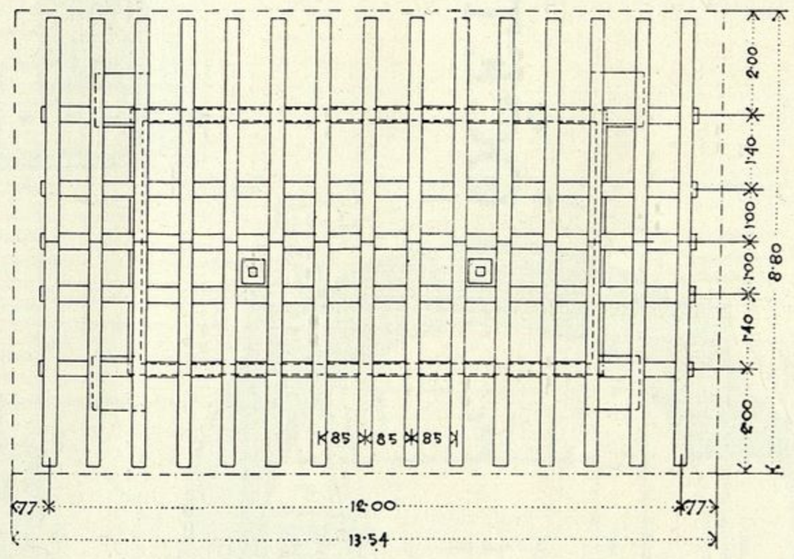


0 1 2 3 4 5

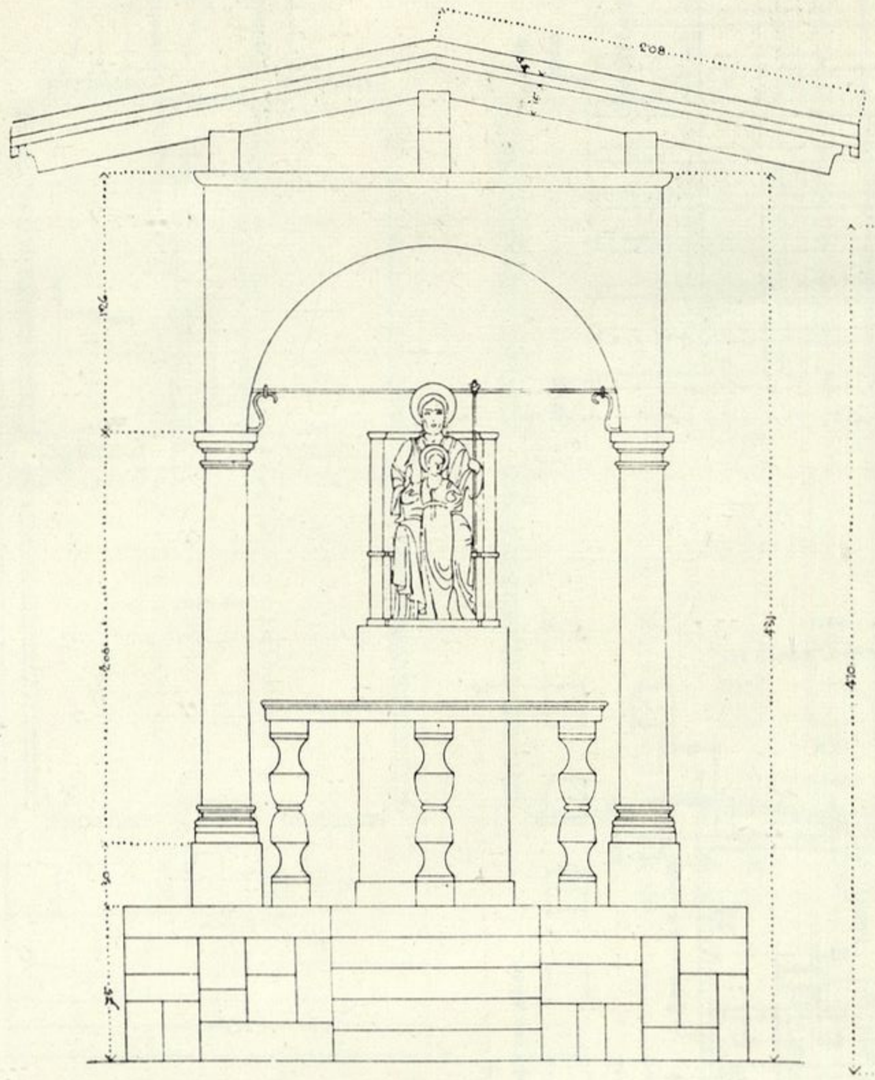
M.I:100.

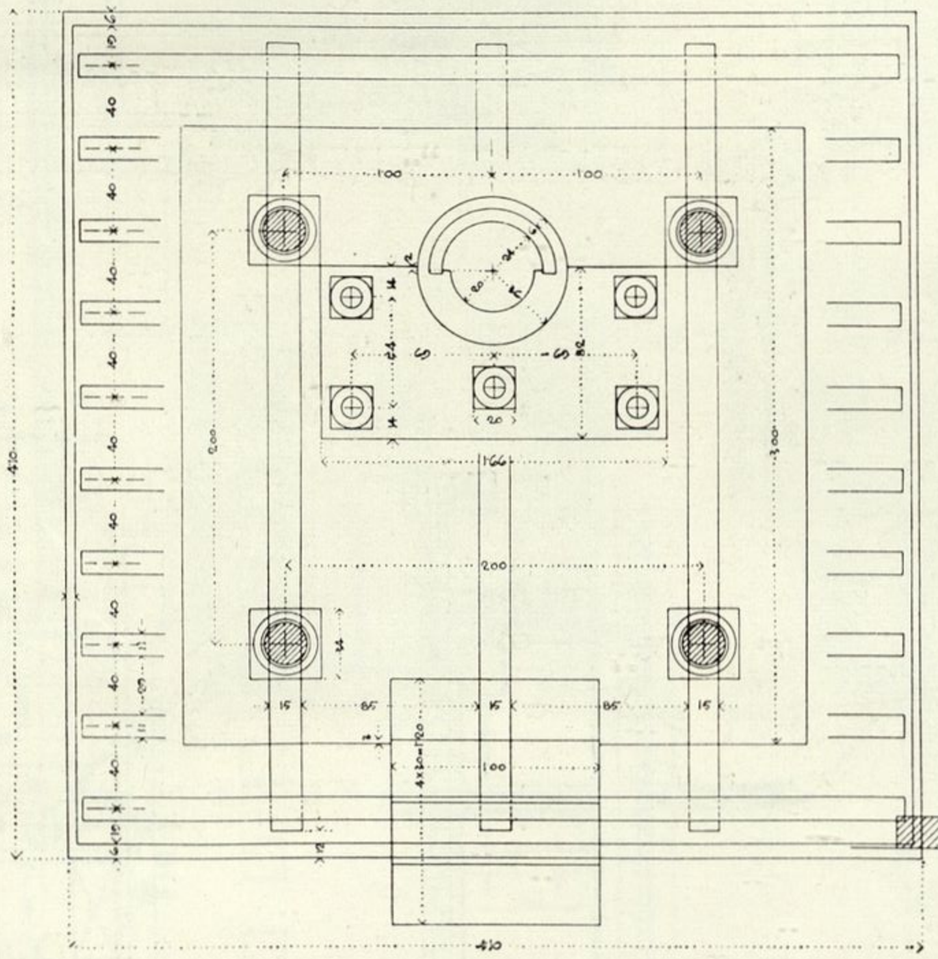


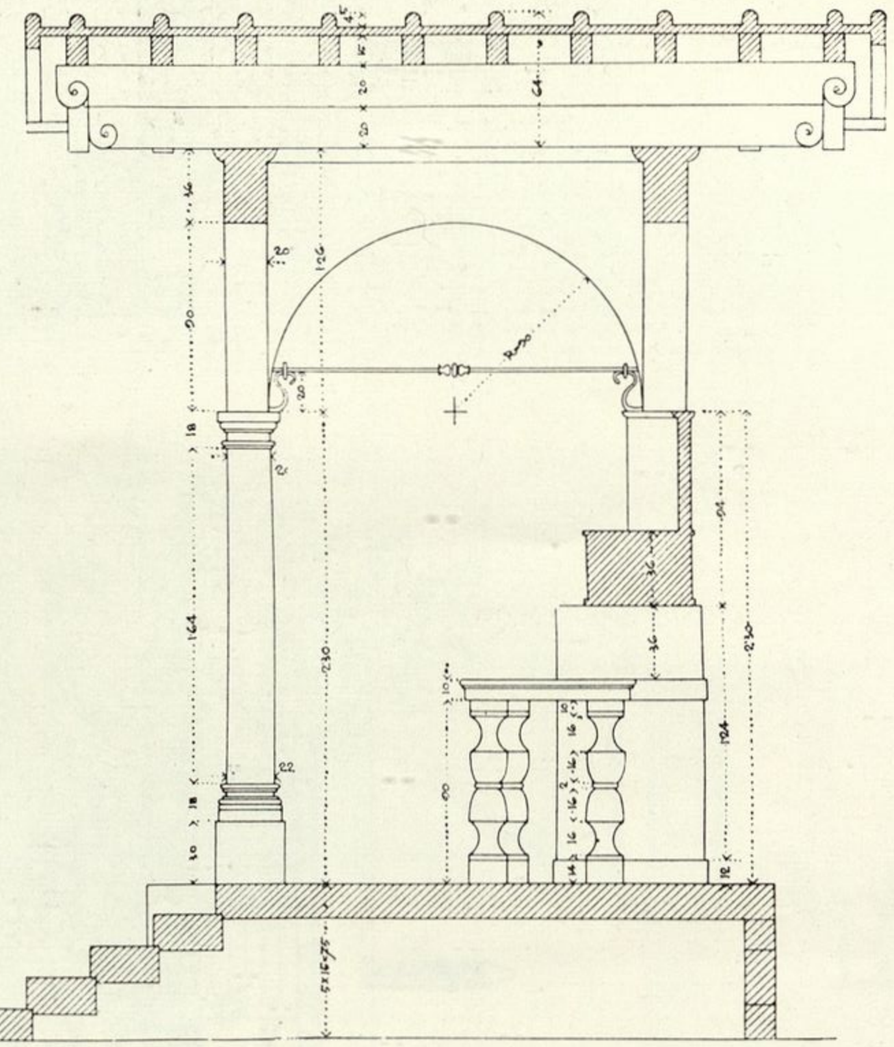


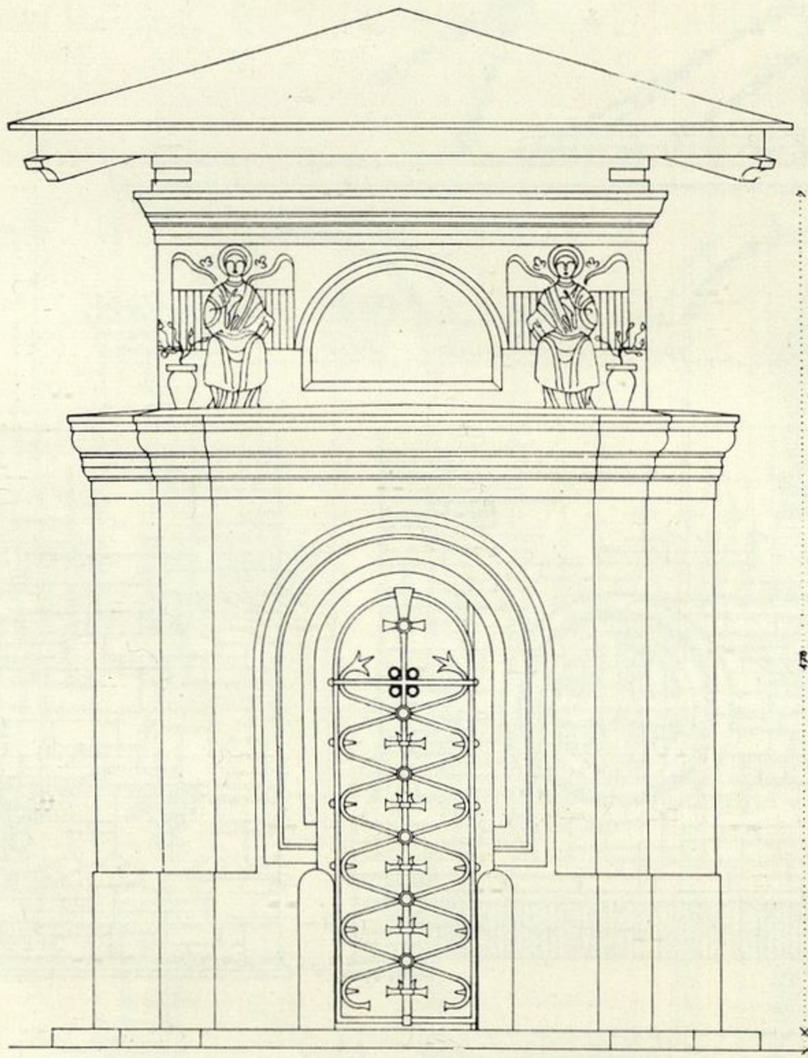


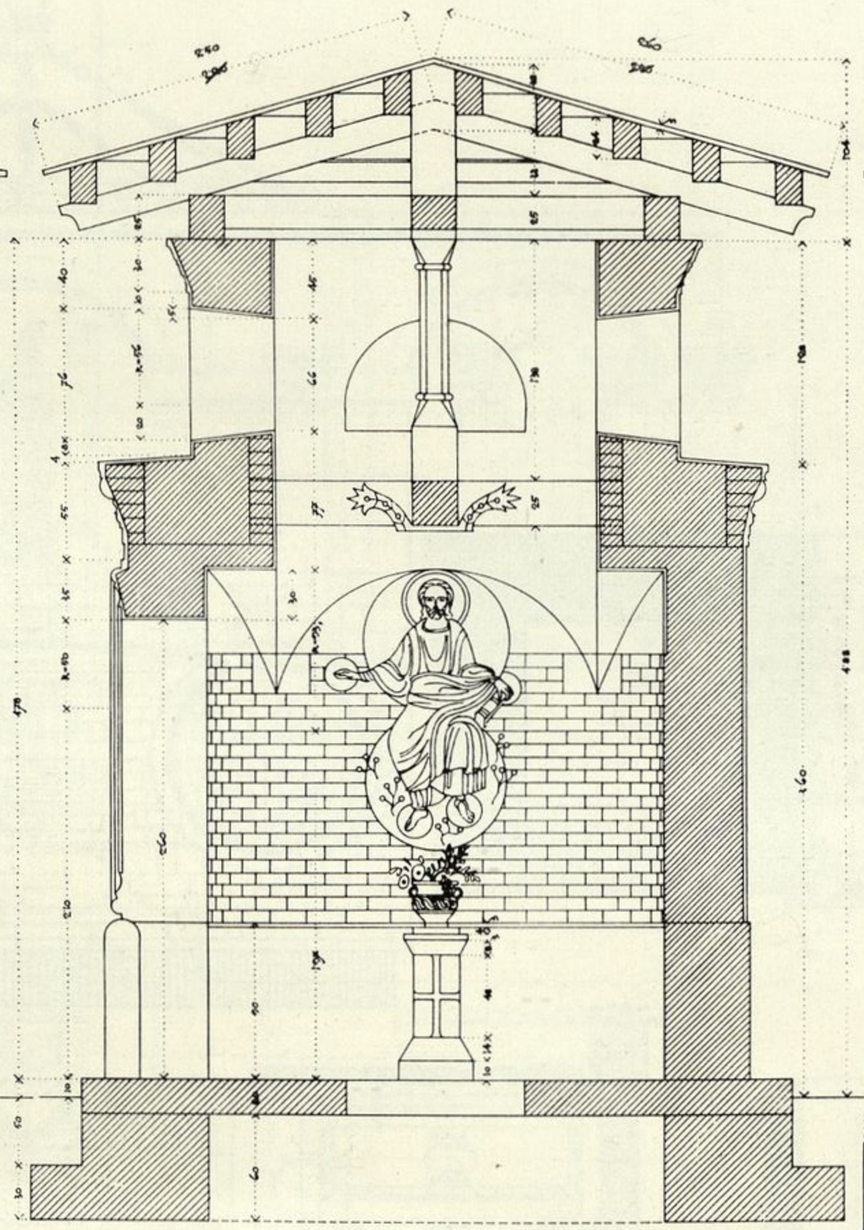
OČETU RADEČ M 1:20

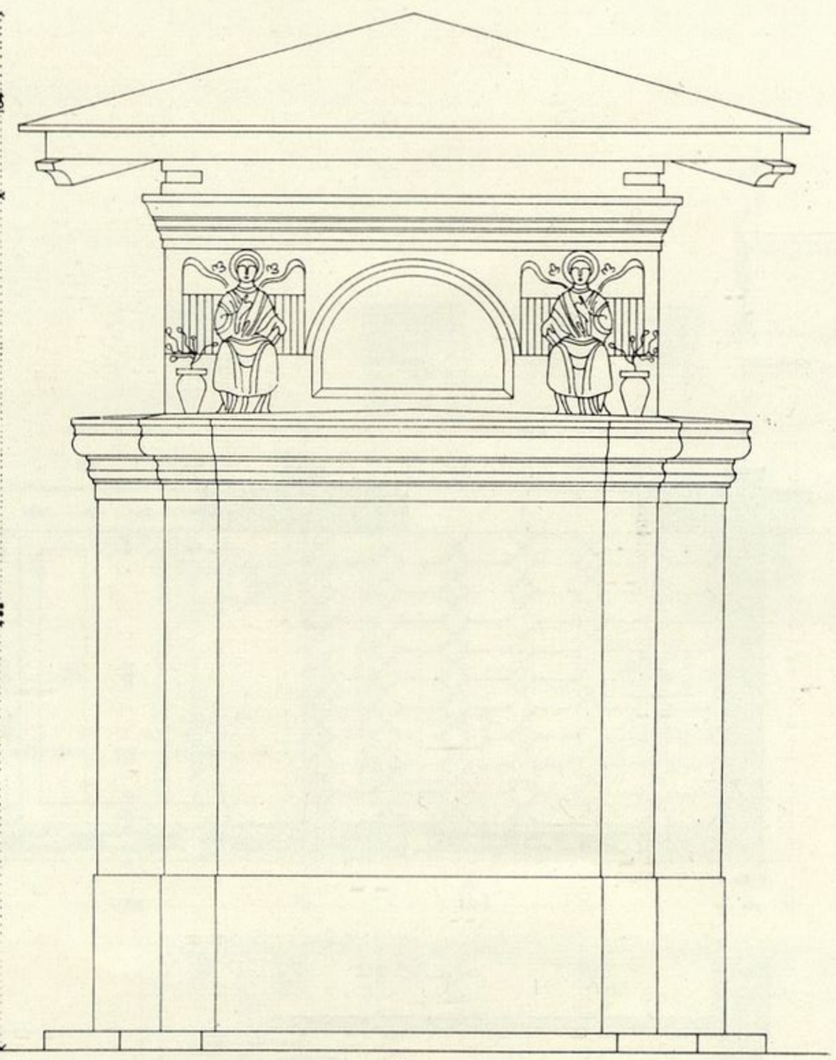


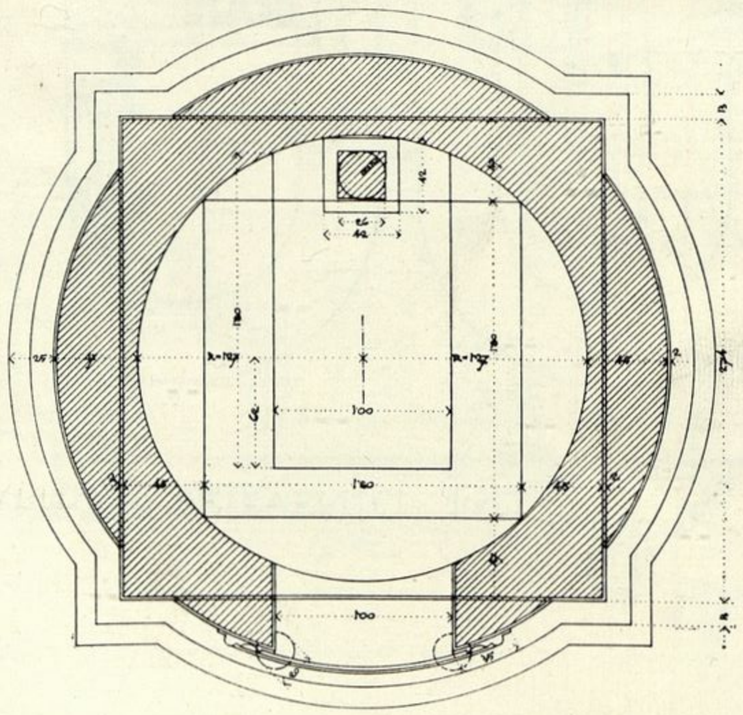






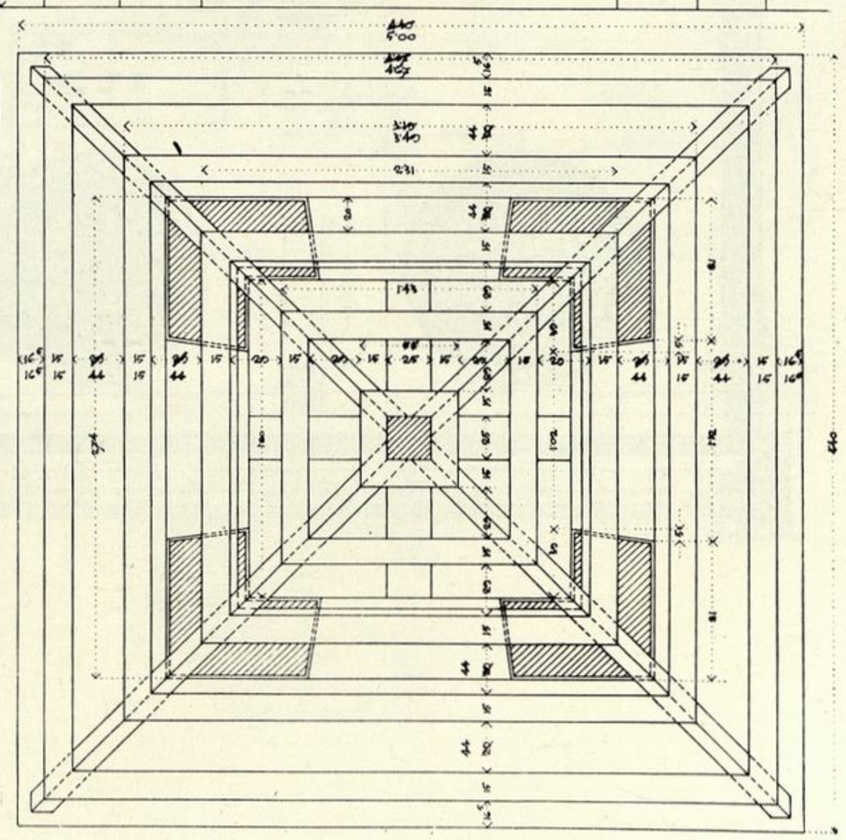




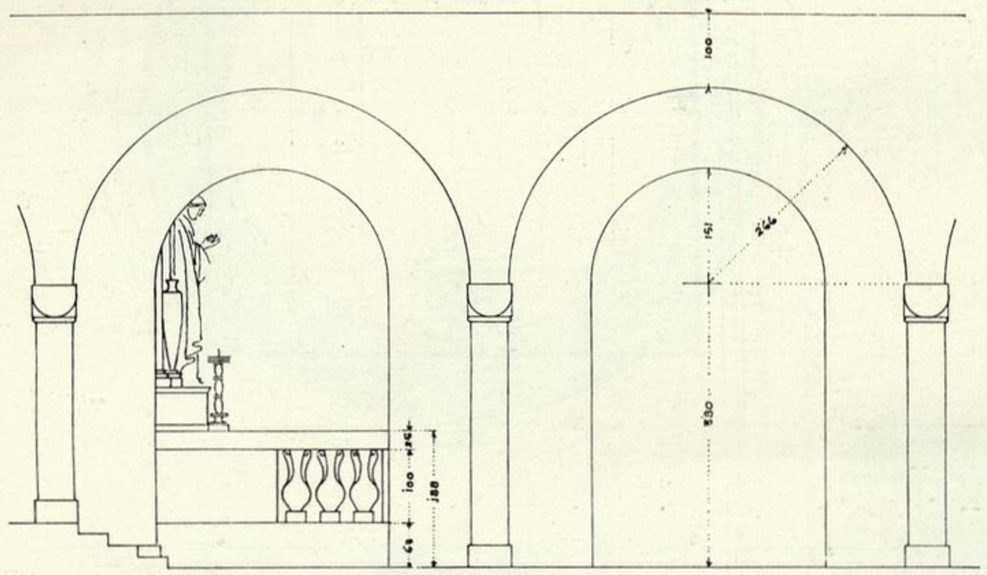


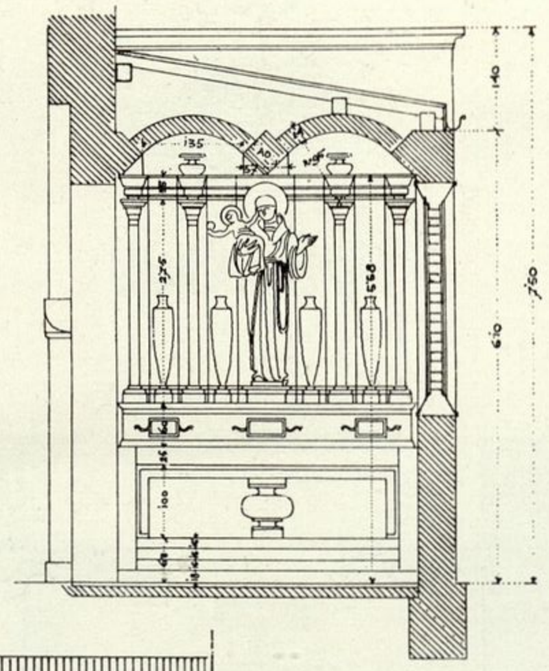
SPOMINU IVANA BAŠE

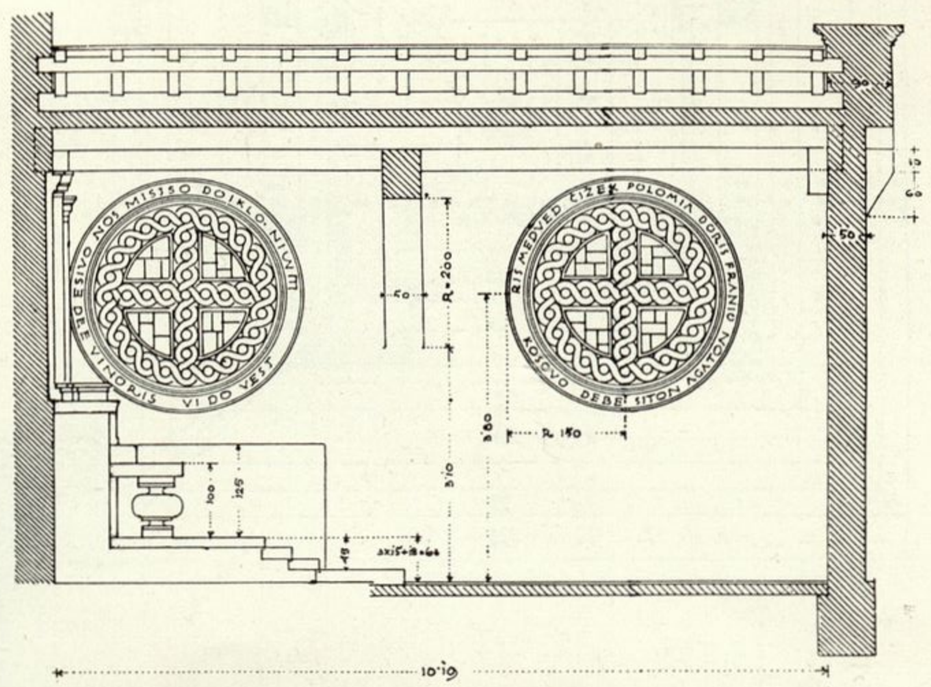
1:20

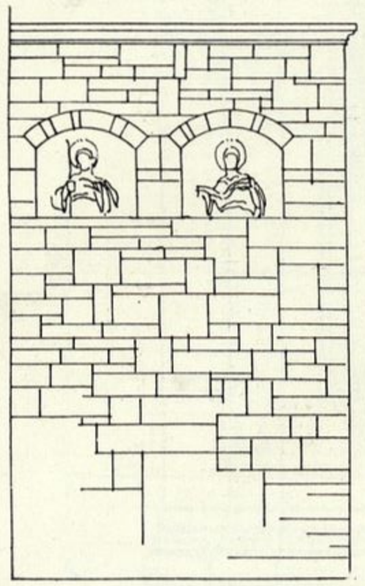


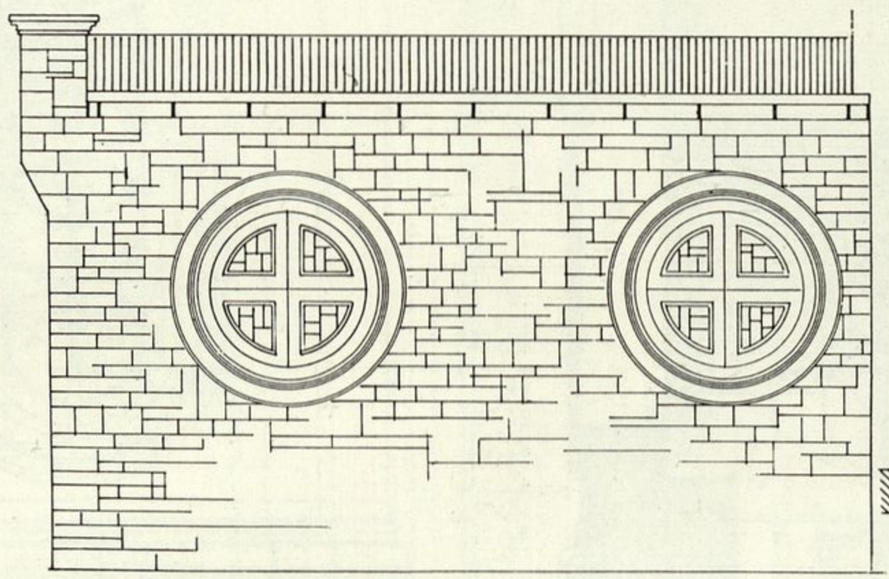
V ANTO U CRIKVENICI 1:50

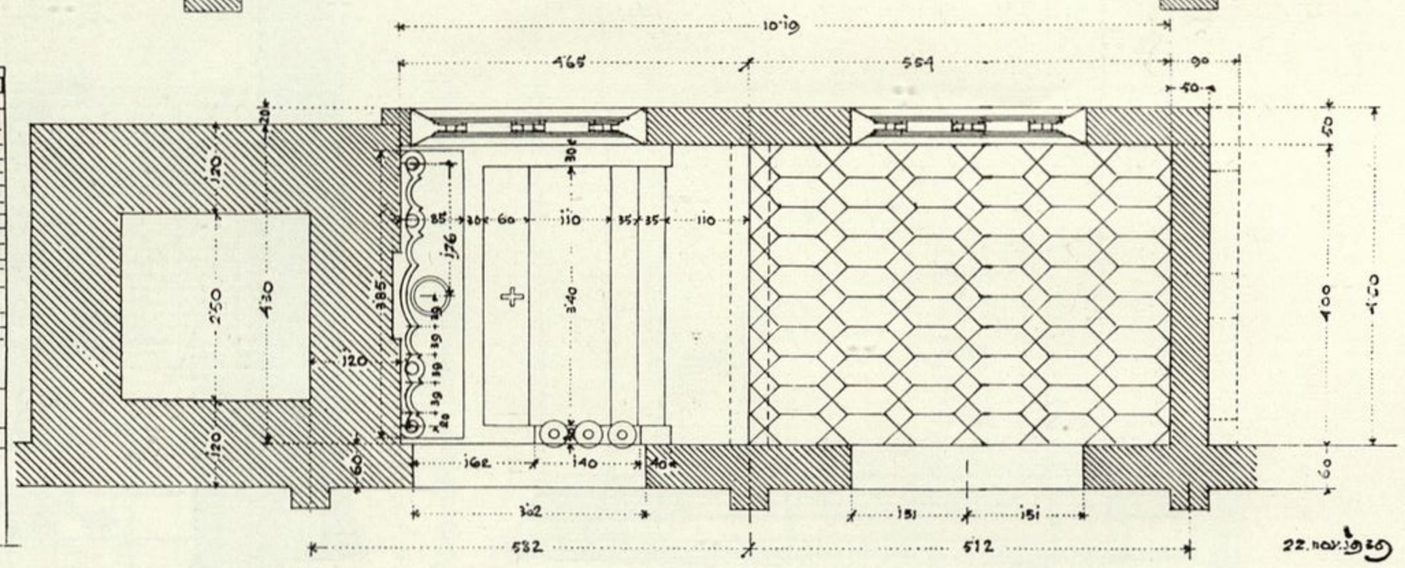


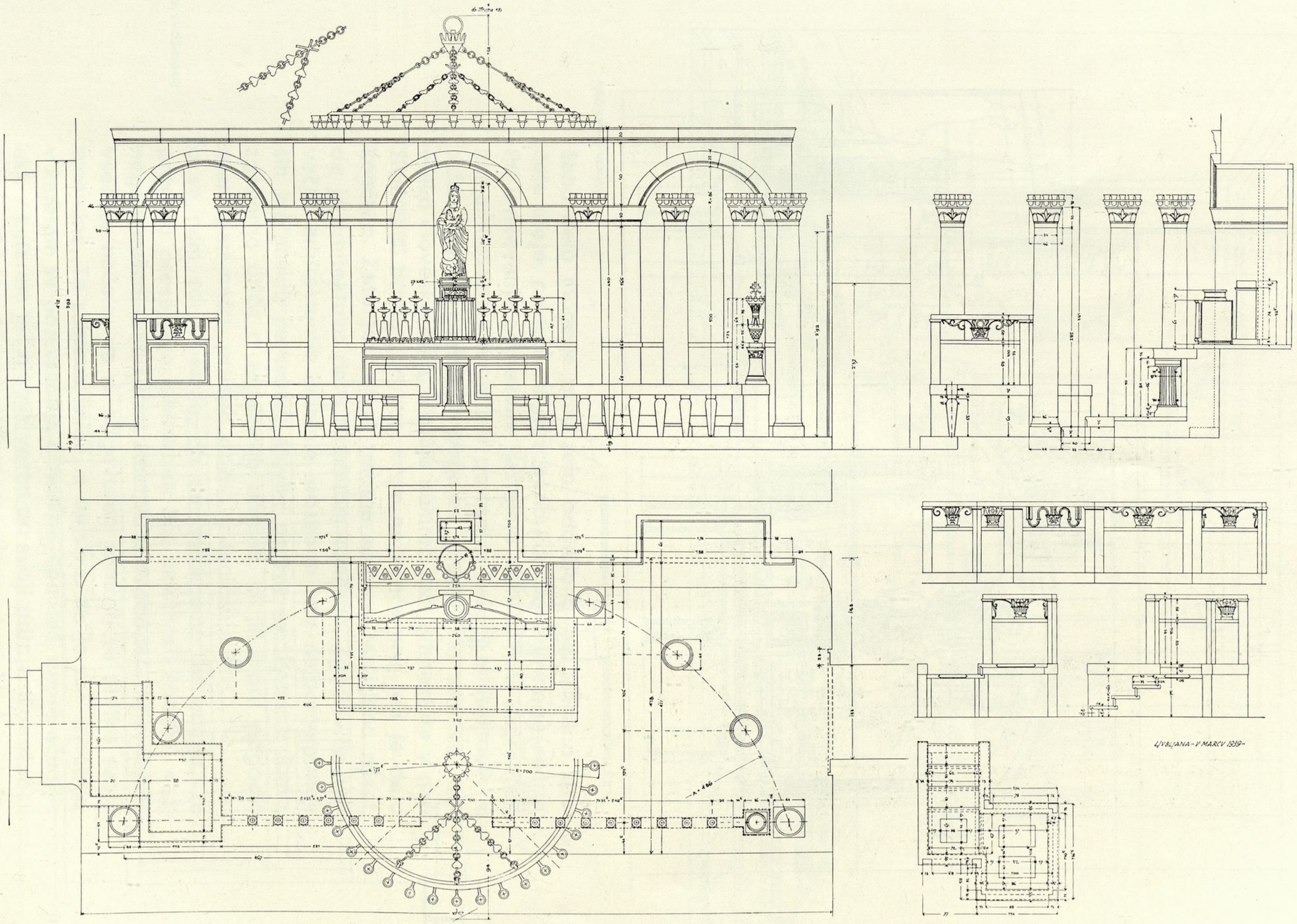




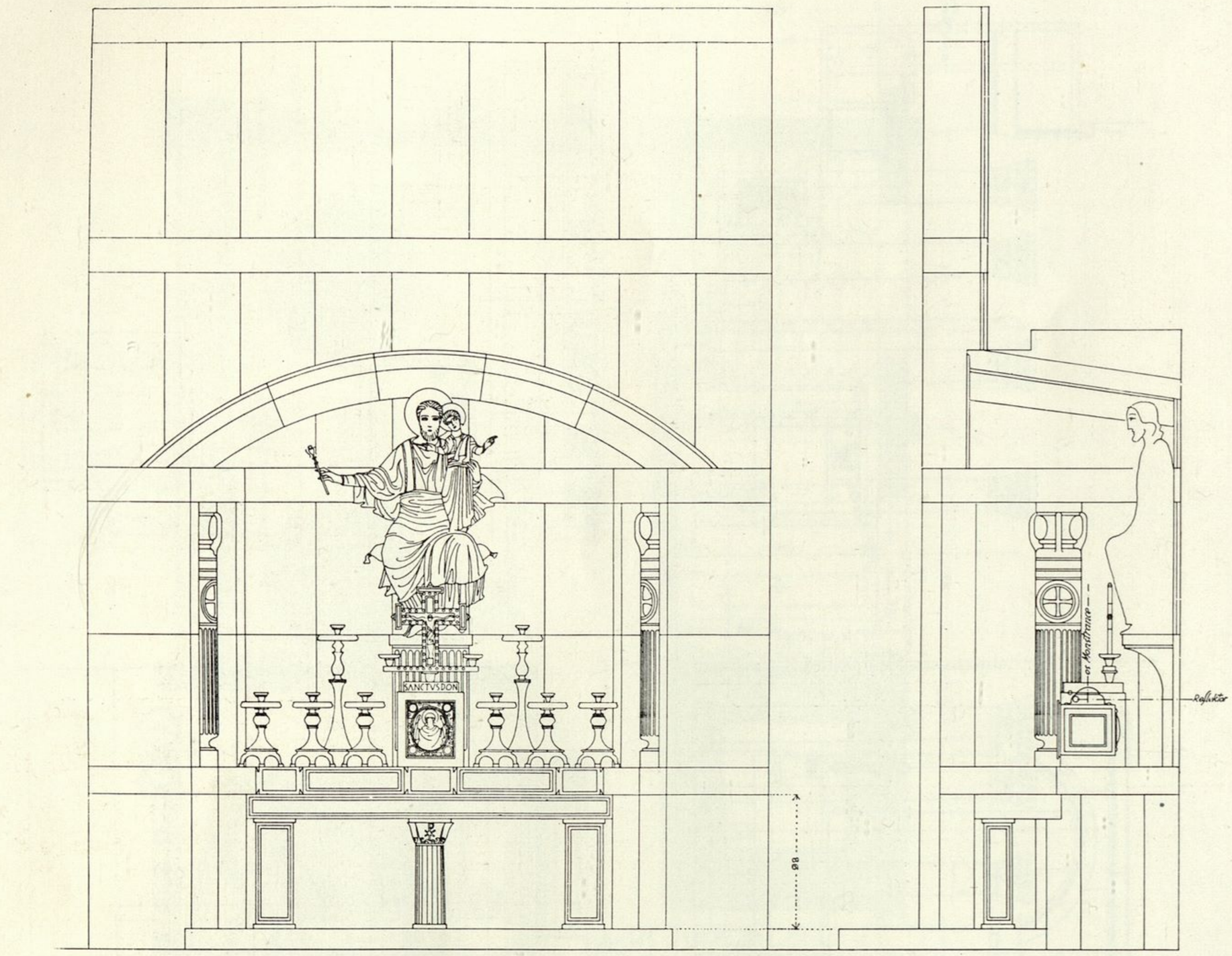


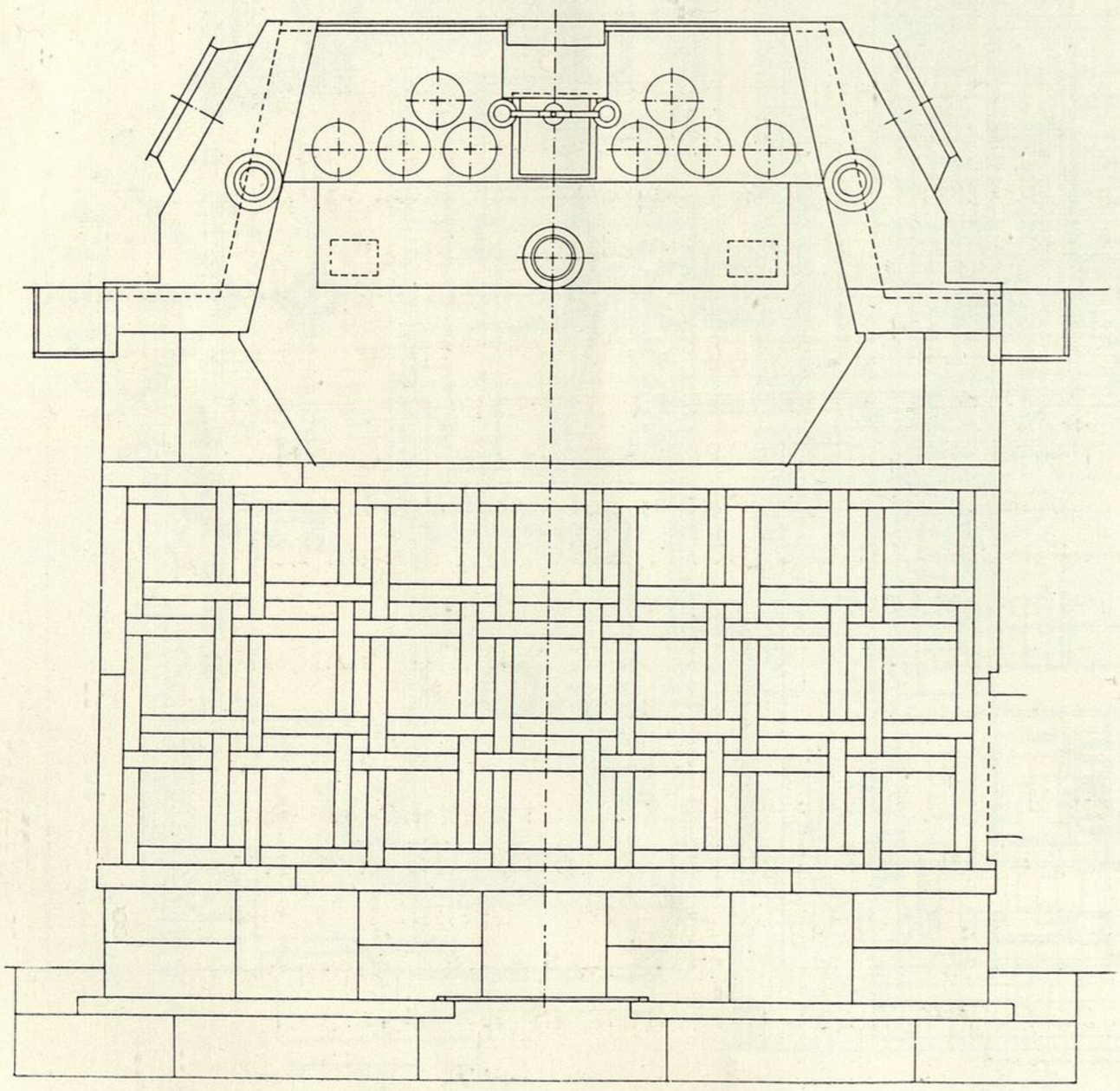




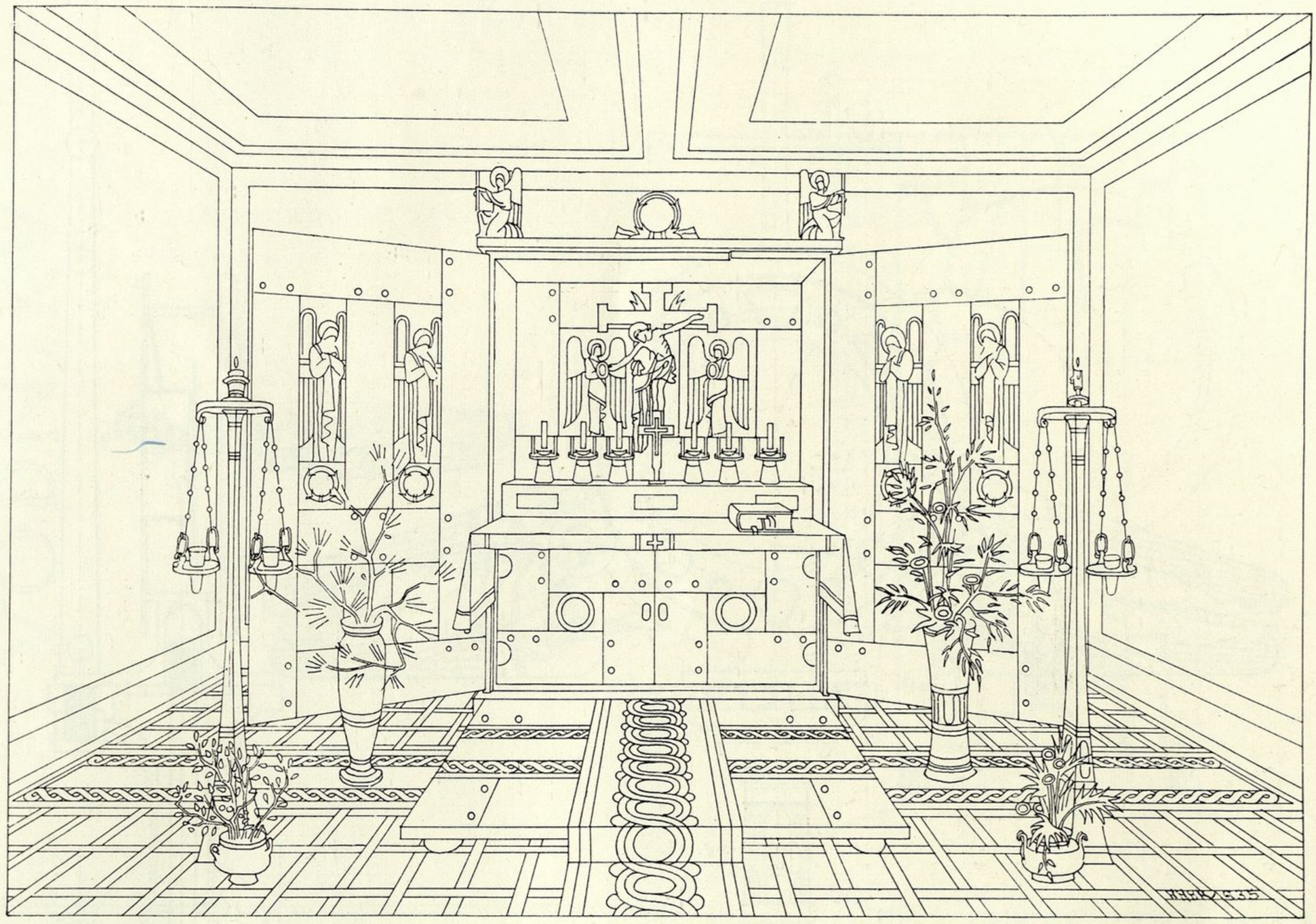


LJUBLJANA - V MARCV 1819 -





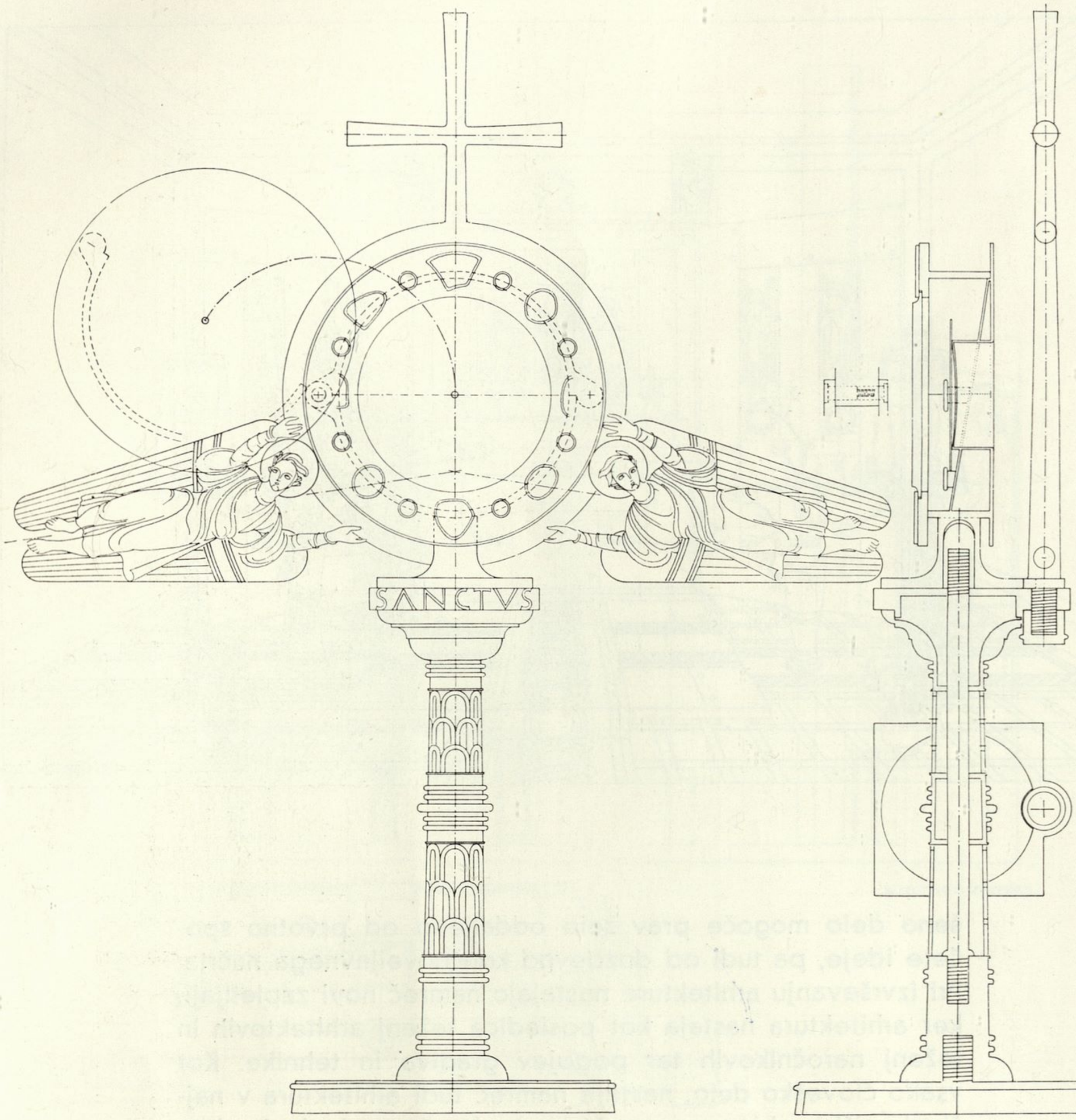
LJVBLJANA · V APRILV 1937·



šeno delo mogoče prav zelo oddaljeno od prvotno spočete ideje, pa tudi od dozdevno končnoveljavnega načrta. Pri izvrševanju arhitekture nastajajo namreč novi zapletljaji, ker arhitektura nastaja kot posledica teženj arhitektovih in teženj naročnikovih ter pogojev gradiva in tehnike. Kot vsako človeško delo, nastaja namreč tudi arhitektura v najživahnejši borbi z naravo, ki se ne konča prej, da je delo končano. Zato je najbolj zmotna splošno razširjena misel, da je arhitektovo delo z načrtom končano. Zgodovina največjih arhitekturnih umetnin, posebno ene najpomembnejših krščanskih cerkvenih stavb, cerkve sv. Petra v Rimu, zgovorno priča o zagrizenih borbah, ki jih mora pogosto premagati načrt, preden doživi uresničenje.

Umetnik je svoboden

Tu se nam zdi umestno, da se dotaknemo še enega, za pravilno presojanje arhitekture kot umetnosti izredno važnega vprašanja: Stvaritelj, umetnik je svoboden. Ta svoboda vsebuje načelo, da ni odgovoren javnosti za obliko svoje umetnine. Ta zahteva izvira iz dejstva, da je akt spočetja, v katerem se pojavi ideja umetnine, spontan, nepreračunljiv akt, v katerem je umetnik vezan po svoji prirojeni zmožnosti in po ničemer drugem. V tem trenutku namreč črpa iz skrite zakladnice, ki ni dostopna nikomur razen njemu. In samo

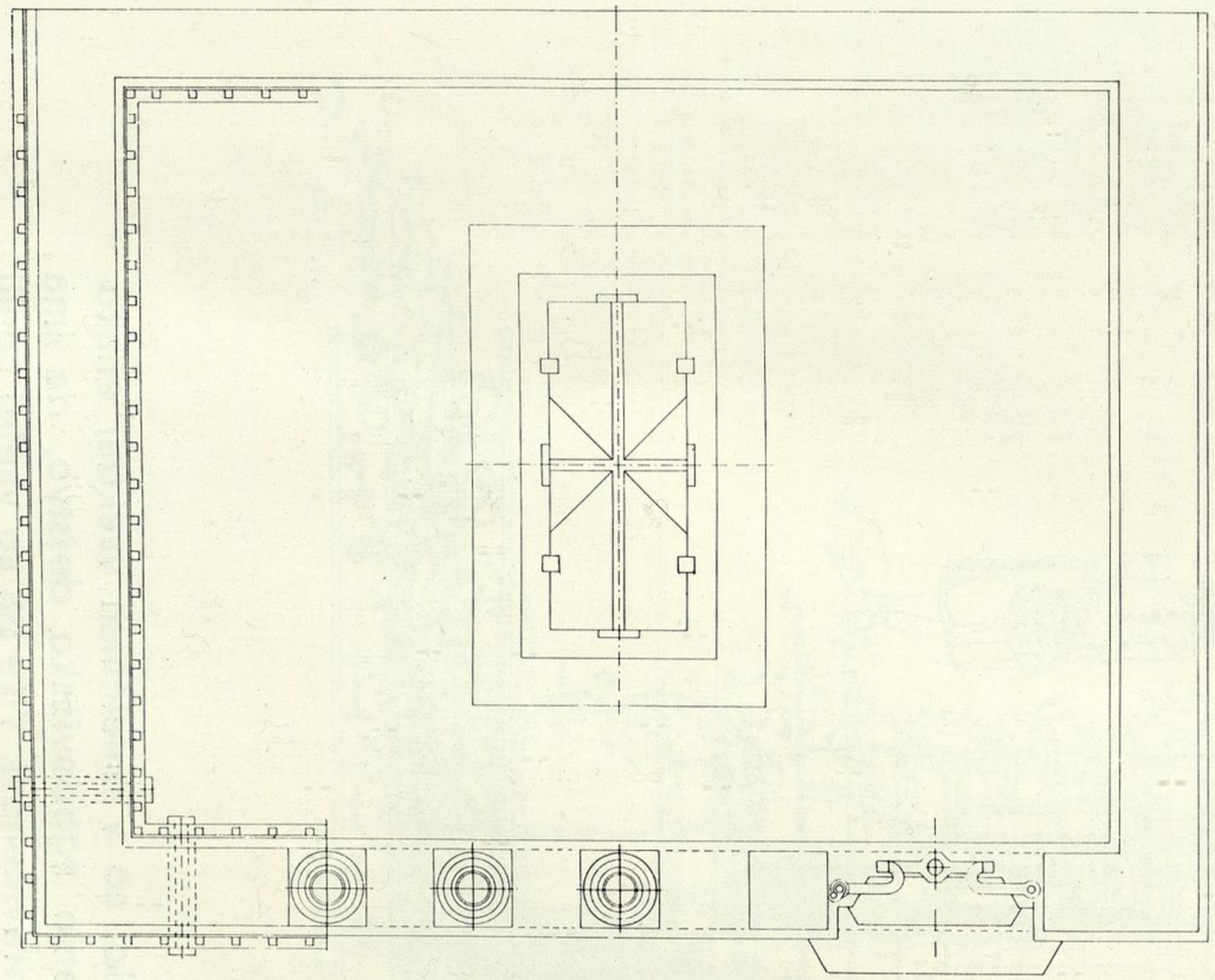


Dozdevno izključujoče se polarnosti v arhitekturnem snovanju za enako vredne

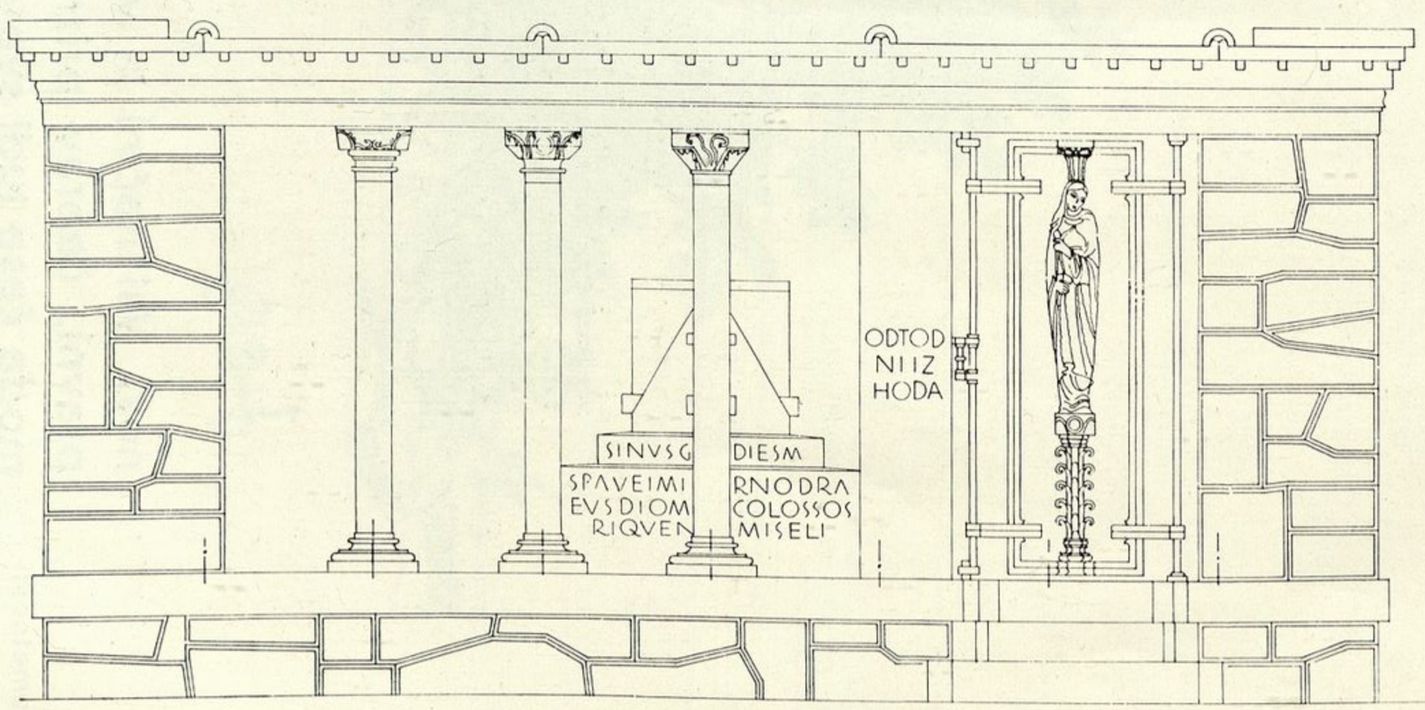
zadeva njegove umetniške odgovornosti in spoznanja more biti, za katero vrsto ostvaritve se je odločil.

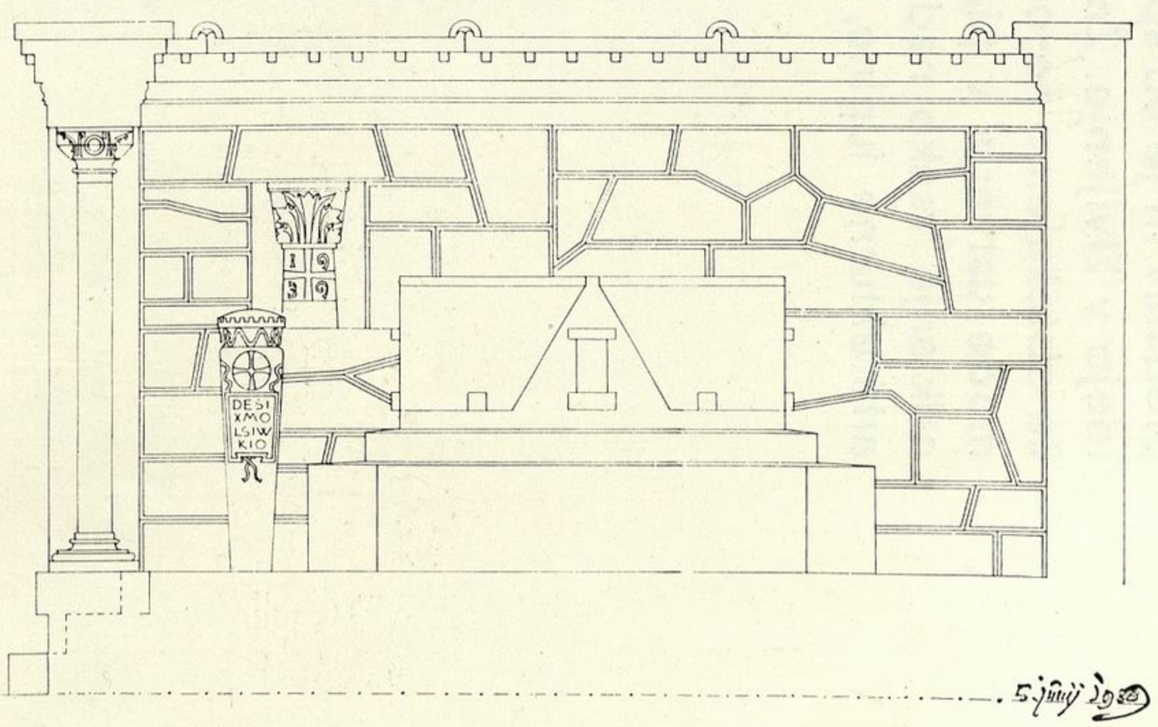
Zgoraj smo videli, da arhitekturno snovanje niha med raznimi polarnostmi, med dozdevno izključujočimi se pojmovanji, ki pa se v zgodovini in življenju enakopravno vrstijo in se v celotni umetnosti prav posrečeno izpopolnjujejo. Take polarnosti so: Tektonsko in stereotomno, zgrajeno in izdolbeno, zgrajeno in raščeno, kot estetski činitelji; uravnovešeno in dinamično; realistično in imaginarno; utilitarnost in sakralnost in verjetno še druge. Vsa ta pojmovanja in njim ustrezne arhitekturne vrste so enako vredne in jih ni mogoče tehtati z ozirom na predrnost, ustreznost ali pravilnost. V tistem odločilnem trenutku, ko se spočenja ideja, vodilni motiv vsake umetnine, so vse te, arhitekturi od prvih za-

VODNIKV



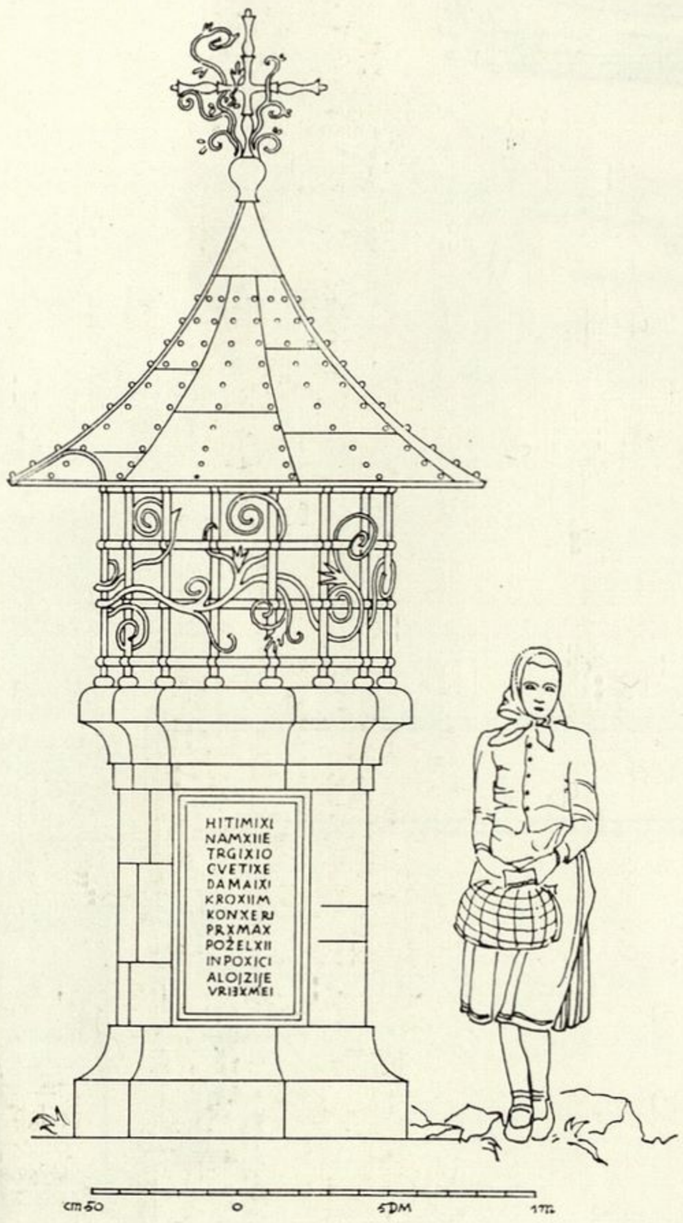




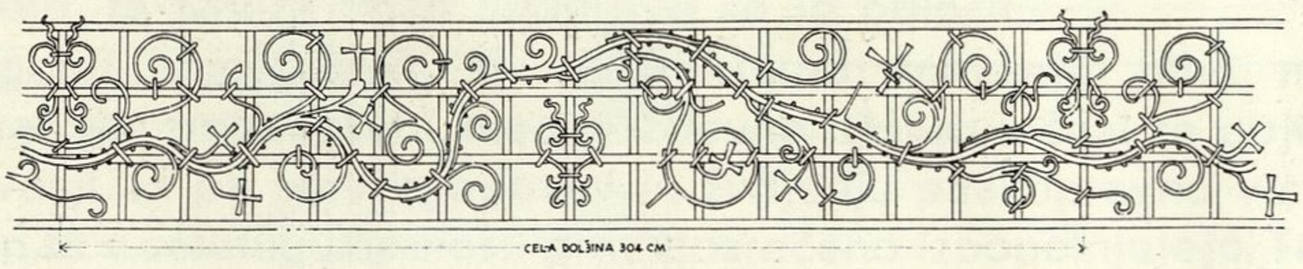


5 juny 1958

četkov lastne polarnosti sonavzoče pred pragom zavestnih predstav in je ob spočetju že tudi izbrana tista, ki bo vodila idejo v življenje. Zato ni samo odveč, ampak tudi krivično, če obtožujemo nesodobnosti umetnika, ki v času stvarnostne mode ustvarja v plastičnem tipu, ali če v času, ko večina odklanja vsako nad skrajno nujnost priznano pomembnost arhitekturne lupine, tudi njej posveča najvestnejšo pozor-

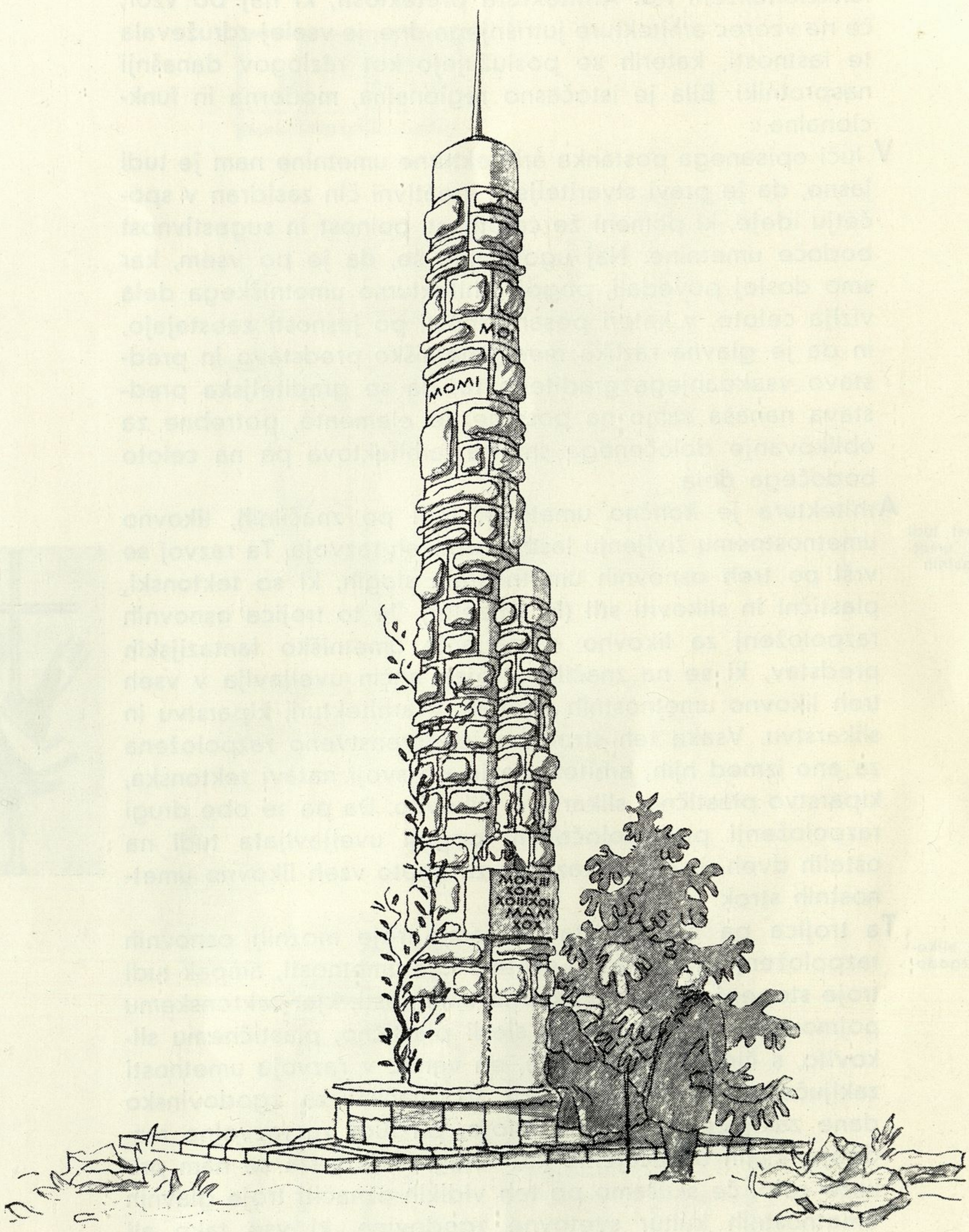


F·S· FINŽGAR/V
NA LJVBO
1·III·1938·



Moda ne veže umetnosti

nost. Vsi načini in vsi tipi so v umetninah vsekdar enakopravni, čeprav priznavamo zgodovinsko dejstvo, da ima moda časa tudi svojo upravičenost. Više pa so vselej cenili osebni napor in izraz kakor povprečno modnost. Pravilno pravi Programme d'Action, priobčen v L'Architecture d'au-



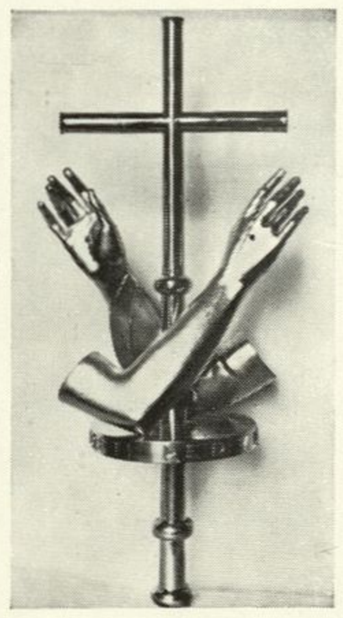
1934

jourd'hui 1940: »Prikazati je treba jalovost prerekanj, s katerimi si nasprotujejo ‚šole': Regionalizem, modernizem, funkcionalizem itd. Arhitektura preteklosti, ki naj bo vzor, če ne vzorec arhitekture jutrišnjega dne, je vselej združevala te lastnosti, katerih se poslužujejo kot razlogov današnji nasprotniki. Bila je istočasno regionalna, moderna in funkcionalna.«

V luči opisanega postanka arhitekturne umetnine nam je tudi jasno, da je pravi stvariteljski, kreativni čin zasidran v spočetju ideje, ki pomeni že celotnost, polnost in sugestivnost bodoče umetnine. Naj ugotovimo še, da je po vsem, kar smo doslej povedali, pogoj arhitekturno umetniškega dela vizija celote, v kateri posameznosti po jasnosti zaostajajo, in da je glavna razlika med umetniško predstavo in predstavo vsakdanjega graditelja ta, da se graditeljska predstava nanaša samo na posamezne elemente, potrebne za oblikovanje določenega smotra, arhitektova pa na celoto bodočega dela.

Arhitektura je umetnost tudi po značilnih, likovno umetnostnemu življenju lastnih oblikah razvoja

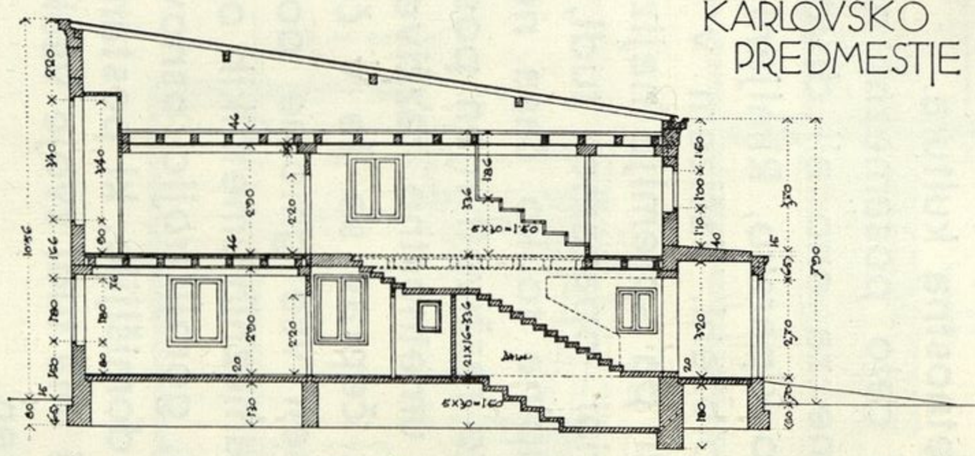
Arhitektura je končno umetnost tudi po značilnih, likovno umetnostnemu življenju lastnih oblikah razvoja. Ta razvoj se vrši po treh osnovnih umetnostnih slogih, ki so tektonski, plastični in slikoviti stil (H. Lützeler). Je to trojica osnovnih razpoloženj za likovno ostvarjanje umetniško fantazijskih predstav, ki se na značilno trojen način uveljavlja v vseh treh likovno umetnostnih strokah, v arhitekturi, kiparstvu in slikarstvu. Vsaka teh strok pa je prvenstveno razpoložena za eno izmed njih, arhitektura je po svoji naravi tektonska, kiparstvo plastično, slikarstvo slikovito. Da pa se obe drugi razpoloženji pod določenimi pogoji uveljavljata tudi na ostalih dveh, je en dokaz več za enoto vseh likovno umetnostnih strok.

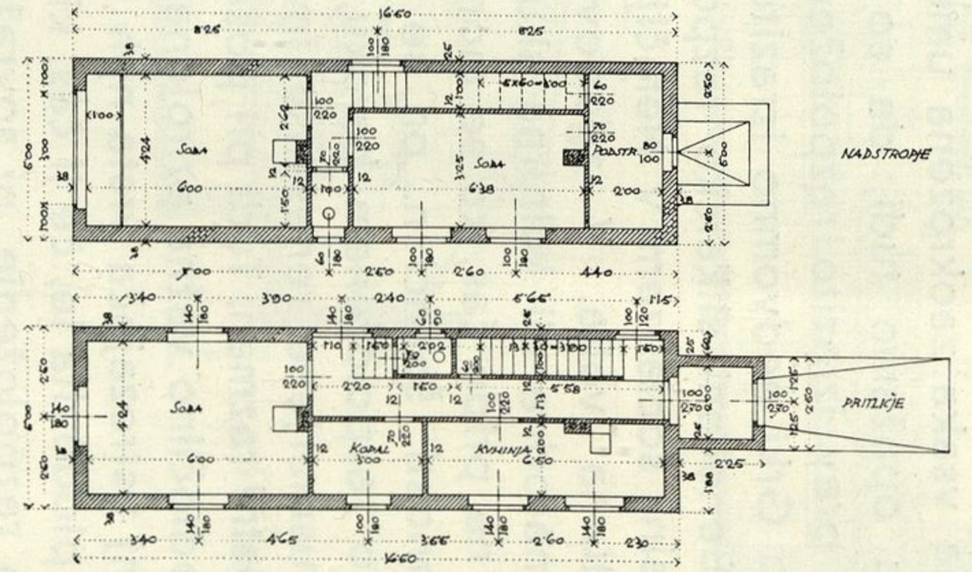


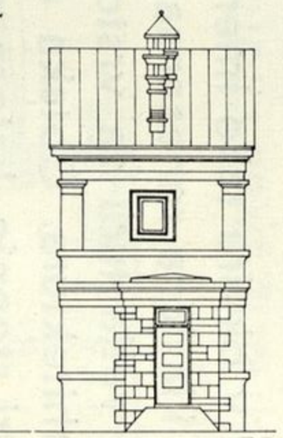
Tektonski, plastični in slikoviti stil v življenju in zgodovini umetnosti

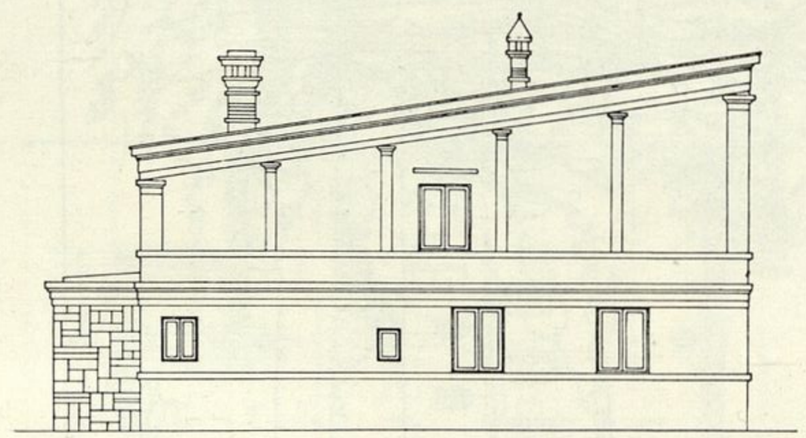
Ta trojica pa ne predstavlja samo troje možnih osnovnih razpoloženj umetnika do sveta svoje umetnosti, ampak tudi troje stopenj v razvoju likovne umetnosti, kjer tektonskemu pojmovanju ali stilu redno sledi plastično, plastičnemu slikovito, s čimer je ena vrsta, en venec v razvoju umetnosti zaključen. Taki razvojni cikli so značilni za zgodovinsko dane zaključene kulturne enote, pa tudi za razvojna razdobja, ki jih označujemo kot »sloge«. Ta vrsta se nam prikaže celo, če skušamo po teh vidikih označiti troje glavnih umetnostnih kultur svetovne zgodovine, ki vse tako ali drugače še sodelujejo pri kulturni podobi naše sodobnosti. Egiptovska se nam prikaže kot tektonska, grška kot plastična, zapadnoevropska kot slikovita. Vendar bi bilo težko vzdržati trditev, da je zapadnoevropska umetnost res pretežno in konstantno slikovito usmerjena, čeprav so bile do sedaj njene slikovite dobe umetnostno izredno močne. Nedvomno pa velja tu red, ki je tudi red dosledne rasti iz podlag (konstruktivnosti) preko razcveta (plastičnosti) k razkroju sestavne

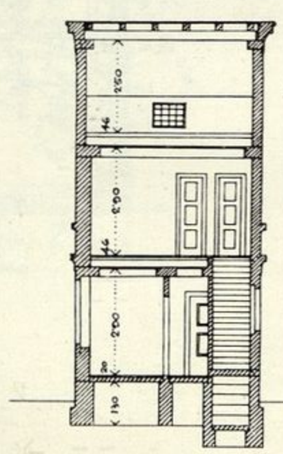
OSNUTEK ZA PARCELO 198/1 OB DOLENJSKI C KARLOVŠKO PREDMESTJE

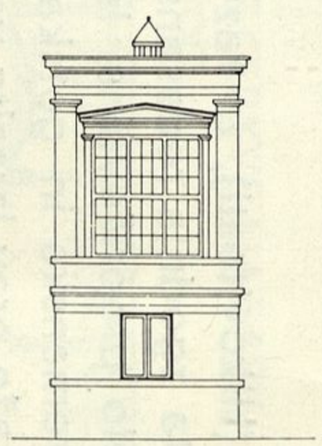


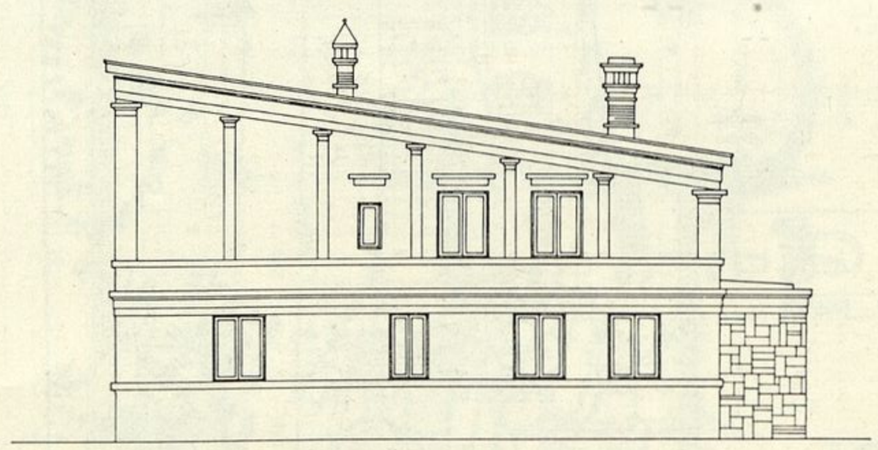


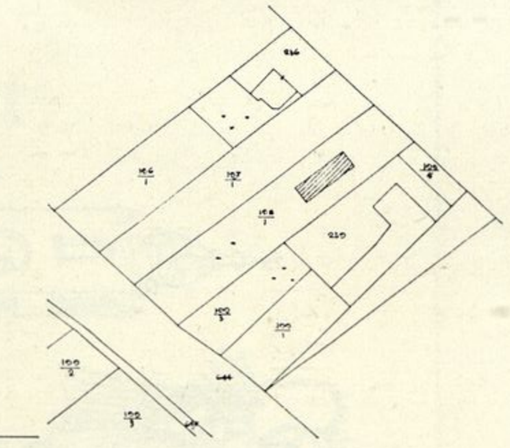




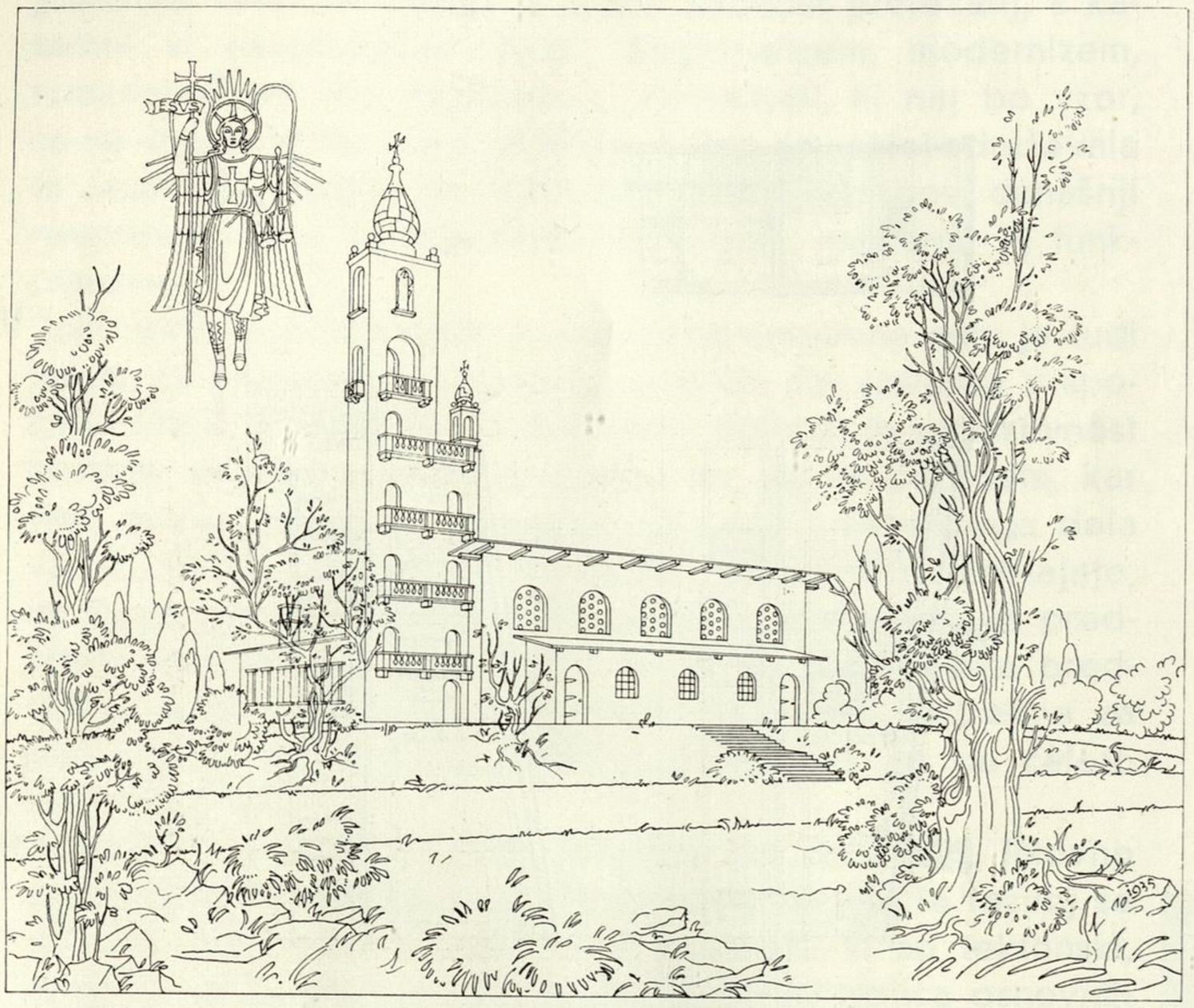








23-Nov-1940-

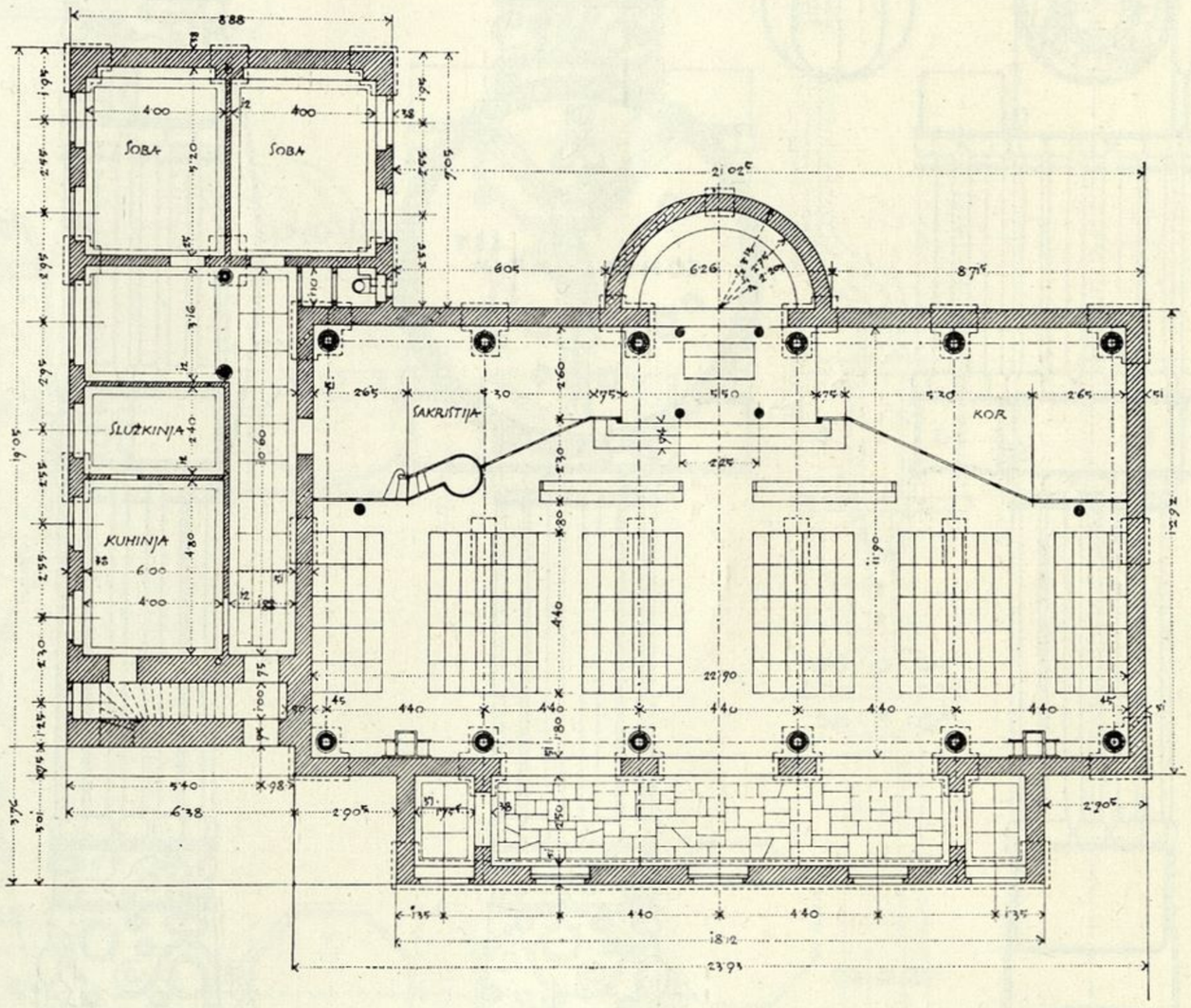


zakonitosti (slikovitosti), za razvoj v okviru tako imenovanih slogov. Vrsta zgodnja renesansa, klasična renesansa, barok je n. pr. zelo prepričevalna. Isto velja tudi za vrsto starokrščanska, romanska in gotska arhitektura. Gotska arhitektura sama kaže prav izrazito vse tri stopnje, katere v bistvu ponavlja vsaka zaokrožena umetnostna kultura.

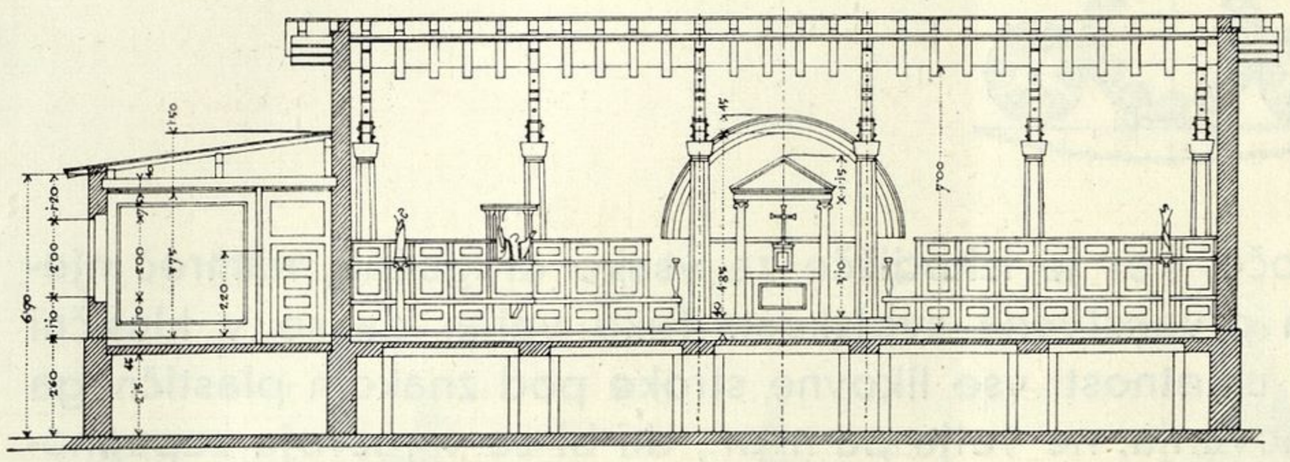
Sicer pa opažamo tudi, da so celo posamezni narodi in kulture prav izrazito razpoložene za eno ali drugo vrsto. Tako so Grki nedvomno izrazito kiparsko, Rimljani arhitekturno, Benečani slikarsko razpoloženi. Fašizem v Italiji in nacionalni socializem v Nemčiji pa spremlja najizrazitejša arhitekturna volja. V zgodovini opažamo tudi, da je vsaka narodna ali kulturna skupina toliko časa neplodna, dokler ne pride čas, ko se more razživeti njen posebni tip nadarjenosti. Španci n. pr. se umetnostno razžive šele v slikovito razpoloženem baroku, čeprav so že v času plastično usmerjene renesanse imeli vse gmotne pogoje za umetnostni razmah. Tudi pri posameznih umetnikih opažamo, da je odločilno važna prirojena, gornji trojici osnovnih razpoloženj ustrezajoča vrsta njih domišljije, ki postane umetnostno plodovita le, če ji čas, ki ima tudi svoje vsakokratno vodilno razpoloženje, ni sovražen.

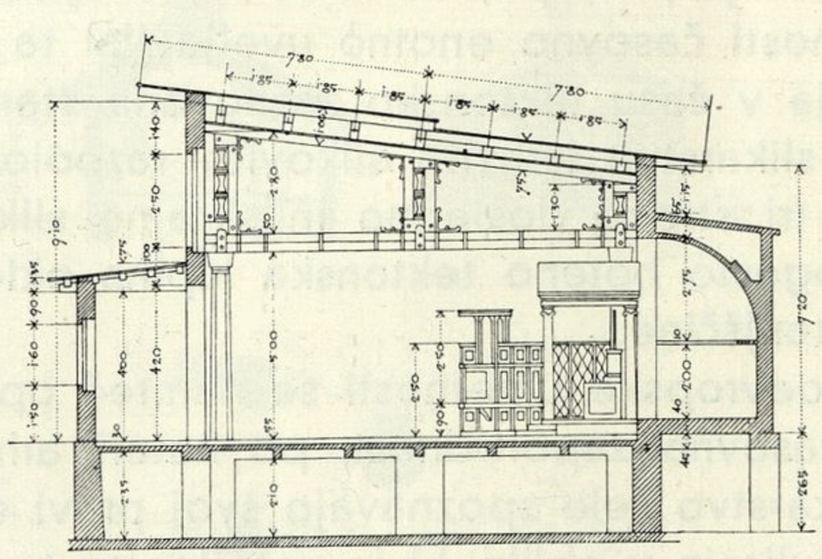
Osnovne stilske kategorije v zgodovini umetnostnih strok

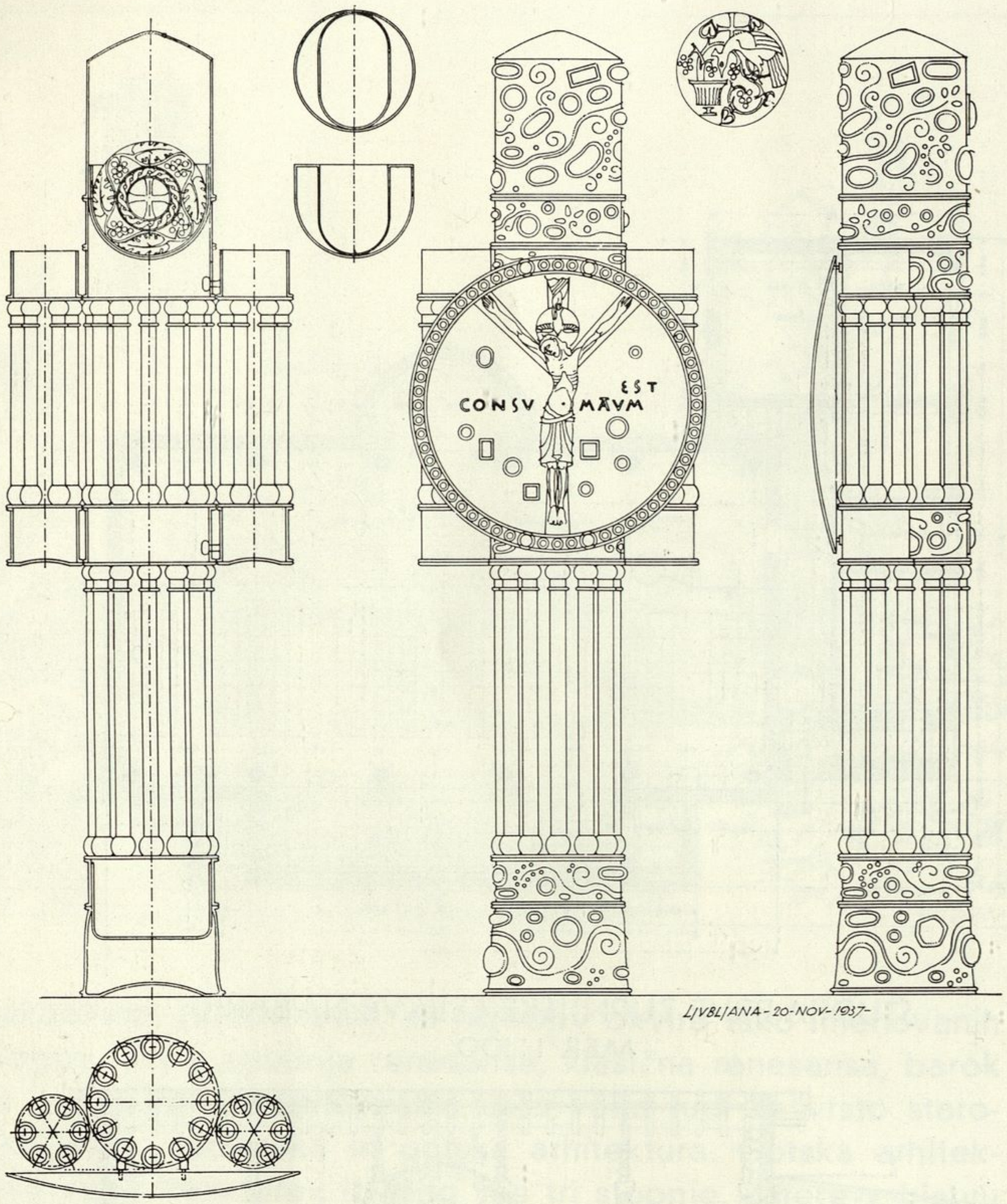
Čeprav pa veljajo za vse tri likovno umetnostne stroke ti stalno uveljavljajoči se zakoni razvoja, bi bilo vseeno napačno, če bi iz tega zaključili, da se vse stroke istočasno in v enaki meri pokoré zakonitosti te vrste. To že zato ni



ŠTUDIJA PRVE ŽUPNIJSKE CERKVE NA BARJU
MER. 1 : 100



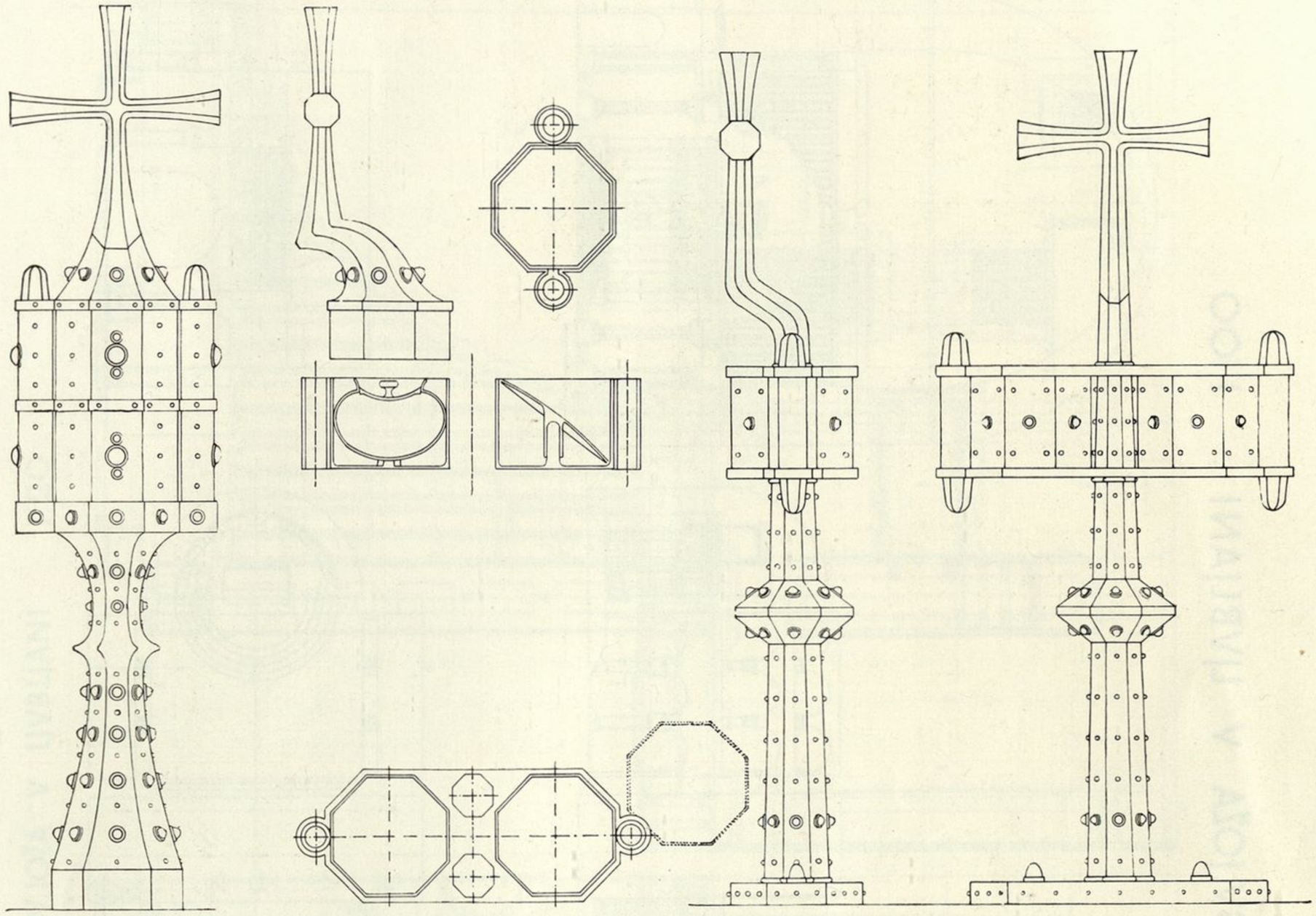


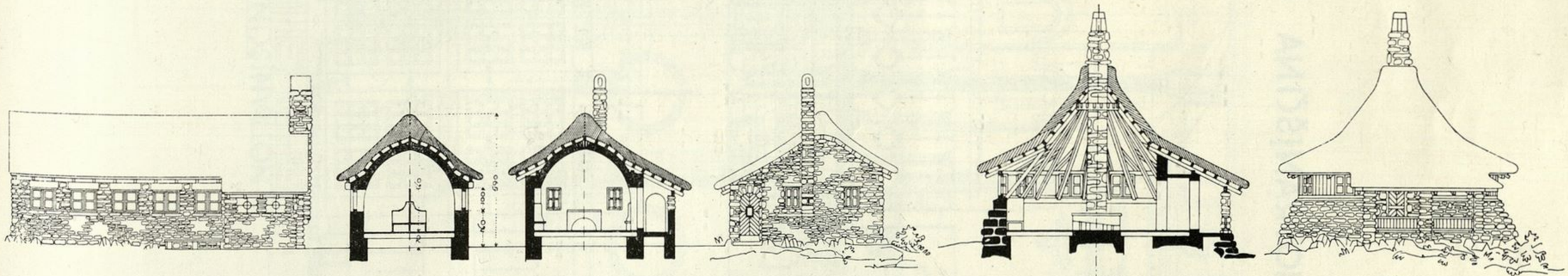


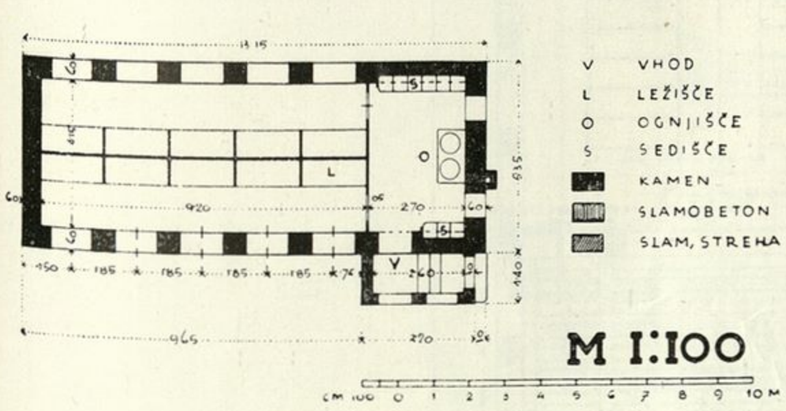
mogoče, ker je izhodišče za vsako drugačno, namreč njegova prvenstvena svojskost. Tako velja, da so v klasični grški umetnosti vse likovne stroke pod znakom plastičnega pojmovanja, ne velja pa n. pr., da bi se v razvoju zapadnoevropske umetnosti časovno enotno uveljavljal ta razvojni ritem. Tako velja v času tektonsko zasnovane starokrščanske bazilike v slikarstvu izrazito slikovito razpoloženje, v baroku so vse tri stroke dosledno in skrajno slikovite, v rokokoju pa pogosto hoteno tektonska lupina oklepa najslikovitejše notranjščine.

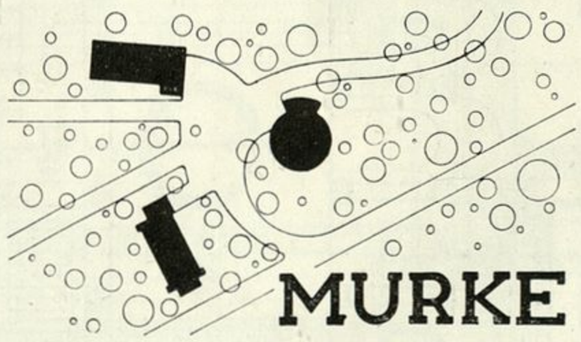
Likovno umetnostne stroke v zapadnoevropskem razdobju

V okviru zapadnoevropske umetnosti se namreč opaža tudi zelo značilna časovna zaporednost, po kateri arhitektura, kiparstvo in slikarstvo šele spoznavajo svoj pravi smisel in ga končno formulirajo v obliki, ki je značilna za to kulturno razdobje. Prva se namreč zave in svoj problem z veljavnostjo za dva tisoč let formulira arhitektura v cerkveni baziliki. Sledi ji šele skoraj po tisoč letih kiparstvo, ki najde pot k svoji problematiki z romansko-gotsko plastiko. Zadnje je slikarstvo, kateremu jasno pot nakaže šele Giottov čas na začetku XIV. stol. Je pa to dejstvo tudi neizmerno zna-



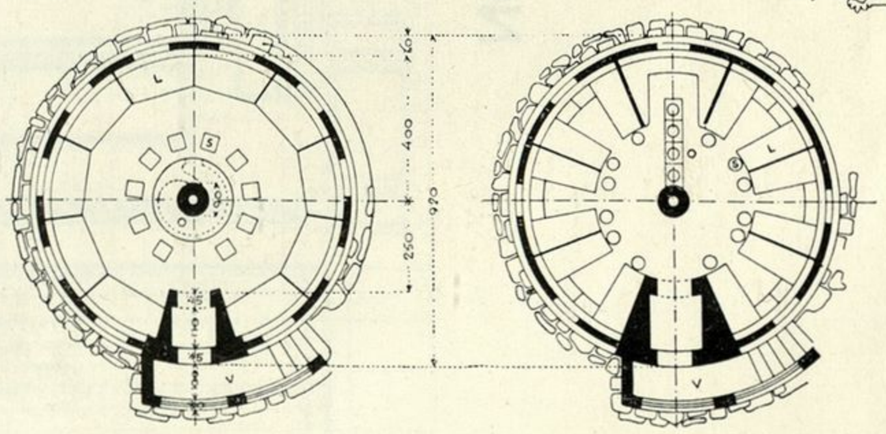




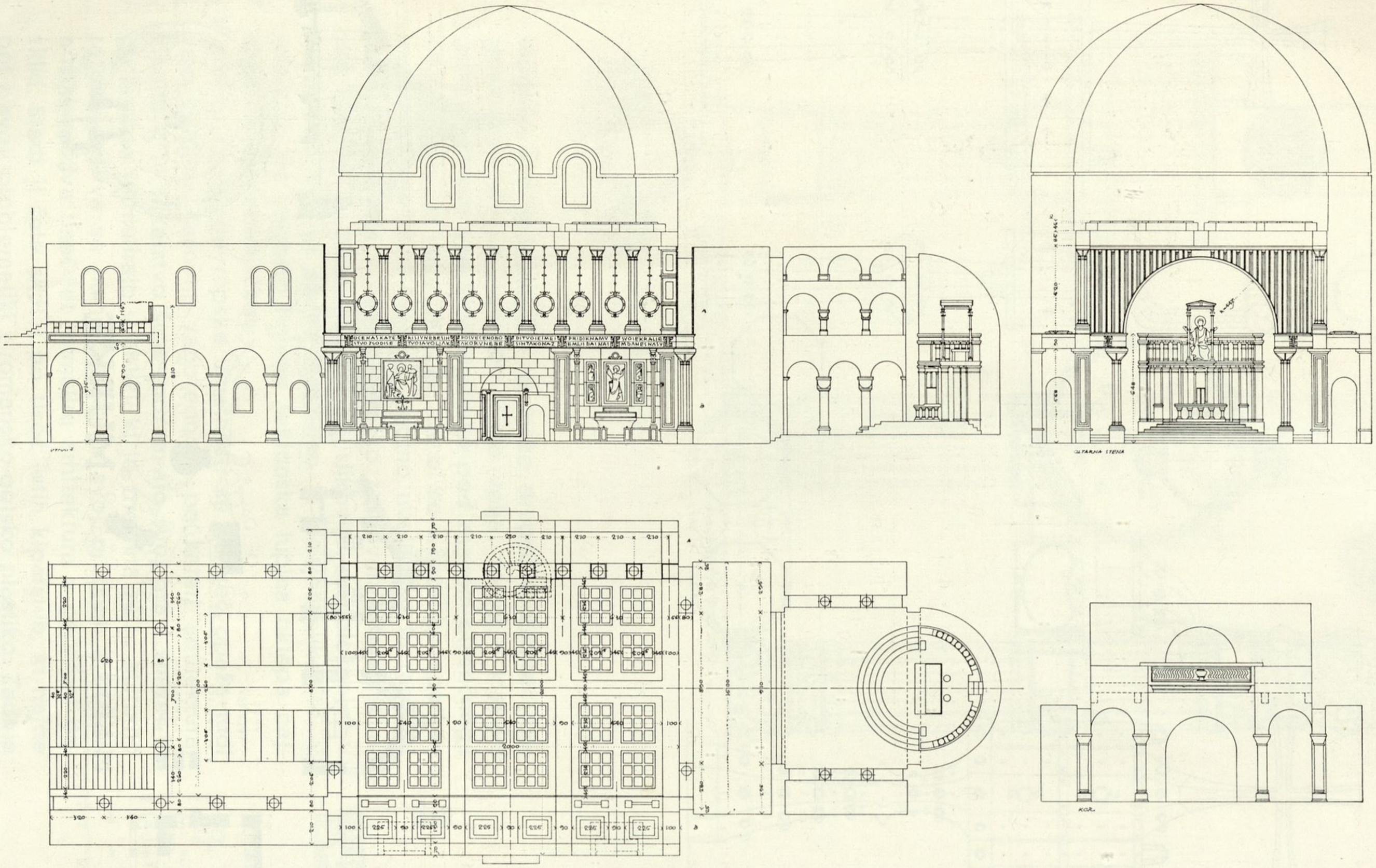


MURKE

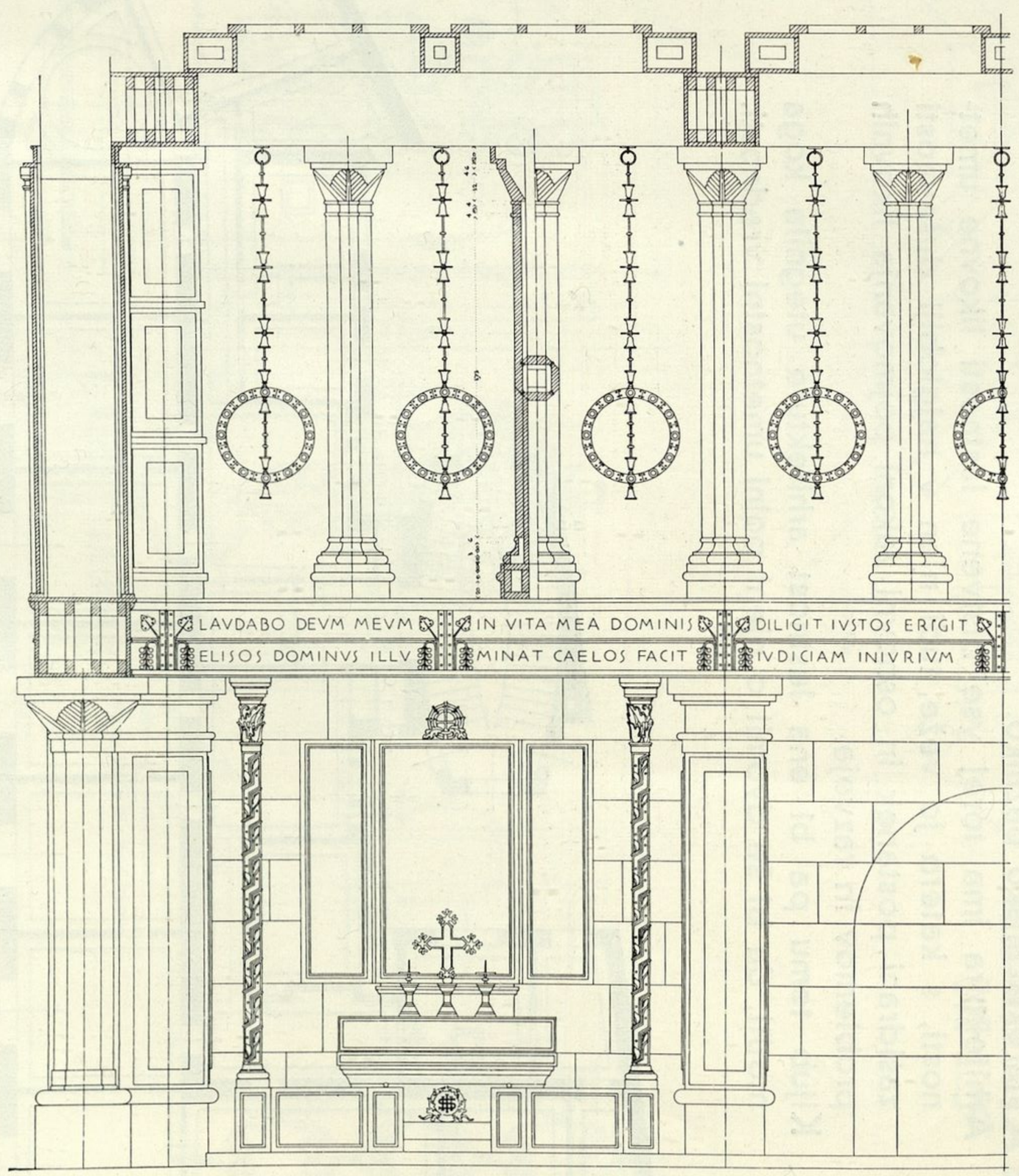
DEC-1936-

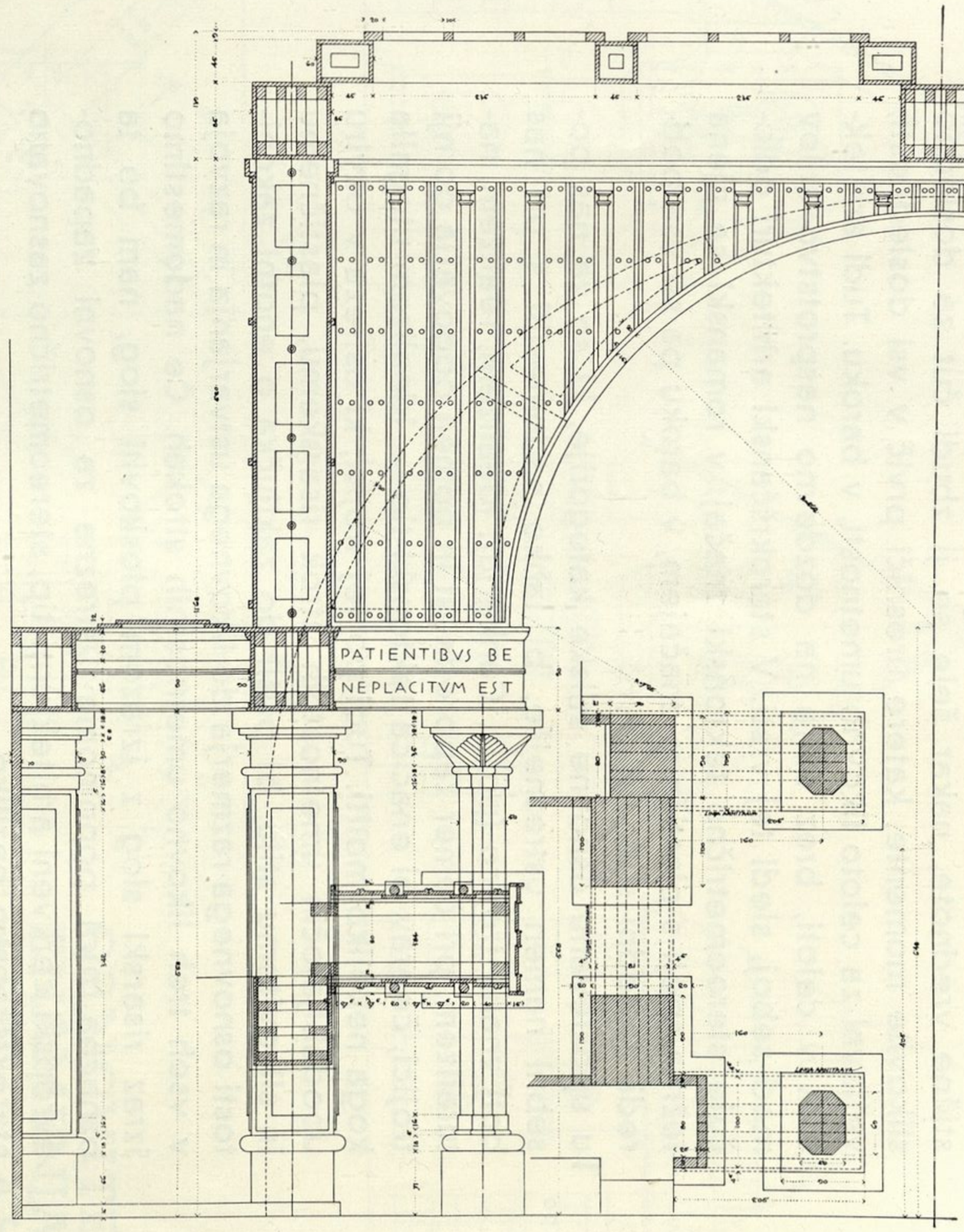


NOTRANJŠČINA CERKVE SV. JOŽA V LJUBLJANI 1:100



NOTRANJŠČINA CERKVE SV.JOŽA V LJVBLJANI 1:20





čilno: Zapadnoevropska umetnost si ustvari najprej jasno tektonsko osnovo v arhitekturi, nato razvije smisel za plastične vrednote, nakar šele se ji zbudi čut za dosledno slikovite momente, katere uresniči prvič v vsi doslednosti, veljavni za celoto likovne umetnosti, v baroku. Tudi arhitektura v celoti, brez ozira na dozdevno nasprotstvo stilov med seboj, sledi tej vrsti. V starokrščanski arhitekturi odločuje stereometrično tektonski značaj, v romanski se njena težnja spoji s plastičnim značajem, v baroku pa se vsa podredi dosledni slikovitosti.

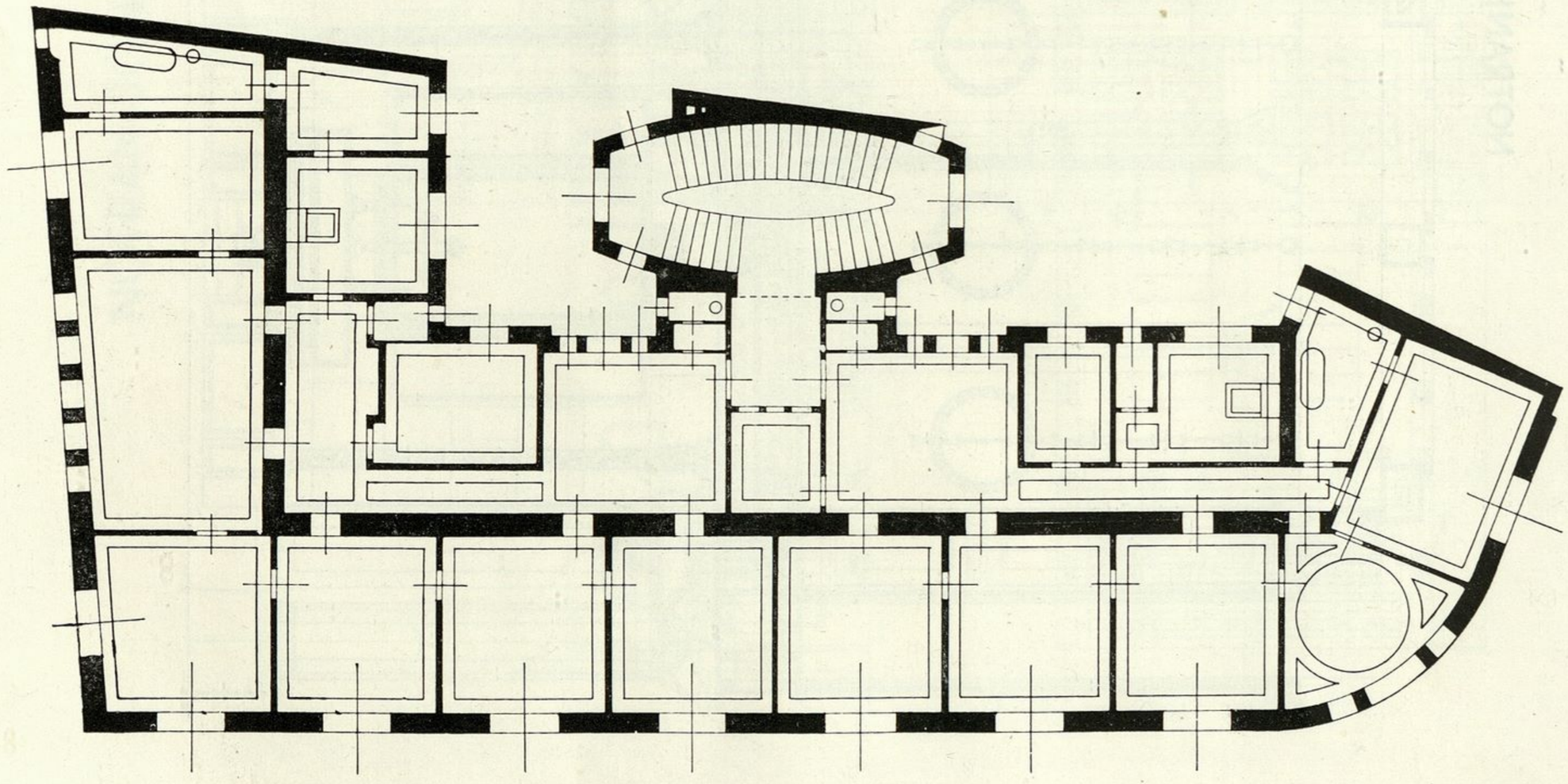
Osnovne stilske kategorije po Iz. Cankarju

Tu upoštevane osnovne stilske kategorije, ki so za naš posebni namen ustreznejše, bi lahko nadomestili s pri nas bolj znano trojico (po Iz. Cankarju): idealizem, realizem, naturalizem, pri čemer zaporednost in pomen odgovarja gornji trojici, čeprav bi enačica tektonski tip = idealizem utegnila koga nekoliko motiti. Tudi po tej trojici, ki ustreza v okviru upodabljajočih umetnostnih strok risarskemu, plastičnemu in slikovitemu stilu, bi prišli do zaključka o enotni zakonitosti osnovnega razmerja do likovnega ustvarjanja in razvoja v vseh treh likovno umetnostnih strokah. Če nadomestimo izraz risarski slog z izrazom ploskoviti slog, nam bo ta označba tudi popolnoma ustrezna za osnovni zapadnoevropski cerkveni arhitekturni tip, stereometrično zasnovano starokrščansko baziliko.

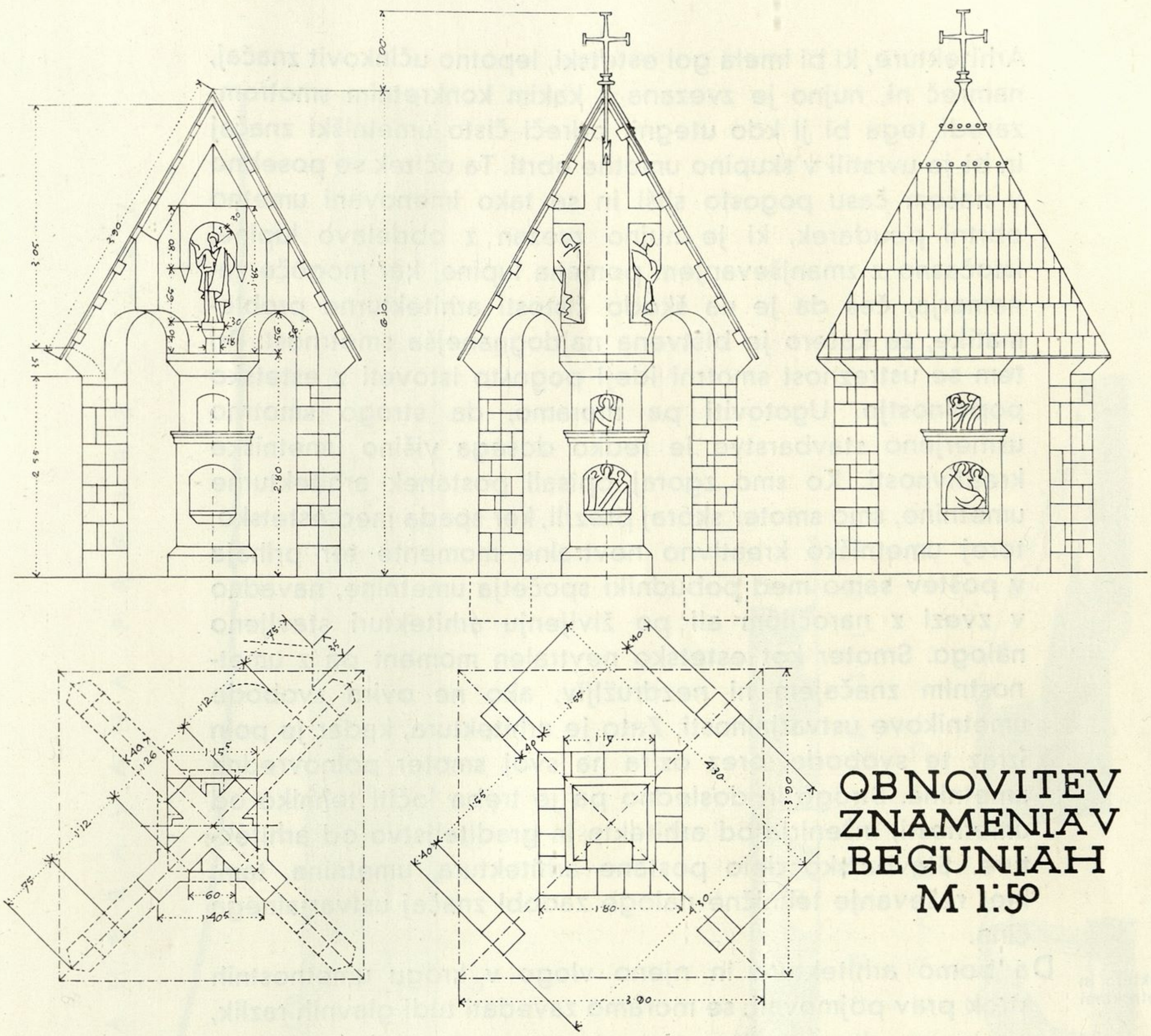
Porabnost arhitekture in umetnostni značaj

Arhitektura ima torej vse bistvene lastnosti likovne umetnosti, s katero jo veže tudi njen v najgloblji duševnosti zasidrani postanek in osnovni zakoni pojmovanja likovnih problemov in razvoja.

Kljub temu pa bi ena lastnost arhitekture utegnila koga motiti, da bi še dvomil o njeni polni umetnostni vrednosti.



1:200

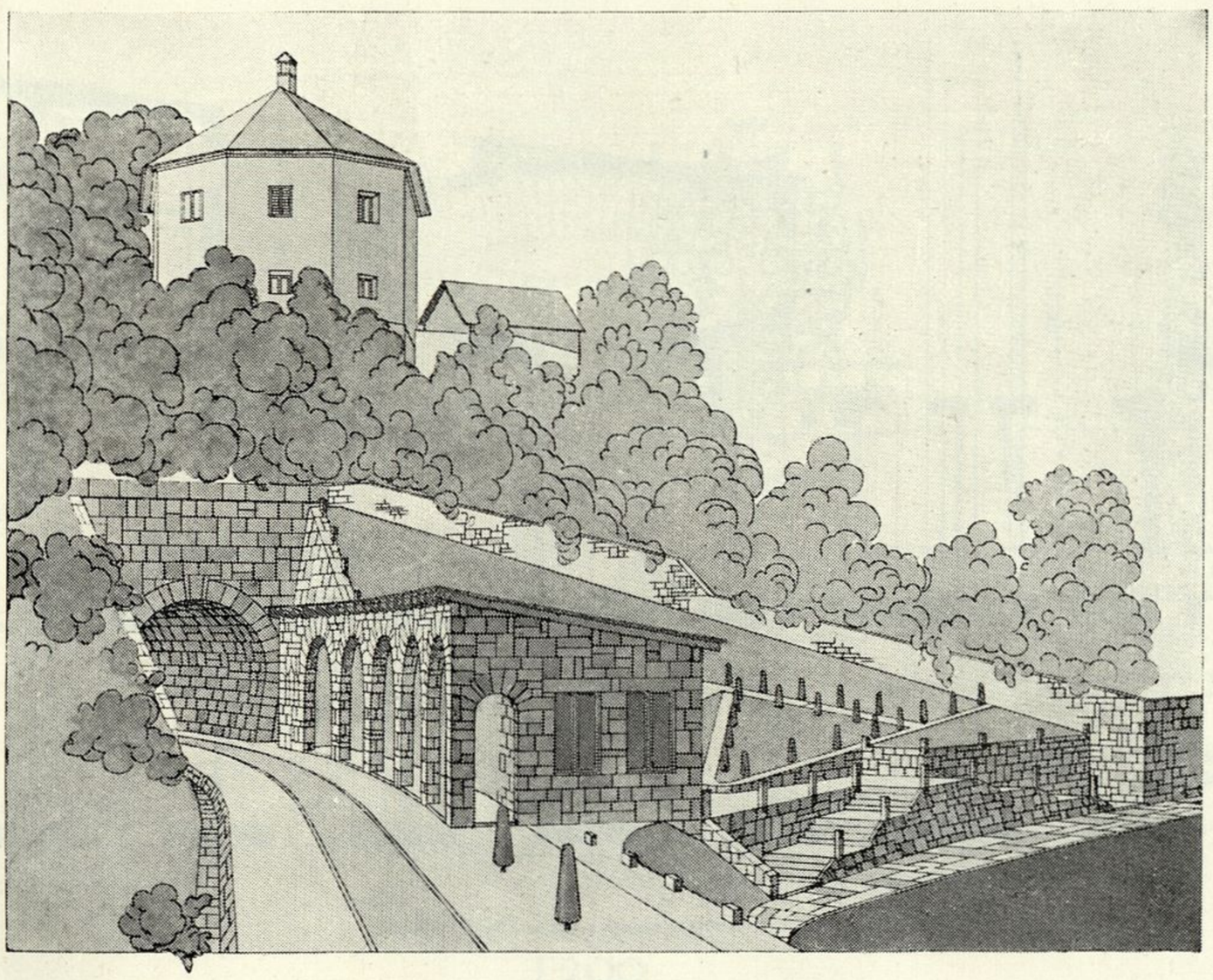


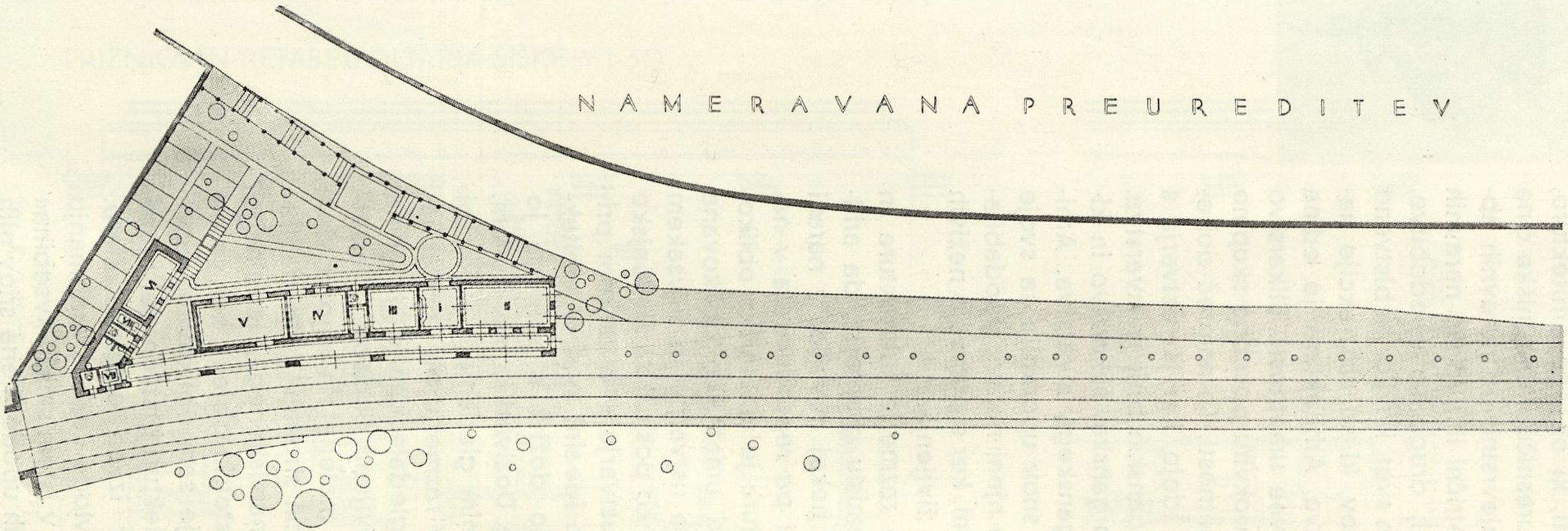
OBNOVITEV ZNAMENIAV BEGUNIAH M 1:50

Arhitekture, ki bi imela gol estetski, lepotno učinkovit značaj, namreč ni, nujno je zvezana s kakim konkretnim smotrom; zaradi tega bi ji kdo utegnil odreči čisto umetniški značaj in bi jo uvrstili v skupino umetne obrti. Ta očitek se posebno v našem času pogosto sliši in se tako imenovani umetno obrtni poudarek, ki je nujno zvezan z obdelavo lupine, istočasno z zmanjševanjem pomena lupine, kar mogoče zanemarja, češ da je na škodo čistosti arhitekturne problematike, za katero je bistvena najdognanejša smotrnost. Pri tem se ustreznost smotrni ideji pogosto istoveti z estetsko popolnostjo. Ugotoviti pa moramo, da strogo smotrno usmerjeno stavbarstvo le redko dosega višino umetniške kreativnosti. Ko smo zgoraj opisali postanek arhitekturne umetnine, smo smoter skoraj prezrli, ker spada med estetsko, torej umetniško kreativno nevtralne momente ter prihaja v poštev samo med pobudniki spočetja umetnine, navadno v zvezi z naročilom ali po življenju arhitekturi stavljeno nalogo. Smoter kot estetsko nevtralen moment pa z umetnostnim značajem ni nezdružljiv, ako ne ovira svobode umetnikove ustvarjalnosti. Zato je arhitektura, kadar je poln izraz te svobode, brez ozira na svoj smoter polnovredna umetnina. Strogo in dosledno pa je treba ločiti tehniko od umetnosti, inženirja od arhitekta in graditeljstvo od arhitekture. Stavbarsko delo postane arhitektura, umetnina, tam, kjer reševanje tehnične naloge zadobi značaj ustvarjalnega čina.

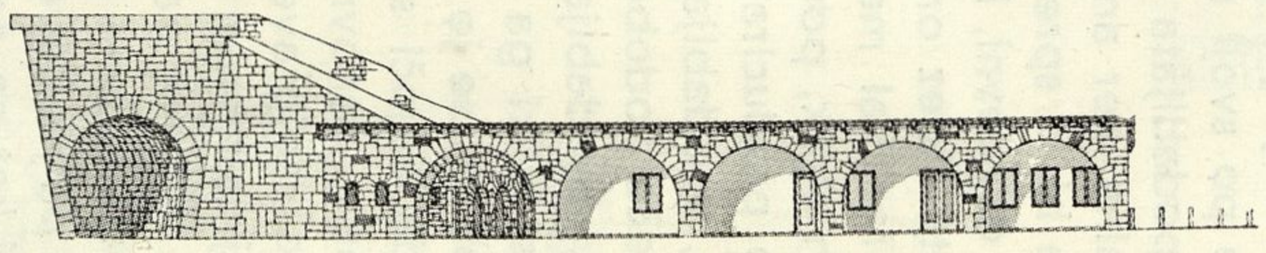
Razlike med arhitekturo in upodabljajočimi strokami umetnosti

Da bomo arhitekturo in njeno vlogo v krogu umetnostnih strok prav pojmovali, se moramo zavedati tudi glavnih razlik,



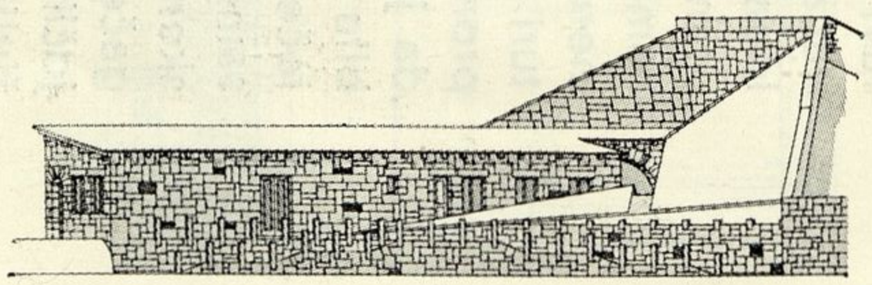


NAMERAVANA PREUREDITEV

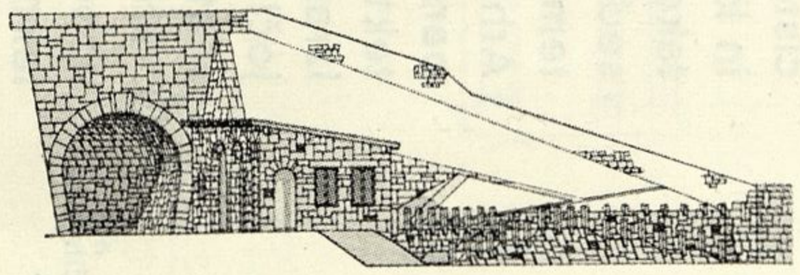


PROČELJE PROTI TIRU

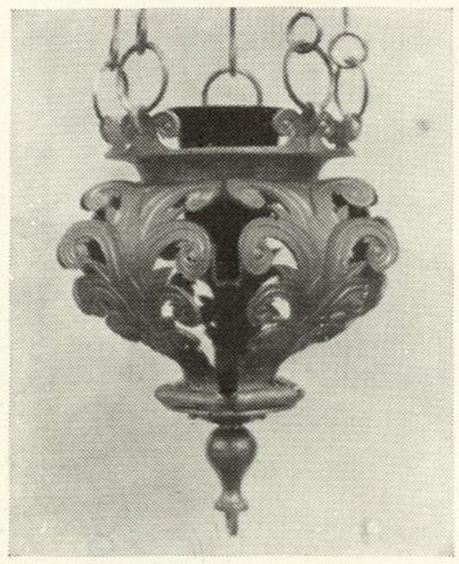
MERA 1-200



PROČELJE CESTNO



POGLED S STRANI

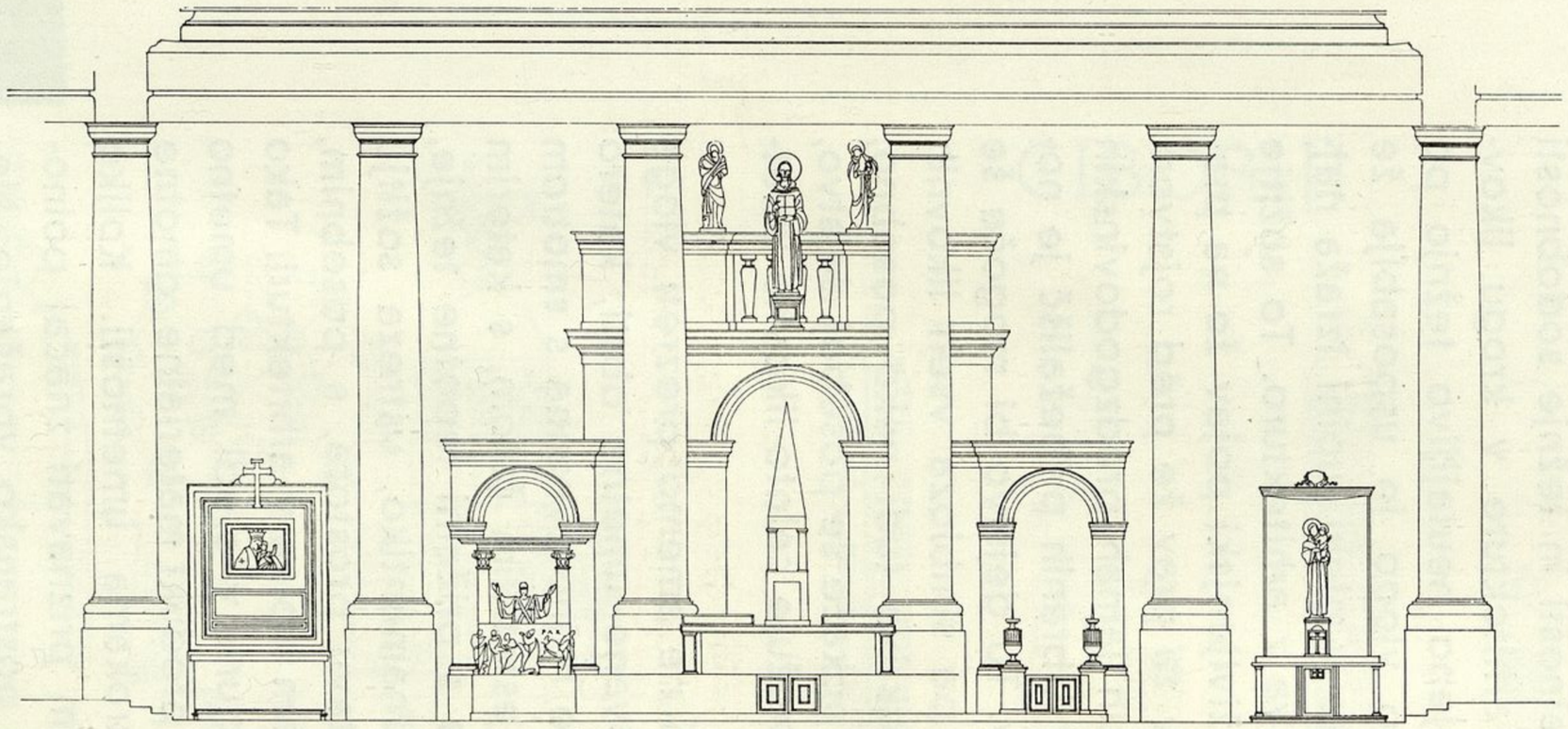


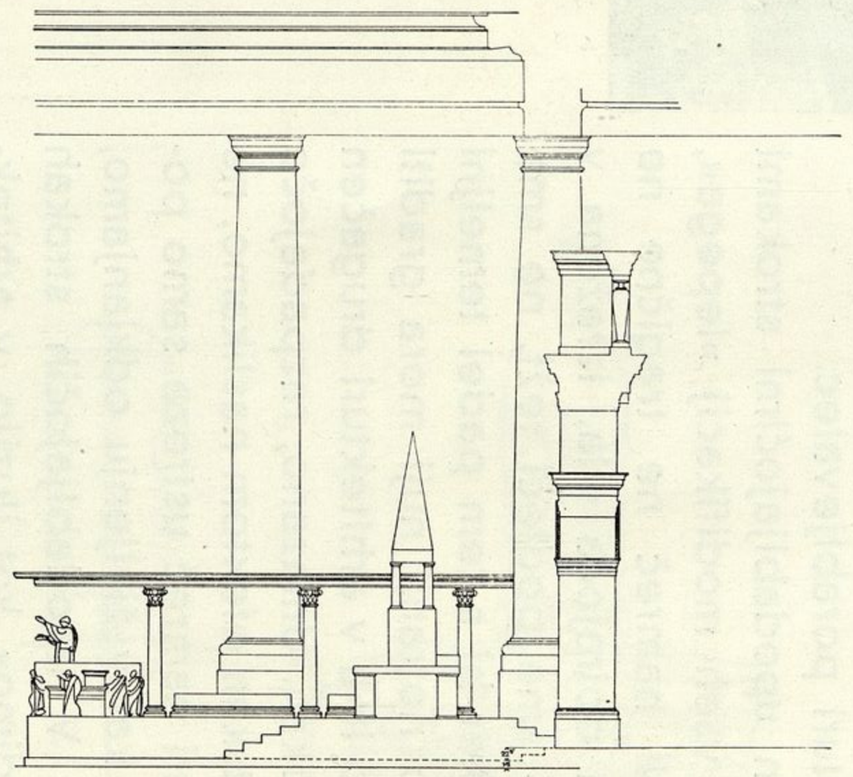
ki ji ustvarjajo med njimi poseben položaj. Arhitektura spada v skupino likovne umetnosti, ki obsega arhitekturo, kiparstvo in slikarstvo. Ta skupina uresničuje umetniške čine s pomočjo realnih likov, ki so dvojevrstni: od naravnih abstrahirani, geometrični in stereometrični liki, in po naravnih upodobljeni liki. Prvo so čisti liki, drugo so upodobitve. Arhitektura spada v prvo vrsto, njen svet, kolikor je bistveno arhitekturni svet, je svet čistih likov, ki so abstrakcije naravnih oblik anorganskega stvarstva. Arhitektura je edina čisto likovna stroka v skupini likovne umetnosti. Slikarstvo in kiparstvo pa predstavljata v tem okviru posebno skupino tako imenovane upodabljajoče umetnosti. Ta namreč dobesedno upodablja svoje umetniške ideje, ker jih ostvarja s tem, da jih oblikuje po podobi organskih bitij iz stvarstva. Arhitektura je po svoji naravi anorganska, slikarstvo in kiparstvo pa upodabljata videz organskega stvarstva. Arhitektura je realna, ker anorgansko snov uporablja za svoje izrazilo, ne da bi jo spremenila po njeni naravi; upodabljajoči stroki sta dozdevni, iluzionistični, ker s pomočjo neživih snovi ustvarjata videz organskega življenja.

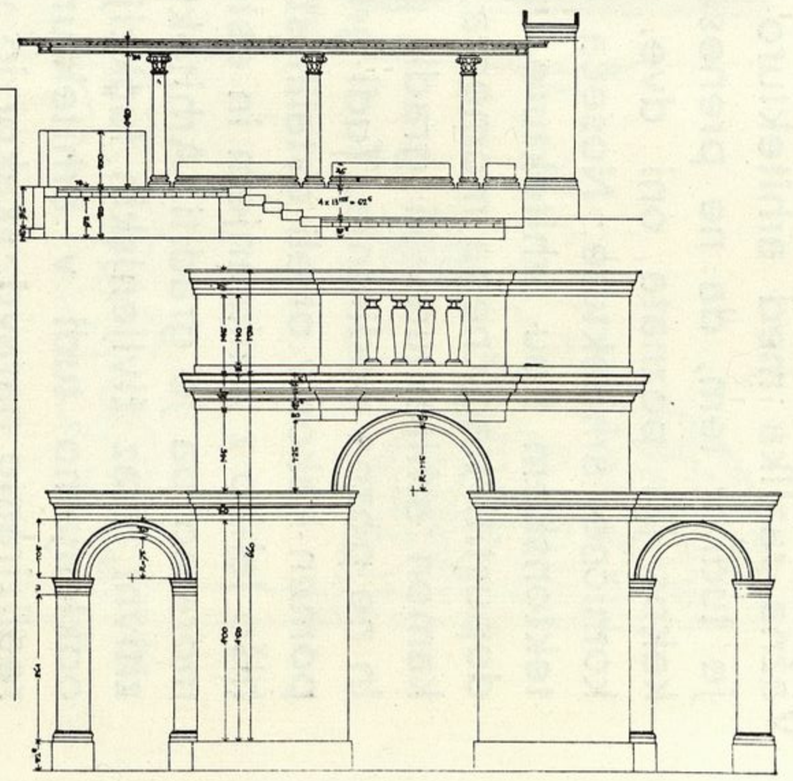
D. Frey o razmerju arhitekture do upodabljajočih umetnostnih strok

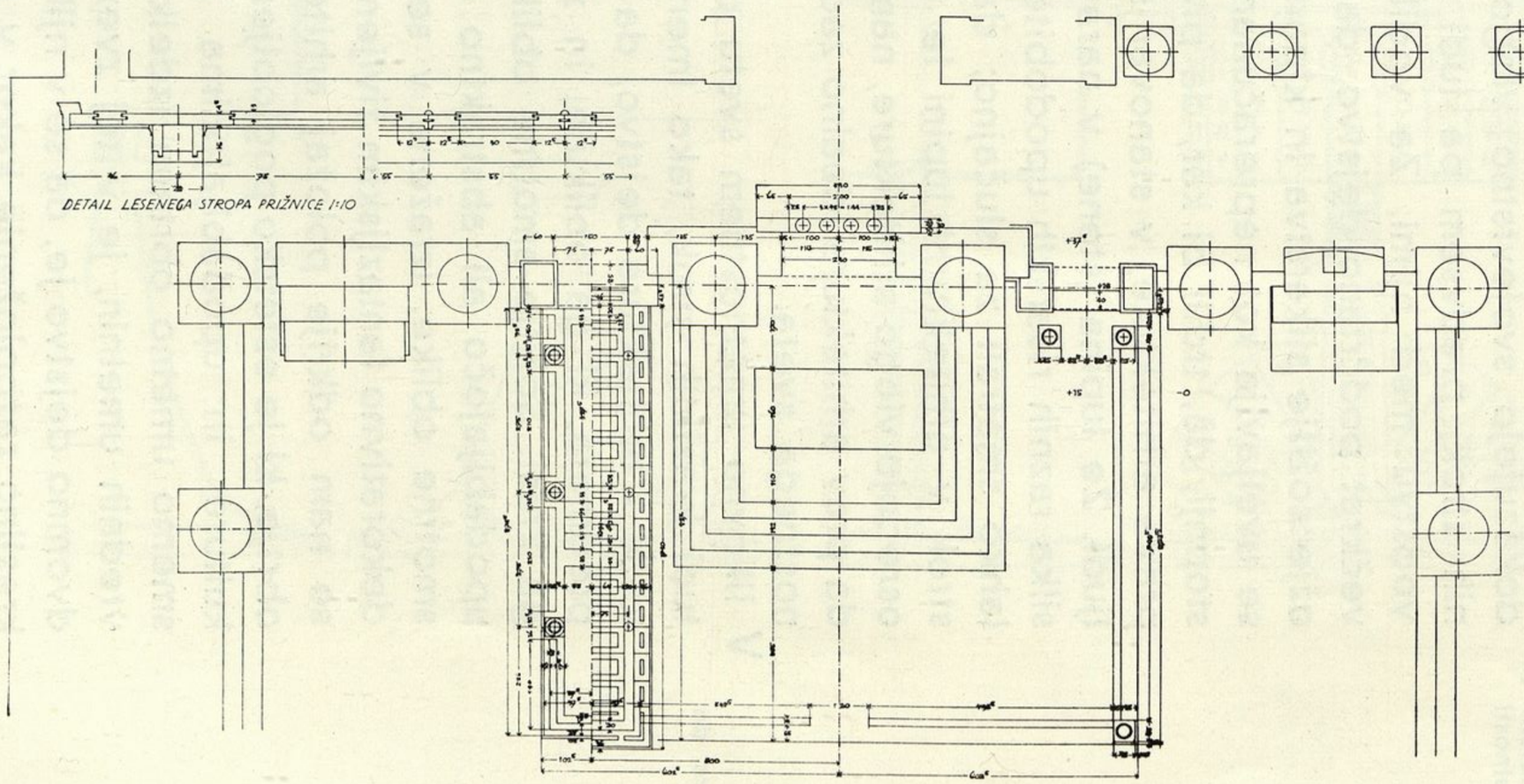
D. Frey, ki je raziskal medsebojno razmerje arhitekture in upodabljajočih strok, poudarja v smislu gornjega, da arhitektura prosto producira, ustvarja nekaj novega, v naravi še neznanega, upodabljajoči stroki pa reproducirata v naravi že obstoječe podobe. Arhitektura je umetniško oblikovana realnost, upodabljajoči stroki umetniško oblikovana idealnost. Prostor, ki ga arhitektura ustvarja, je v vsakem primeru realnost, ki se je človek lahko posluži za življenjske namene. Upodabljajoči stroki pa ustvarjata v vsakem primeru od realnosti osnovno različen idealni svet. V arhitekturi je človek »soigravec«, ker jo doživi s tem, da jo pronikne z njej ustreznim življenjem. Doživeti jo more s tem, da jo obhodi, nikakor pa ne s samim gledanjem, kakor bi bila predenj postavljena podoba. V razmerju do upodabljajoče umetnine pa je človek samo »gledalec« in jo sprejema samo od zunaj kot na ogled postavljeno podobo. V estetskem organizmu arhitekture imata material in smoter drugačen pomen kakor v upodabljajočih strokah. V upodabljajočih strokah je material nosilec namišljenega, idealnega življenja, v arhitekturi pa je sam estetski objekt, ker se ne upodablja nekaj po njem, ampak je sam oblikovan, »upodobljen«. Problem smotra je v arhitekturi bistven del njene problematike, čeprav leži smoter izven estetske sfere. Pripada mu v arhitekturi podobna vloga kakor posnemanju v upodabljajočih strokah. Smoter je v istem smislu »vsebina« arhitekture kakor je v upodabljajočih upodobljena snov njih vsebina. Arhitektura s svojim delom vred izolira tudi človeka v prostorninski in časovni determinaciji. Izloči ga iz praktične resničnosti v območje estetske resničnosti. V stavbi se giblje

PRIŽNICA IN RETABEL OLTARJA ŠIŠKE M 1:50









DETAIL LESENEGA STROPA PRIŽNICE 1:10

LJUBLJANA - V. SEPTEMBRV 1939



kakor v drugem, posebnem svetu. Iz gledalca v upodabljajočih strokah postane v arhitekturi porabljevalec.

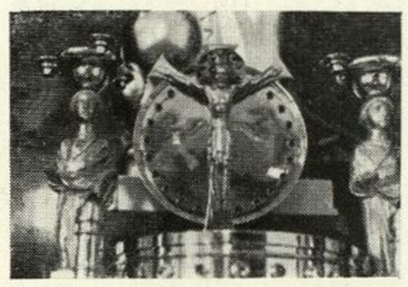
Važna razlika med arhitekturo in upodabljajočimi strokami je tudi v tem, da ne prenese vseh modifikacij »lepega«, kakor jih poznata oni dve. Ni namreč ne tragične ne komične arhitekture. Noseča in opirajoča sila, izražena v tektonskem tipu arhitekture, ne sme podleči teži, ne sme dopustiti tragičnega momenta, ker bi s tem padel temeljni kamen arhitekture, ki gradi, po notranji nuji mora graditi in ne pozna podiranja. Tudi grdo ima v arhitekturi drugačen pomen kakor v obeh ostalih strokah. Umazano, razpadajočo hišo lahko z zanimanjem in estetskim efektom naslikamo, ne moremo pa je graditi. Arhitekturi namreč ustreza samo pozitivni izraz življenjskih funkcij; kar v življenju odklanjamo, odklanjamo tudi v arhitekturi. V upodabljajočih strokah realiziramo naravo, »kakor jo vidimo«, kot iluzijo, v arhitekturi pa kakor jo hočemo, torej kot resničnost.

Vodilna vloga arhitekture v krogu likovne umetnosti

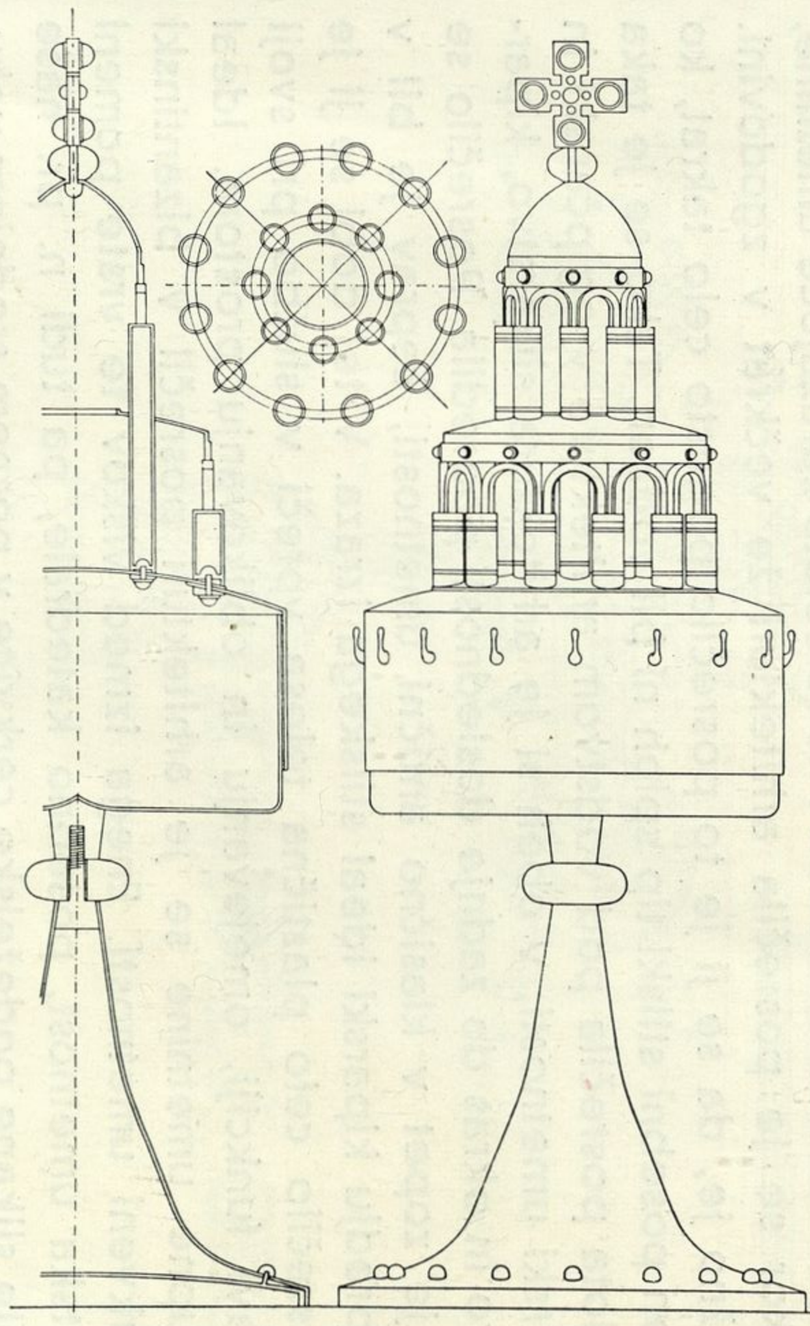
Dejstva iz zgodovine likovne umetnosti in težnje sodobnosti dokazujejo svojevrstno vlogo arhitekture v krogu likovnih strok, predvsem pa tudi njeno neutajljivo težnjo po vodstvu med njimi. Za vodilno vlogo jo usposablja že večkrat podčrtano dejstvo, da se v njeni lupini izraža najožje sožitje slikarstva in kiparstva z arhitekturo. To sožitje se uveljavlja kot nepreračunan življenjski pojav že na prastopnji, dà, trdili bi kar, da prav za prav že pred rojstvom prave arhitekture, v stanovanjskih jamah predzgodovinskih ljudi. Že lupina (stene) v naravi izbranih pribežališč je nosilka raznih risarskih upodobitev. To dejstvo bi mogoče še lahko smatrali za slučajno; da pa simbioza vseh likovnih strok v arhitekturni lupini le odkriva tudi neko posebno, osrednjo vlogo arhitekture, nam pokaže še posebej dejstvo, da prav arhitektura idealno zaokrožuje celoto likovno umetnostnega sveta.

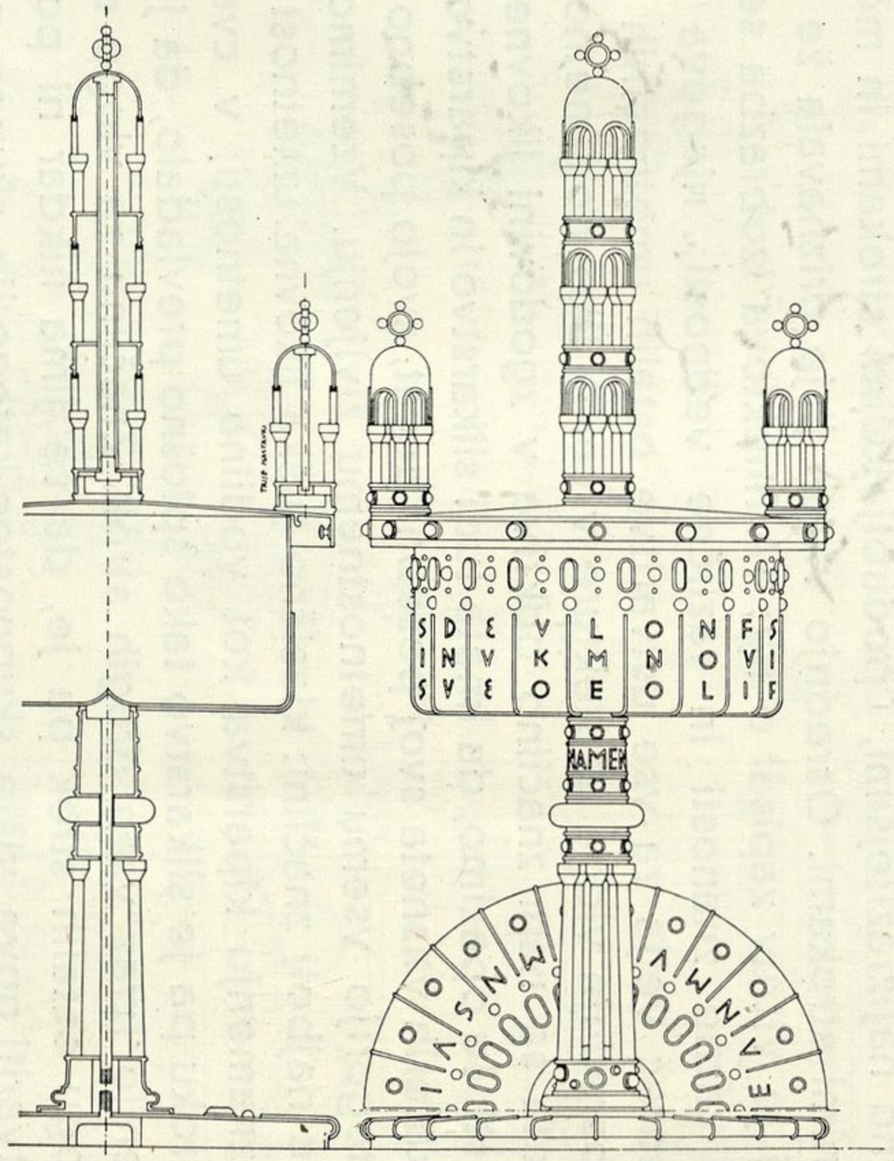
Razmerje arhitekture do umetne obrti

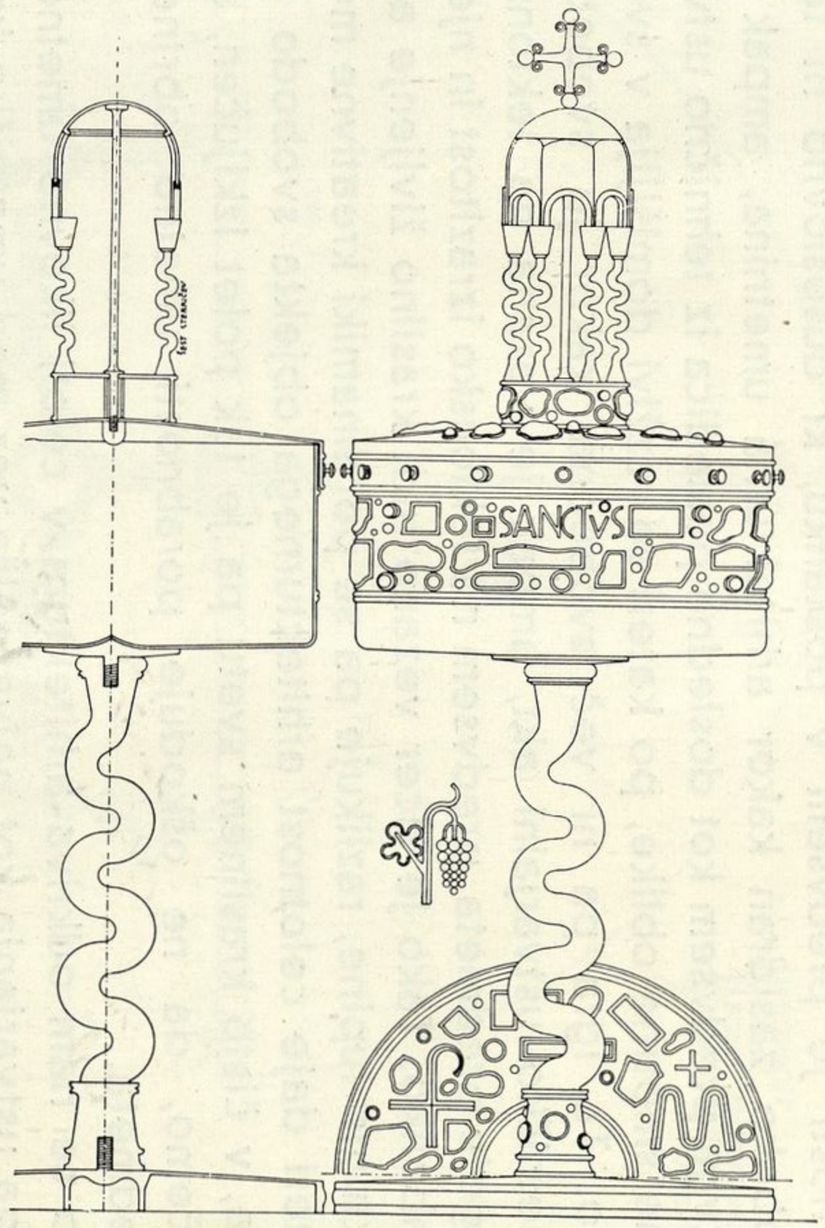
V likovno umetnostnem svetu pa ne smemo prezreti vloge tudi krasilnih strok, tako imenovane umetne obrti, katero veže z arhitekturo dejstvo, da je nujno zvezana s smotrom predmeta, ki ga oblikuje, in z estetskim čutom, s katerim ga krasi. Sožitje smotrne oblike s pričami lepotne težnje, upodabljajočo ali abstraktno ornamentiko, ustreza sožitju smotrne oblike, izražene v sestavu prostora, s posebnim, dekorativno fantazijskim življenjem lupine v arhitekturi. Tako se nam odkrije položaj arhitekture v sredi med umetno obrtjo, ki je estetsko poglobljen produkt materialne, gmotne kulture, in upodabljajočima strokama umetnosti. Koliko smemo umetno obrtnim izdelkom priznavati značaj polnovrednih umetnin, je v tej zvezi postransko vprašanje. Nedvomno dejstvo je, da se v njih udejstvuje isto pračloveško krasilno razpoloženje kakor v arhitekturi in da temu krasilnemu razpoloženju ni mogoče odrekati lastnosti likovnega



CIBORIJI







ustvarjanja. Razlika nasproti arhitekturi kot umetnostni dejavnosti je predvsem v postanku, ki dušeslovno ni tako globoko zasidran kakor arhitekturna umetnina, ampak se razvija predvsem kot dosledna posledica iz tehnično ustvarjene smotrne oblike, po kateri se razživi domišljija v svojo igro. Ta igra pa ni več svobodna, kakor je svoboden umetniško ustvarjalni akt, ampak je vezana na tektonske pogoje predmeta, predvsem na tektonsko izrazitost in njeno simboliko. Tako je sicer vezano tudi krasilno življenje arhitekturne lupine, razlikuje pa se po dinamiki kreativne moči, kateri daje celotnost arhitekturnega objekta svobodo poleta, v čisto krasilnem svetu pa je tak polet izključen, ako nočemo, da ne oškoduje porabnosti umetno obrtnega predmeta.

Tako se nam odkriva arhitektura v celoti likovno umetnostnega ustvarjanja kot najvažnejša vez med umetniško kreativno najizrazitejšimi, upodabljajočimi strokami in med krasilnimi strokami. Osrednjo vlogo ji je priznavala že antika, saj je Vitruv zapisal o nji: »Arhitektova izobrazba se opira na razne znanosti in različne vednosti; njegova sodba namreč velja za vse ustvaritve ostalih umetnostnih strok.«

Osrednja vloga arhitekture v celoti likovno umetnostnega sveta

Ta osrednja vloga arhitekture v celoti likovno umetnostnega sveta se nam značilno odkriva v zgodovini likovne umetnosti. Tu opazimo, da imata tudi slikarstvo in kiparstvo dobe, v katerih vtisneta svoj posebni pečat, svojo posebno stilsko kategorijo vsemu umetnostnemu življenju. Vzemimo samo dve najbolj značilni: klasično grška likovna umetnost je vsa v znamenju kiparstva kot vodilne umetnosti; v cvetočem baroku pa je slikarstvo tako splošno prevladalo, da je spremenilo izraz vseh drugih strok. Značilno za vlogo obeh v krogu ostalih strok pa je, da se jima nikdar ni posrečilo ustvariti nove, višje, skupnostne kategorije, skupne, prizadevanja vseh likovnih strok v novo celoto združujoče umetnine, kakor se je posrečila arhitekturi že večkrat v zgodovini. Važno je, da se ji je to posrečilo pogosto celo takrat, ko njen posebni stilski tip sploh ni bil vodilen. Tako se je taka celota posrečila pod vodstvom arhitekture v egipčanski in asirski umetnosti; v obeh si je arhitektura slikarstvo, kiparstvo in okras do zadnje doslednosti podredila. Posrečilo se ji je zopet v klasično antični umetnosti, čeprav je bil v ospredju kiparski ideal stilskega izraza. V tej dobi se ji je posrečilo celo plastična telesa vpreči v službo pri svoji pravi funkciji, omejevanju in oblikovanju prostora. Ideal skupne umetnine se je arhitekturi posrečil v bizantinski cerkveni umetnosti. Enega izmed viškov te vrste pomeni gotska umetnost, posebno katedrale, pa tudi n. pr. naše male slikane podeželske cerkvice v poznem srednjem veku.

»Skupna umetnina«

Še bolj rafinirani višek je doživela ideja skupne umetnine v baročni cerkveni umetnosti; tu pa kljub temu, da je bilo

VIS. RELIEFI ⟶
MODROST
ŽRTEV
DOBRO SRCE IN ROKE
ZVESTOBA NARODV
IN DOMOVINI

DEPOSVIT POTEN
TES DE SEDE ET
EXALTAVIT HVMIL
ES
DR A KOROSCV

SICVTSAGITTÆIN
MANVPOTENTIS
ITA FILII EXCVSSO
RVM
DR FR KVLOVCV

KOROŠČEV GROB



vse likovno umetnostno ustvarjanje podrejeno slikovitemu načelu in kljub temu tako, da ni nobenega dvoma, da je arhitektura združujoči činitelj, tektonska hrbtenica celote. Arhitektura je dalje omogočila tudi taka čuda skupnega življenja vseh likovnih prizadevanj, kakor so rezljani in poslikani oltarji pozno gotske dobe (primeri posebno n. pr. slavni Marijin oltar Wita Stwosza-Stossa v Marijini cerkvi v Krakovu).

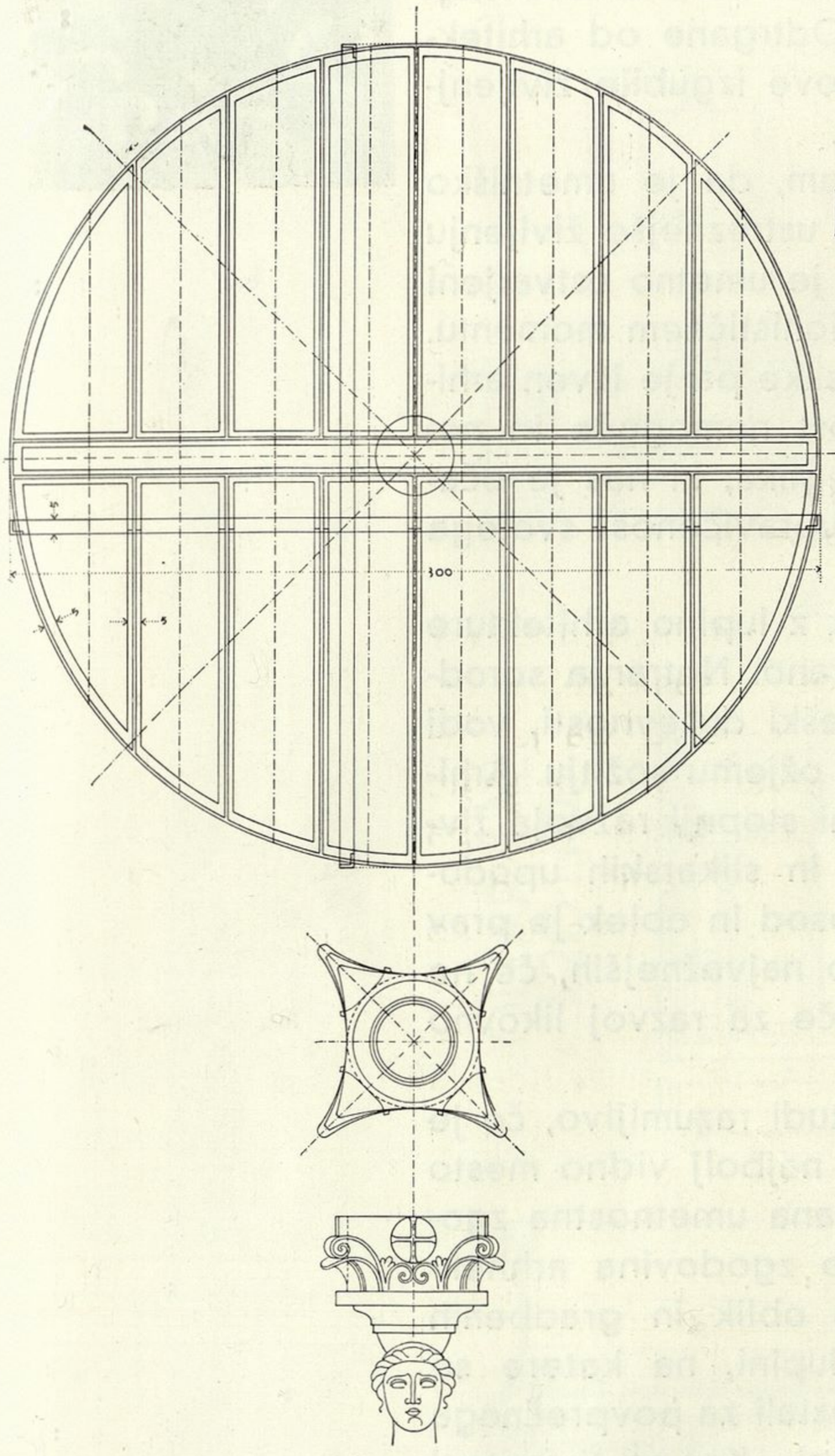
Nasprotno pa opažamo, da prevladovanje slikarstva ali kiparstva v kaki dobi učinkuje naravnost razkrajajoče za skupno življenje umetnin raznih strok. V klasicizmu je n. pr. prevladalo kiparsko načelo; povzročilo je razkroj baročno-rokokojske umetnostne celote na arhitekture, kipe in slike, ki razvijajo samo individualno življenje. Posebno poučna je dalje druga polovica devetnajstega stoletja, ko je slikarstvo nedvomno najuspešnejša likovno umetnostna stroka, pri čemer sta tako arhitektura kakor kiparstvo izgubili smisel za bistvo svoje problematike in sta se morali okoli 1900 iz temeljev na novo preorientirati.

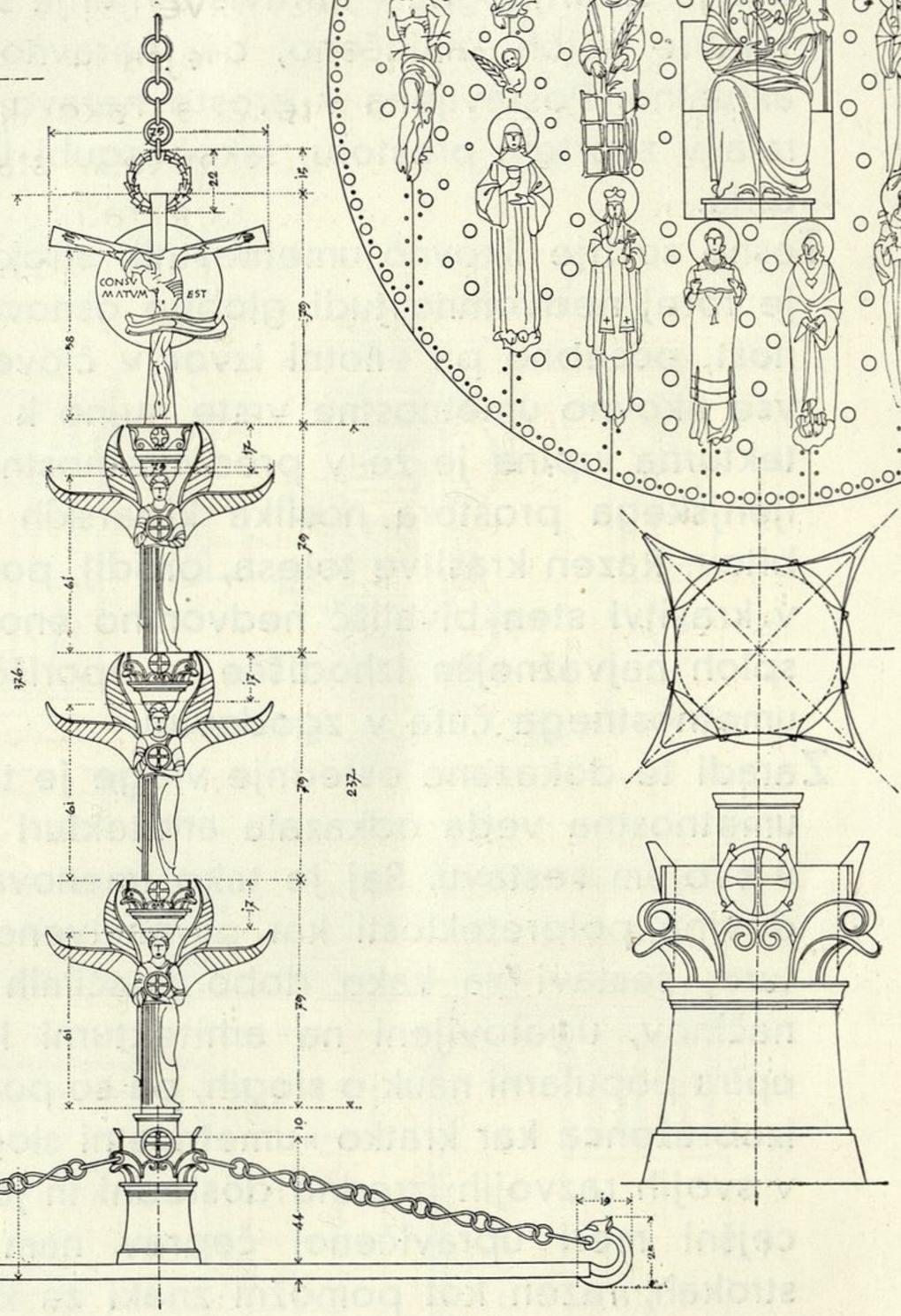
Arhitektura dviguje pomembnost upodabljajočih umetnin

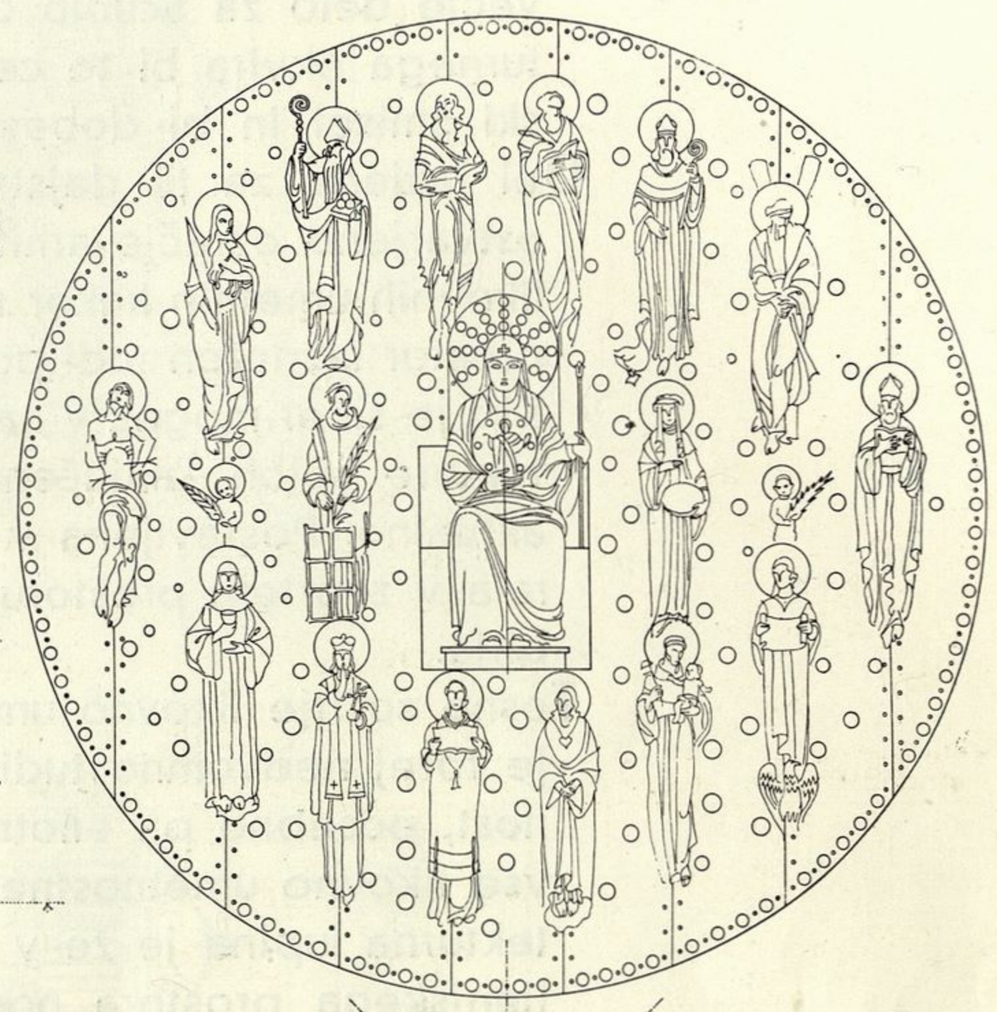
Uspeh arhitekture v organiziranju likovno umetnostnih strok za učinke, ki daleč presegajo zmogljivost posameznih strok, in neuspeh ostalih, je razložljiv samo iz dejstva, da je življenjsko aktivna bitnost predmetov in stvari mogoča samo v realnem okviru, ne pa v iluzoričnem. Arhitektura pa je med likovnimi strokami, kakor smo videli, edina realna, obe ostali sta namišljeni; še več, arhitektura je umetnostno oblikovana resničnost sama. Umetnost jo dviga do tiste iluzije celotnosti, v kateri ima svoje mesto vse, tudi kip in slika. S pojmom življenjski prostor, ozračje, milje, se označuje življenjsko ustrezna celotnost, katere značaj se v zgodovini kulture neprestano menjava, kakor to narekujejo težnje in razvoj kulture. V arhitekturnem okviru obdrži slika ali kip vrednost svoje dozdevne realnosti, prav pogosto pa se ta vrednost prav v arhitekturni zvezi celo stopnjuje. Slika in kip tudi kot individualna pojava lahko živita v arhitekturi, ne da bi morala kaj spremeniti svoj značaj. Arhitektura v sliki pa je možna samo kot videz, dočim je njena prava eksistenca v sliki sploh izključena. V kiparstvu pa je celo videz arhitekture skoraj izključen; ostvarljiv je samo v slikovito razpoloženih tipih kiparskega snovanja, predvsem v reliefu. Nasprotno so pa možne najtesnejše zveze med upodabljajočima strokama in arhitekturo. Mislimo samo na motiv kariatid, ali romansko plastiko. Prav na začetnih stopnjah kiparstva strogi arhitekturni okvir naravnost budi smisel za načela kiparskega snovanja (A. Hildebrand). Pa tudi na najvišjih stopnjah (Michelangelo) je to sožitje samo v korist izrazitosti kiparskih del. Naj je vezanost upodabljajočih umetnin tesna ali najsvobodnejša, opažamo namreč, da arhitekturni okvir ne le da ne oškoduje teh umetnin v njih

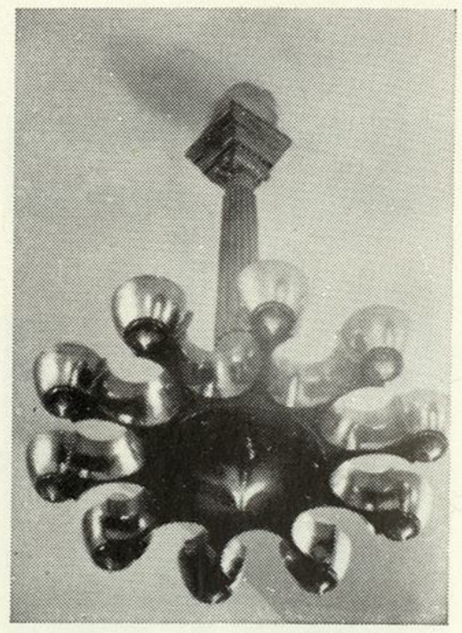


CORONA PENDENTE ŽALE









učinkovitosti, ampak jo celo nenadomestljivo dviga. Zelo poučen je primer s Tizianovo Assunto, ki se v galeriji ni mogla razživeti in je svojo popolno veljavo dobila šele zopet v oltarju cerkve, za katero je bila naslikana. Arhitektura daje življenje kompliciranim slikarskim ali kiparskim zasnovam, kakor je n. pr. ikonografski sistem naših srednjeveških cerkvic (»Kranjski prezbiterij«) ali Tintorettovo največje delo za Scuolo di San Rocco. Odtrgane od arhitekturnega okvira bi te celotnostne zasnove izgubile življenjski smisel in bi dobesedno onemele.

Del razlage za ta dejstva je tudi v tem, da je umetniško ostvarjeno ozračje arhitekture že zato ustreznejše življenju likovnih umetnin kakor narava, ker jim je umetno ustvarjeni prostor someren tudi po intuitivno iluzionističnem momentu. Kip je sicer mogoč v naravi, življenje slike pa je izven arhitekture sploh izključeno, dà, naravnost nemogoče in neaktualno. Postavljena v prosto naravo slika, ki nas je očarala v zaprtem prostoru, takoj izgubi upravičenost svojega bitja.

Tesno sožitje likovno umetnostnih strok z lupino arhitekture je torej nedvomno tudi globlje osnovano. Notranja sorodnost, posebno pa enotni izvor v človeški duševnosti, vodi vse likovno umetnostne vrste nujno k ožjemu sožitju. Arhitekturna lupina je že v predumetnostni stopnji razvoja življenjskega prostora nosilka kiparskih in slikarskih upodobitev. Razen krasitve telesa, orodij, posod in oblek je prav v krasitvi sten bivališč nedvomno eno najvažnejših, če ne sploh najvažnejše izhodišče in oporišče za razvoj likovno umetnostnega čuta v zgodovini.

Pomen arhitekture v umetnostni zgodovini

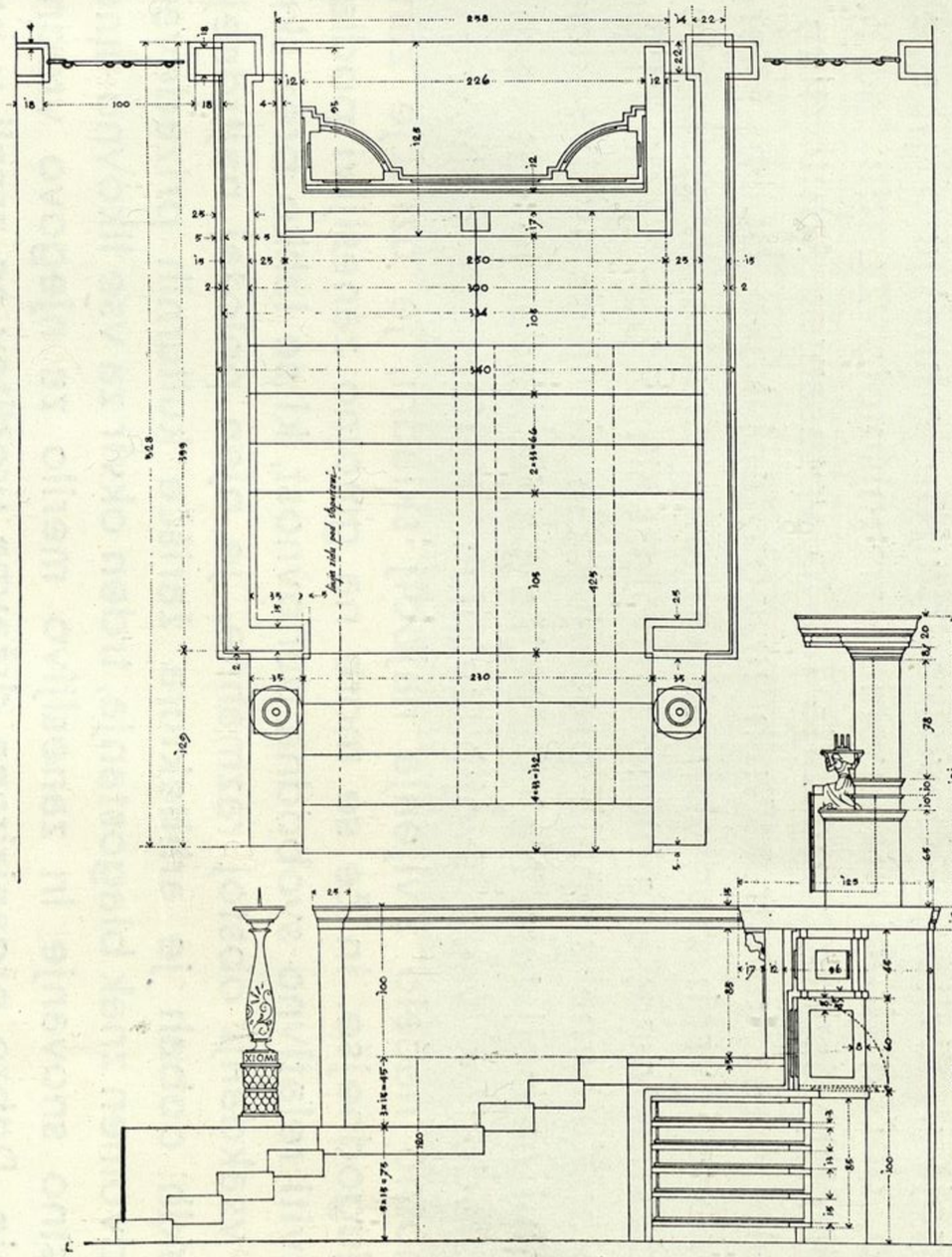
Zaradi te dokazane osrednje vloge je tudi razumljivo, če je umetnostna veda odkazala arhitekturi najbolj vidno mesto v svojem sestavu. Saj je tako imenovana umetnostna zgodovina polpreteklosti kar prvenstveno zgodovina arhitekture; sestavi za kako dobo značilnih oblik in gradbenih načinov, ugotovljeni na arhitekturni lupini, na katere se opira popularni nauk o slogih, pa so postali za povprečnega izobraženca kar kratko »umetnostni slogi«. Ker so ti sestavi v svojih razvojih izredno dosledni in jasni, se zdi to v precejšni meri upravičeno, čeprav nam pri upodabljajočih strokah, razen kot pomožni znaki za kake umetnostno nebistvene sestavine umetnin, popolnoma odpovedo; pa tudi z ozirom na pravo problematiko arhitekture imajo, kakor smo zgoraj pokazali, samo vrednost sekundarnih stilskih znakov. Zaradi svoje nazornosti in konkretnosti pa bo arhitektura kljub temu vsikdar ostala važno oporišče umetnostne vede.

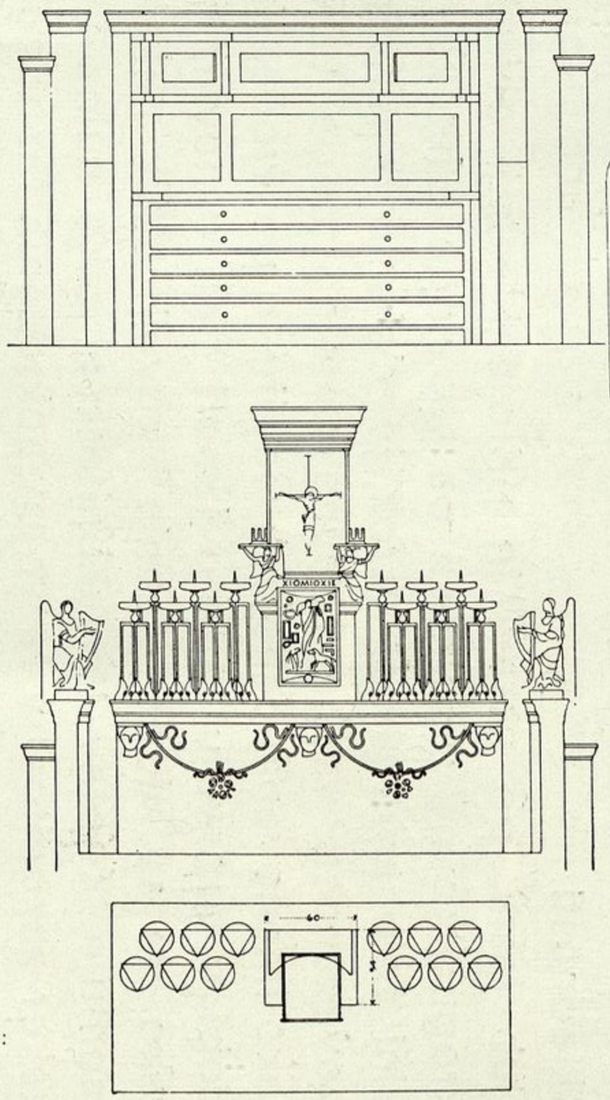


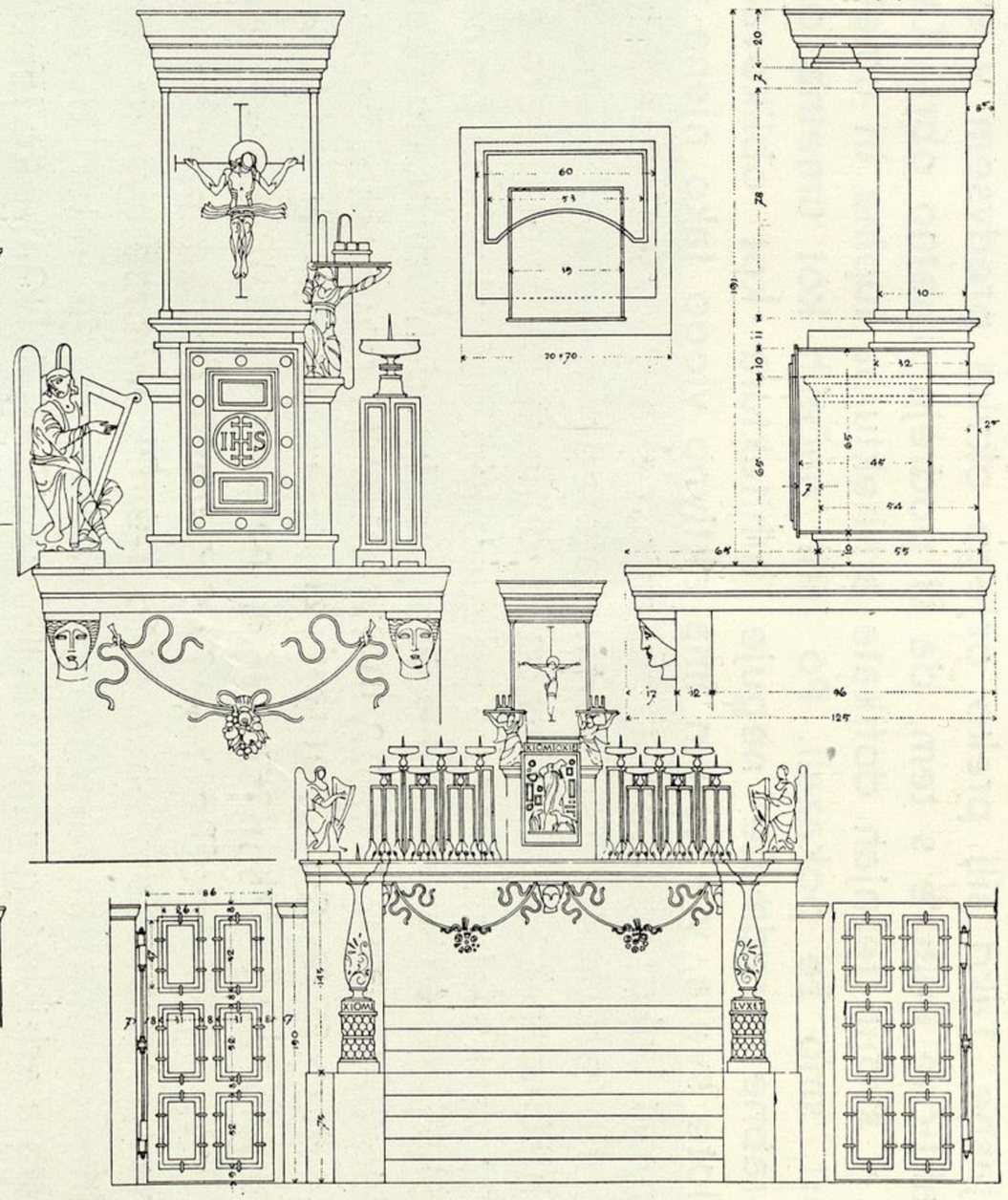
Arhitektura je umetnost organizacije življenjske lepotne skladnosti

Dokazali smo, da je arhitektura zajela zelo široko obzorje v življenju in da kaže težnjo zajeti ves materialno kulturni svet s tem, da mu oblikuje realni in duhovni ožji življenjski

OLTAR ŽAL
1:20-1:10









prostor. Zaradi te težnje, ki bi jo lahko imenovali kar univerzalno, se zdi včasih, kakor da so njene meje nekoliko nejasne. Tako sili preko ožjega okvira predvsem v svet praktične kulture s tem, da si podreja umetno obrt. Kako se v svojih težnjah dotikata arhitekturna lupina in umetna obrt, smo že pokazali. Po istih načelih kot umetna obrt porabne predmete neguje arhitektura kot oblikovalka celote sveta, v katerem ima aktivno vlogo tako njena zunanjost kakor notranjost, zunanjost svoje lupine zaradi harmonije predmetnega sveta, zajetega v naravi, njeno notranjščino pa zaradi harmonije duhovnega sveta, kateremu služi velik del arhitekture po globljem dušeslovnem pomenu svojega prostora. Za arhitekta je nujno dan odnos do realne in do duhovne celote življenja, zato ga razumemo, če se ne ustavlja pri oblikovanju ožje arhitekturnih nalog, ampak da v težnji za splošno skladnostjo orodij in posod življenja posega na vsa področja, ki so razpoložena za lepotno oblikovanje, predvsem na svet porabnih predmetov. Po težnji najmerodajnejših zastopnikov arhitekture je in naj bi zopet postala arhitektura umetnost organizacije življenjske lepotne skladnosti.

Pogoji za razcvit arhitekture

Kljub jasni, po naravi in prirojeni težnji osrednji vlogi v krogu likovne umetnosti pa se vloga arhitekture v zgodovini zelo spreminja. Vzrok je deloma v notranje zakoniti povezanosti vsega likovno umetnostnega ustvarjanja po tako imenovanih osnovnih slogih; to povzroča, da je v vsaki dobi v ospredju le eno izmed treh osnovnih razpoloženj, tako da se vloga glavnih likovnih strok nekako zakonito menjuje, čeprav ta zakonitost ni tako nujna in evidentna kakor zakonitost v razvoju zaokroženih faz v zgodovini posameznih strok. Opažamo pa predvsem, da neki značilni pogoji v življenju človeške družbe arhitekturo pospešujejo, dočim drugi njen pomen zmanjšujejo. Zgodovina nam tudi čisto jasno odgovarja na to vprašanje: Arhitektura je vselej izraz konstruktivnih razpoloženj kake dobe. Hierarhično do vseh podrobnosti urejena družba jo pospešuje. V destruktivno, anarhično razpoloženih dobah zanjo ni prostora. Kulturna stopnja preseljujočih se ljudstev ji je med vsemi najbolj tuja. Najmočnejša pa je, kadar je čas najbolj dosleden v vseh svojih težnjah. Kadar sta duhovno in gmotno načelo življenja najbolj skladni, je ozračje zanjo najugodnejše. In če se more na gmotno zanesljivi podlagi razviti relativno svobodna duhovnost, ki se lahko brez skrbi za vsakdanji obstoj razmahne, je njen položaj najtrdnejši.

Arhitektura je izraz konstruktivnih razpoloženj kake dobe

V takih dobah je arhitektura žarišče kulturnih prizadevanj, nedvomen znak blagostanja, trden okvir za vse likovno umetnostno snovanje in zanesljivo merilo za njegovo vrednotenje. Dobro organizirana državna ureditev se zrcali v procvitu arhitekture. Trdno uveljavljena družabna oblika se izrazi



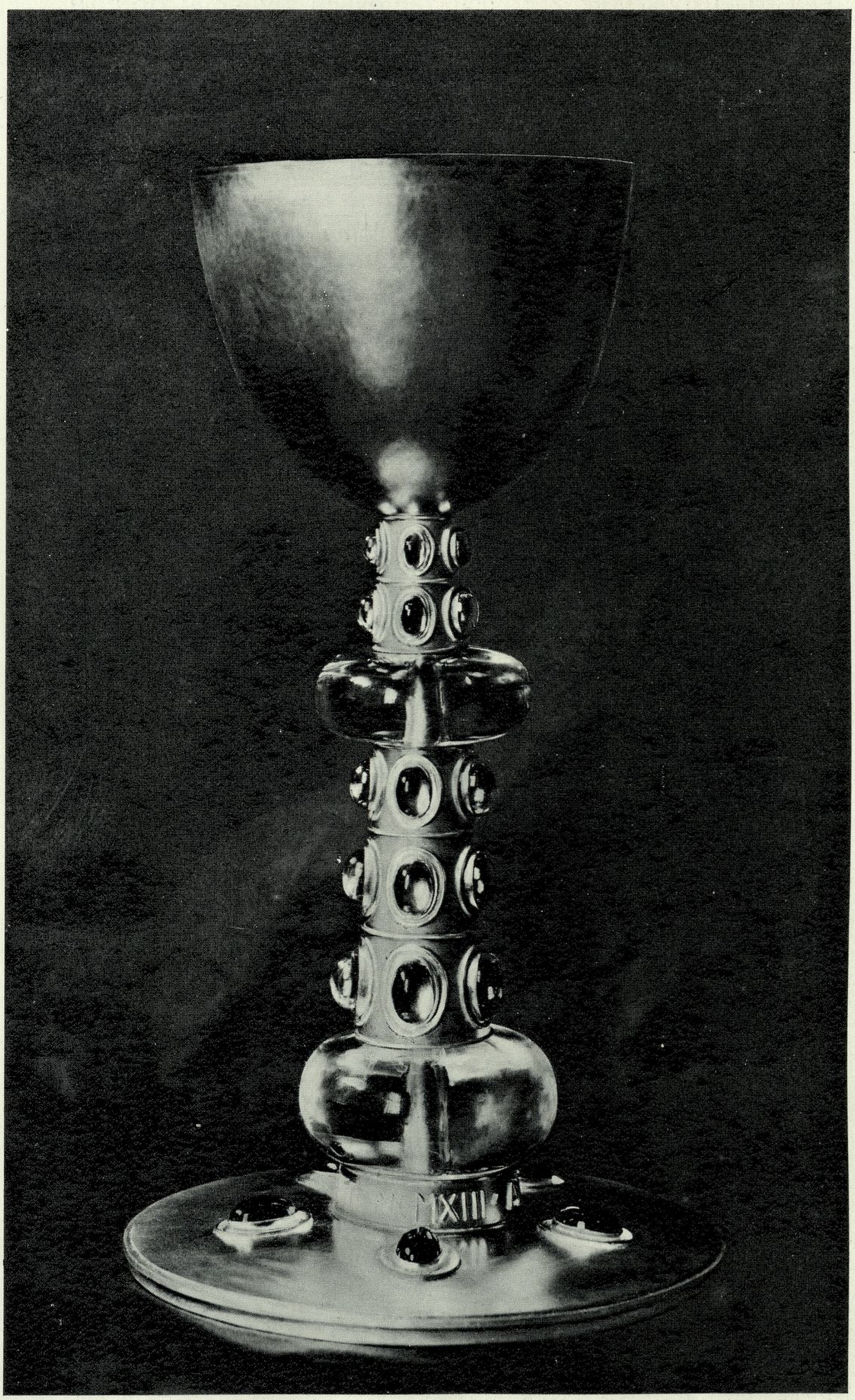
Primeri iz zgodovine

po arhitekturi. Vsa pomembna duhovna gibanja spremljajo izrazite arhitekturne forme. Arhitektura je najmočnejši izraz in najtrajnejši spomenik egipčanske ali rimske državnosti in kulture. Fevdalni družabni red poznega srednjega veka je vtisnil svoj pečat celim pokrajinam prav z arhitekturnimi spomeniki, gradovi. Doba procvitajoče meščanske kulture se je izrazila v značilnih, trajno pomembnih spomenikih arhitekture mest. Razvoj krščanstva spremlja toliki razvoj arhitekture, da se lahko stavi ob stran največjim arhitekturno kulturnim dobam. Organizacija katoliške cerkve ima svoj čudovito pretehtan izraz v cerkvah, ki že po svojih zunanjih oblikah izpričujejo svoje hierarhične in funkcijske stopnje v organizmu celote (podružnica, župna cerkev, stolnica, samostanska cerkev, božjepotno svetišče, vaška, mestna cerkev itd.) ter dajejo naseljem in celim pokrajinam (Slovenija z belimi cerkvicami na gričih, Italija, Nemčija, Francija) poleg narave najvidnejši poudarek. Barok s svojim celotnostnim značajem je edinstven primer vsestranskega, od največjega do najmanjšega pojava enotnega razcveta arhitekture. Ko pa se po prosvetljenjstvu in francoski revoluciji razbije enotnost tega sveta, nam devetnajsto stoletje s svojim hlastanjem od idealov enega zgodovinskega arhitekturnega načina do drugega izredno nazorno zrcali neharmoničnost tega razdobja. Kljub enemu najvišjih kdaj doseženih viškov ostrosti znanstvenega mišljenja se harmonija umetnostne kulture nevzdržno razkraja, tako da na koncu sploh zamre smisel za bistvene vrednote arhitekture. Čas, ki je zgubil kompas v duhovnem in socialnem oziru, čas, ki je zaradi preobilice znanja zgubil smisel za zdravo resničnost, je zgubil tudi razmerje do arhitekture. Kljub dozdevni konstruktivni dognanosti »znanstvenega in tehničnega veka« in kljub tehnično občudovanja vrednim naporom tudi v arhitekturi, nam zgodovina arhitekture devetnajstega stoletja tako jasno kakor mogoče nobena poprej v zgodovini ne dokazuje, da je bil ta čas po svojem pravem bistvu prevraten, razdiralen in mu je manjkalo pred vsem drugim posebno konstruktivnosti.

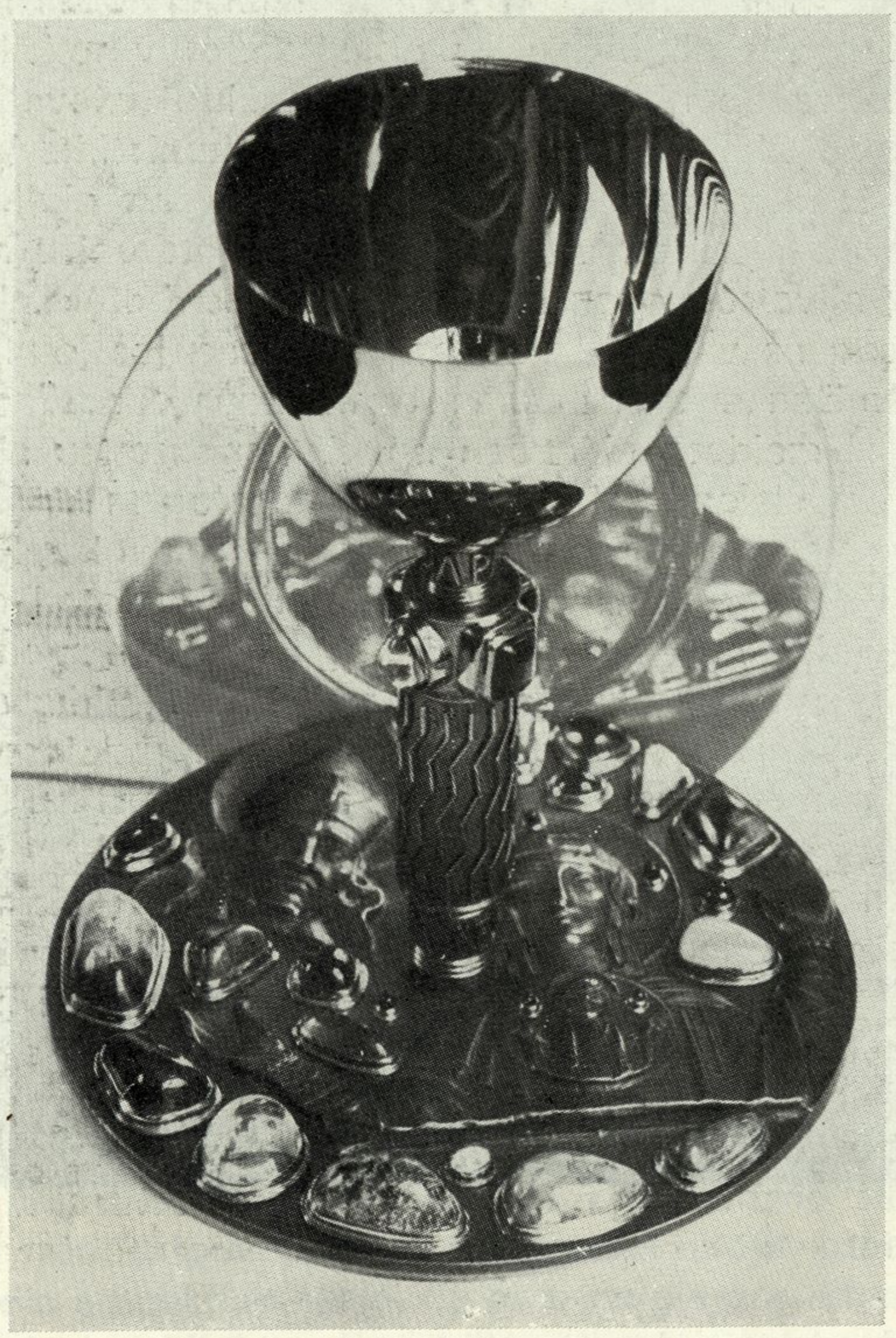


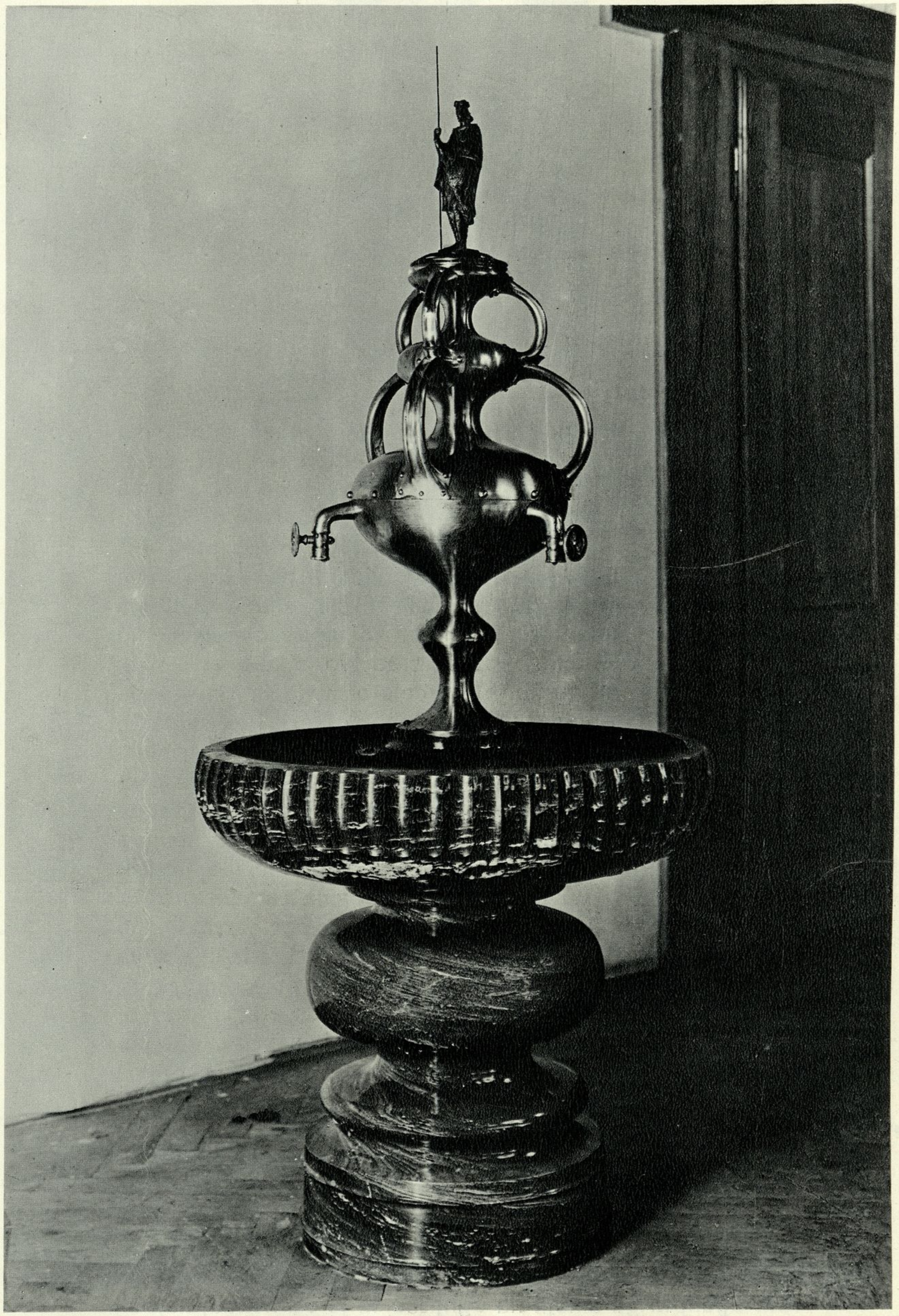
Sodobnost in arhitektura

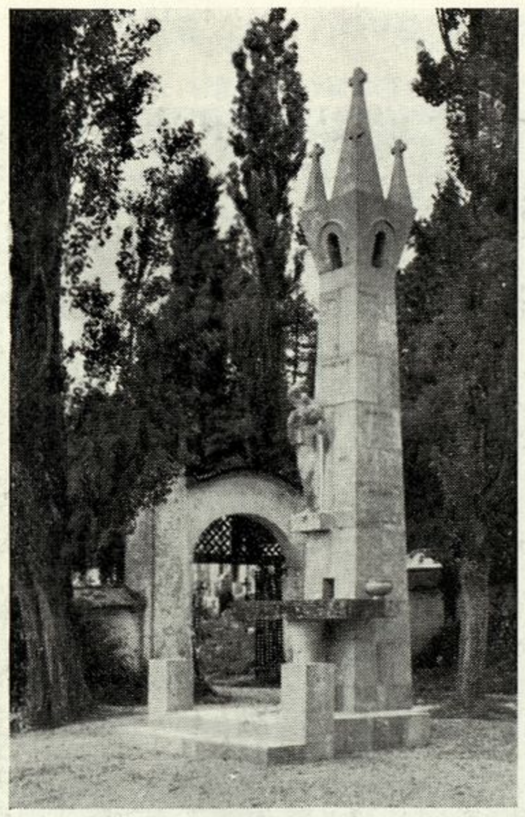
Zavest tega obupnega stanja, ki je prodrla med vrenjem t. zv. fin de siècle-a, je povzročila revolucionarno reakcijo prav v arhitekturi. V njenem okviru se prelom najbolj brezobzirno prikazuje. V njenem programu se zrcali vsa nagonska težnja po oblikovanju novega sveta; nikjer razen v novih družabnih doktrinah se ne uveljavlja tako revolucionarna zahteva po novih oblikah življenja, kakor v arhitekturi nove stvarnosti. Večna težnja po organizaciji, lastna arhitekturi v njenih najpomembnejših dobah, je z nebrzdano silo bruhnila na dan; pripravljena je bila zaradi svojih idealov zavreči celo arhitekturo samo, da bi le mogla dosledno izvesti svojo misel: arhitektura je oblikovalka življenjske funkcije,


XIII

torej življenjski stroj. Želja po novem, pristnem arhitekturnem izrazu je silila na dan vsepovsod: Oprijela se je je Cerkev, da ustvari stik z novimi zahtevami življenja; oprijela so se je gibanja, ki so na svojo zastavo zapisala geslo novega reda. Razmah arhitekture v deželah, kjer so zmagala nova gesla, v Italiji, v Nemčiji, je občudovanja vreden in zavestno tekmuje z arhitekturno najbolj delavnimi dobami. V teh prizadevanjih dobiva »arhitekturno ustvarjanje zopet simbolično nalogo. Usoda stavbarske umetnosti je bila vselej odvisna od simboličnih nalog. Po njih se namreč dviga smoter do smisla, simbolično pa je v njih zasidrano prav tako v resničnosti kakor samó smotrno. Brez simboličnih nalog arhitektura podivja, ali pa se udinja goli porabnosti. Po njih šele dobi svoj pravi pomen, ki je stvariteljska volja človekova, da se ovekoveči« (H. Schrade). Težnja po problemsko poglobljeni, v svetu osnovnih idej zasidrani arhitekturi je nedvomno eden najbolj značilnih znamenj našega časa. Ta težnja pomeni hotenje po orga-







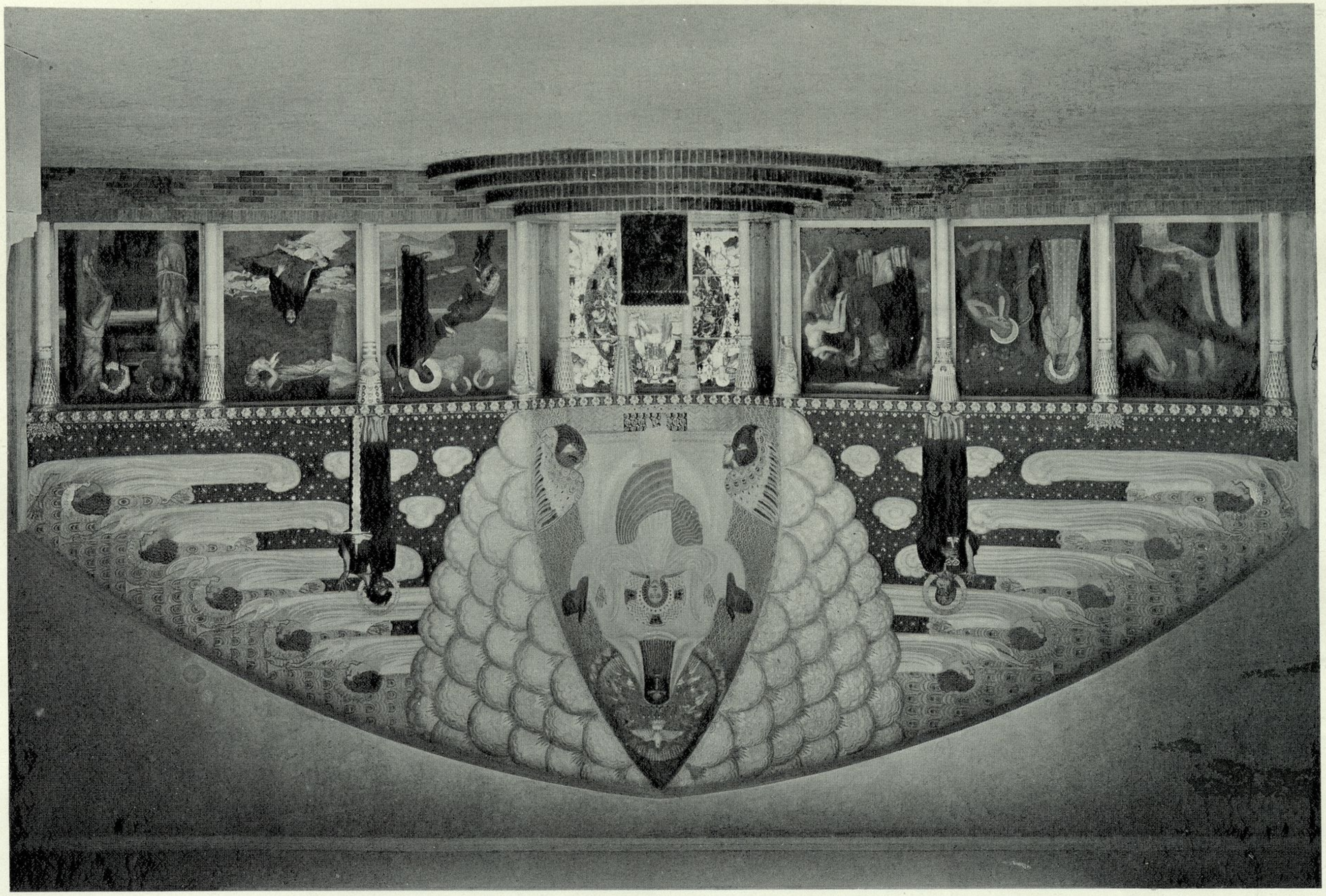
nizaciji življenja, po konstruktivnosti v življenju, družbi in mišljenju. Ne mislimo ocenjevati teh stremljenj; podčrtati smo hoteli samo njih dejstvo, ker nas navajajo k zadnjemu odstavku naših razmišljanj o arhitekturi, o njenem odnosu do najgloblje problematike življenja, svetovnonazorne.

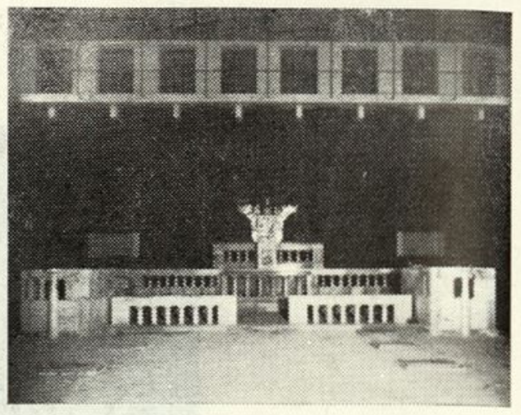
Arhitektura in svetovni nazor

Svetovni nazor je kompas našega življenja tako v tvarnem svetu kakor v razmerju do ugank, ki jih sfinga življenja stavi človeku, dokler živi, v tvarnem in duhovnem svetu torej. V arhitekturi smo spoznali sredstvo, s katerim človek opredeljuje svoje razmerje do celote sveta in si ustvarja v njem trdno stopnjo za vsa ostala razmerja do sveta in življenja. »(Sodobna) hiša nam na novo postavlja problem arhitekture, saj postavlja problem sredstev za popolnoma novo realizacijo, problem popolnoma novega, načinu novega življenja ustreznega talnega načrta in problem iz novega duševnega razpoloženja izvirajoče lepotnosti« (Le Corbusier). »Zgodovina stavbarstva je zgodovina čuta za prostor in zato hote ali nehote ena osnovnih sestavin zgodovine svetovnega naziranja« (A. Schmarsow). Po Schradeju je nova nemška arhitektura, kakor se uveljavlja n. pr. v arhitekturnem kompleksu t. zv. Reichsparteitaggelände pri Nürnbergu, »simbolični izraz novega svetovnega naziranja in sile, s katero se uveljavlja«.

Stanovanje — posvečen prostor

Stanovanjski problem, iz katerega izhaja vsa arhitektura, ima od pradavnine nekaj magičnega, zarotljivega na sebi, še več, nekaj posvečenega. V stanovanjskem prostoru je človek s pomočjo arhitekture in njenih likovnih zakonov zarotil prostor, ki se mu je zdel spočetka neulovljiv. Šele ko ga je zaprl, ga je mogel tudi izmeriti in opredeliti po njegovih lastnostih. V stanovanjskem prostoru je človek zarotil ogenj in ga omejil na ognjišče, ki je od nekdaj najbolj spoštovani del stanovanjskega prostora. V stanovanjskem prostoru je prvotno tudi pokopaval svoje rajnke, kar ga je





napolnjevalo s tajnim, nevidnim življenjem prednikov; med njimi in živečimi so se spletale tajne niti ugibanj in verovanj ter magično učinkovitih oblik, po katerih se je izražalo razmerje do njih. Tu so zarodki poznejših kultov. Hišne lare so v krščanski dobi nadomestile svete podobe, in del hiše, kjer se še danes nahajajo, ima, kot Bogkov kot pri nas ali kot z ikonami v ruski hiši, skoraj posvečen značaj. V ruski hiši v sobi s svetimi podobami ni dovoljeno kaditi in obiskovalec pozdravi z obrednim poklonom najprej ikone, potem šele ljudi. Gospodarja žališ, če se v tem prostoru nedostojno obnašaš ali preklinjaš.

Arhitektura je zrcalo svetovnega naziranja

Tako je z najpraktičnejšim, najvsakdanjejšim proizvodom arhitekture, s stanovanjskim prostorom zvezan izraz poglobljenega razmerja do življenja, ki se zrcali v kulturi v oblikah svetovnega nazora.

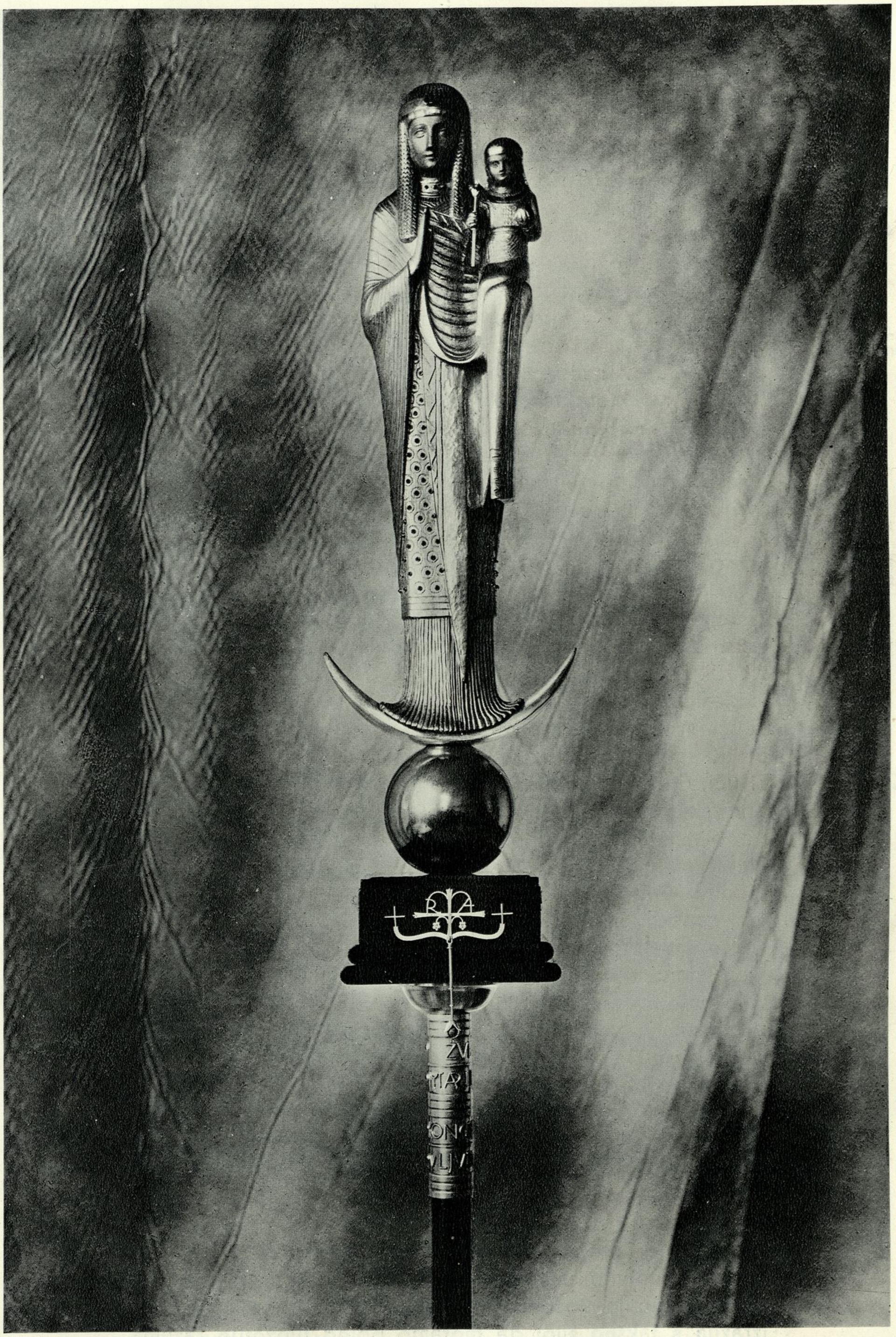
Zasebno stanovanje nosi izraz osebnosti lastnika. Stanovanja pri posameznih narodih in plemenih, stanovanja v različnih dobah imajo skupne značilnosti, v katerih se prav tako zrcali svetovni nazor družbe, družabnega sloja, ali skupine in svetovni nazor časa. Posameznik si s stanovanjem za eno življenje uresniči milje, v katerem živi, oblikuje pa ga po svoji ideji o svetu in življenju, vtisne mu pečat svojega osebnega življenja. Stanovanja ljudi iste generacije imajo skupne poteze in so verno zrcalo vladajočega svetovnega nazora. »Po svoji podobi« si človek ostvarja s pomočjo arhitekture življenjsko ozračje, ta podoba pa je njegov svetovni nazor. Tudi v najdoslednejšem »stanovanjskem stroju« se izraža svetovni nazor časa in gospodarja: časa apokaliptičnega pohoda mašin nad podedovani kulturni svet in gospodarja, ki se mu zdi, da je v svojem razumarskem zanosu zarotil z zanesljivimi računi vse smotre življenja v končnoveljavne oblike materialistično popolnega sveta.

Če velja povedano za vsakdanji stanovanjski prostor, velja to tembolj za prostore višjega, družabnega in kultnega

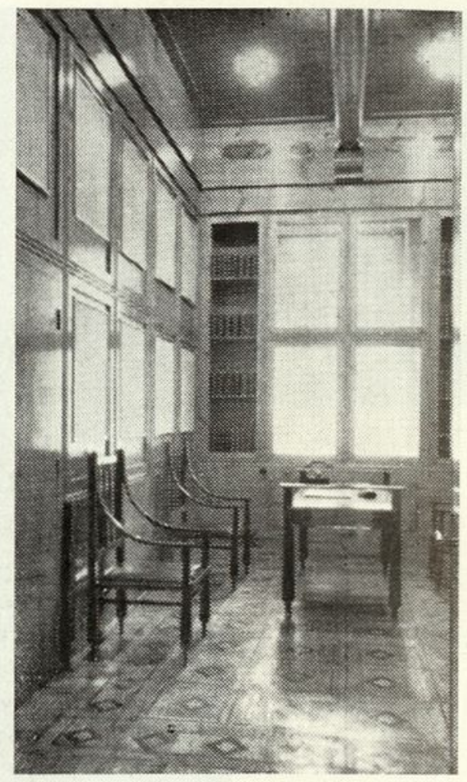
Obred izraz poglobljenega svetovnega nazora

reda. Obred je izraz našega sožitja s tajnimi silami življenja, z Bogom in umrlimi, sredstvo naše poglobitve v skrivnosti žitja in smrti. Obred je skupnost magičnih kretenj in oblik, po katerih izražamo to poglobljeno sožitje. Zato ne more biti dvoma, da je versko, obredno stavbarstvo še prav posebej izraz svetovnonazornih teženj človeškega življenja.

Svetovno nazorni značaj arhitekture priznavajo z dejanji pa največkrat tudi z naukom celo najbolj prepričani zastopniki stvarne arhitekture brez umetnostnih teženj. Med njimi so celo najbolj vneti propovedniki novega družabnega reda, novega svetovnega nazora. Že s tem, da priznavajo svetovno nazorno pomembnost arhitekture z reformo stanovanjske kulture in urbanistike, priznavajo od pradavnine dani magični, to se pravi nadčutno poglobljeni moment



stanovanja v človeškem življenju. Kajti z reformo stanovanja, z uvajanjem novih oblik življenja uveljavljamo brez nasilja, po sugestivni lastnosti arhitekturnih ustvaritev razpoloženja za nov svetovni nazor v ljudeh, ki te oblike porabljajo. Svetovni nazor pa ni mehanična vsota vseh naziranj o svetu in naših razmerij do njega, ampak je celotnostno razpoloženje za svet in življenje, ki se je spočelo v tajnem gnezdu idej na pragu naše zavesti, tam torej, kjer smo videli, da se spočenjajo tudi umetniške ideje. Po tej korenini je dana sorodnost obeh in je umetnost nujno tudi izraz svetovnega nazora svojega ustvaritelja.



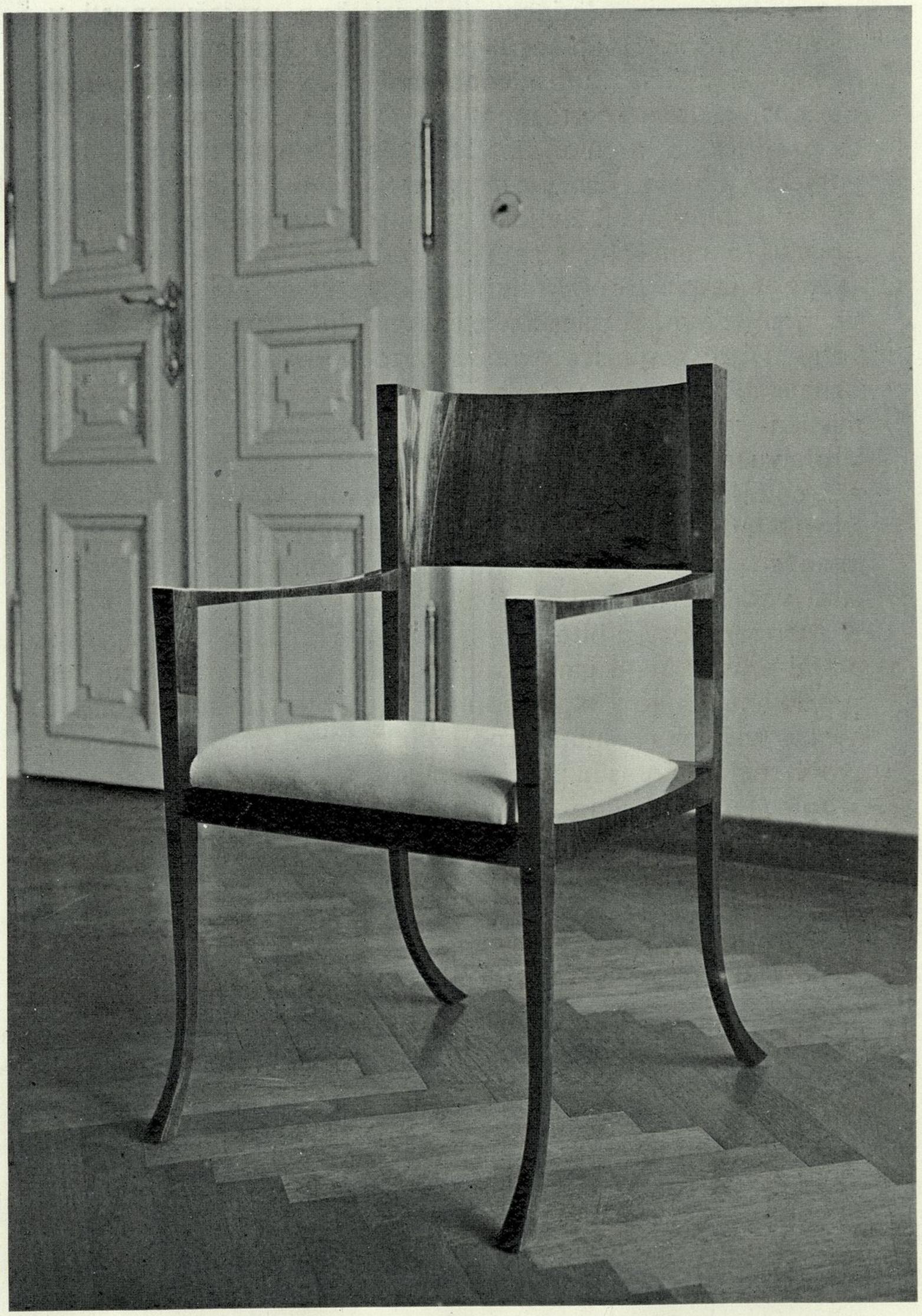
Racionalistični in mistični svetovno nazorni tip v arhitekturi

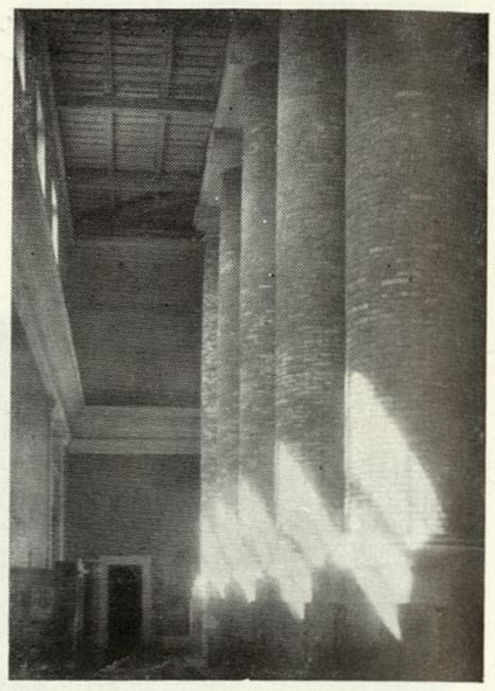
Kakor poznamo v glavnem dva svetovnonazorna tipa, racionalističnega in mističnega, tako smo ti dve skrajnosti mogli ugotoviti tudi v neprestano menjajoči se tipiki arhitekture, v tektonski in stereotomni vrsti. Grški Partenon in gotska katedrala sta obojestranska viška.

Razumsko razmerje do sveta in življenja je vsaj na videz skrajno zanesljivo in vedro; z logično doslednostjo gradi svoj sestav in upošteva skladno enoto dualizma telo in duša. »Lep duh v lepem telesu« je bilo vodilo grškega svetovnega nazora in v ti sigurnosti svoje harmonije je grški človek ustvaril Partenon, v katerem se je v abstrahiranem liku, polnem skritih namigov na idealno popolnost telesne lepote, izražal svetovni nazor, ki je učil tudi, da je človek merilo vsega. Tu je zasidrana tudi po Winckelmannu in klasicizmu toliko hvaljena »plemenita preprostost in mirna veličina« grške umetnosti.

Gotska katedrala — v kamnu uresničena sholastika.

Gotska katedrala je izraz krščanskega svetovnega nazora, ki uči, da je duh važnejši od telesa in duhovna popolnost prva skrb kulture. Ta svetovni nazor je dobil svoj prav tako popolni izraz, kakor ga je imel antični v Aristotelovem in Platonovem sistemu, v tako imenovani sholastiki. V tem z idealno doslednostjo zgrajenem sistemu, ki prvi v zgodovini zapadnoevropske znanosti zasluži naslov kulturne filozofije, ima ob bogoslovski svoje ustrezno mesto tudi profana znanost, ker je človeškemu razumu priznana prirojena zmožnost, da spoznava resnico. Vera in znanost, razum in razodetje, narava in nadnaravnost, človeška zmogljivost in milost, vse ima svoje z nasprotnim skladno mesto. Ravnotežje med čutno in duhovno sestavino celote življenja se izraža tudi v estetskem nauku, ki opravičuje lepoto čutnih oblik, s tem da jo spoznava kot odsev nadzemeljske lepote ter ji odreja pomembnost, s tem da jo naravnava k nadzemeljskim ciljem. Poleg razumsko do skrajnosti dognanega sestava sholastične filozofije pa je gotska doba prav posebno izrazila tudi drugo stran možnosti poglobitve v svetovni nazor, intuitivno mistično poglobitev v uganko sveta in smisel življenja. Posebno v verskem življenju se je ta struja izrazila s takšno silo, da moramo poleg filozofije razuma,





sholastike, priznati najvažnejše mesto v kulturni celoti te dobe mistiki, filozofiji srca. Posebno v verskem življenju je zavzela mistika odlično mesto, kar se je močno izrazilo tudi v umetnosti.

Gotsko katedralo, osrednji proizvod takratne umetnosti, so zaradi logične doslednosti in podrobne preračunanosti v zgradbi, ki iz neštetih sestavin stremi po enotnem vrhu, imenovali kar v kamnu uresničeno sholastiko. Podobnosti v doslednosti sistema so presenetljive. Če pa jo bliže pogledamo, se prepričamo, da njena celota ni izčrpana s tem, na sistem zgradbe nanašajočim se momentom, ampak da se v njeni notranjščini, v njeni življenjsko miljejski vsebini prav z isto, na celoto nanašajočo se silo izraža čustveni moment mističnega razpoloženja. Tako je gotska katedrala veren izraz harmonije med razumskim sestavom in čustvenim razpoloženjem gotskega svetovnega nazora in jo pravilno lahko označimo kot odsev sholastične logike po konstrukciji in mističnega razpoloženja po izrazu notranjščine. Ta enotnost v bistvu ne nasprotuje enostranskemu poudarku sedaj na eni sedaj na drugi strani, saj utemeljitelju sholastike, Tomažu Akvinskemu, niso bila tuja tudi mistična razpoloženja, in se eden izmed največjih mistikov, Bonaventura, prišteva med vodilne sholastike.

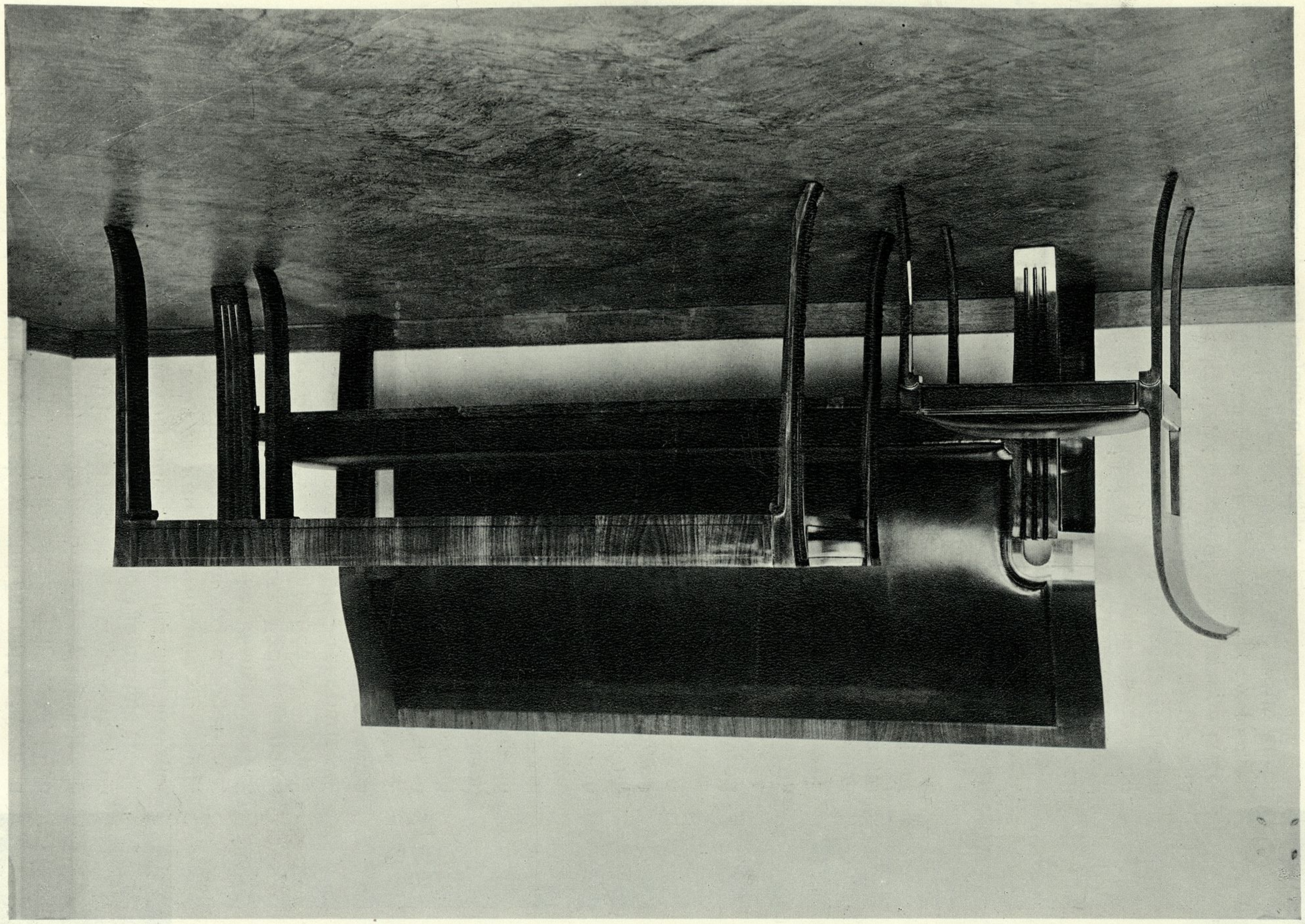
Umetnostna zgodovina je zgodovina duha

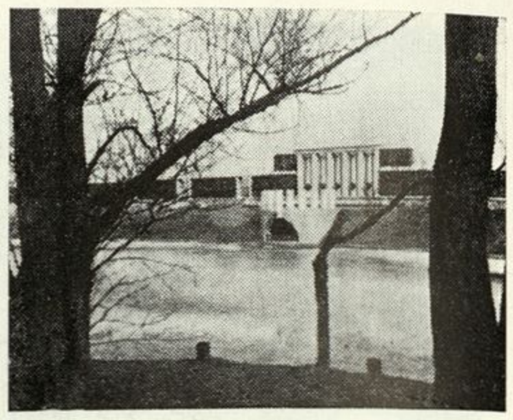
Ozka povezanost arhitekture s svetovnim nazorom je zasidrana prav v njeni umetnostni naravi. Sodobna umetnostna zgodovina se je dolgo borila za globlje poznanje umetnostne vloge v kulturni zgodovini in je končno po enem svojih najodličnejših predstavnikov, Čehu Maksu Dvořáku, proglasila zgodovino umetnosti kar kratko za zgodovino duha. Dvořák je učil: »Umetnine niso samo umetniški izdelki, ampak so tudi svetovni nazori. Tudi tvarni izraz umetnine je izraz njene vsebine. Formalni problemi umetnosti imajo neposredno zvezo z duhovnimi vrednotami dobe, prežeti so z njenim duhovnim izrazom.« Ob drugi priložnosti je zopet rekel: »Umetnost ne pomeni samo reševanja in razvijanja formalnih nalog in problemov; vselej in v prvi vrsti je izraz ideje, ki obvladuje človeštvo; umetnostna zgodovina je del splošne zgodovine duha, prav tako kakor verstvo, filozofija in pesništvo.«

Vloga umetnosti v življenju

Svojo pravo vrednost zadobi umetnost v zgodovini in življenju šele, ko premaga v sebi svoje nagonske prvine, katere so bile kulturno razvojno prva pobuda zanjo. Likovna umetnost izvira iz nagona krašenja, nagona upodabljanja in nagona grajenja. Materialni pogoji življenja in duhovni nagibi so usmerjali te likovne gone v smer njihovih končnih oblik, dokler se niso razvili do pravega, umetnostnemu ostvarjanju lastnega kreativnega značaja.

Iz nagonsko vršenega posla je postalo likovno snovanje umetnostno ostvarjanje. Postavilo se je ob stran najvažnej-





šim višje življenjskim prvinam, religiji, filozofiji, znanosti, ljubezni, s katerimi ga veže skrivnostni čar neizbežnega, a vendar nikdar ulovljivega, najintimneje življenjskega, kljub temu pa nikdar spoznanega. Ob borbi za spoznanje resnice je borba za lepoto, ki jo vrši človek po umetnosti, eden najdragocenejših darov življenja. Umetnost je postala zrcalo najpomembnejših duhovnih prizadevanj, tolažnica in vzgojiteljica človekova. V svojem jedru je skrivnostna, po svojem izrazu neskončno raznovrstna, po svojem vplivu sugestivna; pijemo jo kakor vino, sprejemamo jo kot mamljiv privid, hranimo se z njo kot z najslajšim kruhom. Vedno je nova, vedno sveža, vedno polna, vedno prepričevalna; kaže znake razodevanja neslutenih spoznanj, predvsem pa je vedno zaokrožena, čeprav ni nikdar dovršena. Njena največja dela nosi reka življenja podobno krasilni peni iz časa v čas. Po svojem značaju je bistveno človeška; v naravi je ni in tudi žival je ne pozna. Človek govori po nji o svojih borbah, o večnem hrepenenju in hlastanju po skrivnostnem, neulovljivem, po mamljivem prividu, ki vstaja pred nami in nas vabi v neznane dalje. Lastna je vsem časom, vsem narodom in vsem kulturam, čeprav je vselej drugačna, nova, nepričakovana in nepreračunljiva; včasih se zdi, da sama sebi nasprotuje, da en tip pobija drugega, pa se nam naenkrat zopet razkrije njena enotnost; zdi se celo včasih, da je že izčrpala svoja sredstva in ostarela, pa se zopet prikaže pomlajena in prenovljena. Glavno pa je, da je in ostane po bistvu vedno sebi zvesta, da ostane vselej in povsod samo — umetnost.

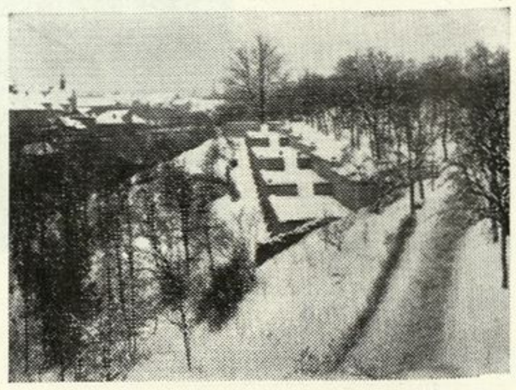
Čudovit dokument človeškega življenja je umetnost. Naj je primitivna ali visokokulturna, vselej je popolna. Njena dejstva so celotnostna. In prav zaradi te celotnosti je vsem razumljiva, mednarodna, vsečloveška. Umetnost nikdar ne razdvaja, vselej združuje. Pojem »narodne« umetnosti v pretirano nacionalističnem smislu je pravi umetnosti neznan, čeprav je umetnina vselej najbolj osebna in po tem tudi nujno narodna.

Arhitektura je dejanska filozofija

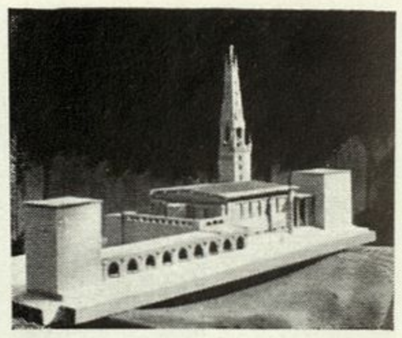
Vse, kar velja za umetnost splošno, velja tudi za arhitekturo. Zanjo mogoče še prav posebno; saj smo videli, da ima v sebi izrazito aktivistične momente, da je že po svojem najglobljem bistvu konstruktivna, destruktivno pa, da je njeno osnovno nasprotje, ki ga nikdar ni priznala in ga ne more priznati. Kot izraz celotne osebnosti in njenega razmerja do vsakdanjega življenja prav toliko kakor do njegovega najglobljega smisla, kot izraz osebnega, skupinskega in časovnega svetovnega nazora pa je arhitektura kot vsa umetnost tudi izraz filozofskih prizadevanj in po svoje, kakor vsak resen posel, dejanska filozofija.

Architectura perennis

Razmišljali smo o primernem naslovu pričujoče knjige, ki naj pokaže življenjsko delo arhitekta, kateri se ni odrekel







prepričanju, da je arhitektura v svojem najglobljem bistvu poezija, polnovredna umetnost torej, in ki umetnost pojmuje kot spomin na izgubljeni raj ter iskanje potov nazaj v stanje dovršene skladnosti življenja in hotenja, zmožnosti in stremljenja. Ob čutu odgovornosti, ki preveva to delo, in ob težnji, da zajame najširši krog življenja ter mu do najskromnejših prič vtisne pečat polne vrednosti, in ko smo v duhu preleteli zgodovinsko in življenjsko problematiko arhitekture, je pred našimi očmi vstala družno z arhitekturo, roko v roki ž njo, večno veljavna življenjska filozofija, Philosophia perennis. Zato smo se odločili, da bomo njeno tako spoznano družico imenovali Architectura perennis — Večnostna arhitektura.

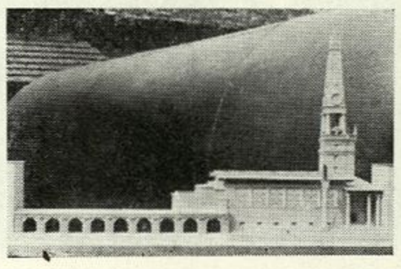
Etični značaj arhitekture

Če je namreč arhitektura izraz svetovnega nazora svojega ustvaritelja in svojega časa, potem je tudi izraz tistih večnostnih filozofskih teženj, katere, ne da bi zavestno postal filozof, vsak človek upošteva v svojem življenju in delovanju, torej tudi v arhitekturi.

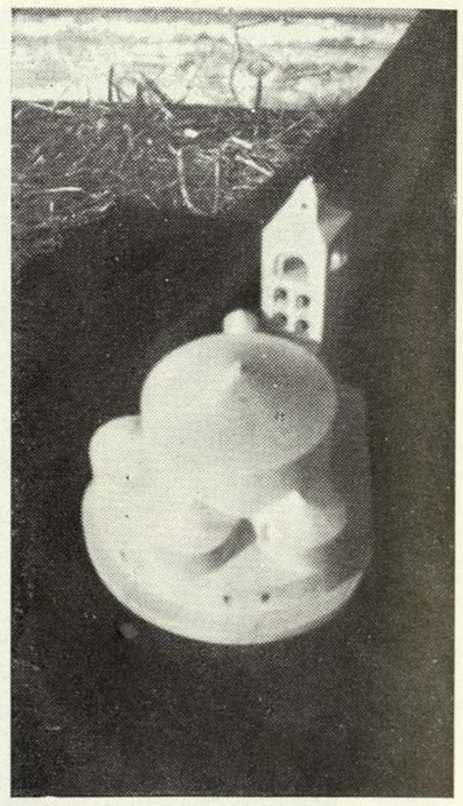
Oblikovanje prostora po arhitekturi je po svojem filozofskem bistvu izraz našega razmerja do sveta in življenja. Videli smo, da je po nji zajet ves krog življenja, zasebni in javni, materialni in duhovni, vsakdanji in praznični, profani in sakralni, delovni in obredni. Razprava z življenjem pa je dejanska filozofija, tako da je arhitektura v svojem filozofskem bistvu izraz praktične filozofije, še več, po neživi gmoti izražena filozofija. Po ti zasidranosti v življenjski problematiki je arhitektura odgovoren posel, kar je lepo izrazil H. Soergel: »Monumentalni vtisi arhitekture so vsakemu dostopni, nadkriljujejo vse, učinkujejo vzvišeno, istočasno pa so najožje zvezani z življenjem. Arhitekturni prostori so prizorišče, vzor in vodnik človeških misli, pobud in dejanj. Arhitekt nima velike odgovornosti samo do naročnika, ampak tudi do velikega dela sveta. V stavbarstvu mest so v najvišji meri utelešene vse bistvene lastnosti stavbarske umetnosti; mesto je najizrazitejši dokument človeške zgodovine sploh. Če so ti kulturni spomeniki slabi, bodo tudi naprej negativno učinkovali. Podcenjevanje njih vpliva nima samo umetniškega, ampak tudi etični pomen.«

Večnostna filozofija in večnostna arhitektura

Tako odgovoren položaj v razmerju do življenja pa ne predpostavlja le, da je prava arhitektura samo zrcalo filozofskega stanja svojega časa ali ostvaritelja, ampak da se po nji udejstvuje tudi volja po etičnem oblikovanju tistega, kateremu je namenjena, človeka. Kratko povedano torej, tudi ona, podobno filozofiji, prisega na neko resnico, ker v njeno zanesljivost veruje. Resnica, za katero se bori, pa ni filozofsko osvojena resnica, ampak po življenjskem čutu odkrita resnica, ki se je utrnila ob istem intuitivnem viru, ob katerem se vrši spočetje umetniške ideje. Tu se torej dotikata večnostna filozofija in večnostna arhitektura.




SACERDOTES
CHRISTI
IN PACE



Znaki večnostne modrosti

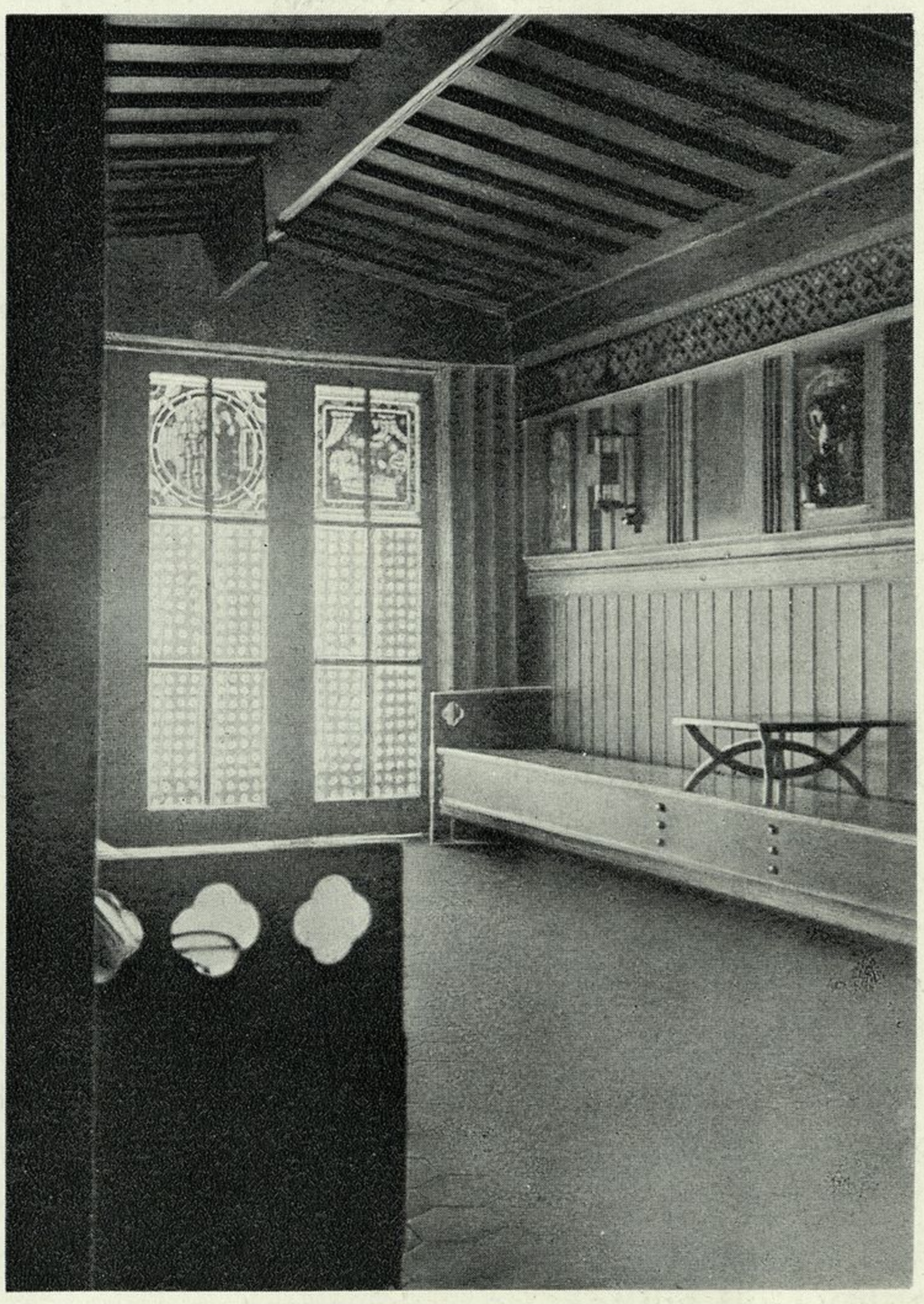
Glavni znak večnostne modrosti (E. Commer) je resnica, ki temelji v pravih načelih, lastnih tudi zdravemu razumu in naravni logiki. »Prepričanje, da je mogoče spoznati resnico,« pravi E. Commer v študiji o večnostni filozofiji, »spremlja človeka tudi v praktičnem življenju, po njem se uveljavlja v družabnem občevanju z drugimi, v družini, v gospodarski skupnosti, v političnem življenju prav tako, kakor poraja znanost, jo vzdržuje in vodi. Celo filozofski dvomljivec išče spoznanja in utemeljitve svojega dvoma in si ustvarja merilo zanj, kar pomeni, da veruje, da je v tem izsledil resnico.«

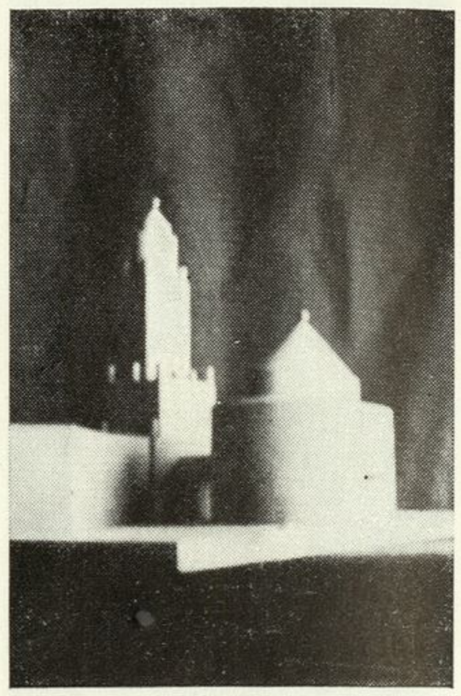
Prepričanje o resnici, tisti temeljni praresnici, ki je dostopna tudi naravnemu spoznanju, je torej nedvomno tudi etični temelj polnovredne arhitekture. V želji, da bi bilo razmerje umetnosti in posebej arhitekture do filozofije bolje pojasnjeno, smo naprosili znanstvenika filozofa dr. A. Trstenjaka, da je za naš namen vzporedil filozofijo in umetnost v sestavku, ki je dodan naši razpravi o arhitekturi.

Večnostne vrednote pa ima, kakor vsak resen, etične odgovornosti svest si človeški posel, arhitektura tudi izven borbe za življenjsko resnico, izven praktičnega filozofskega kroga. Ona ima podobno vsem manifestacijam življenja namreč tudi lastno filozofijo in tudi v svojem ožjem okviru načela, ki so stalna, ki ji dajejo večnosten, neovrgljiv značaj. Ne sme nas pri tem motiti, da nam kaže njeno življenje toliko, vsaj na videz pogosto celo nasprotujočih si formulacij njenega problema, češ, če je večnosten, bo imel tudi izraz ene, večnoveljavne resnice. Vendar to niti o ožjem problemu večnostne filozofije ne velja, kako šele naj velja za arhitekturo, ki ni tako neposredno vezana na moment resnice kakor filozofija. Tudi večnostna filozofija ima (po E. Commerju) poleg resnice še dva drugovrstna, a nič manj bistvena znaka, napredek (v spoznanju resnice) in kontinuiteto (stalnost v razvoju napredovanja).

Znaki večnostne arhitekture

Če s tem vidikom pogledamo na problem večnostne arhitekture, se nam zdi položaj jasen: Večnostna arhitektura ima svojo »resnico«, ki je zasidrana v njenem osnovnem problemu in jo spoznavamo po nagibih zdravega razuma, kateri instinktivno vodi smer našega iskanja. Če smo to resnico pravilno spoznali, nam mora zgodovina arhitekture v luči njene problematike izkazovati napredek z ozirom nanjo in z ozirom na nje vedno jasnejše spoznanje, izkazovati pa mora tudi kontinuiteto napredovanja v celotnem okviru. Če torej pravilno spoznamo osnovni problem arhitekture in najdemo tisto konstanto, v luči katere je izkazana tudi kontinuiteta v napredku arhitekturne problematike, smo odkrili tisto »resnico«, za katero arhitekturi gre in za katero zastavlja svoj etični napor. Ti posebni, arhitekturni resnici smo se skušali v naši razpravi približati. V arhitekturni zgodovini se nam zdi kontinuiteta v napredku z ozirom na



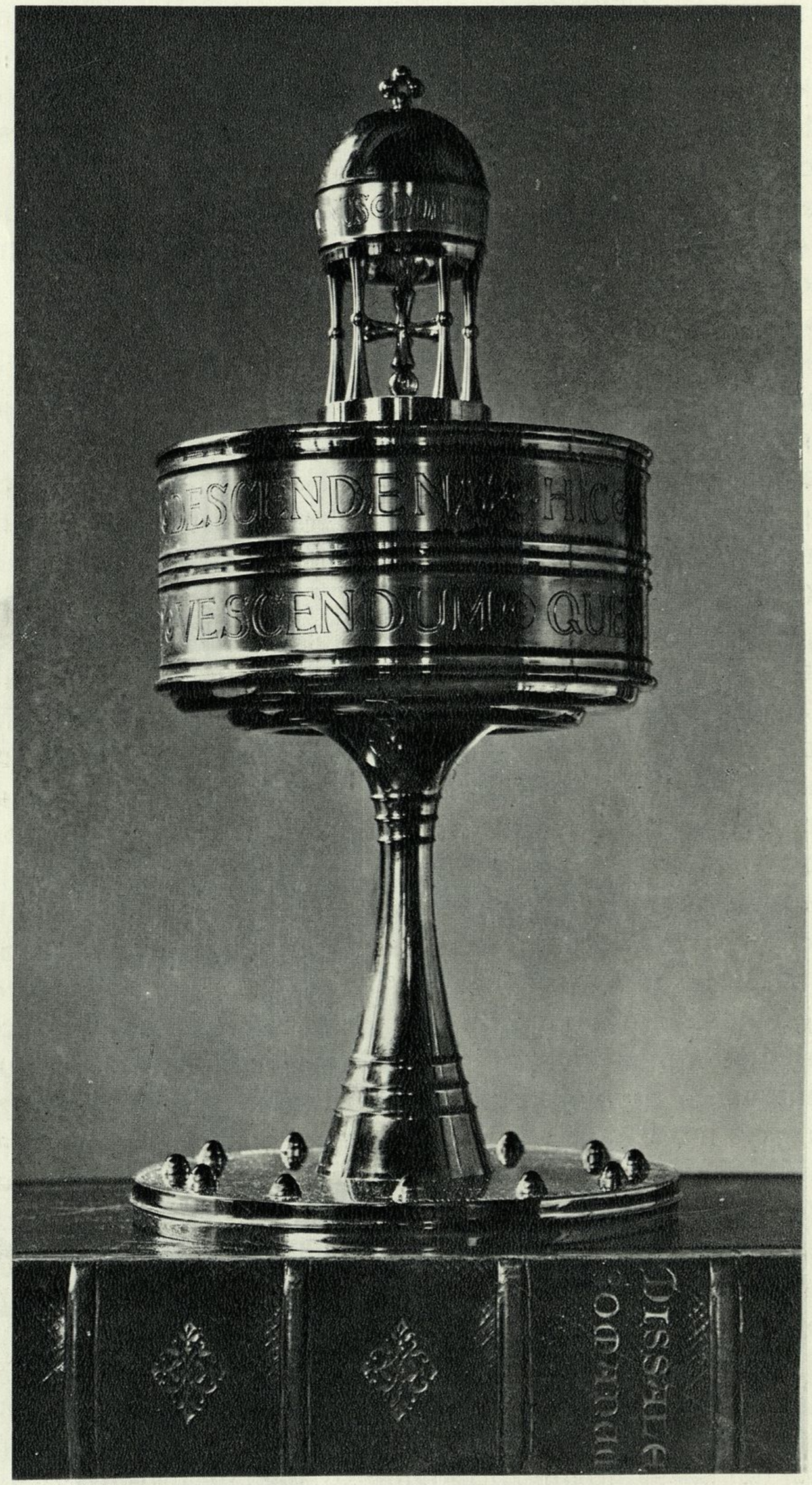


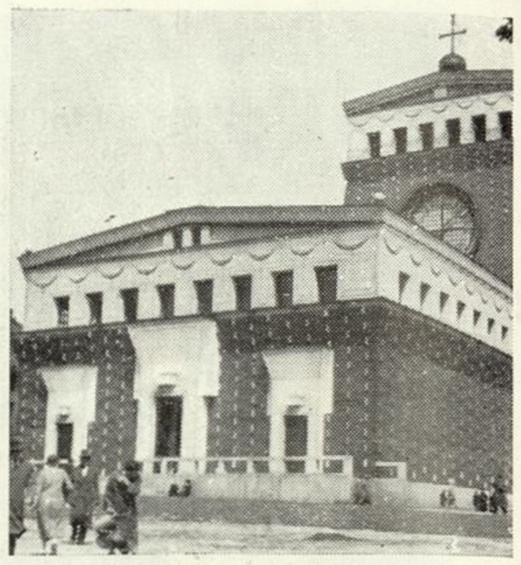
osnovno resnico prav tako izkazana kakor v zgodovini filozofije. Ne sme nas motiti, da se ta razvoj vrši v valoviti črti, v kateri se menjaje približuje obema poloma naše duševnosti, razumskemu in čustvenemu, in da je napredek opazljiv šele v daljših presledkih; zavedati se moramo namreč, da so večnostni tudi zakoni materije, ki jih mora na svojem potu premagovati arhitekturna tehnika, in je prav zato njena pot h končnemu cilju izredno zamotana; zavedati se pa moramo tudi, da je bistvo življenjske problematike večno iskanje in da je človeško srce, pa naj gre za posameznika ali za vse človeštvo, v vsi ekspoziciji življenja na zemlji, »nemirno vse dotlej, dokler se ne umiri v Bogu«. To pa pomeni toliko kot za smisel človeške kulture prevažno spoznanje, da se v okviru zemeljskega življenja ne more umiriti in kljub osvojenim pravilnim načelom in opajajočim uspehom ne bo nikdar končnoveljavno rešila svojih problemov. V tem nenasitnem iskanju je tudi eden največjih mikov življenja.

Vzporeditev večnostne filozofije z večnostno arhitekturo

Kolikor gre za večnostno arhitekturo, bi bil rezultat naših razmišljanj kratko tale: Kakor se večnostna filozofija opira na naravno, razumsko dosegljivo resnico, katero izpopolnjuje z razodetjem, tako se tudi večnostna arhitektura pri reševanju svojega problema opira na naravne zakone materije, katere izpopolnjuje po svojem stvariteljskem činu z intuicijo in tako neprestano odkriva nove možnosti. Naj arhitektura pripada kateremu koli tipu, naj bo zasnovana na načelu grajenja ali rasti, nikoli se ne more odreči upoštevanju naravnih pogojev gradiva, ne more se izogniti zasidranju stavbe v tleh in neprekinjeni rasti iz teh korenin. Načelo grajenja pomeni dosledno, neprekinjeno dviganje stavbenih gmot do potrebne višine in prav tako dosledno sklepanje njihovih razpetosti preko zajetega prostora. To načelo zahteva od arhitekture izraz naravne zakonitosti anorganskih sestavov, katerega neposrednost more spremeniti samo intuitivni moment stvariteljskega čina, pa tudi ta samo v mejah po naravi danih možnosti gradiv. Tako je tudi dozdevno prosta graditeljska domišljija vezana po naravnih zakonih. Samo gradnja ali rast lahko premaga zakon zemeljske privlačnosti.

V okviru vsakokratne celote pa prosto lahko spremeni izraz te zakonitosti s tem, da zgrajeno jedro lepotnemu organizmu ustrezno obleče, da bo posamezni člen bolje ustrezal celoti življenjskega ozračja, ki arhitekturi ni manj važna od posamezne stavbe. Tu se v arhitekturi začne razvijati posebno življenje njene lupine, vendar je tudi to življenje, ki se zdi svobodno n. pr. v gotiki ali iluzionističnem slikarstvu, vezano na iste osnovne zakone doslednosti gradnje kot gradbeno telo samo, čeprav bi šlo samo za slikani videz gradbenih dejstev (baročni stropni iluzionizem).





Naravni zakoni arhitekture

Med naravne zakone arhitekture spada torej zakonitost gradnje z ozirom na naravno dane možnosti anorganskega gradiva in logično upoštevanje okvira tektonskega sestava arhitekture tudi pri krašenju stavb. To izključuje tudi naravnemu izrazu neustrezno porabo nadomestnih snovi, ki največkrat označuje pojemanje smisla za pristno arhitekturno problematiko, pa tudi pretirano zapostavljanje po naravi določene vloge materialne lupine.

življenjski vlogi arhitekture in filozofije se dopolnjujeta

Življenjski vlogi arhitekture in filozofije se prav lepo dopolnjujeta, tako da se včasih zdi, kot da je umetnost v trenutkih najvišjega navdihnjenja sposobna celo razširiti in obogatiti ali celo nadomestiti uspehe filozofije. Zato ne smemo prezreti, da sta smeri njunih prizadevanj od spočetnega čina naprej najstrožje ločeni in ju ni mogoče zamenjati ne po metodi ne po rezultatih. Filozofija ostvarja resnico, umetnost vrednote, zlasti lepoto. Na stopnjo globlje pomembne dejavnosti dviga sicer obe stvariteljski čin, ki v filozofiji ne pomeni ne golega ugotavljanja resnic, v umetnosti ne golega posnemanja upodobljenih predmetov, ampak ostvaritev novih spoznanj in novih bitnosti. Življenjska aktualnost umetnosti pa je večja od aktualnosti filozofije, ker je umetnost v primeri s filozofijo vsebinsko polna, neizčrpna, dočim je filozofija izčrpna, ker daje samo eno, resnico. Lepo pravi A. Trstenjak: »Filozofija sega tako daleč, kakor daleč gre človeška beseda, logos, razum in njegova sodba; umetnost pa gre tudi preko besede. Najveličastnejša in najtišja umetnost se šele tam komaj prav začenja, kjer jezik človeški umolkne, kjer razum in njegova sodba obstrmi.« V ti popolnosti sta zasidrana tudi za umetnostno učinkovitost izredno važna momenta, razodetje novih spoznanj, odkrivanje novih pogledov in sugestivnost. Arhitektura pa ima večjo življenjsko učinkovitost kakor filozofija tudi zato, ker ne more priznati destruktivnega momenta. Gledana s stališča osvajanja realnega in nadrealnega sveta, ki je cilj človeškega življenja, pa sta filozofija in umetnost sorodni dejavnosti. Vsaka od njih predstavlja namreč eno stran gigantske borbe za poglobitev življenjskega spoznanja ter izpoved o bitju, njega smislu in cilju.

Razmišljanja o večnostni arhitekturi, posodi najintimnejših človeških doživetij v realnem ali duhovnem svetu, so bila napisana v času, ki se zdi najmanj ugoden za arhitekturo. Še nikdar v svetovni zgodovini se niso v takem obsegu kakor sedaj uničevala arhitekturna dela in se zdi, kakor da je nastopil čas splošnega uničenja arhitekturne dediščine. Dan za dnem se razdirajo rodbinska gnezda, pogaša se sveti ogenj ognjišč, oskrunjajo se grobovi in svetišča. Nastopil je čas, ko marsikdo, ki je v prešernosti zaničeval drobtine kruha, sedaj z njimi vred v solzah poljublja razvaline arhitekturnih dobrin, zadnje ostanke »prvega v člo-



veškem življenju«, ki je po svetem pismu poleg vode, kruha in oblačila »hiša, ki pokriva sramoto«, kajti »hudo življenje je, vlačiti se od hiše do hiše« (J. Sirah 29, 31).

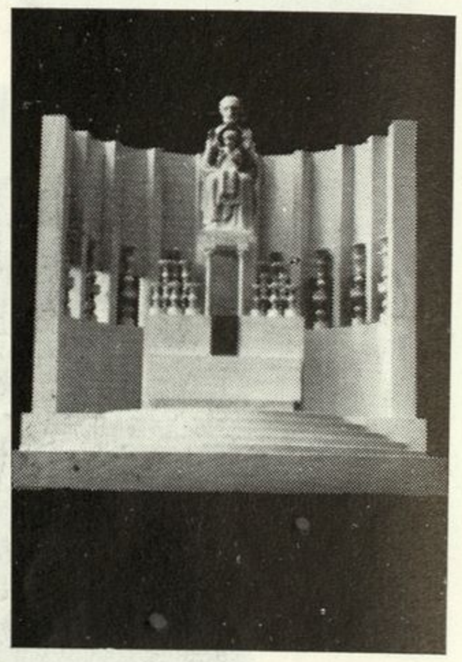


Ob tem dejanskem zanikanju arhitekturnih dobrin ter načel, ki izključujejo iz svojega kroga razdiralni moment in priznavajo samo gradnjo, pa opazujemo na drugi strani najbolj zagrizen razmah arhitekturne volje, razmah, ki nam je razložljiv samo kot podzavesten odziv biološkega dejstva, da je v zdravem organizmu ob zadanju rane že tudi vse vpreženo v voljo, da se pozdravi in zaceli. Če ne bi verovali v zdrav čut človeštva, bi se nam harlekinsko smešne zdele sanje o mestu bodočnosti in o enotni arhitekturni ureditvi ogromnih pokrajin ter propovedi o idealnejšem stanovanju in o velikopoteznejšem urbanizmu, istočasno, ko so stotisoči, pa mogoče celo milijoni soljudi prisiljeni živeti v primitivnejših bivališčih kakor so bila najpreprostejša, iz katerih je arhitektura nastopila svoje civilizatorično in kulturno poslanstvo v gmotnem in duhovnem življenju človeštva. Ker pa verujemo, ne obsojamo in sprejemamo te pojave kot znake priprav za veliko osredotočitev kulturne volje, ki bo potrebna tistim, katerim Bog dodeli milost preživeti vesoljni potop vojne in nalogo zasajati oljčne mladike miru po svetu bodočnosti. Kajti prav arhitekturo čakajo po sedanji vojni največje naloge. Kot stvaren simbol volje po trdno organiziranem življenjskem prostoru bo ljudem bodočnosti zopet nudila ognjišče in dom, družabno zbirališče, vzgojevališče, svetišče in posvečeno zadnje počivališče umrlih, kjer bo transcedentalna četrta mera dajala življenjskemu prostoru značaj mostu do najtežjih življenjskih ugank. Da bomo tem velikim nalogam kos, je potrebno, da že danes hočemo več kakor arhitekturo enodnevnico, po izrabi zavrgljiv stanovanjski stroj, ampak celotnostno arhitekturo, »architecturo perennis«, ki nam bo idealno služila, v kateri ne bo nesoglasja med naravo in bivališčem, ki nas bo dvigala in plemenitila, ker bo predstavljala v svojem omejenem svetu in kot del celote vesoljnega sveta vir neizčrpnih in vedno učinkovitih pobud, potrebnih za to, da ne uplahne tok živega snovanja.

Vsak rod zase in po svoje rešuje ideal arhitekture

Dobro pa se zavedamo v življenju najgloblje zasidrane resnice, da je večen samo ideal, rešitve posameznih nalog pa so samo enodnevnice, ter tudi arhitektura pomeni enega, in kot umetnost celo enega najmočnejših izrazov večnega nemira po spoznanju resnice, ki nas mika od zibeli do groba in iz roda v rod, kljub temu, da nam ni skrito, da je tudi do konca zgodovine človeštva ne bomo ulovili. Tudi arhitektura je večna po idealu, enodnevna pa po učinku, in vsako življenje in vsak rod v verigi celote človeštva zase in po svoje rešuje njen problem. Vsako življenje mora znova začeti, vsak rod mora znova formulirati večno nalogo živ-





ljenja, da se tok, ki se preliva iz roda v rod, iz časa v čas, ne zamočviri. Med varljivimi prividi, ki nas neprestano bodrijo, da nadaljujemo ta Sisifov posel, pa sta posebno močni resnica in lepota. Arhitektura služi obema, zato je tako bogata, tako mikavna, tako čudovita. Če bi služila samo resnici, bi bila s svojimi tehničnimi sredstvi in zanesljivimi računi nedvomno že ulovila arhitekturni problem v formulo življenjskega stroja. Ker pa služi tudi lepoti, se ne bo mogla odreči ne transcedentalni dimenziji, ne fantastičnemu videzu, ne vizionarnemu značaju, ne skrivnostni zastrtosti. Ne moremo se zadovoljiti samo z resno porabnostjo, ki bi nam jo mogla dati tehnika, ampak hrepenimo tudi po nasmehu, ki ga arhitektura dobiva po umetnosti. Ideal arhitekture tudi prav posebno podčrtuje nasmeh, s katerim nas vabi narava v svoje naročje.

Vizija ideala arhitekture je življensko pomembnejša od arhitekturne resničnosti

Tako postaja arhitektura izraz večno mamečega nas ideala skladnega, dokončno nikdar uresničljivega življenjskega prostora. Njena stalna prvina je vizija nečesa še popolnejšega kakor je vsakokratna uresničitev. Iz tega pa sledi tudi najvažnejše spoznanje, da je vizija v neštetih dušah snujoče se arhitekture življenjsko pomembnejša od arhitekturne resničnosti. Vizija je mamljiva napovedovalka nikdar ulovljive resnice, večnega bistva arhitekture; arhitekturna resničnost pa je z rojstvom neminljivemu propadu zapisana, podobna enodnevnemu sijaju, ki ga noč pogoltne. Če smo kdaj razumeli Župančičevo življenjsko modrost: »Hiše sedanjosti so le šotori, mi potujoča samo karavana«, jo razumemo v sedanjem, arhitekturi tako tujem času. Toda »varljivka resnica«, ki se nam prikazuje v fati morgani arhitekture, urejevalke življenjskega prostora, ne dopušča, da v spoznanju bede sedanjosti obupamo.

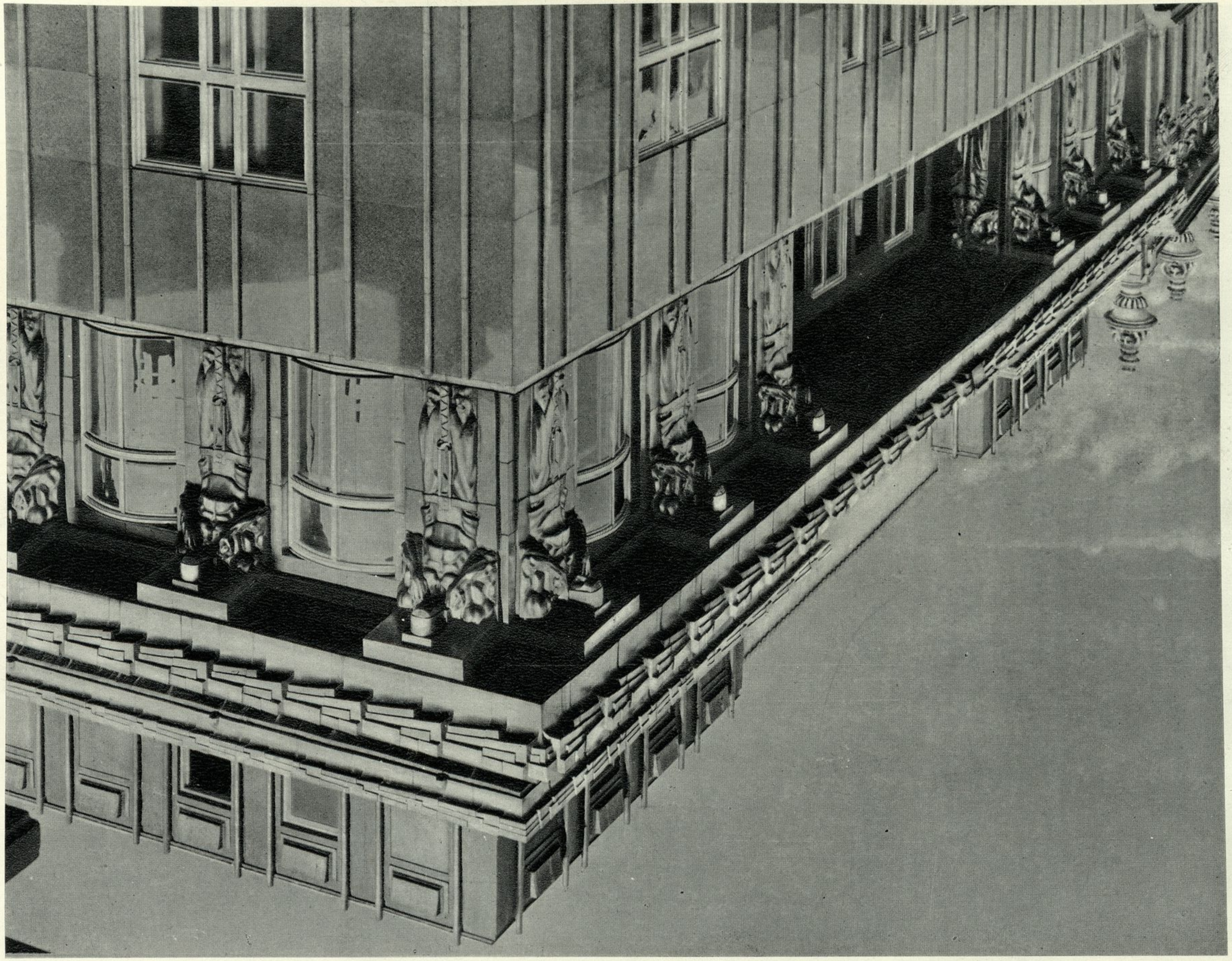
Svoja razmišljanja o večnostni arhitekturi, katere vizija je važnejša od vsake enodnevne arhitekturne resničnosti, smo zasidrali v gledanju njenega ideala, ki je večno životvoren, ker s človeškim življenjem neprestano odmira pa se večno mlad tudi neprestano preraja. V luči takega naziranja za nas ni toliko važna zgodovina arhitekture in njeni spomeniki, kolikor njena sedanjost in njeno življenjsko gibalo. Sedanjost je namreč samo vsakokratnemu življenju neposredno dostopen resnični moment v nepreglednem toku iz preteklosti v bodočnost razvijajočega se življenja. Ta moment ima svojo zgodovino in svojo bodočnost, ker sta v njem obe zajeti kot nenadomestljivi sestavini. V tem določenem, življenjsko dejalnem momentu je važno samó bistvo arhitekture. Če smo se hoteli temu bistvu približati, nam zgodovina ni mogla nuditi vzorov, ampak samo primere vsakokratnega uresničevanja ideala arhitekture. Možnih, po nepreračunljivem, spontanem stvariteljskem činu ostvarjalnih oblik tega uresničevanja je nešteto in jih ni mogoče pred-


KROISS M. BINDER

pisovati. Zato je tudi zgodovina arhitekture za arhitekturno vedo sicer zanimiva, ne pa važna in še manj normativna zadeva. Iz nje spoznavamo sicer načela, ki so važna, in pogoje, ki so v posameznih primerih merodajni za arhitekturo, ne pa pravil, ki bi bila obvezna. Zgodovina nam namreč prikazuje oblike dosedanjih uresničitev arhitekturne kulture, ne pa brezpogojnih veljavnosti. Že uresničene oblike tudi ne morejo več biti pobudnik dušeslovnega čina postanka arhitekture, ki je zasidran samo v gledanju nečesa zgodovinsko še ne danega in nad vsako resničnost mikavnega. Zaradi tega idealnega izhodišča se nad vsakdanjo porabnost usmerjena arhitektura ne bo nikdar prilagodila pogojem ozko materialističnega gledanja na svet in življenje in je izključena v območju kapitalističnih preračunavanj, katere so prav v naših dneh njena največja ovira. Samo stvariteljska nadarjenost, osebna iskrenost, nravstvena odgovornost in poslušnost življenjskemu klicu so bili in bodo tudi naprej ostali pobudniki polnovredne, z večnostnimi znaki obdarjene arhitekture.

FRANCE STELE





PHILOSOPHIA PERENNIS - ARS PERENNIS

Pod vekotrajno filozofijo razumemo tiste osnovne metafizične resnice, katerih veljavnosti ne more noben dvom in nobena kritika resno omajati in ki zato predstavljajo edini temelj vsaki pravi filozofiji. Ta filozofija se dopolnjuje skozi vsa stoletja z vedno novimi izsledki in miselnim bogastvom, ne da bi pri tem izpremenila svoje osnove in zatajila svojo osrednjo smer. Isto moremo mutatis mutandis reči tudi o umetnosti. Zato vlada med vekotrajno filozofijo in vekotrajno umetnostjo razmerje prave notranje analogije ali podobnosti (delna enakost + delna različnost).

1. Obe imata svoj zgodovinski začetek v antičnem verstvu (mitologiji). Enako imata obe tudi svoje vrhove v religiozni sferi. Temelji so položeni v poganski Heladi, višek pa na krščanskem zahodu: aristotelizem — tomizem, grška — renesančna umetnost. Korenine sta pognali v poganstvu, cepljeni sta v krščanstvu (katoličanstvu).

   a) Obe izpričujeta osnovno resnico, da nobene stvari na zemlji ne moremo drugače imenovati in klicati kakor ob navzočnosti božji.

   b) Philosophia in ars perennis sta stvarno teocentrični; njun višek in najodličnejši predmet je vedno Bog sam ali vsaj to, kar je z Bogom v najožji zvezi.

Razlika je ravno v temle: Filozofija v versko-moralnem področju obsega tudi vprašanja, s katerimi se prvenstveno bavi teologija. Tu se mora filozofija na teologijo ozirati in paziti, da ne prekorači svoje kompetence in da ne pride z njo v nasprotje, kajti prva sodi vse z vidika naravnega spoznanja, druga pa se opira predvsem na nadnaravno razodetje. Umetnost, ki ni doktrina, pa tega ozira na teologijo ne potrebuje.

2. Obe se naslanjata in izhajata v svojem delu iz dejstva naravne pameti ali »splošnega čuta« (sensus communis). Filozofija zaupa v naravno izvestnost in consensus gentium v temeljnih resnicah človeškega življenja, umetnost pa v naravni lepotni čut. Tako se držita vsaka na svoj način neke via media. Filozofija perennis vsrkava vase ideje vseh šol, ki pa jih hkrati tako osvoji in predela, da se izogne vsem skrajnostim; ona ni ne skepticizem ne dogmatizem, ne materializem ne idealizem, ne racionalizem ne senzualizem, ne panteizem ne dualizem, ne determinizem ne liberalizem, ne rigorizem ne epikureizem, ne individualizem ne socializem itd. Vsa zgodovina filozofije se zrcali v njej in vendar to ni noben eklekticizem.

Slično velja o umetnosti. Tudi ars perennis vsrkava vase lepotna razodetja vseh dob in šol, se oplaja ob neprestano novih oblikah in vendar ni ne gotika ne barok, ne romantika ne naturalizem, ne simbolizem ne surrealizem.





Razlike:

a) Dasi se obe opirata na naravno pamet in občutje, vendar je umetniško snovanje in doživljanje vseskozi spontano, dočim je filozofsko pretežno zavestno-hotnega značaja. Zato pravimo, da je umetnik »rojen«, filozof pa »učen«. Umetnik sem ali nisem, in naravi tu ne pomaga nobeno hotenje in prizadevanje; filozof pa morem postati, četudi še danes morda nisem. Seveda velja to le o filozofiji in filozofu, kolikor predstavlja znanost in znanstvenika.

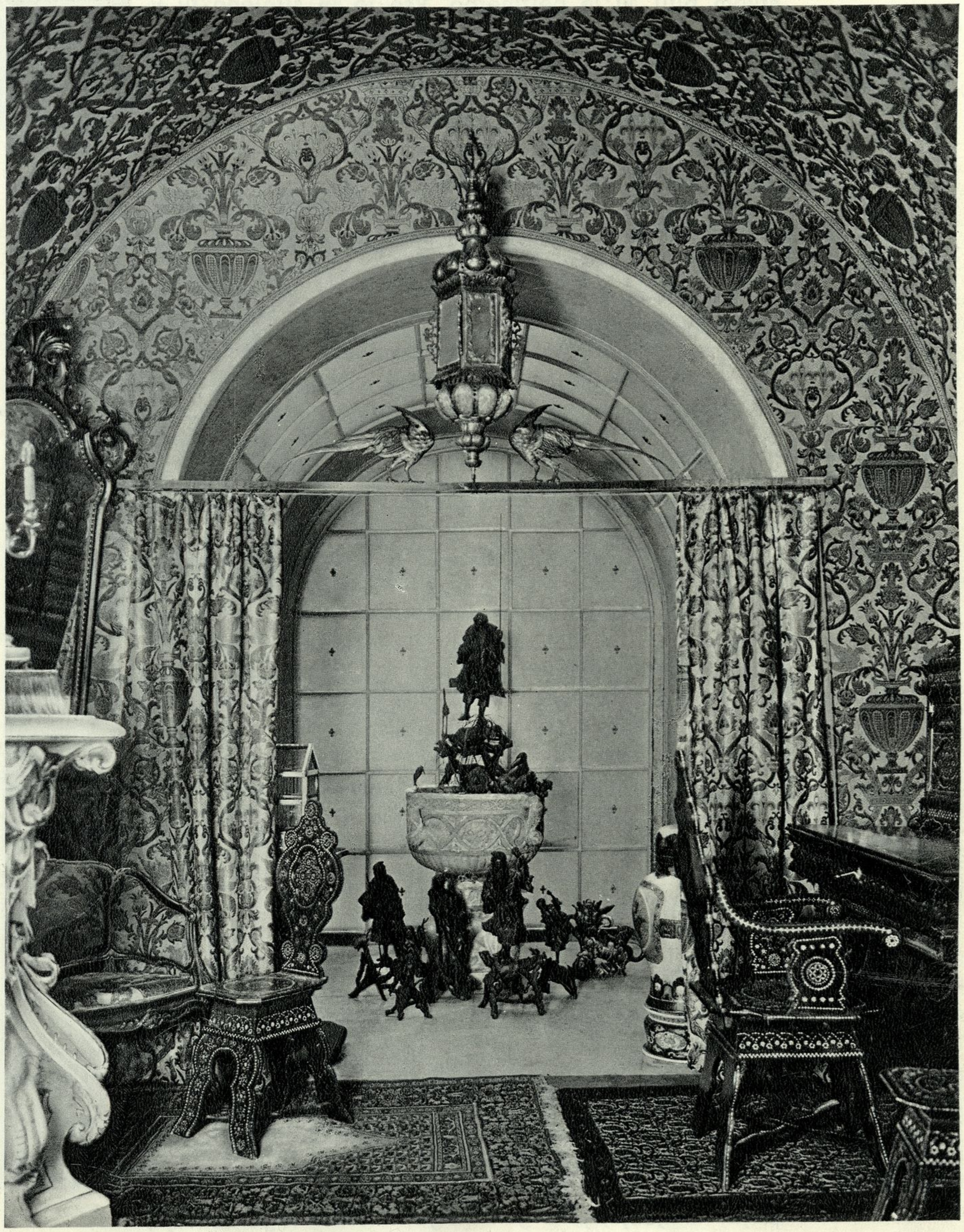
   Pač pa je filozof-modrec v prvotnem pomenu besede s svojo filozofijo vred dar narave; je natus ali pa ni modrec, je po naravi ali pa sploh ni; kot tak je pa seveda tudi neke vrste umetnik, saj vidimo, da so bili prvotni filozofi po veliki večini hkrati pesniki. Zakaj je le umetnik po naravi dan in zakaj znanstvenik-filozof ni »natus«, marveč le »factus«, vidimo v točki 3. natančneje.

b) Umetnostno doživetje je čustveno-osebno in zato težko dopovedljivo. Dopovedati se da drugim le v umetnini in kot umetnina, z navadnimi besedami in mislimi ne. Tako osebno je, da se da izraziti le v celotni človekovi osebni podobi in izrazu; ta celotni izraz človeka pa je umetnina.

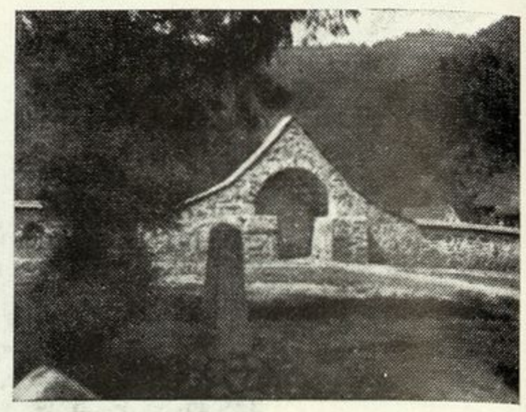
   Filozofsko doživljanje pa je umstveno-neosebno ali racionalno-objektivnega značaja, zato je v besedah drobec za drobcem vsebinsko dopovedljivo. Zato bi rekli: filozofijo razlagamo in učimo, umetnost pa kvečjemu »približujemo«. Prispodoba: ako hočemo spoznati stroj, ga razdelimo v sestavne dele in vsakega posebej opazujemo in primerjamo medsebojne zveze, ako pa hočemo spoznati sliko, kip ali kako drugo umetnino in njeno umetniško-estetsko vrednoto dojeti, moramo sliko, kip ali stavbo našim očem približati in pustiti, da enostavno vpliva na naše čute; tudi vse »razlage« (strokovne) služijo tu le temu edinemu namenu, da nam umetnino osebno (svetu naših predstav, mišljenja in čustvovanja) čim bolj približajo ne le časovno in prostorno, marveč tudi psihološko, a končni namen, t. j. pravo estetsko doživetje in »razumevanje« umetnine, se ne da doseči z nobeno nadaljnjo razlago in poukom, to je odvisno od človekove zmožnosti čustveno-osebnega doživljanja samega.

3. Obe, filozofija in umetnost, sta vsestranski: zajemata v svojem predmetnem horicontu vse bitne strani, njuna smer ni enostranska ali enosmerna, zgolj linearna, marveč rekli bi trodimenzionalna, sferična.

a) Philosophia perennis razodeva to v svoji osnovni postavki: analogia entis. Svet bitij gleda pod najsplošnejšim (analognim) vidikom, ki vključuje vsa še tako raz-



lična bitja (Bog-stvar, substanca-videz, realno-idealno itd.). Tako stojimo v tej filozofiji na mah pred bogastvom bitij, ki je neizmerno. Vse to je strnjeno tu v mogočno sintezo. Umetnost je po svojem bistvu celostnega značaja: tu služi vsaka posameznost, vsak poedin ornament itd. celoti; razen tega: ni tako veličastnega in ne tako majhnega bitja, da bi ne moglo biti predmet umetnosti.



b) Čeprav vekotrajni, sta filozofija in umetnost v svojih elementih, sestavinah preprosti, vsakdanji, nič posebnega; v svoji sintezi in celoti pa sta svojevrstni, edinstveni, bogati.

c) Isto vsestranost razodevata filozofija in umetnost tudi v subjektivnem pogledu. Filozofija združuje v sebi tri vrste spoznanja: versko, naravno-vulgarno ali predznanstveno in refleksivno-znanstveno. Isto velja mutatis mutandis o umetnosti, ki ji je izhodišče prej omenjeno čustveno-osebno doživljanje, ki vprav zaradi svojega intimno-osebnega značaja prešinja celega človeka, vse njegove zmožnosti, razpoloženja in vsebino vseh njegovih vsakdanjih, znanstvenih in religioznih doživetij, dasi jih ne podaja v refleksivno-znanstveni obliki.

Razlike:

a) Umetniško-estetsko doživljanje je celovito, filozofsko pa delovito, parcialno. Umetnik je v svojem ostvarjanju duševno celostno zajet (glava in srce), celotna njegova osebnost je v doživetju in umetnini prešinjena, izražena in izpostavljena (eksponirana). A tudi predmet umetnosti je izrazito celovitega značaja: ne predstavlja suhih dejstev in njih resnice, ampak tudi njih vrednostno stran, vrednote v vsej njihovi življenjski neposrednosti in polnosti.

Filozofsko delo pa je vedno le delovitega značaja in to v objektivnem in subjektivnem pogledu. V subjektivnem: deluje le razum; čustvo in osebna človekova izpostavljenost, prešinjenost in podobno ne prihaja v poštev, da, mora se celo umakniti, ako hočemo priti do čiste, nepristranske filozofije. V objektivnem: predmet filozofije so suha dejstva pod vidikom gole resnice; tudi vrednote gleda filozofija le z vidika resnice, kolikor so posebna resnična ali neresnična dejstva.

b) Zato sledi umetnost v svojem zgodovinskem razvoju in v razvoju posameznih umetnikov pretežno zakonom rasti, filozofija pa zakonom napredka. Rast je pojav življenja, je organičnega in celostnega značaja, gre iz celote v celoto, v intenzivno, ne ekstenzivno smer, to je smer vedno večjega kvalitativnega izpopolnjevanja že od rojstva dane umetniške potence. Tu ne gre za »nove« slike, za »nov« material, umetniško





obdelan, niti za »več« umetniških slik, ampak vedno le za vprašanje kvalitativno popolnejše ali manj popolne umetnine, bolj ali manj čisto dognane umetniške vrednote ob istem materialu, isti vsebini, istem motivu itd.

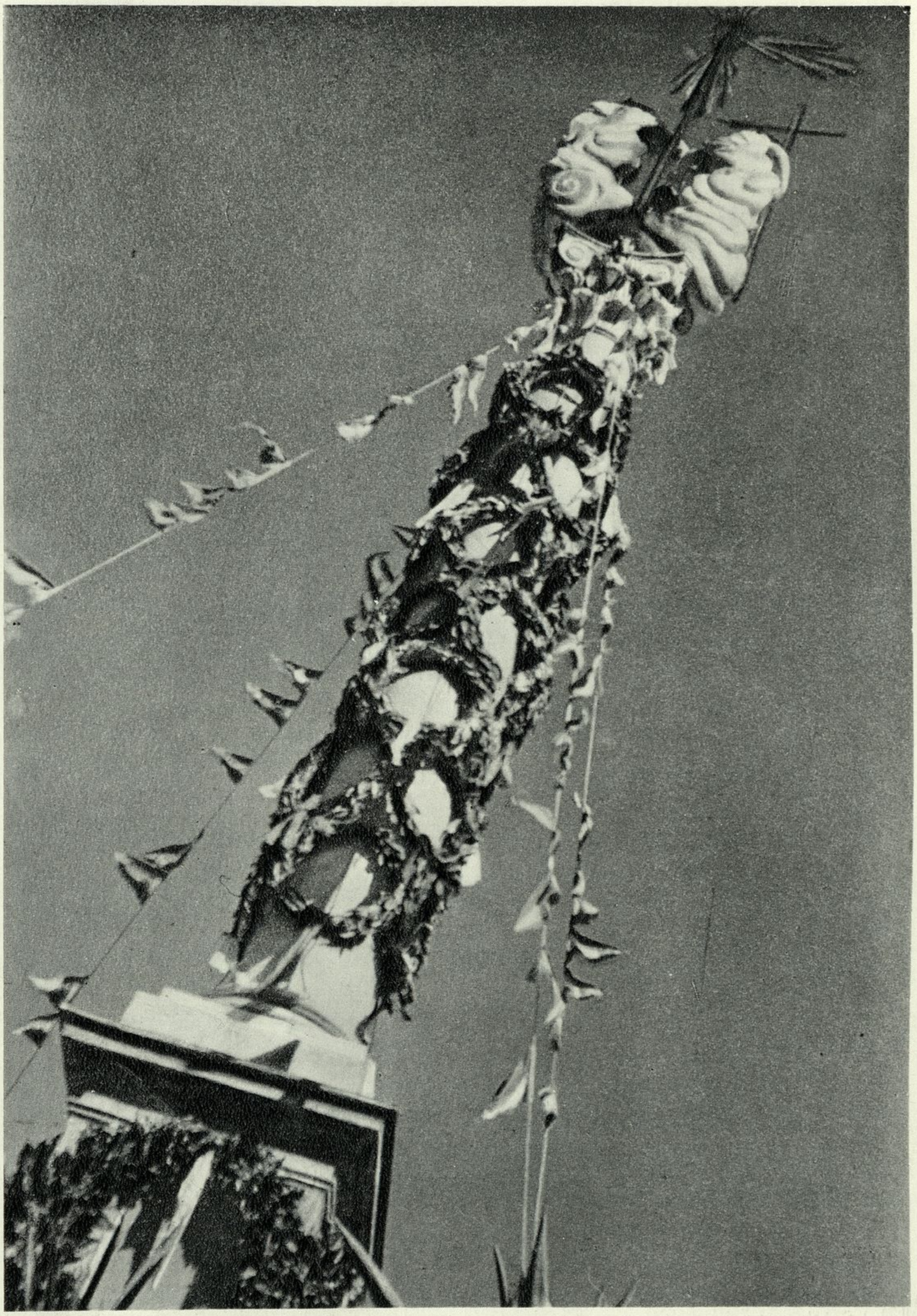
Napredek, ki mu sledi filozofija, pa je izrazito mehanskega značaja, je miselna vsota, zato vedno delovitega pomena; ne gre iz celote v celoto, marveč del sledi delu, spoznava spoznavi, zato je izrazito kvantitativnega značaja; gre za čim več novih spoznanj, dognanj in odkritij. Filozofski razvoj ima torej tudi pretežno ekstenzivno smer, dasi ne smemo prezreti, da je tudi za filozofijo važna kvalitativna izpopolnitev našega spoznanja.

4. Obe nas dovedeta končno do misterija in smisel za misterij je eden izmed prvih pogojev vekotrajne filozofije in umetnosti. Vse filozofsko prizadevanje gre prav za prav le za tem, da v svojem spoznanju prekoračimo danosti neposredne razvidnosti in samo ob sebi umevnih resnic ter se pogrezamo vedno globlje do nevsakdanjih in temnih globin, do »četrte dimenzije«, do pravega misterija, ki postane tako ena izmed temeljnih postavk vekotrajne filozofije. Isto velja o umetnosti, kjer pravi že Goethe: Mi smo potopljeni v same čudeže in stvari se nam izmuznejo v vsem onem, kar imajo ekstremnega in najboljšega.

Filozofu se predmetni svet razodeva v zanimivi in lepi luči, ki pa predpostavlja od zadaj neizmerno temo: ne moremo priznati večnih resnic, ako ne verujemo v posvečeno noč, iz katere jih dviga luč našega razuma. Tu sloni vse, kar je znano, na neznanem, spoznatno na nespoznatnem. Isto velja o umetniku in njegovem svetu. Prava umetnost nas vedno nujno popelje v misterij bitja in žitja, do nevsakdanjih globin, razumu za vedno nedostopnih, in šele v teh globinah se začenja prava umetnost in umetniško doživljanje. Razlika med filozofijo in umetnostjo je tu le v tem: filozofija sega tako daleč, kakor daleč gre človeška beseda, logos, razum in njegova sodba; umetnost pa gre tudi preko besede. Najveličastnejša in najvišja umetnost se šele tam komaj prav začenja, kjer jezik človeški umolkne, kjer razum in njegova sodba obstrmi.

5. Obema, filozofiji in umetnosti, gre potemtakem za odkrivanje globljega bistva stvari, to odkrivanje misterija v stvareh je imanentni cilj filozofije in umetnosti. Preko golih pritik, površine in videzov ter vsakdanjosti stvari in dogodkov nas skušata popeljati v globino, do jedra in pravega bistva.

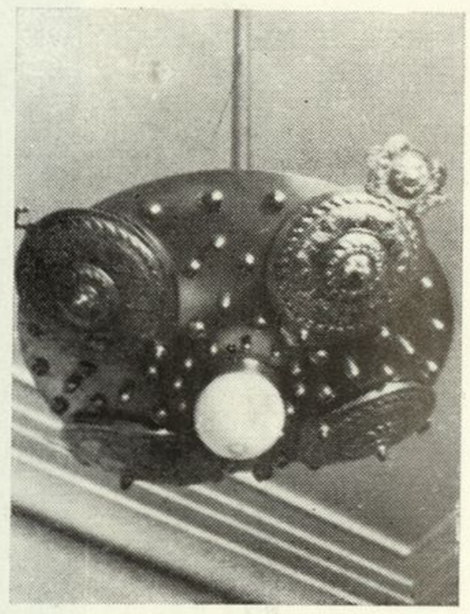
Razlika je le v tem, da gre filozofiji pri tem za spoznanje resnice, tako imenovano »bistveno spoznanje«, umetnosti pa za odkritje vrednot, zlasti lepote; prva išče v tem globljem



bistvu stvari resničnostno jedro, druga pa njih estetsko-vrednostno.

6. Tudi razmerje filozofije do resnice je kaj podobno razmerju umetnosti do lepote.

Filozofija pojmuje resnico kot adaequatio intellectus et rei, neko kritje med spoznanjem in stvarjo samo. To izenačenje pa je seveda le v »podobi« (species), resnica je torej neka similitudo ali podobnost ali posnetek stvari v našem razumu. Istotako gre pri vprašanju lepote vedno v prvi vrsti za podobnost (similitudo): »čisto podoben mu je«, »prav tak je«, pravimo ob portretih, slikah itd. Kajpada gola podobnost še ni to, kar imenujemo umetnost in prava umetniška lepota; treba je, da je ta podobnost globlja, ne zgolj rokodelska spretnost, treba, da začutiš ob njej tisti z besedo neizrazni »splendor« (ordinis, kakor bi se sv. Avguštin izrazil); v umetnosti gre za globinsko-nevsakdanje posnemanje in podobnost stvari v umetnosti, tisto, ki ti posije tudi v nevidne globine, tisto, ki ima na sebi poseben blesk, da nam osvetli predmet v vseh do tedaj nedostopnih dimenzijah, tako da izzove v nas edinstveno-estetsko-vrednostno doživetje (čustvovanje). Podobno moramo tudi v filozofiji razlikovati pravo filozofsko ali bistveno spoznanje, ki prodre do globine stvari, od onega vsakdanjega spoznanja resnice, ki je kot adaequatio intellectus et rei ostalo le na površini, in ki je kot tako zadostilo samo radovednosti, kakor jo uteši človek ob filmu, kjer tudi ne gre za logično, marveč vedno le za neke vrste hedonsko uživanje (čustvovanje).



Razlika:

Filozofija odkriva to podobnost stvari in skladnost našega subjekta s predmetnim svetom (resnica) zgolj umsko-pojmovno ali logično, sličnost je tu samo v mislih, mišljena; umetnost pa jo odkriva tudi vrednostno, in sicer estetsko vrednostno, t. j. duhovno-čutno jo ne le v pojmih misli, marveč tudi v čutnih likih upodablja.

Zato velja: ni je umetnosti brez neke filozofske vsebine, pač pa je narobe filozofija navadno brez umetniške oblike.

7. Kakor filozofija vsako poedinko (individuum) gleda vedno v luči večje ali manjše splošnosti in se vse njeno spoznanje suče na ravnini od poedinosti do najširše splošnosti (in obratno), tako je tudi umetnost v svojem jedru vedno uresničitev, utelešenje neke širše (višje, splošnejše) ideje v konkretno ali nazorno dani snovi.

Razlike so predvsem v smeri:

a) Filozofija gre predvsem v smer odkrivanja idej, likov, podobnosti in vsebine v stvareh, ki so že tako ali drugače dane ali uresničene pred nami; filozofija nam jih samo približuje, predočuje, razlaga in podobno.
Umetnost pa gre preko golega odkrivanja do ostvarjanja idej (likov, vsebine) v konkretnem svetu. Umet-





niške ostvaritve so tako nove danosti, ki jih prej v stvarnem svetu še ni bilo.

b) V filozofiji je lik (ideja, species, podoba) tem popolnejši, jasnejši, čim manj vsebine vključuje, čim bolj bleda je njegova vsebina.
V umetnosti je pa obratno: čim popolnejši je lik, tem več vsebine ima.
Z drugimi besedami:
filozofiji gre za ideje, misli, jasne pojme, umetnosti pa za vrednote in njih polnost.

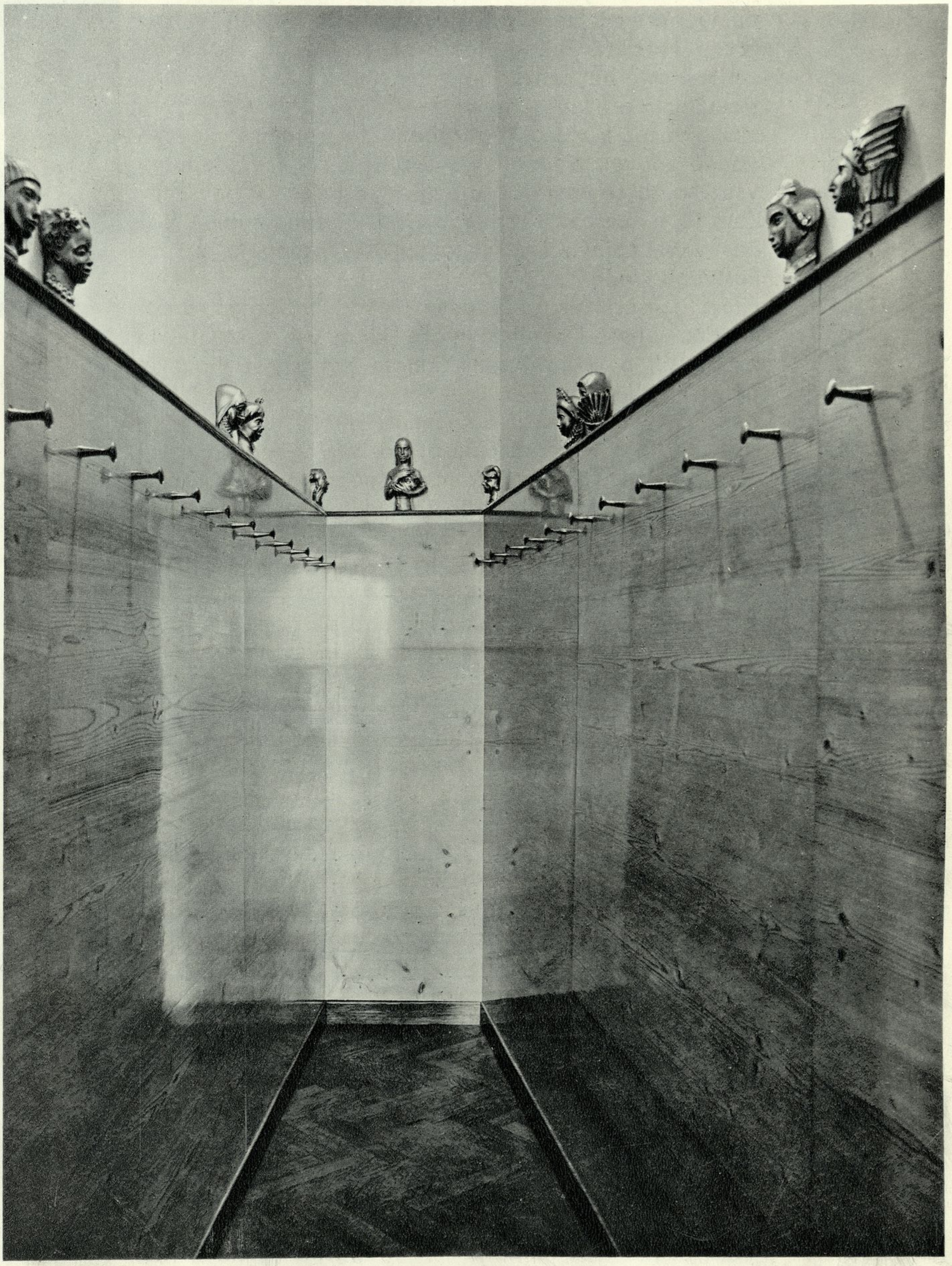
c) Zato gre filozofija v smeri vedno večje abstraktnosti in splošnosti (širok obseg pojmov s čim manjšo vsebino); umetnost pa v smeri čim večje konkretnosti, nazornosti do najvernejše, res le umetniku dosegljive ostvaritve poedinosti; gre ji resnično za ono skrajno konkretnost, ki jo imenujemo: »edinstvenost«; »edinstvena umetnina« je ideal umetniškega ustvarjanja.

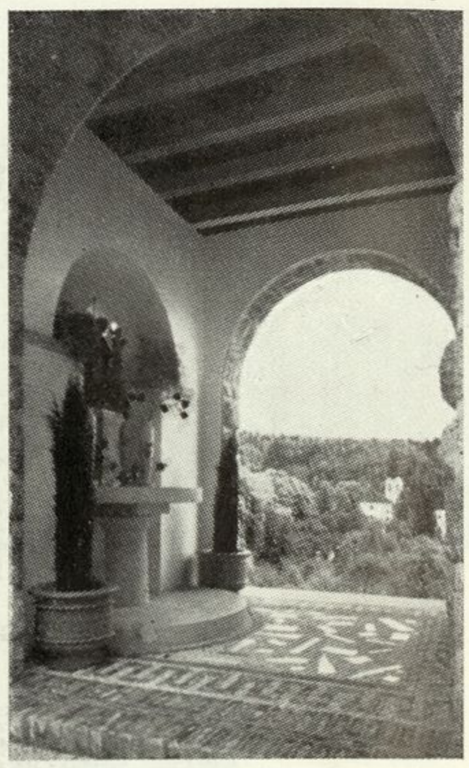
č) Zato gre filozofija v smer vedno izrazitejše »gole o k v i r n o s t i« dojemanja pojavov: vsak pojem v svoji splošnosti in z njim vred vsaka sodba dojame predmet tako rekoč vedno samo v okviru, v tistih pojmovnih mejah, po katerih se loči od drugih predmetov, dočim se vsa podrobna konkretna vsebina, živa poedinost splošnim umskim pojmom, s katerimi operira filozofija, filozofu tako rekoč izmuzne, zlasti pa se mu izmuzne najžlahtnejše na stvareh: vrednote kot vrednote, t. j. v njihovem vrednostnem svojstvu samem. To dojame le umetnost, ki se giblje v smeri vedno večje p o l n o s t i.

d) Zato velja o filozofiji: čim globlje gre, tem bolj se oddaljuje od življenja. Njena najgloblja spoznanja so tudi najbolj abstraktna in najbolj splošna, zato najmanj nazorna, najmanj živa, pojmi so bledi, slabokrvni, povprečnemu človeku skoraj nedostopni, filozofija je vedno bolj vzvišena in zaprta v svoj začarani krog. Umetnost pa: čim boljša, čim popolnejša, čistejša in resničnejša je, tem bližja je življenju, tem bolj mora najti tako živ lik, da snov v njem tako rekoč zaživi, tako da človek ob umetnini zmore podoživeti isto estetsko ugodje, ki ga je doživljal umetnik sam, ko je umetnino ostvarjal.

e) Zato filozofija, čim globlja je, tem bolj utruja in dolgočasi tistega, ki ni strokovno v njej podkovan.
Umetnost pa obratno: čim čistejša in bogatejša je, tem bolj preseneča človeka z vedno novimi vidiki, čim nenavadnejša je, tem zanimivejša.

f) Filozofija se trudi za čim večjo preglednost in jasnost, je tem boljša, čim bolj ji prideš ali vsaj vidiš »d o d n a«; umetnost pa obratno: tem čistejša in pristnejša je, č i m b o l j n e i z č r p l j i v a j e; njej gre za neizčrpljivost.





g) Zato je filozofija »perennis« ali vekovita res le zaradi neizpremenljivosti resnice, ki jo vsebuje, umetnost pa je perennis zaradi svoje vrednostne estetske neizčrpljivosti. Philosophia perennis ne sme presenečati, ne sme biti senzacionalna in hlastati za »novostmi«, trenutnimi učinki in vplivi na človeka, pač pa mora vsaka večna lepota, ki jo vsebuje ars perennis, človeka vedno znova presenečati s svojo neizčrpljivo lepotno vsebino, ki se nam vsak trenutek razodeva v novi luči.

h) Zato je ars perennis igriva, naivna, z vedno novimi miki nas vabi, spravlja iz ravnotežja ter poteguje v svoj čustveno-vrednostni krog.

Filozofija perennis pa je resna, moška. Filozofija razodeva dovršenost in zrelost moža, ki je vse pretuhtal in preizkusil, a je pri vsem tem le popolnost človeka, človeško delo.

Umetnost pa je kakor dovršenost otroka, ki še vedno raste, obrača pozornost nase, doživlja v sebi in drugi ob njej, ki pa je taka, kakršna je, neposredni dar božji, izšla iz božjih rok, zato je le umetnik zmožen videti lepoto tudi tam, kjer se filozof-znanstvenik že zdrzne in obrne v stran, t. j. v zmotah, prividih, sanjah, da, celo v zablodah in grehih.

8. Obe, filozofija in umetnost, pomenita participacijo stvariteljskih idej v stvareh, bodisi da so že inkarnirane v njih, bodisi, da to ostvarja šele človek.

a) Obema so vse stvari božje: luč razuma, da spoznava, in predmeti (vrednote), da jih spoznavamo (vrednotimo).

b) Bog je stvari tako rekoč dvakrat ustvaril: prvič same v sebi, kakršne so, drugič pa v nas, ko jih dojemamo.

c) Tudi mi smo tako rekoč dvakrat ustvarjeni: prvič sami v sebi neposredno od Boga, drugič pa v imanentnem refleksu v nas samih po spoznanju. Tako se zrcalo sveta in zrcalo nas samih v nas združujeta. V spoznanju in vrednotenju smo božje zrcalo, deležno božje veličine.

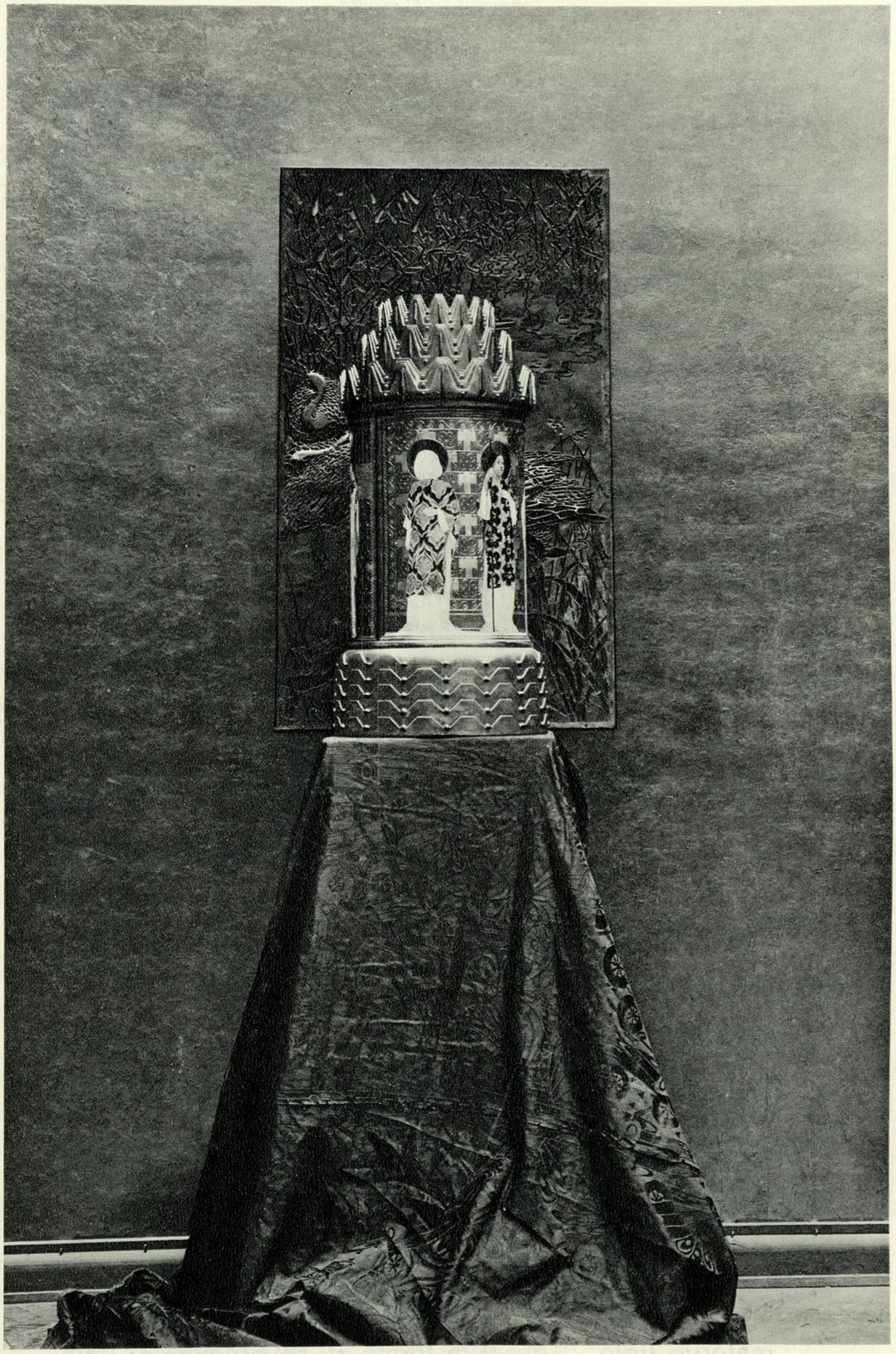
Razlika je pa vendar v temle:

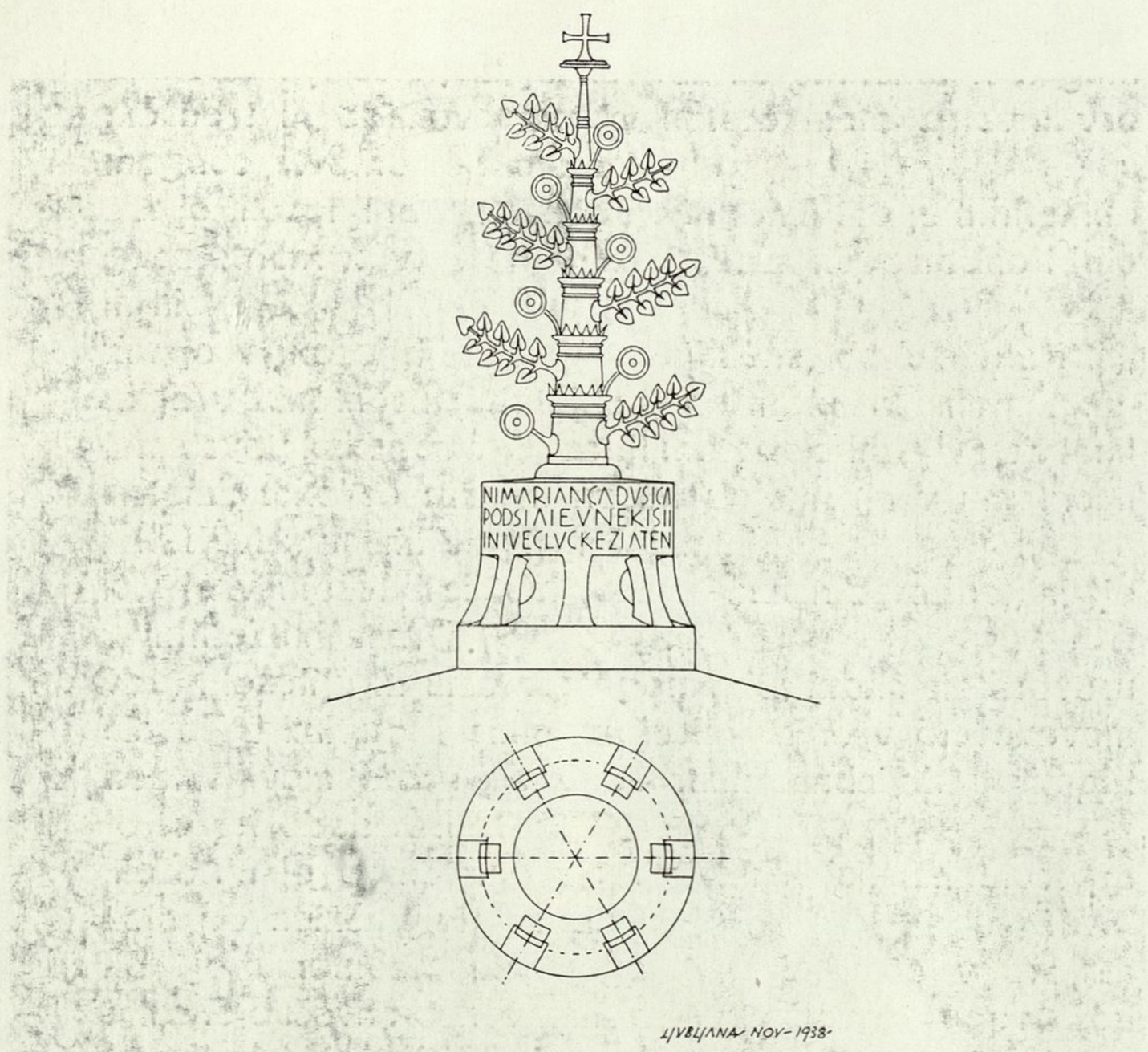
a) Ob umetnosti imamo trojno (stvariteljsko) zrenje ali intuicijo.

Prvo ima umetnik, ko v svoji umetniško-ostvariteljski viziji zre svoje lepotne like, preden jih je ostvaril.

Drugo ima umetnik v samem ostvarjanju lepotnih likov, umetnine.

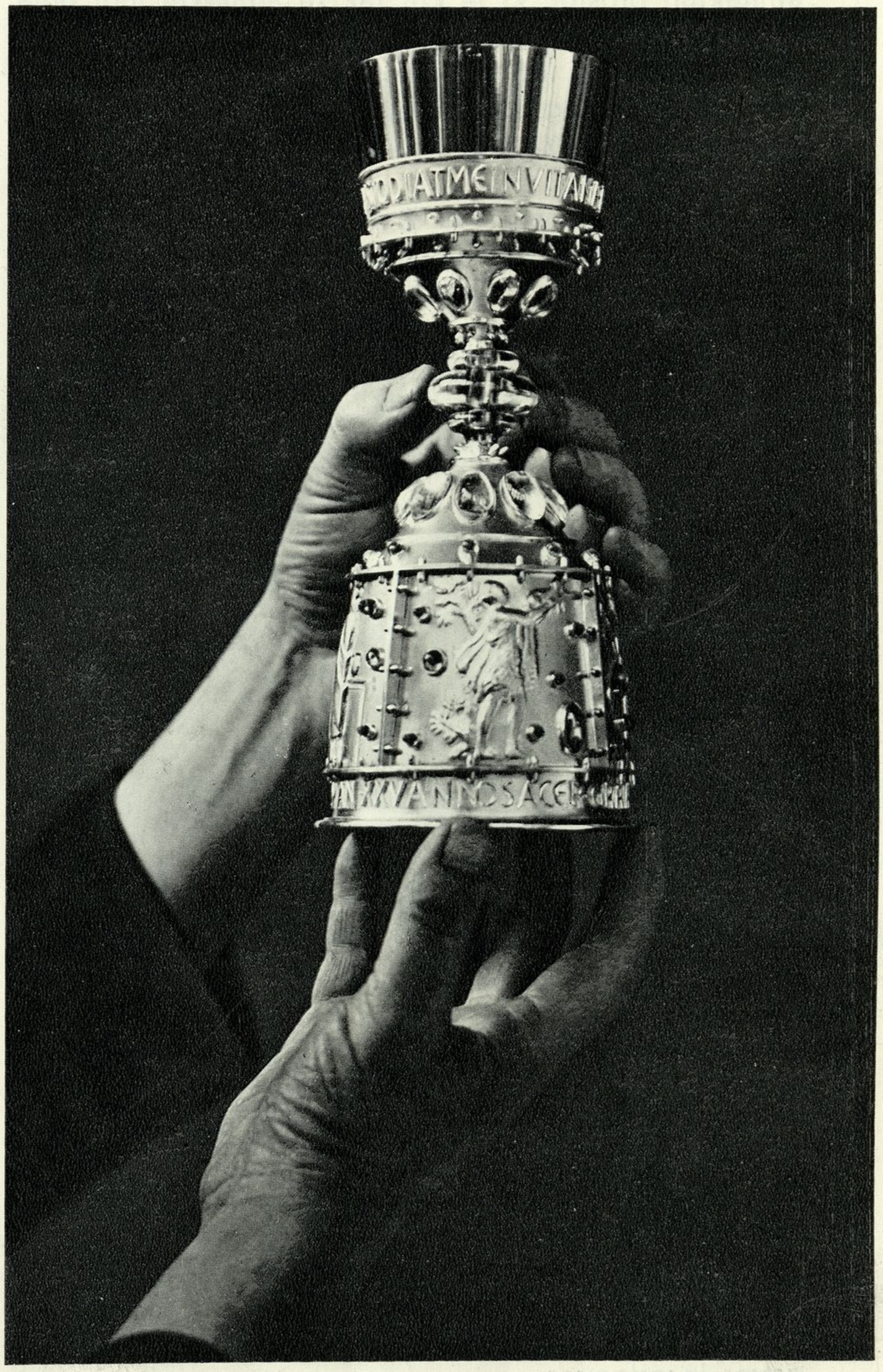
Tretjo pa ima človek — bodi umetnik bodi neumetnik — ob ostvarjeni umetnini sami. Estetsko doživetje je tu v jedru pri vseh ljudeh enako, naj si bodo umetniki ali ne. Razlika med umetnikom in neumetnikom je tu le v tem, da poslednjemu manjka ostvarjalno-izrazne sile, ki je potrebna, ako hočemo estetsko doživetje izraziti tudi v umetnini.





b) V filozofiji pa imamo pretežno le diskurzivno mišljenje brez intuitivnega. Tu ne gre za zrenje, marveč za postopno pridobivanje ene resnice iz druge; sklepanje, dokazovanje, primerjanje je tu pot do cilja.
Seveda moremo govoriti tudi v filozofiji o intuiciji, toda to ni več filozofija-znanost, marveč filozofija-modrost, genialnost, ki zopet nič drugega ni kakor posebne vrste nastrojenje, podobno umetniškemu.

9. Filozofija vesoljni bitni svet, s katerim se bavi, gleda v perspektivi dveh osnovnih bitnih polov (sestavin); materije (telo + duša) in forme ali še osnovneje: deja in možnosti. N. pr. Bog je čisti dej, a stvari sestave iz deja + možnosti (actus et potentia). Tudi umetnost zre vesoljni svet lepote, svoje kraljestvo, z vidika materije in forme (vsebina—forma, snov—lik, material—obdelava in podobno).





Zlasti med filozofijo in arhitekturo je tu analogija naravnost popolna, treba je napraviti le enostaven prenos:

a) Kar je v filozofiji materija in potentia (materia, možnost, nepopolnost, oblikovalnost po formi in deju), to je v arhitekturi prostor, ki je kot tak za arhitekta tudi gola možnost in oblikovalnost, v katero more spraviti vse mogoče stvarne lepotne like.

b) Kar je filozofiji logičnost, ideja in forma, to je arhitekturi geometričnost, v kateri se tudi izraža neposredno ideja in lik.

c) Kar je v filozofiji metoda (induktivna, deduktivna itd.), to je v umetnosti (arhitekturi) način, kako umetnik dojema svet; kakor so v filozofiji metode združljive z vsemi sistemi, tako so različni načini dojemanja v umetnosti združljivi z vsemi slogi in šolami.

d) Kar je v filozofiji sistem (celotni način zgradbe), to je v arhitekturi stil.

10. Obe, filozofija in umetnost, pomenita krono na drevesu človeške kulture, ki ima svoje korenine v človekovem neutešljivem erosu po večnostnih razdaljah. A zopet je to pri obeh različno:

a) filozofija je domotožje po večni resnici, umetnost pa žeja po neizčrpljivi lepoti.

b) Ker je umetnost celostnega značaja, zato v svojem telesno-duševno-duhovnem vplivu človeka sprošča (osvobaja) in očiščuje srce, filozofija pa s svojim enostranskim vplivom na razum samo razširja obzorje in bistri glavo.

c) Umetnost človeka dviga, filozofija ga usmerja.

11. Kot izraz kulture pomenita obe posebno človeško govorico ali logos, ki spreminja kaos v urejen svet ali kozmos.

Vendar vsaka drugače:

a) Za filozofijo je treba dveh, da nastane ravnotežje in harmonija. V filozofiji človek dejansko vedno tudi odgovarja; tu ne zadošča goli odmev v duši sočloveka, marveč filozofija potrebuje odgovora, je izzivalna in kliče človeka na odgovor. Filozofija je dvogovor, je sinteza, ki nastane vedno le po tezi in antitezi; je govorica v strogem pomenu besede, zato zahteva zvezo (kupolo) med subjektom in predikatom, kot taka vedno tudi razstavljanje in sestavljanje, besedo in protibesedo, govor in odgovor.



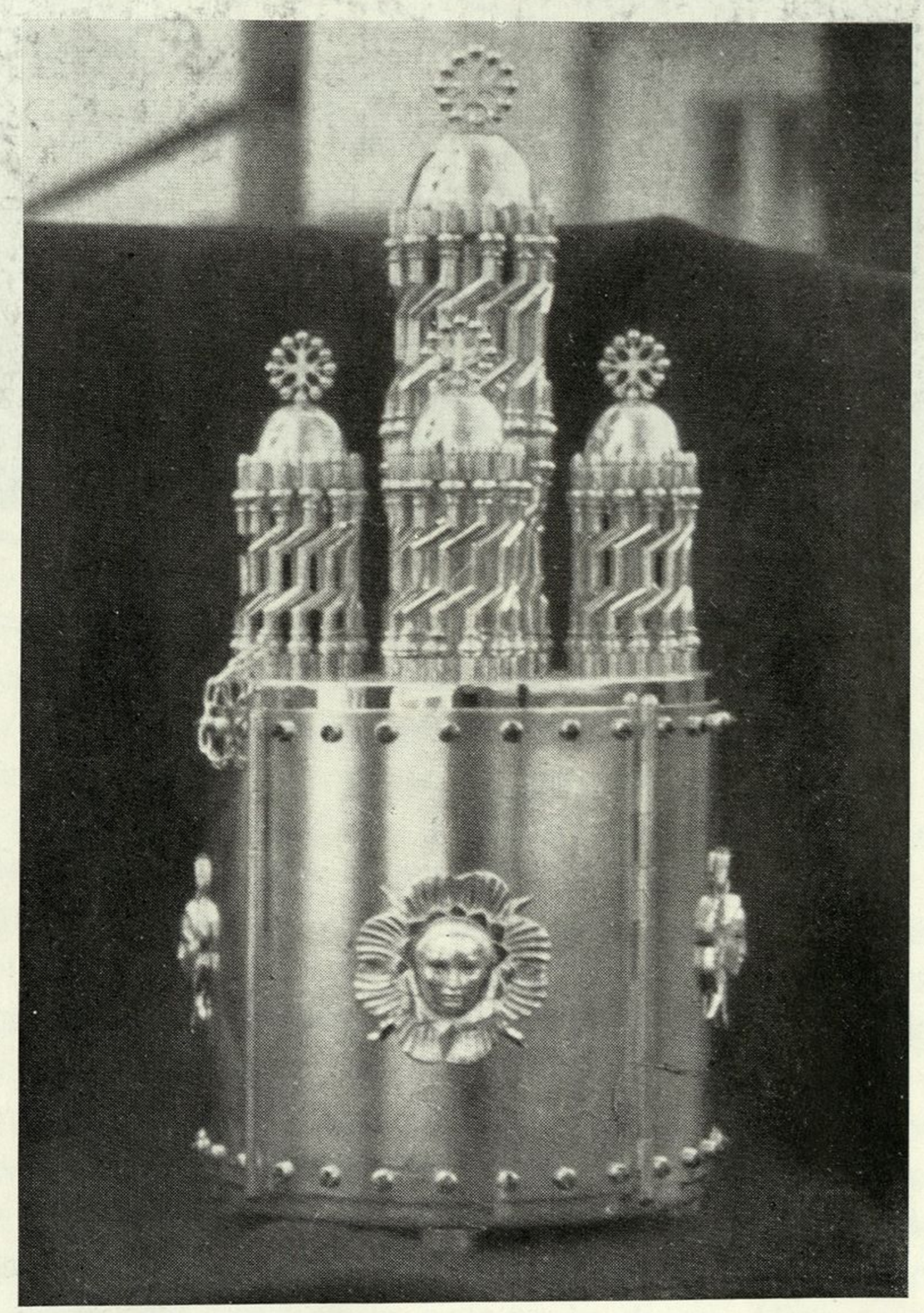
b) Umetnost pa uglaša sama: njen svet je v harmonijo zajeta polnost in konkretnost bitij. Njena svojska sila je, da sama sestavlja, veže in uglaša stvari — najbolj pa človeško srce — in jih tudi sama razstavlja, vznemirja, postavlja pred nove naloge in dviga. Umetnost je samogovor najtišje vrednote — lepote. Ob njej

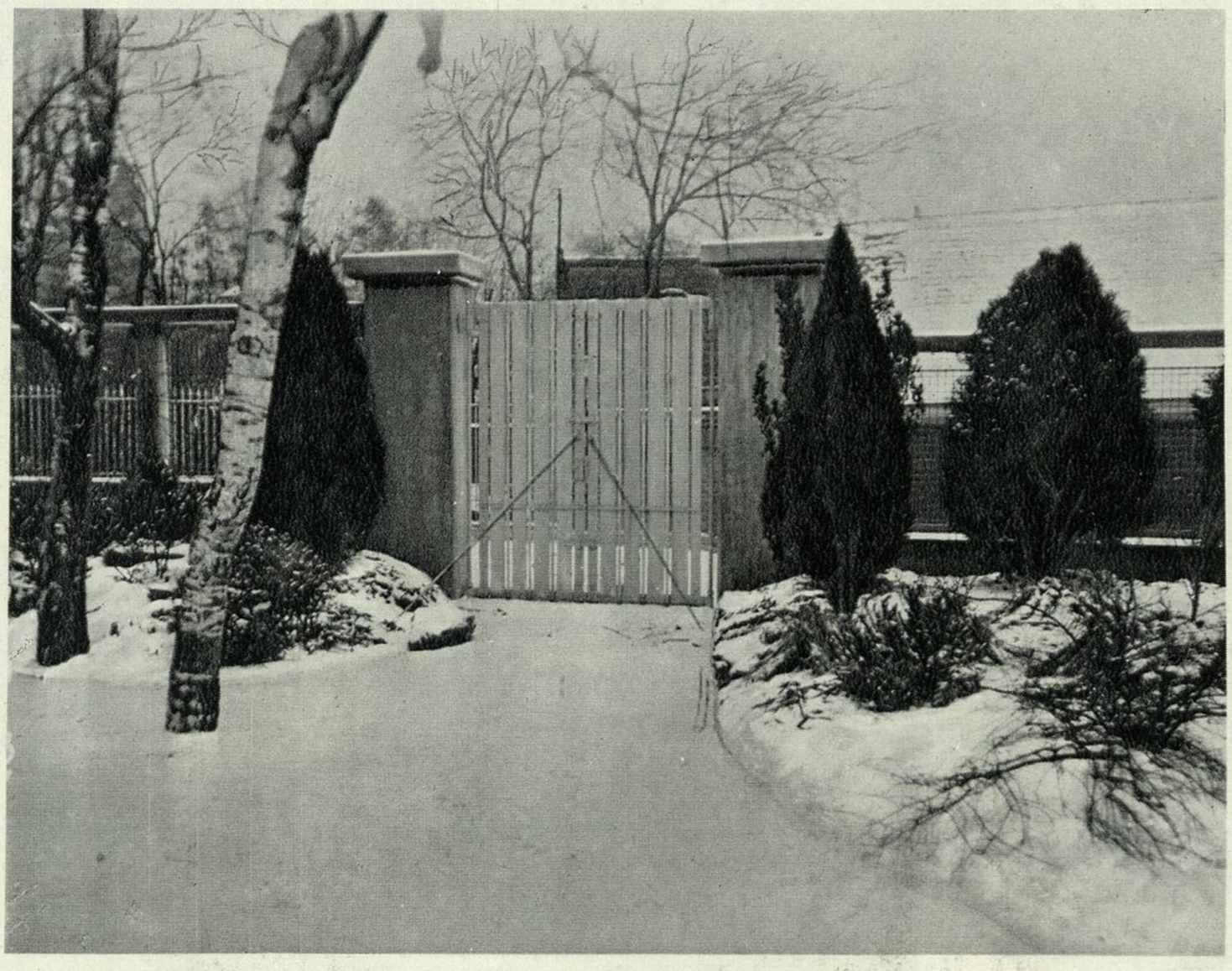


človek samo prisluhne, da po možnosti dojame v sebi njen odmev. Logično kopulo ali veznik v umetnosti nadomešča odmev, ki je v tebi, a ni tvoj, ker je njen in se vanjo povrača. V svoji enkratnosti in edinstvenosti se nobena umetnina ne dá ponoviti in zato beseda, ki jo skušaš dati njej v odgovor, gre mimo nje v gluho temo. Podoživeti jo moreš le v njenem odmevu; čim tišji je, tem čistejša je bila lepota, ki je govorila po njem.

Vekotrajna filozofija je najmočnejši in najjasnejši pogovor človeškega duha, vekotrajna umetnost pa najtišji odmev skrivnostnih zvonov v človeškem srcu.

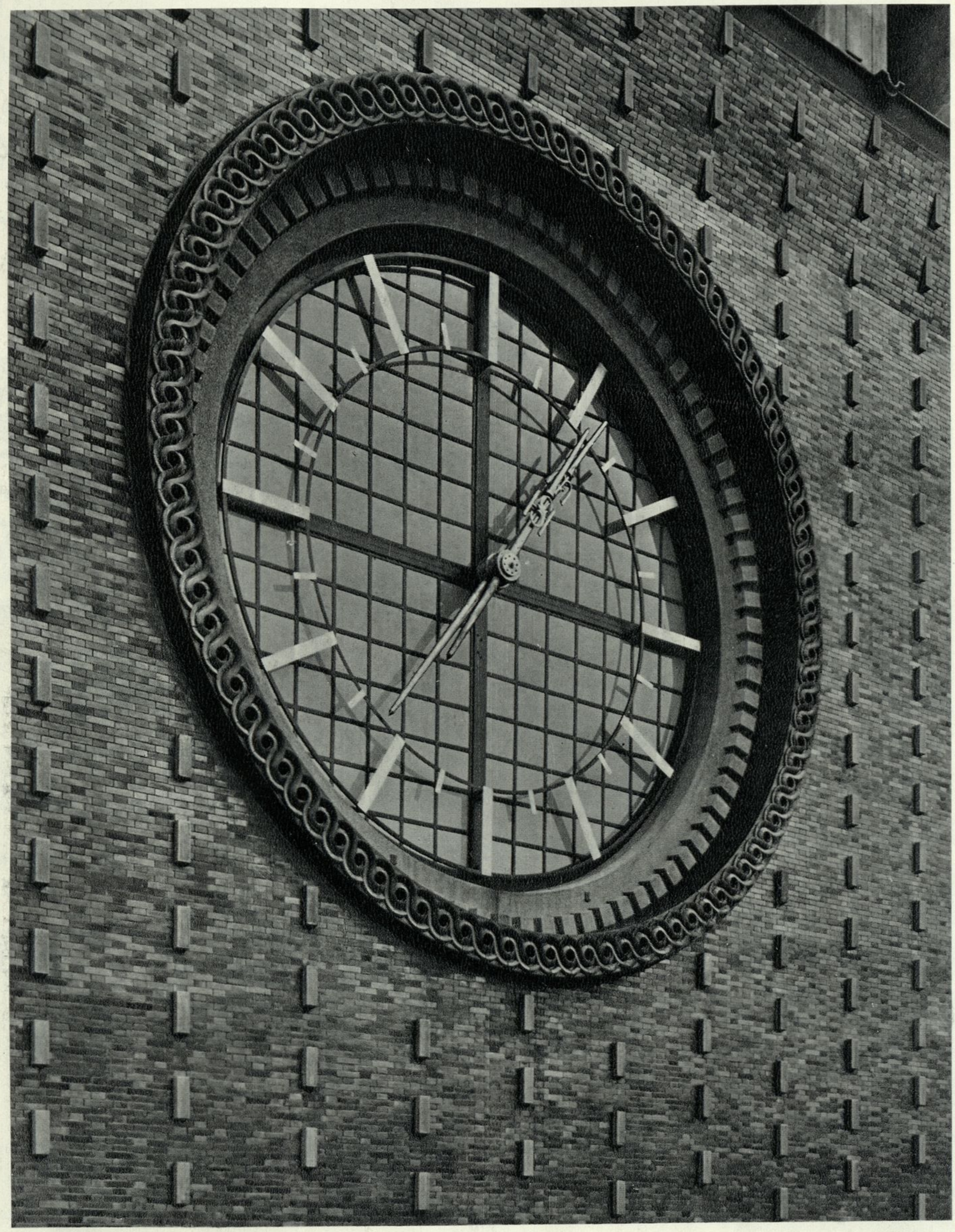
ANTON TRSTENJAK

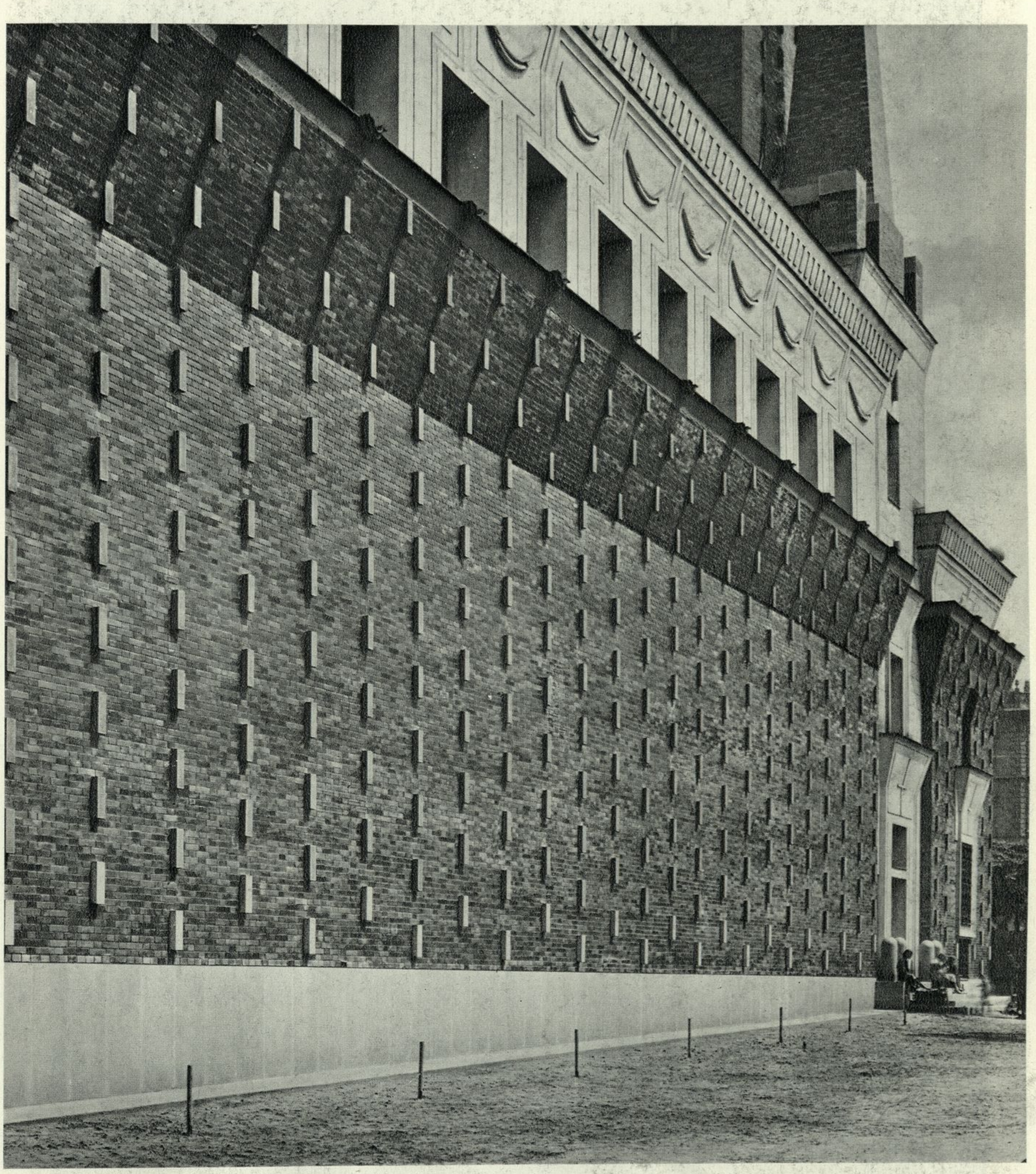




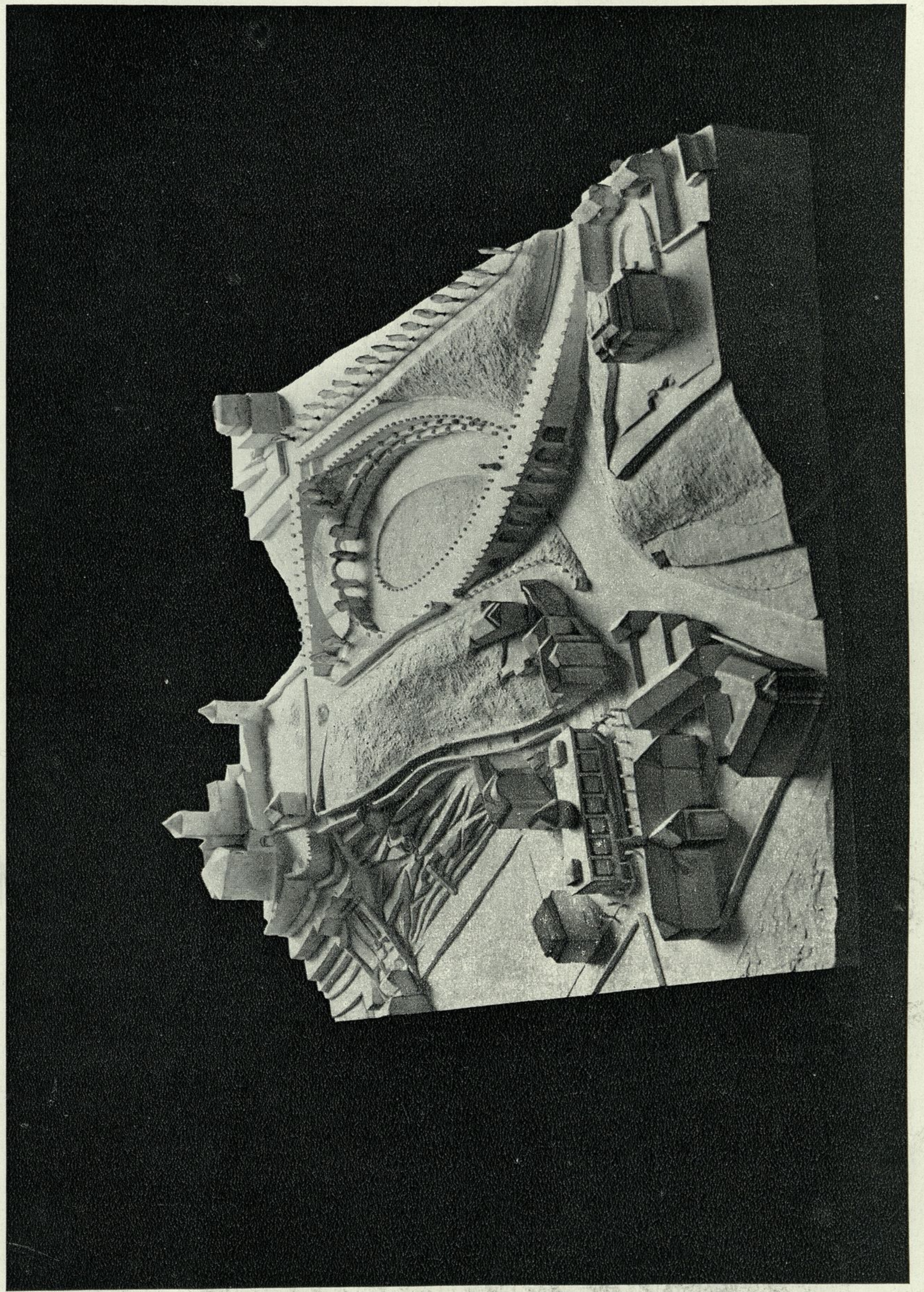


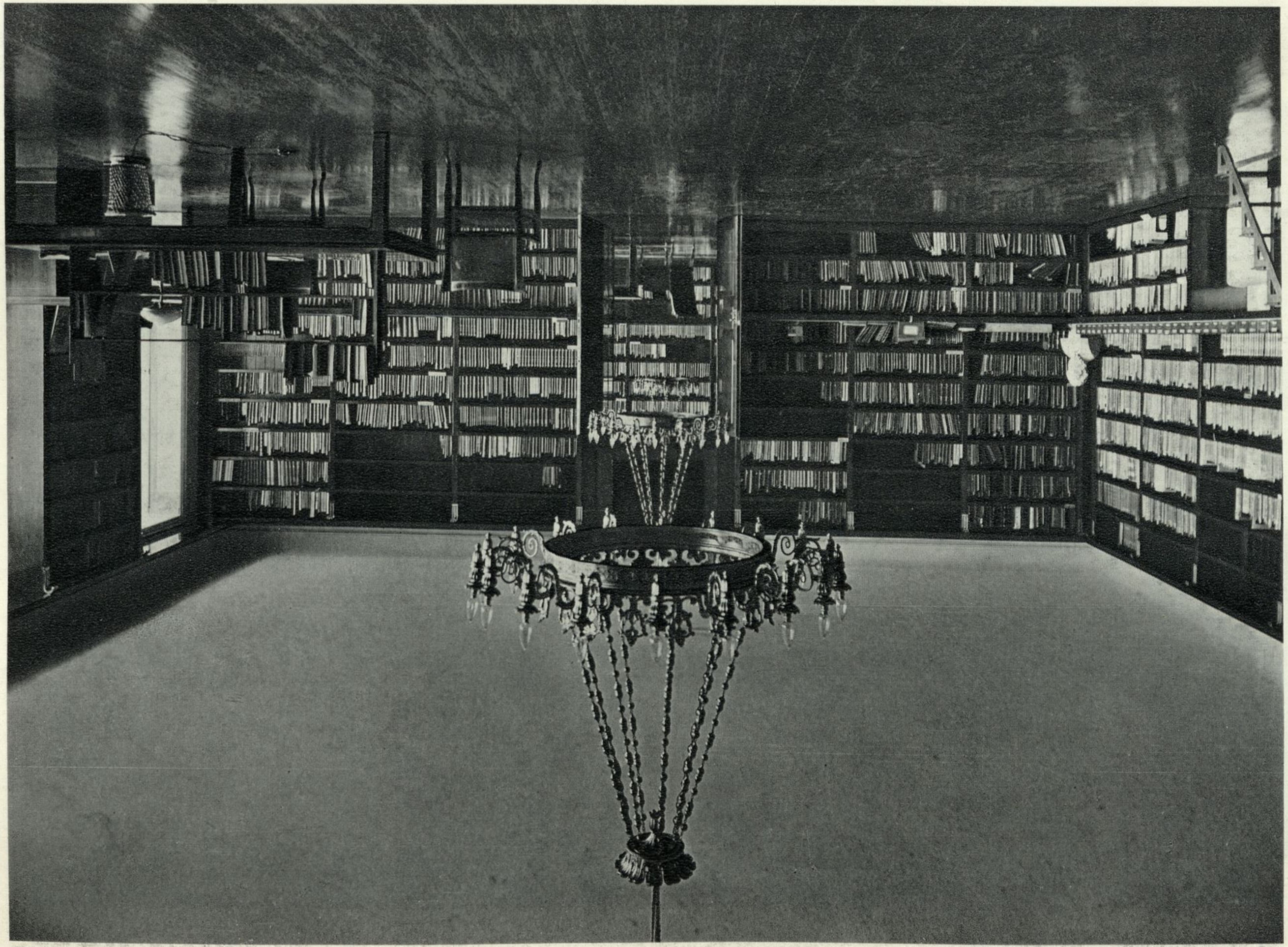


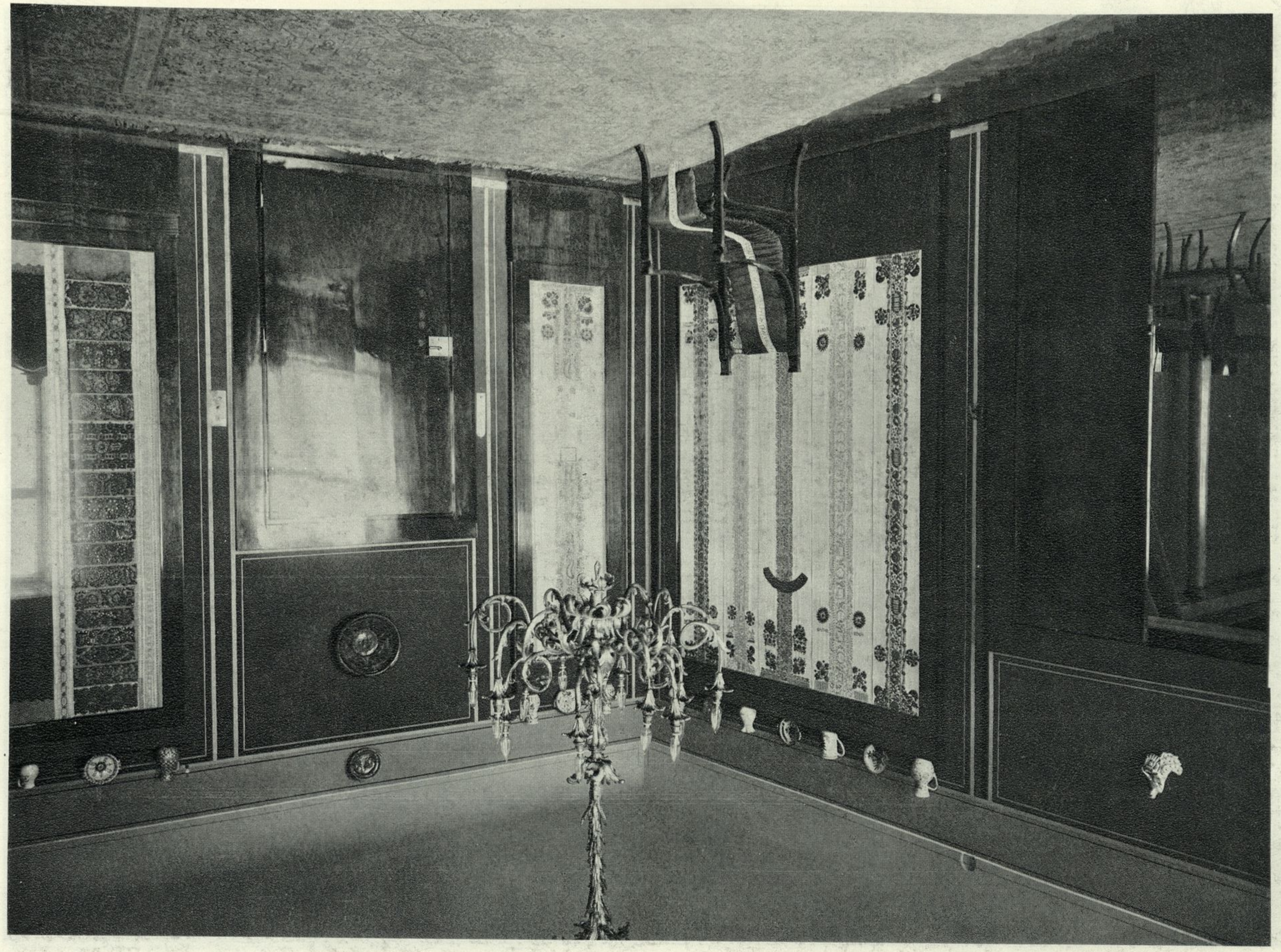


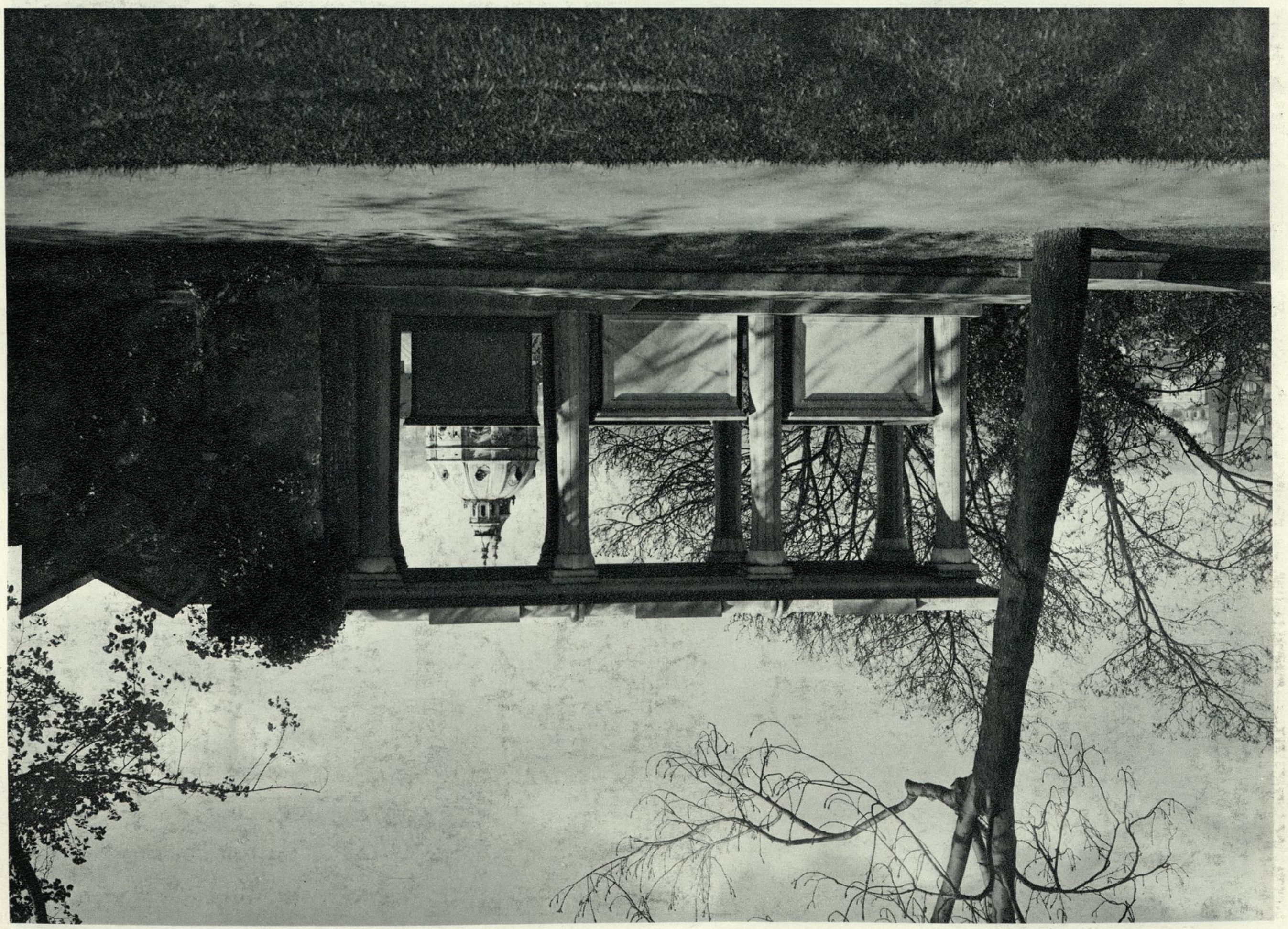


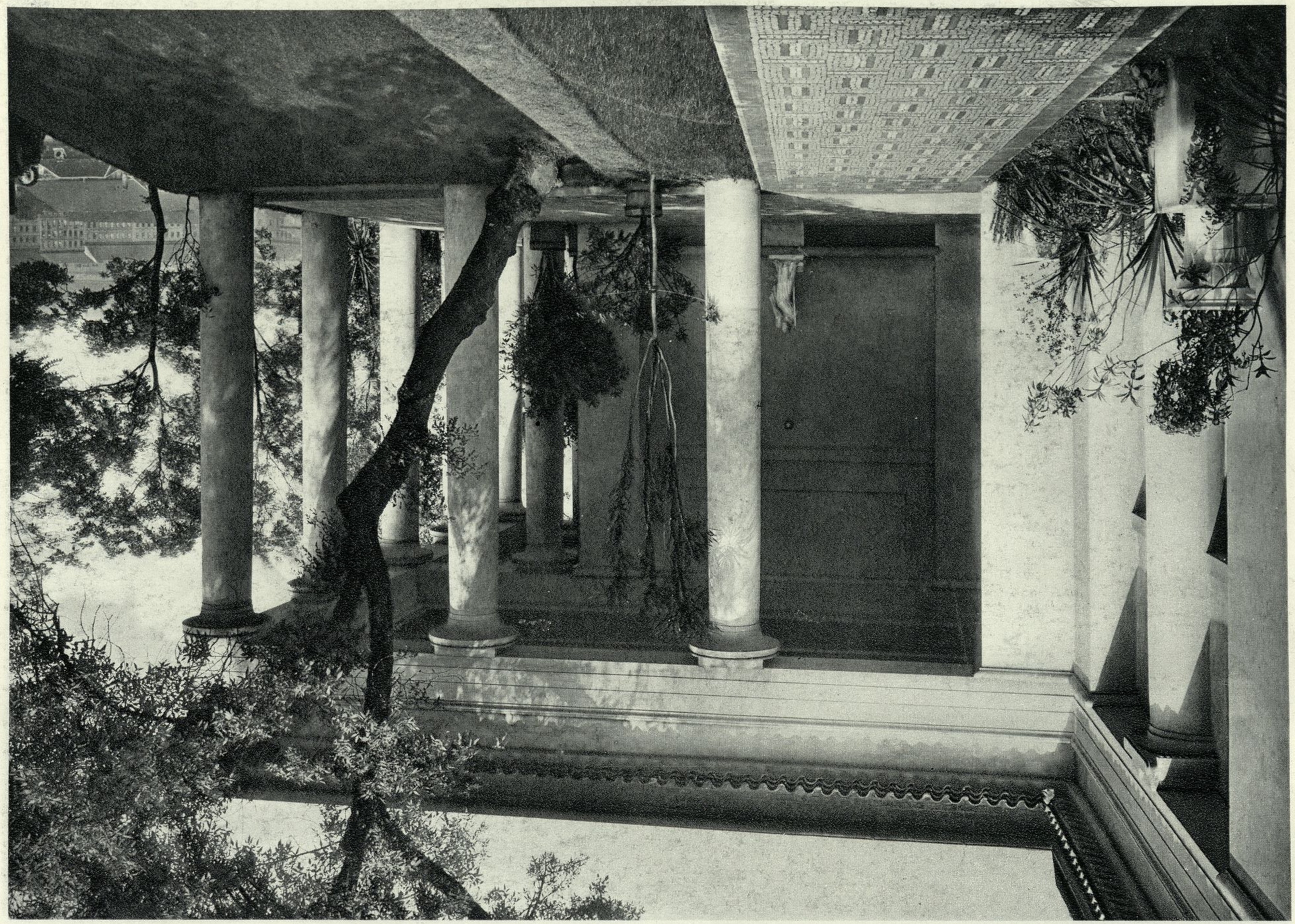


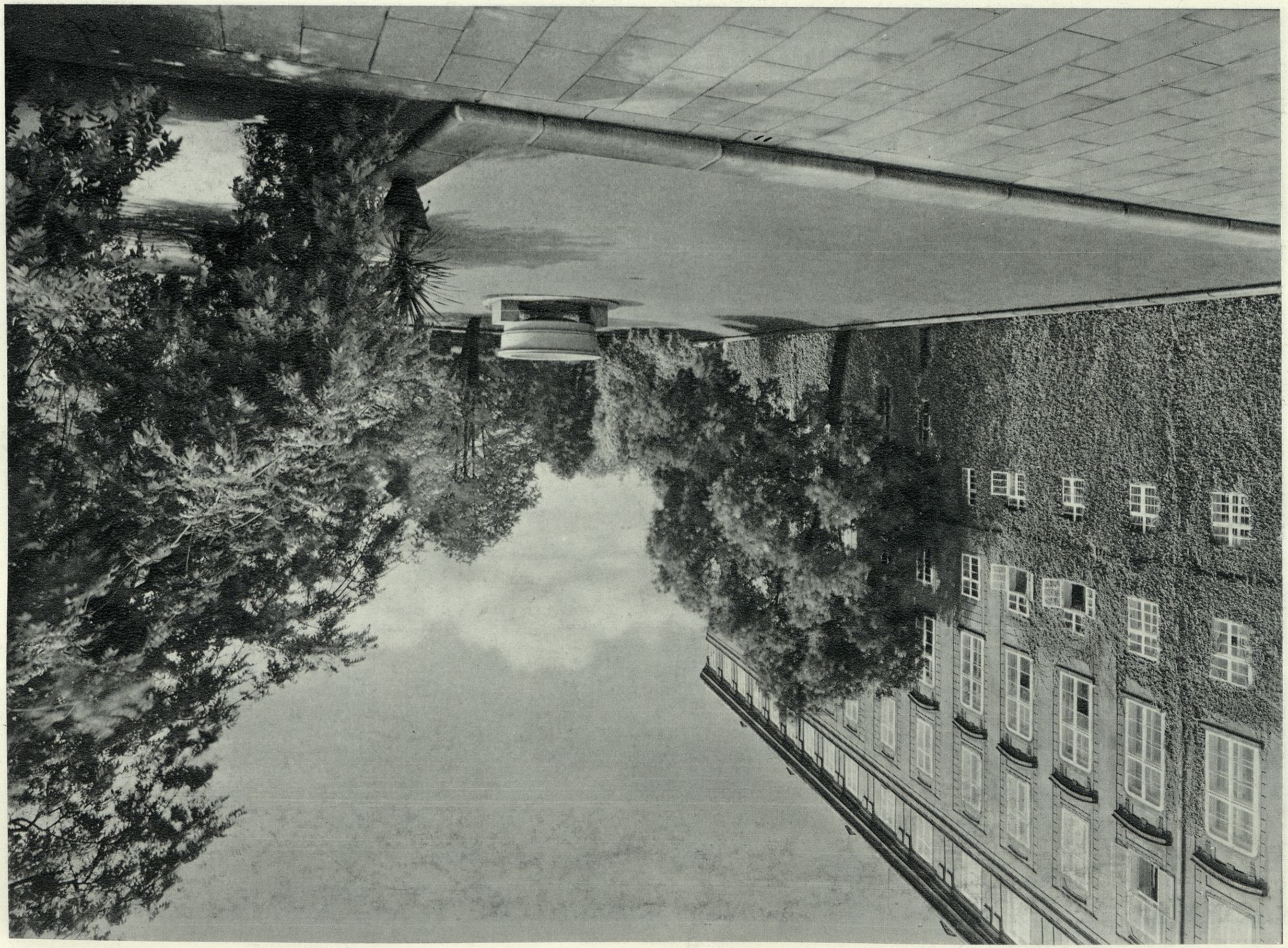




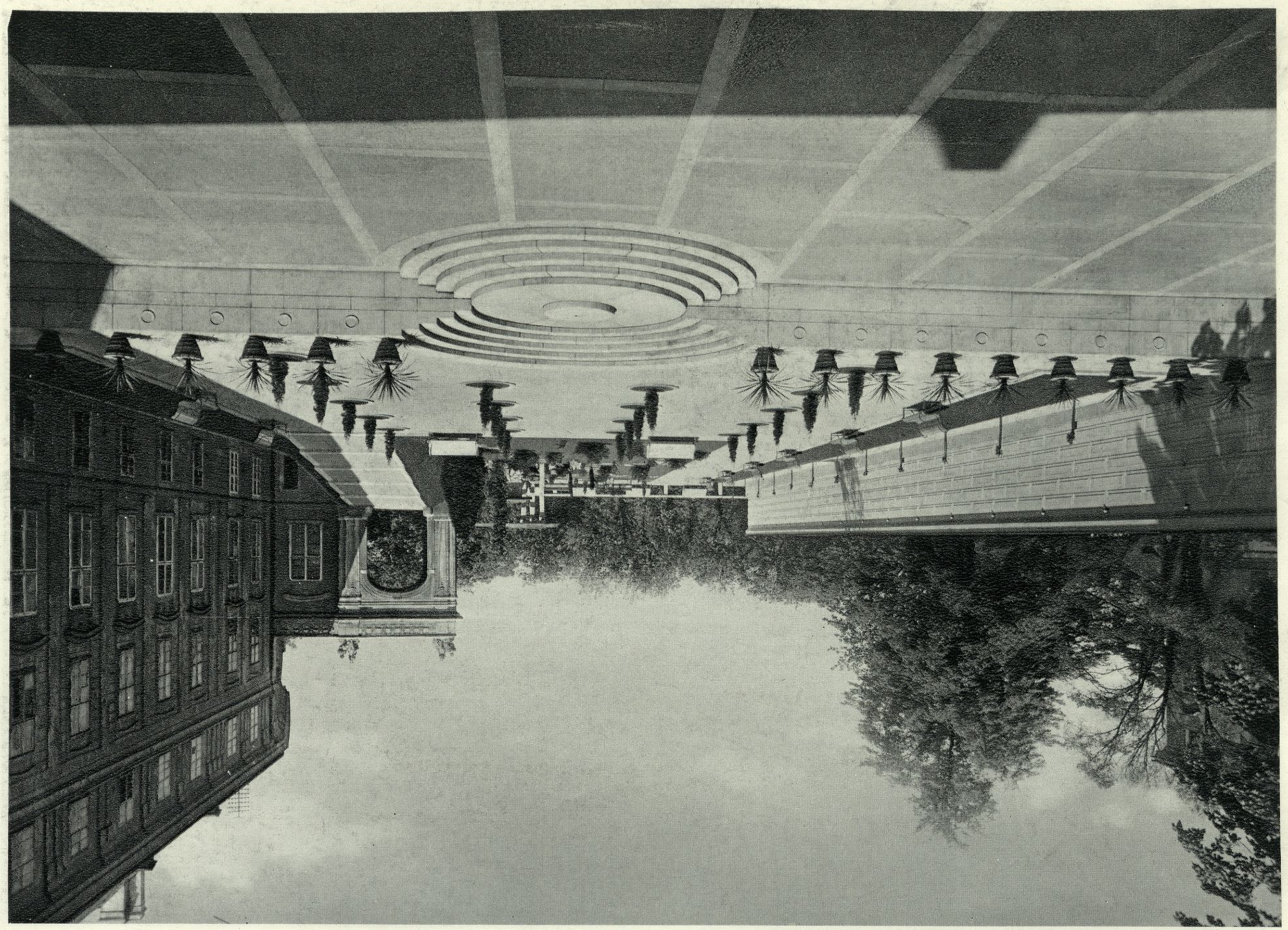




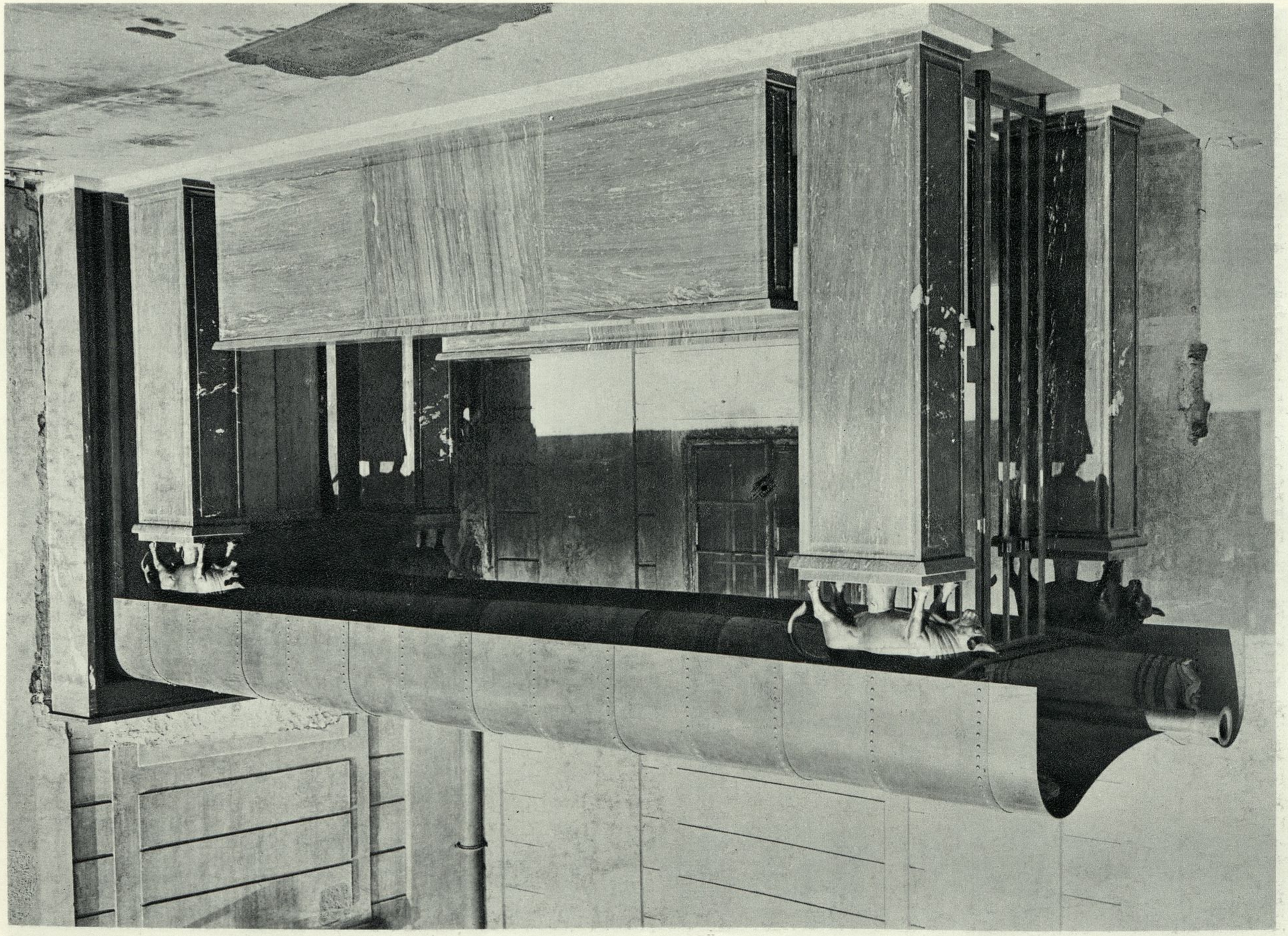


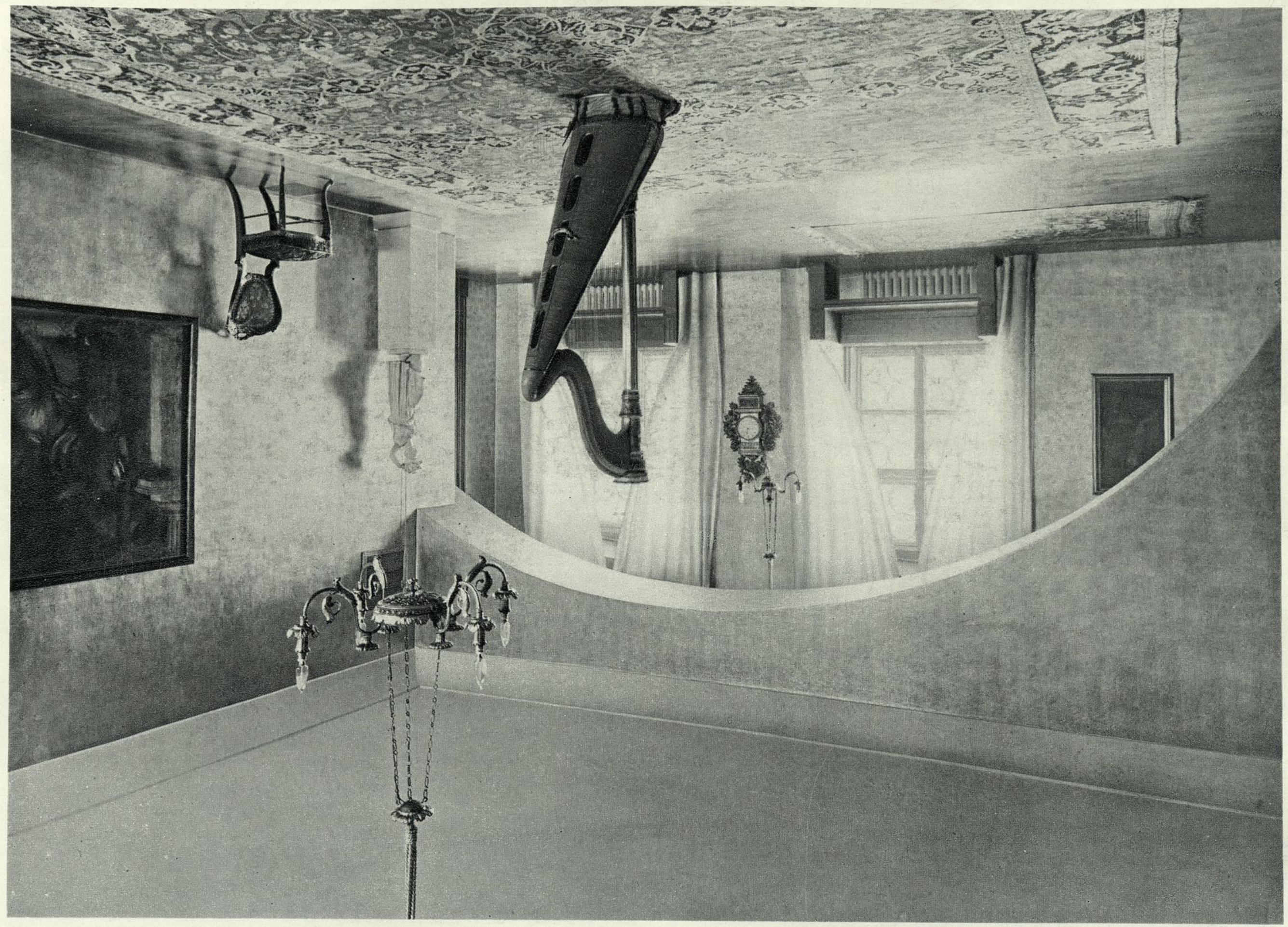


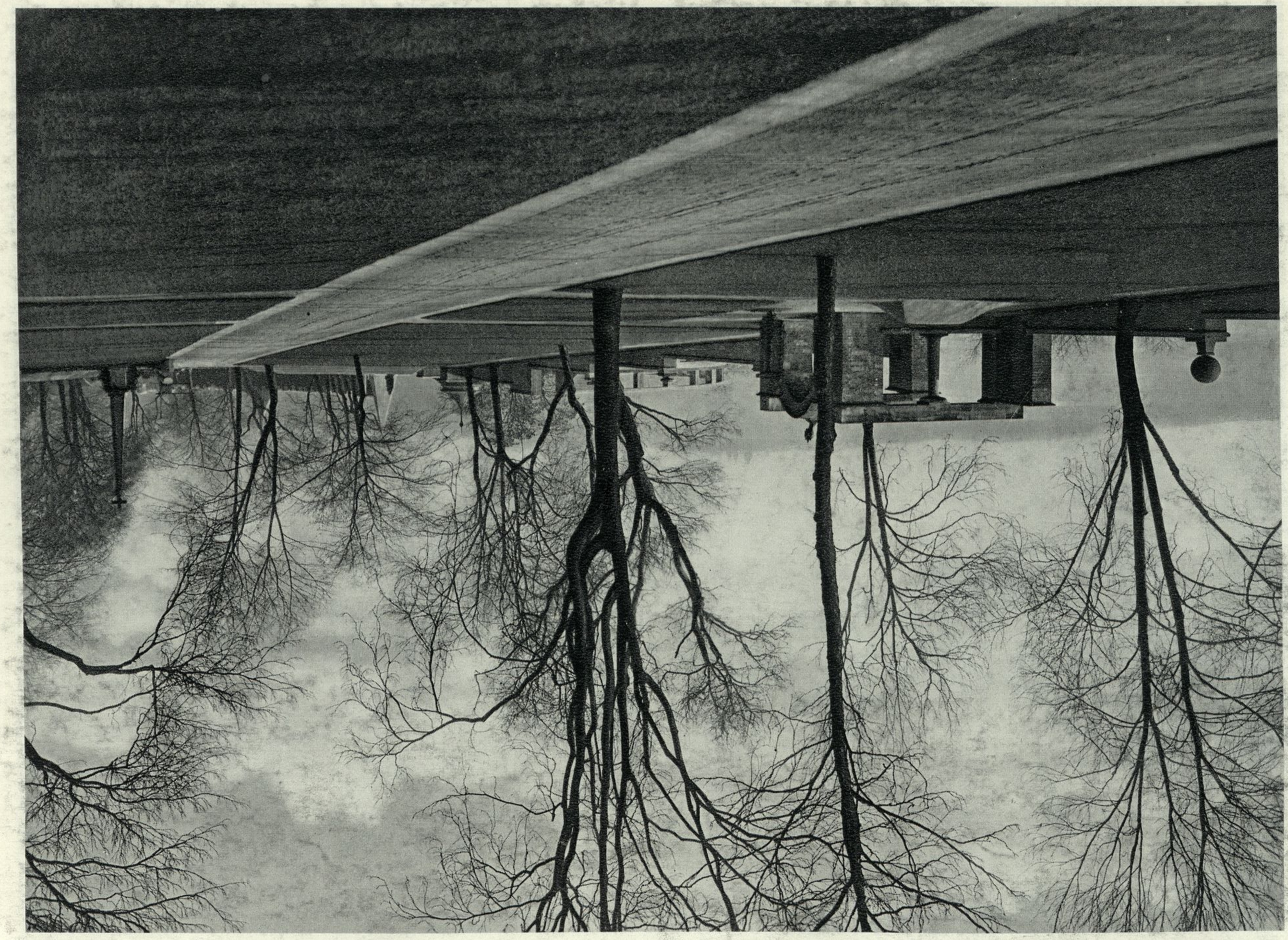
260



261

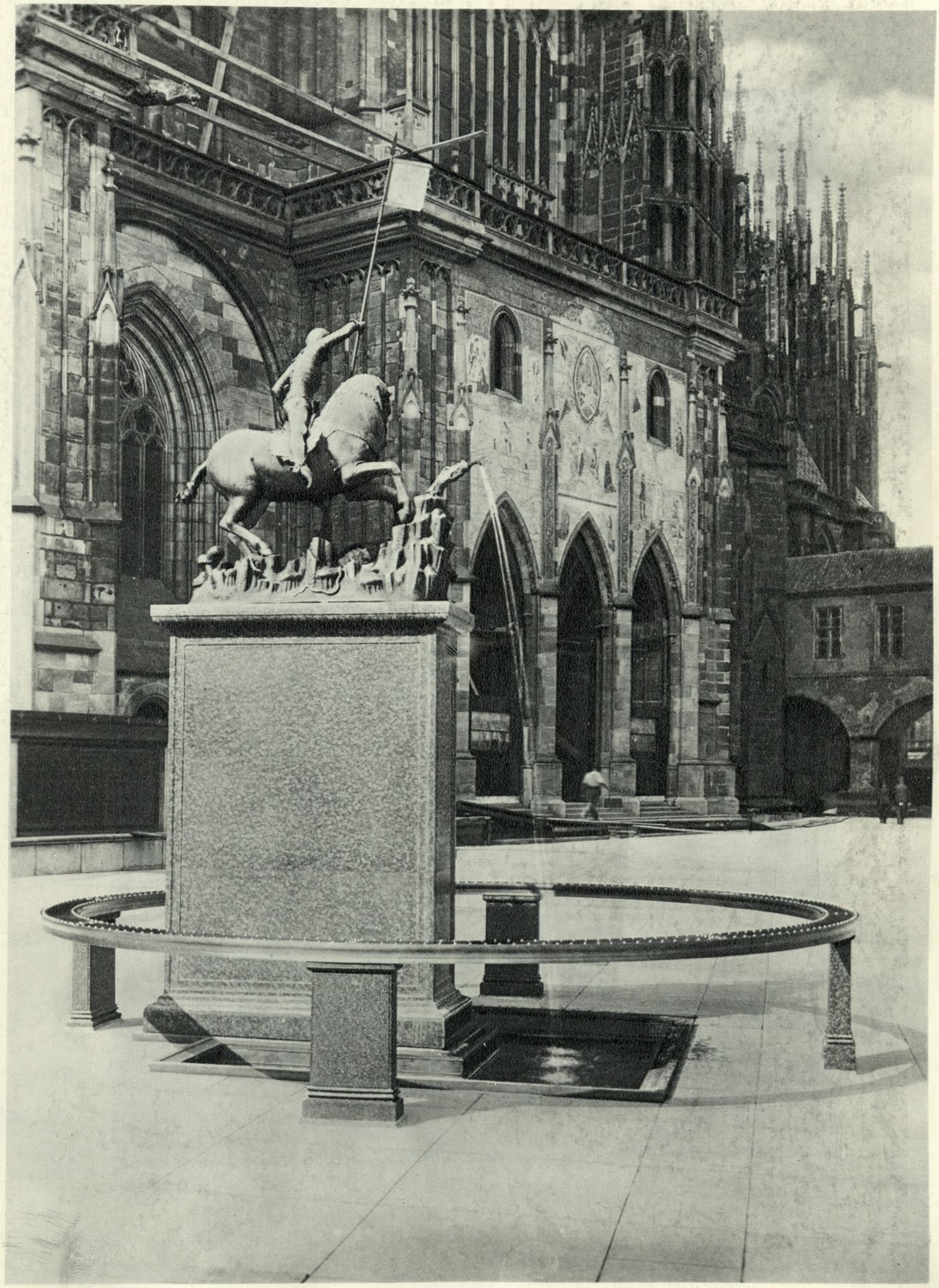


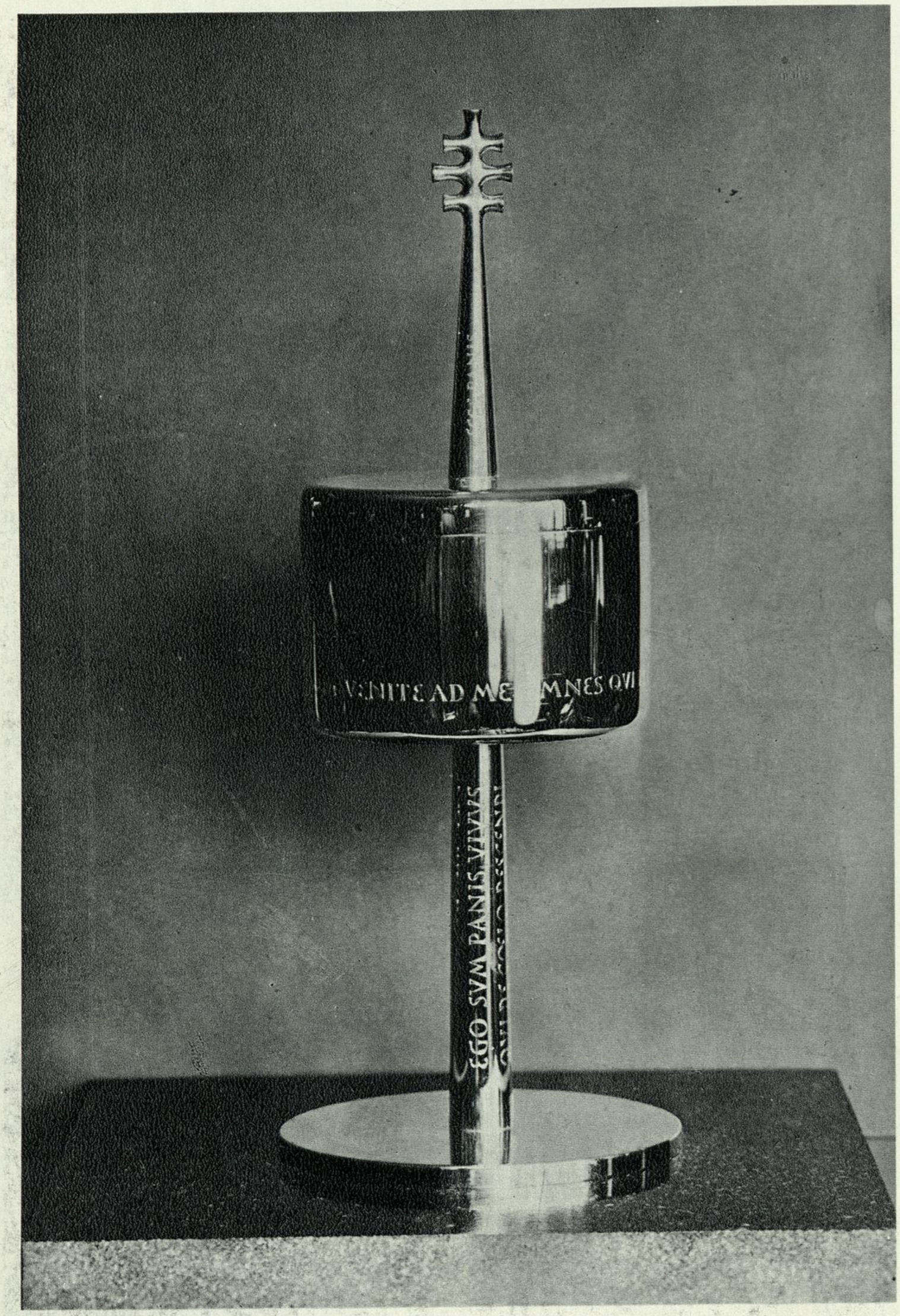


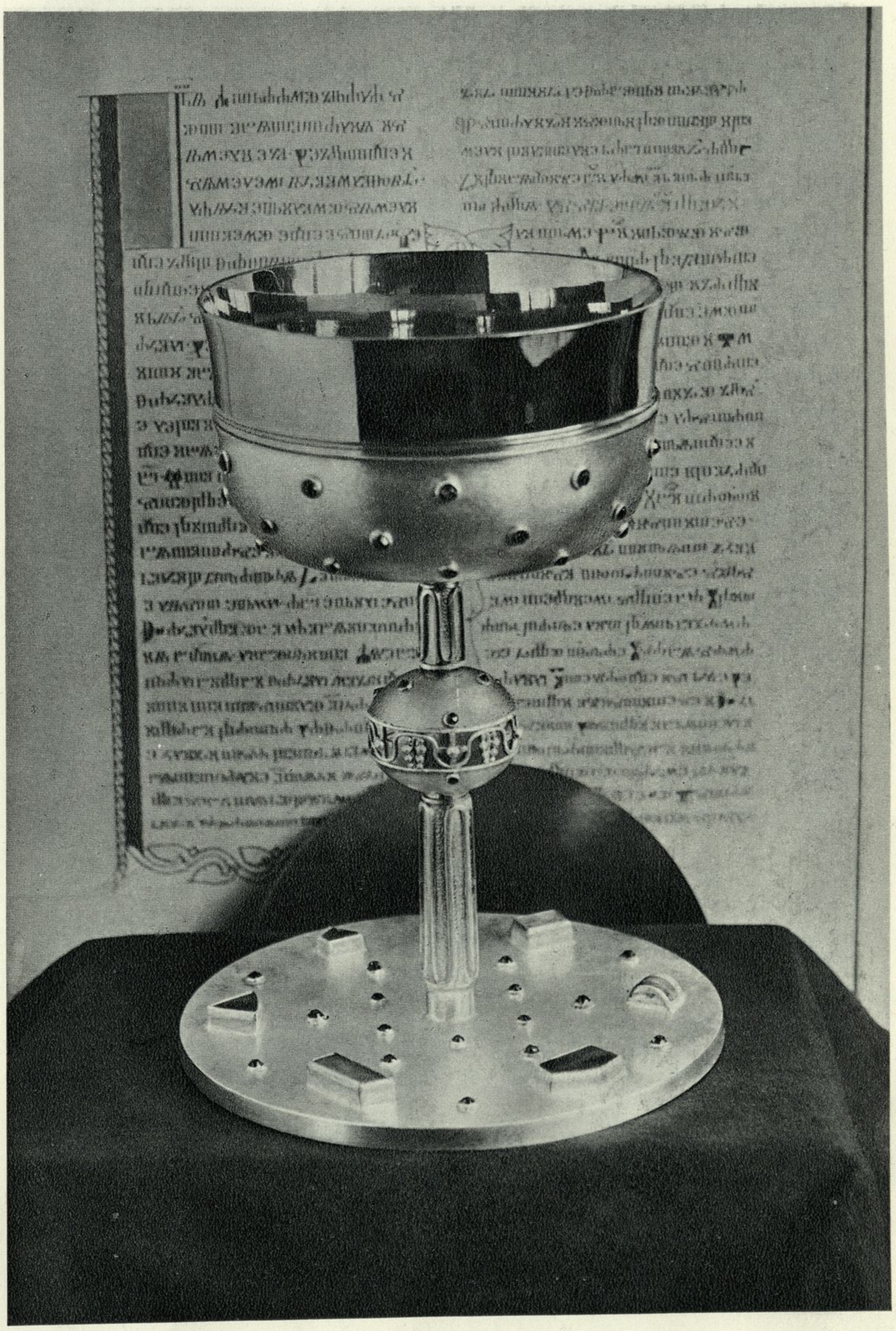









VENITE AD ME OMNES QVI
EGO SVM PANIS VIVVS



CAPITOLO IX.

Delle Sale Corinthie.

LE Sale *Corinthie* si facevano in due modi, cioè o con le colonne, che nascevano da terra, come si vede nel disegno della Tav. XXVIII. ro con le col… come nel disegn… Ma così nell un… facevano le colon… e gli architravi, i… ci si lavoravano di stu… cevano di legno, e … solo di colonne. Il vo… di mezzo cerchio, ovve… cioè che aveva tanto di f… to era il terzo della larghez… la, e si doveva adornare co… timenti di stucchi, e di pitt… lunghezza di queste Sale sareb… to bella di un quadro, e due ter… la larghezza.

CHAPITRE IX.

De Sales à la *Corinthienne*.

LEs Sales à la Corinthienne *seront de deux sortes : les unes auront leurs colonnes simplement posées sur le* … *dans le dessein de* … *seront sur* … *le dessein* … *Mais en celles* … *auront tou-* … *les entablemens* … *seront de bois,* … *quelques rangs de ver-* … *disent un recueil* … *offres, ayant de tout* … *largeur de la Sale,* … *trois cercles de compartis* … *& de peintures. La lon-* … *ces Sales seront belles d'une* … *& deux tiers de leur lar-*

CAPITOLO X.

Delle Sale Egizie.

IL disegno della Tav. XXIX… le Sale *Egizie*, le quali er… to simili alle *Basiliche*, cioè … ove si rendeva ragione, delle q… dirà, quando si tratterà delle pi… perciocchè in queste Sale si face… portico, facendoli le colonne di … fontane dal muro, come … *facée*; e sopra le colonne … gli architravi, i fregi, … ci. Lo spazio fra le col… muro era coperto da … to, e questo pavime… to … e faceva corr… latorno. Sopra … muro con…

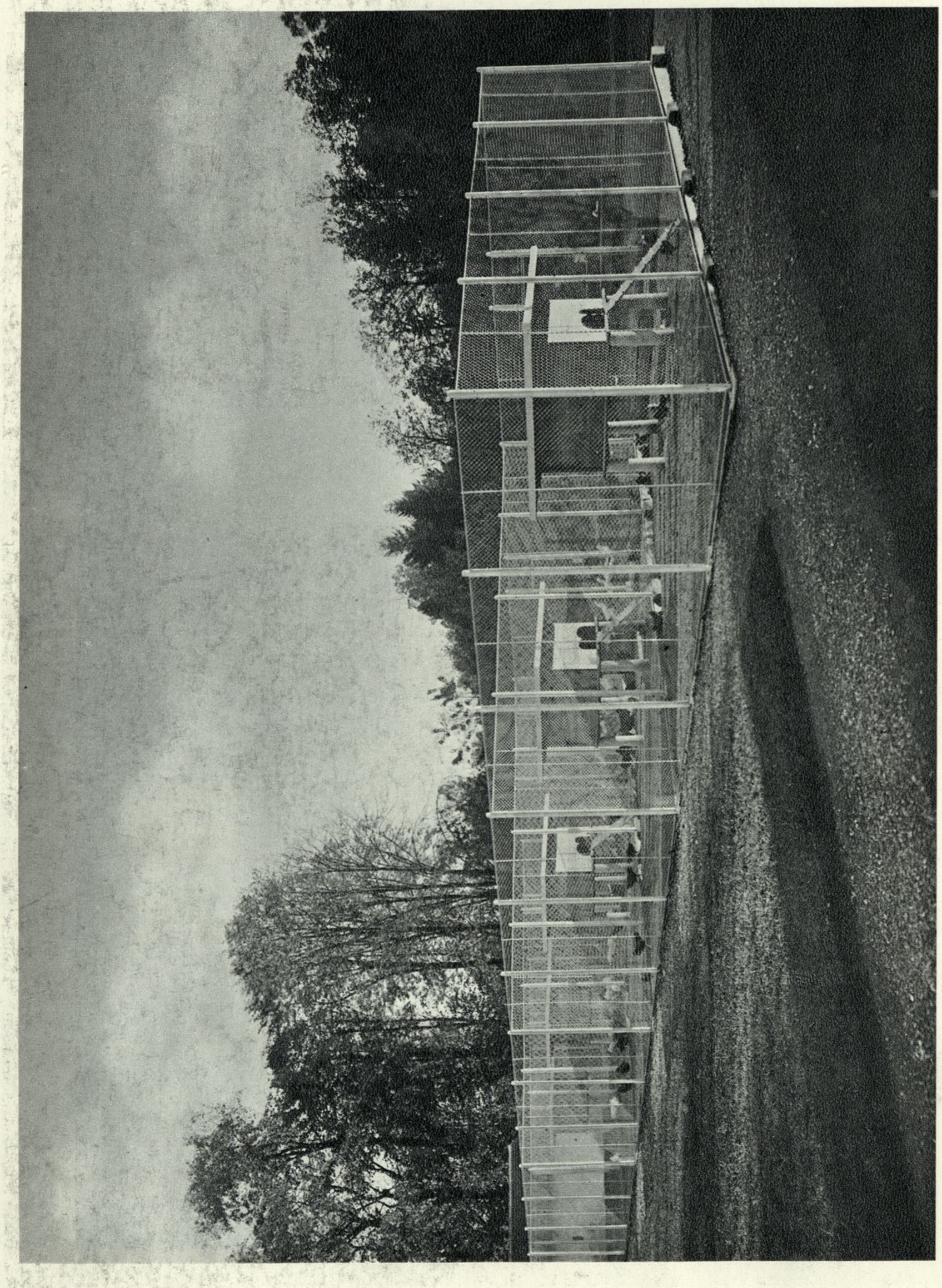
CHAPITRE X.

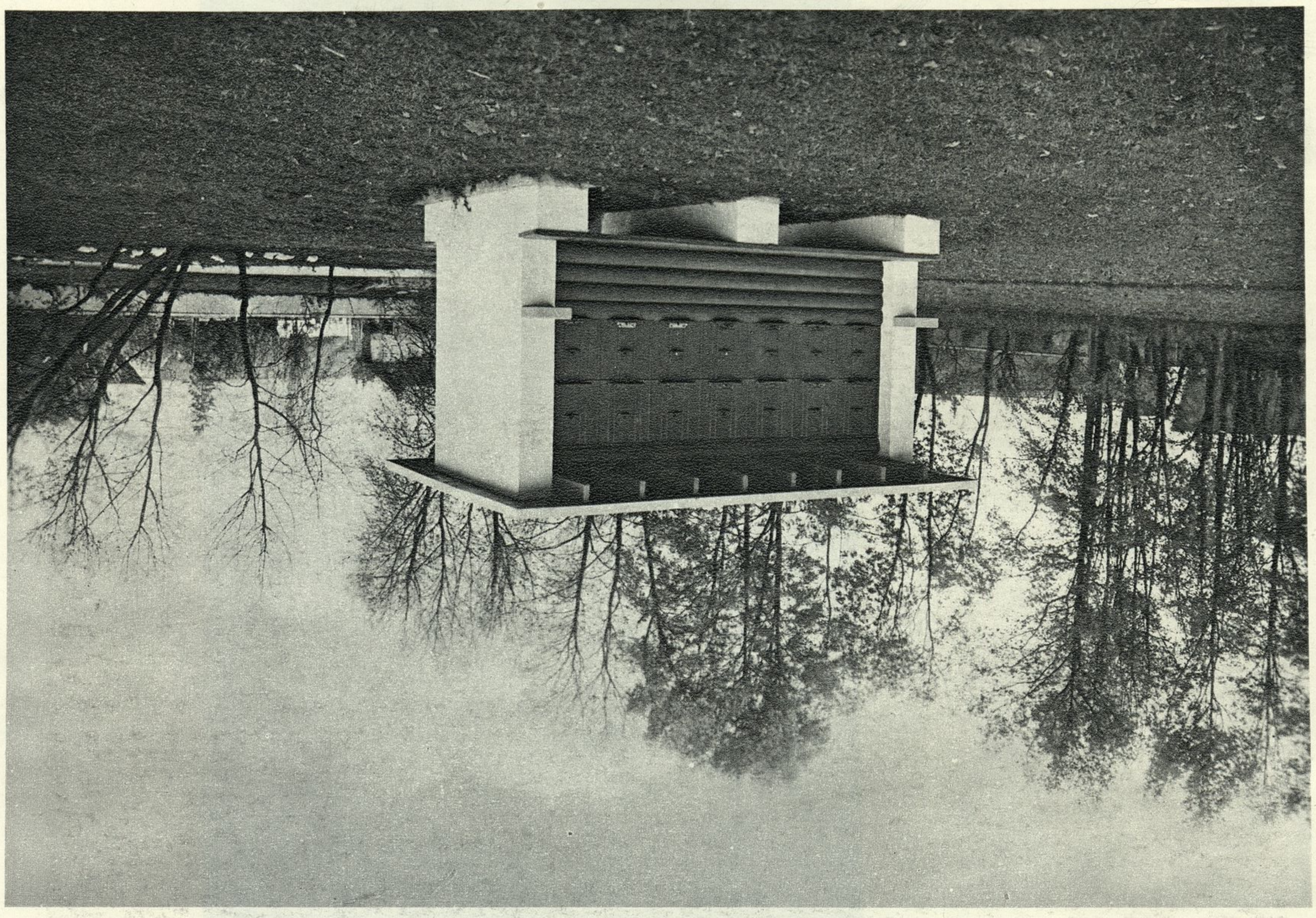
Des Sales à l'*Egyptienne*.

…*gure de la Planche XXIX. est* … *les Sales à l'Egyptienne,* … *semblent fort aux Basiliques,* … *où se rendoit la Justice; dont je* … *ci aussi en parlerai des places pu-* … *) pareillement cette sorte de Sale* … *pratiquer tout autour, les colon-* … *éloignées du mur de sorte qu'aux* … *; & sur ces colonnes il y aura* … *; l'espace d'entre les colon-* … *sera couvert d'une plate-* … *balustrade tout autour* … *ces colonnes il y aura un* … *des dernieres colonnes en* … *rendre que celles d'en* … *principale face*

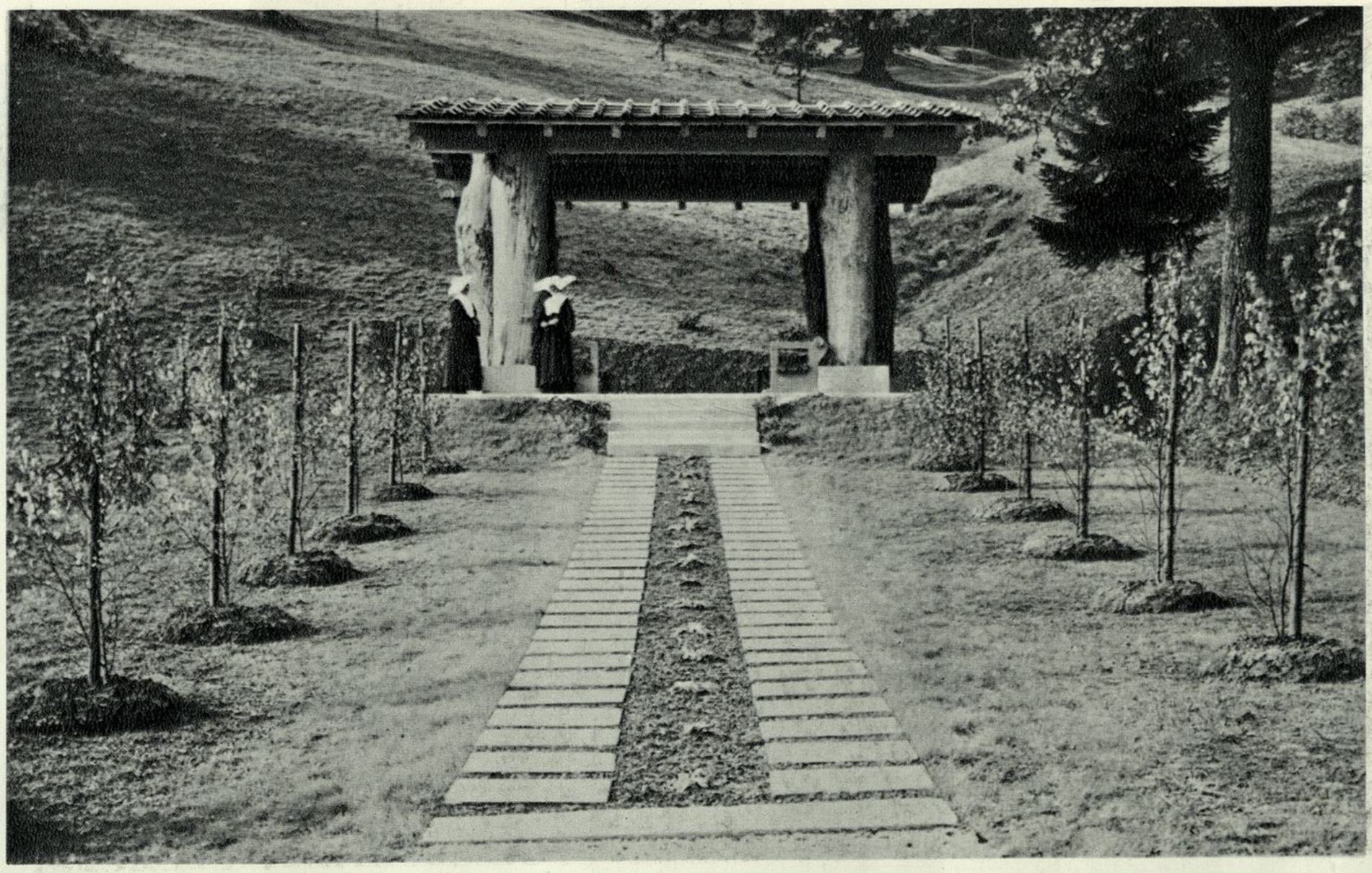


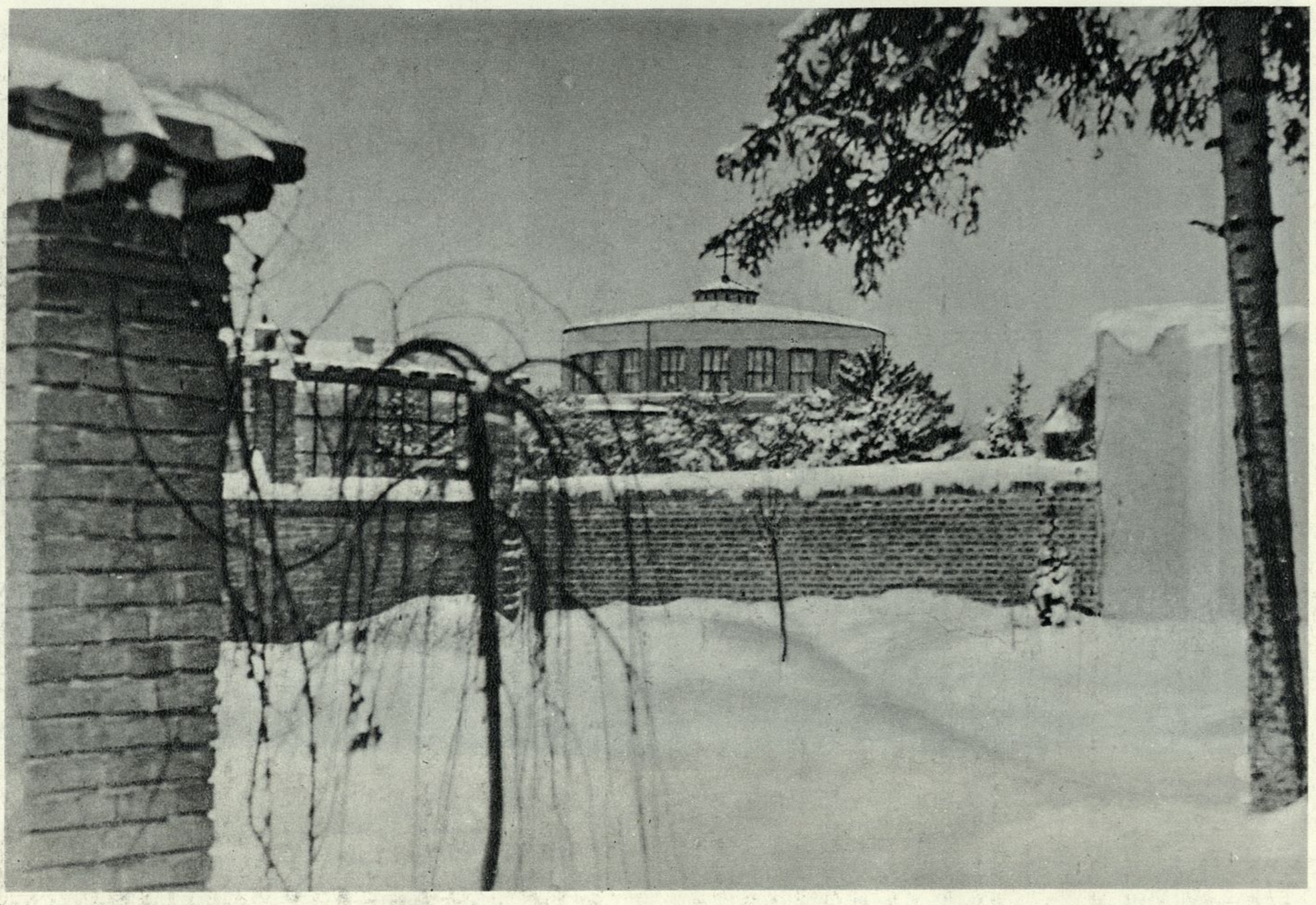


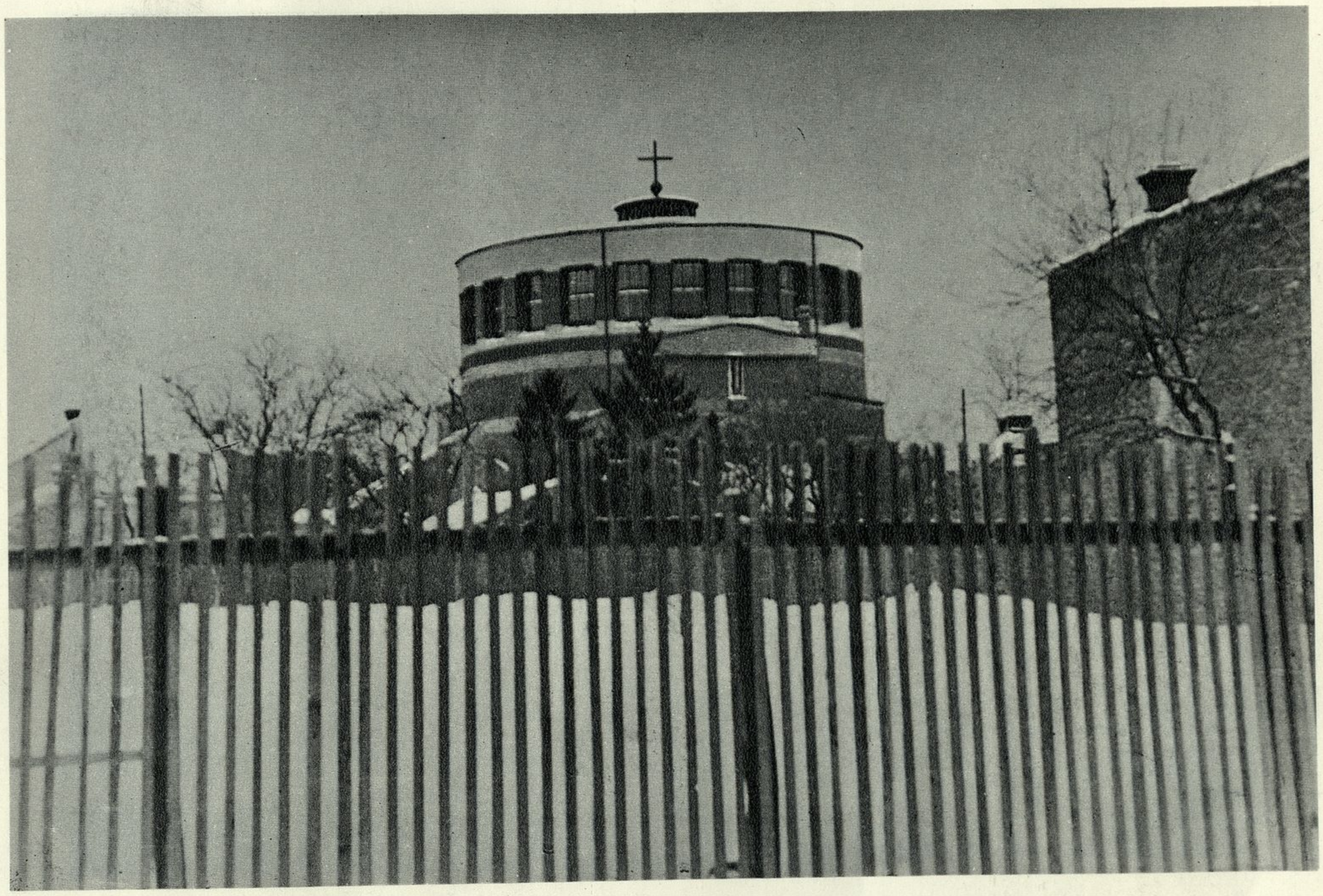


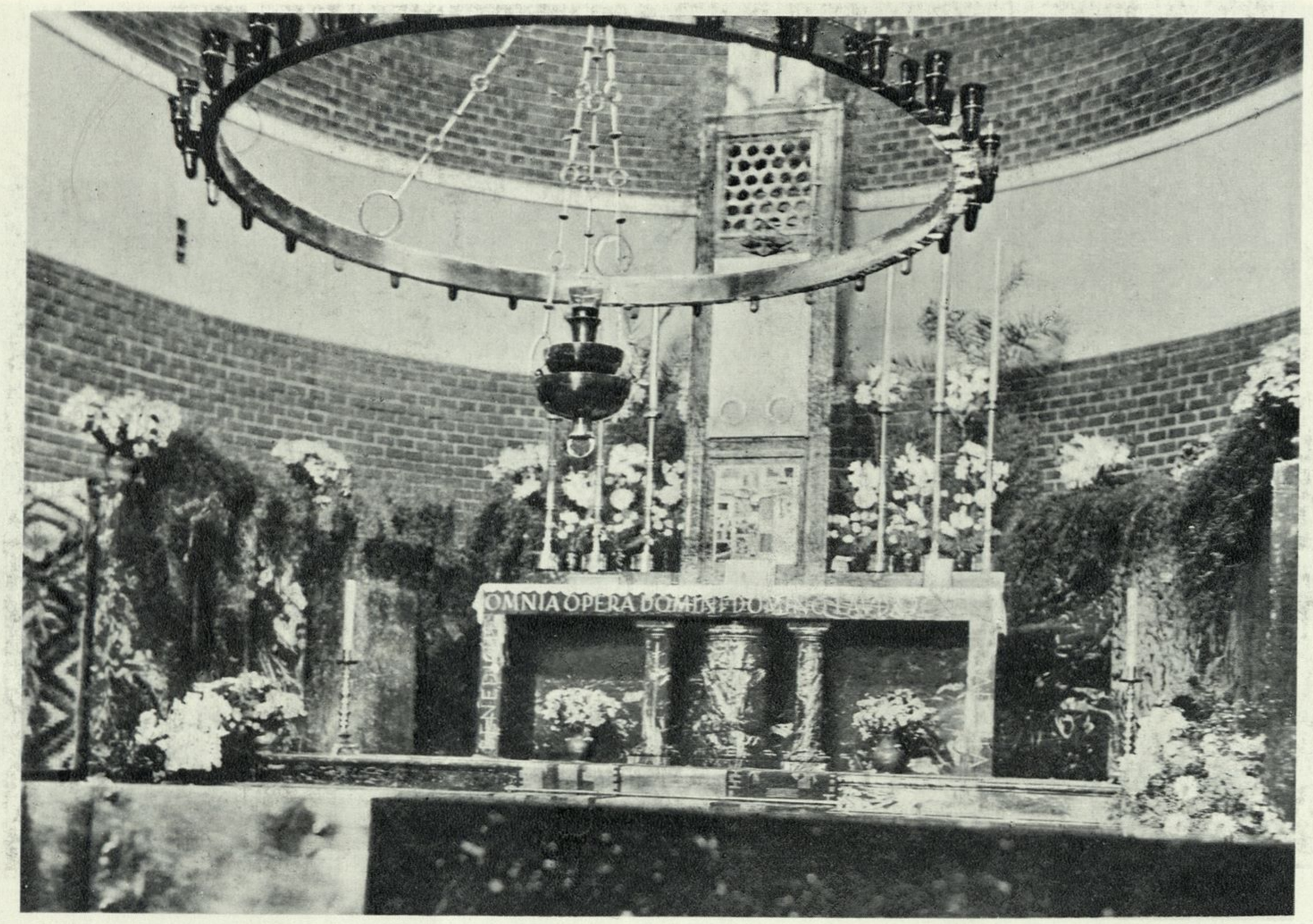


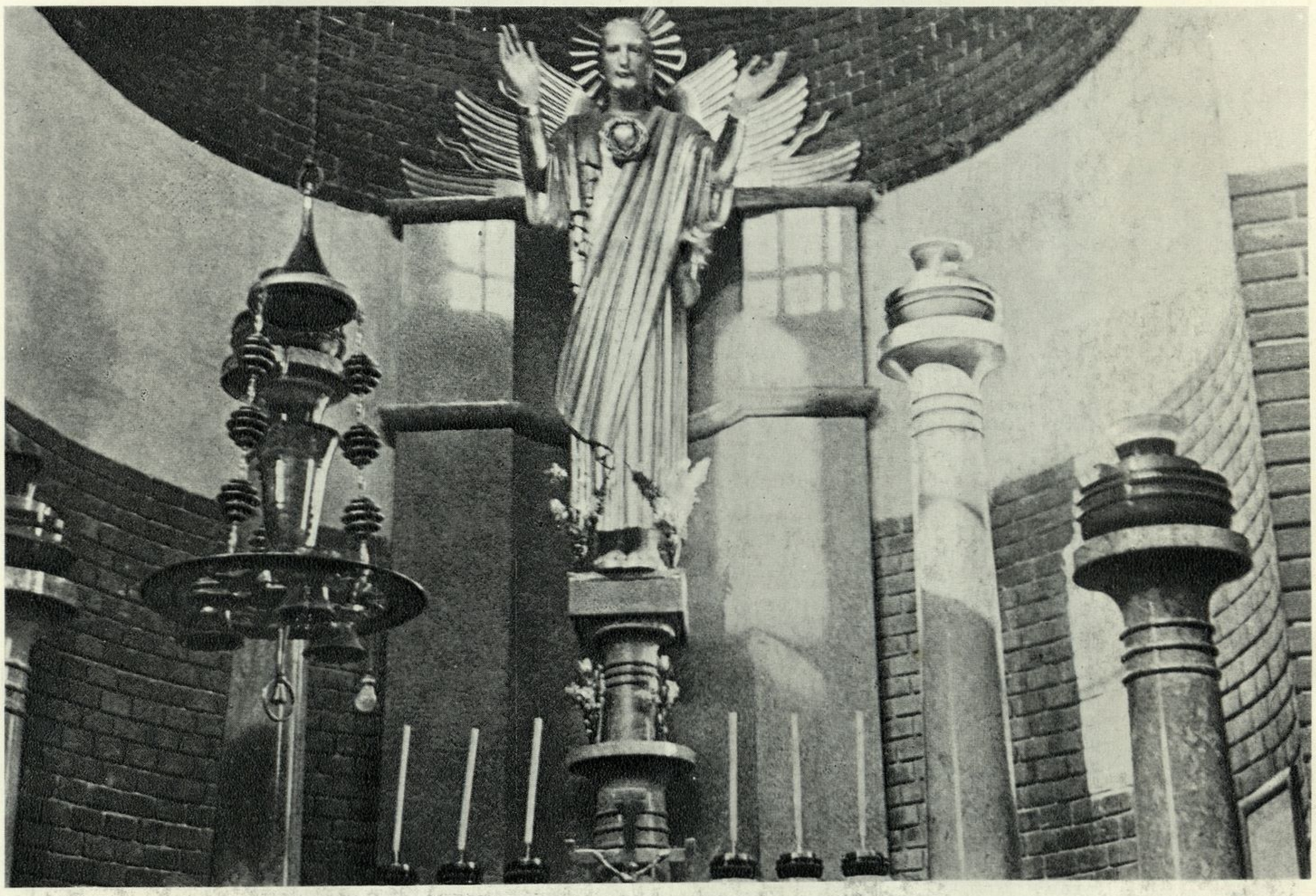


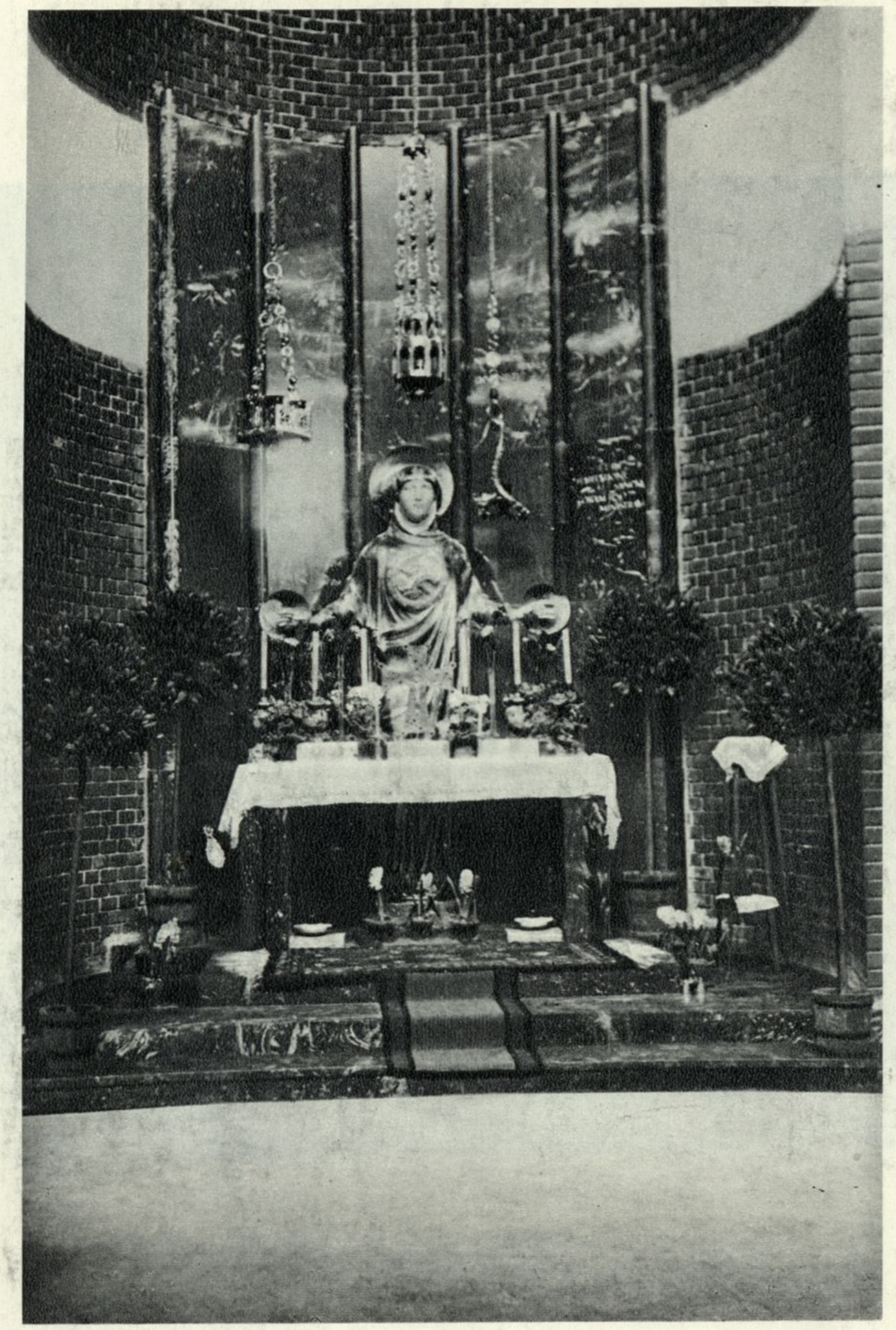


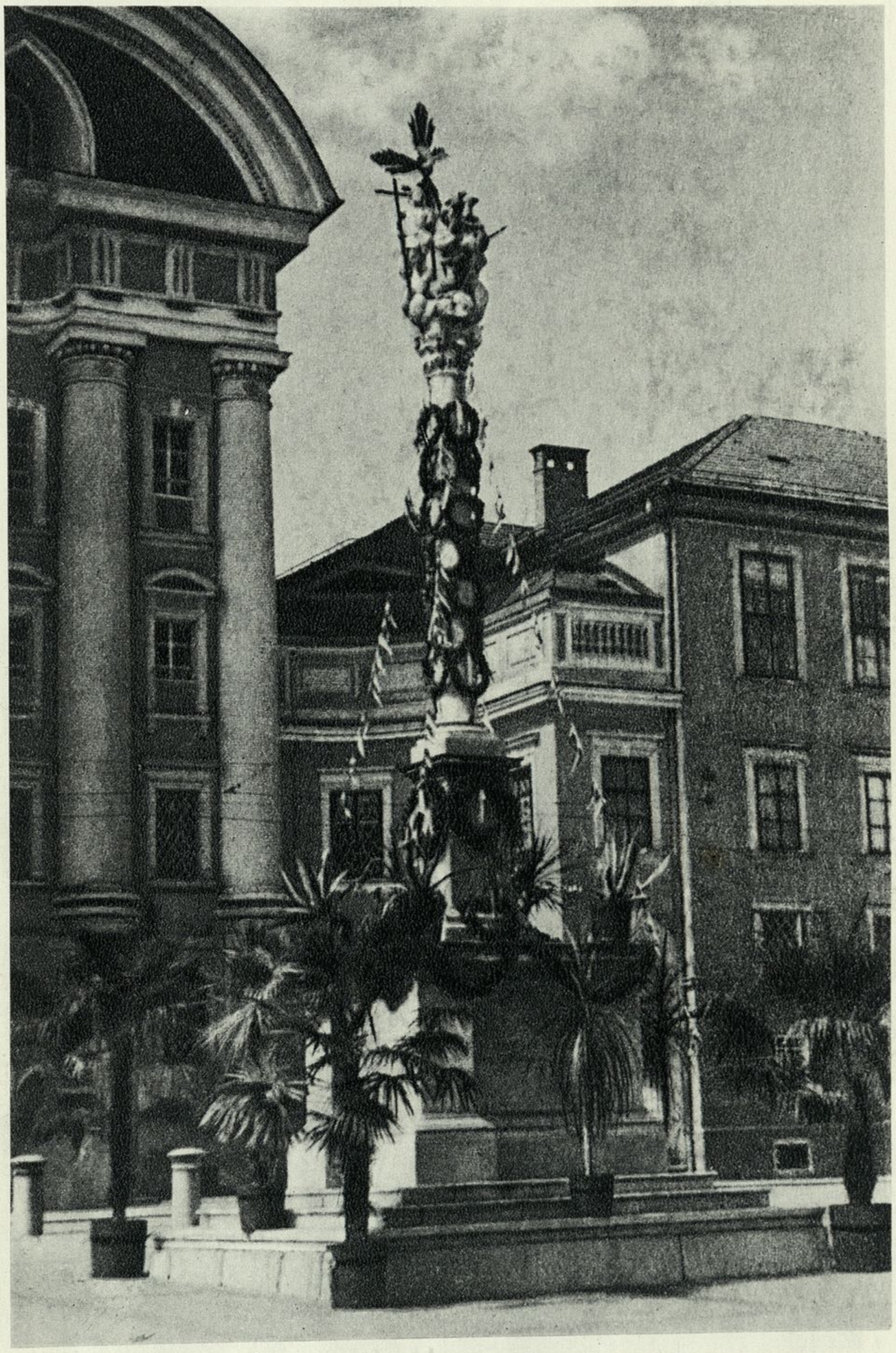


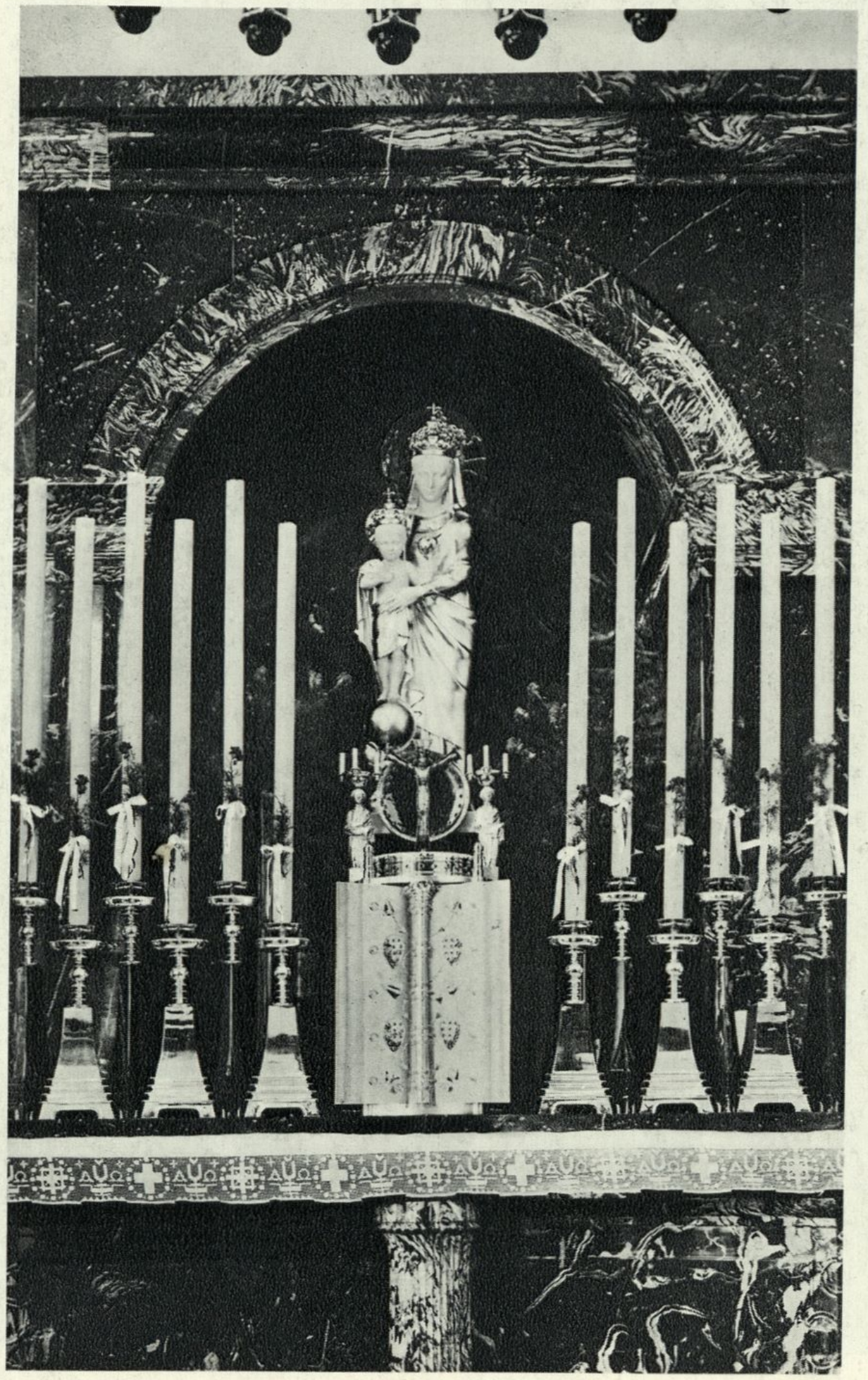


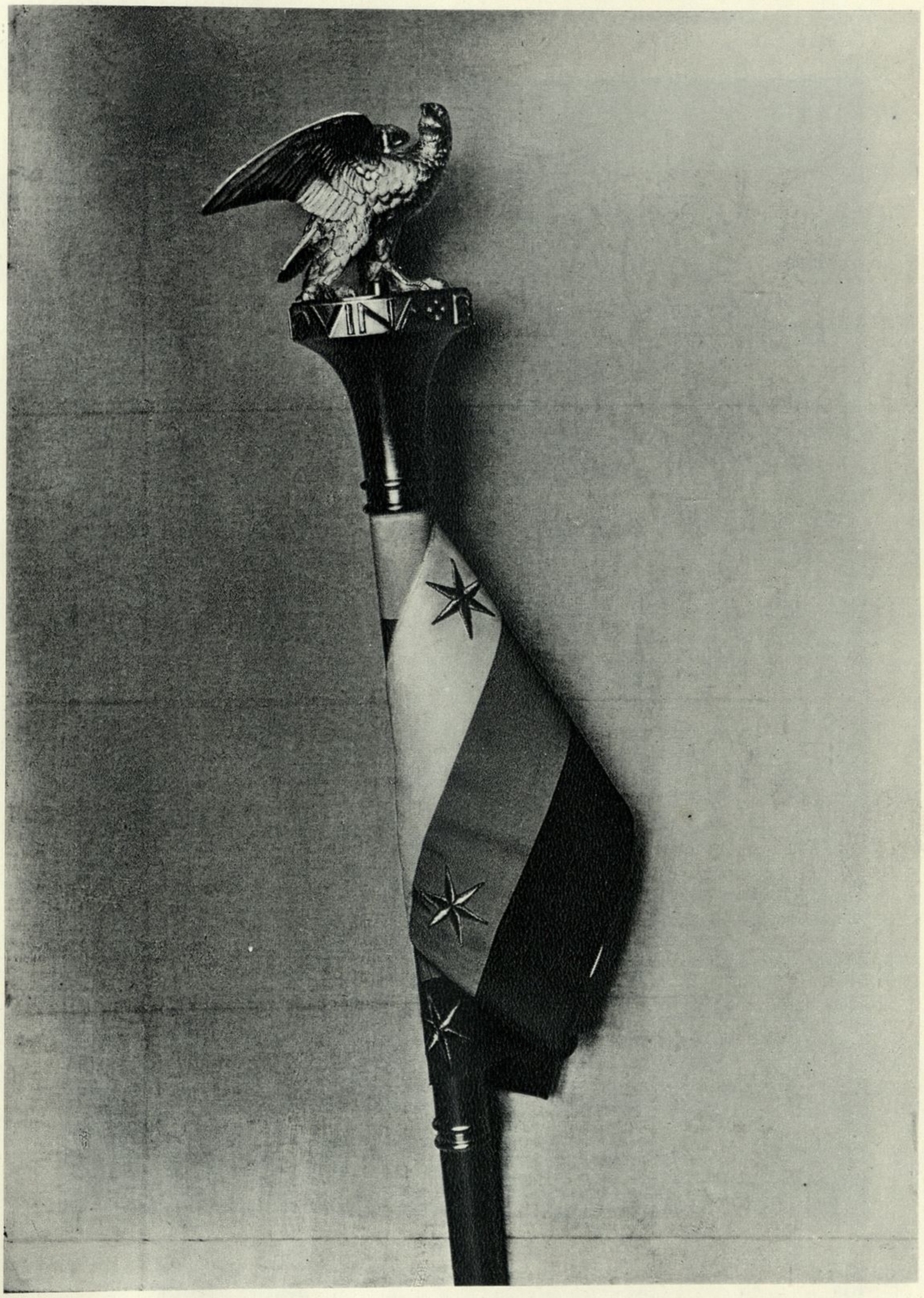

OMNIA OPERA DOMINI PROPTER SEMETIPSUM













S E Z N A M S L I K

DELO ARH. JOŽA PLEČNIKA

A. Načrti

Begunje (Gor.), oltar v kaznilnici 171
„ znamenje 187
Beograd, frančiškanska cerkev sv. Antona Pad. 101, 103, 105, 106, 107
„ vila 162, 163
Ciboriji 193
Crikvenica, Sv. Anto 170
Dolina (Bos. Grad.), Sv. Anto 150, 151, 153, 154, 155
Dunaj, Zacherlova hiša 186
Ižveli (Dalm.), cerkev 146, 147, 148
Sv. Janez ob Boh. jezeru, gostišče 81, 83
Kamnik, postajališče 188, 189
Kapelica na Gorenjskem 176
Katedrala sv. Jožefa 7, 9, 11, 13, 15, 17
Ljubljana, Barje, cerkev sv. Mihaela 180, 181
„ depandansa Narodnega muzeja 87
„ kapela v Krakovem 160, 161
„ Koroščev nagrobnik 195
„ Sv. Krištof, povečava 110, 111
„ magistrat 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 66, 67
„ Mayerjeva hiša 84, 85
„ notranjščina cerkve sv. Jožefa 184, 185, 226
„ Slovenski dom 157
„ stanovanjska hiša 179
„ Sp. Šiška, cerkev sv. Frančiška, oltar 191
„ tržnice (most) 69, 71, 73
„ univerzitetna knjižnica 78, 79
„ uršulinska gimnazija 140, 141, 142, 143, 145
„ Woschnaggove hiše 89
„ zatvornica pri Sv. Petru 75
„ Žale, glavna kapela 158, 159
„ Žale, lestenec 197
„ Žale, oltar 199
Monštrance 96, 174
Murke 183
Načrt lovske koče na Krmi 167
„ planinske koče dr. Jan. Plečnika 164
„ stanovanjske hiše 162, 163
Nagrobna kapela Iv. Baši 169
„ „ »očetu Radeč« 168
„ „ kamnoseku Vodniku 175
Obrenovac, bogomolja 165
Oltar, prenosni šolski s krili 173
Radeče, Marijin dvor 121
Sakramentariji 182, 183
Sarajevo, Sv. Marija Anđeoska 124, 125, 126, 127, 128, 129
Split, obala 77
Spomenik na Gorenjskem 177
Week-end hišica 166
Zagreb, cerkev in samostan sv. Križa 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119
„ Gospa lurdska 94, 95, 97, 98, 99
„ oltar sv. Jožefa pri milosrdnicah 172
„ študija cerkve 109
„ študijski kolegij jezuitov 91, 93
Žužemberška okolica, cerkev 122, 123

B. Izvršena dela, pokazana v bakrotisku

Baldahin 231
Begunje (Gor.), murke 274, 275
„ oltar v kaznilnici 282
Beograd, cerkev sv. Antona Pad. 276, 277, 278, 279, 280
Bled, Šverljugovo znamenje 215

Bogojina, žup. cerkev 284
Ciboriji 221, 243
Dunaj, cerkev sv. Duha, lestenec 201
„ interieur 233
„ interieur (razstava v Secesiji) 223, 239
„ razstava cerkvene umetnosti leta 1907, svetišče 207
„ Zacherlova hiša, fasada 227
„ „ „ interieur 219
„ „ „ venec 225, 229
Kelihi 203, 245, 268, 269, 270, 271
Lany, kurniki 272, 273
Ljubljana, pokopališče, nagrobnik nadšk. A. B. Jegliča 217
„ steber sv. Trojice 237, 281
Ograja v vrtu 247, 249
Praha, cerkev presv. Srca Jezusovega 252, 253, 254
„ Hradčany, četrto dvorišče 261
„ „ garderoba 241
„ „ podstavek kipa sv. Jurija 267
„ „ knjižnica 256
„ „ pohištvo 213
„ „ »rajski vrt« 258, 259, 260, 264, 265
„ „ soba s harfo 263
„ „ soba z vezeninami 257
„ „ vhod 262
„ regulacija Hradčanske okolice 255
Slavnostna okrasitev vrta 235
Stol 211
Zakristijski umivalnik 205
Vaze 250, 251
Zastave 209, 283

C. Sličice ob besedilu

1. Načrti

Arhitekturni venci 28
Bordura albe 38
Dolina (Bos. Grad.), Sv. Anto 218, 220
Društveni znaki 10, 12
Dunaj, Zacherlova hiša, venec 26
Fasade 46, 48
Grb škofa dr. G. Rožmana 6
Katedrala sv. Jožefa, model 14
Knjižne opreme 8, 36, 110
Ljubljana, Mayerjeva hiša 84
„ »peglezen« 22
„ Sv. Jožef, oltar 68, 226
Mavzoleji 26
Nagrobni spomenik M. Grudnovi 244
Notranjščine 46, 74
Obešalnik 46
Okvir 16
Oltar 32
Oltar, Ljubljana, sv. Jožef 68
„ Beograd, sv. Anton 106
Osijek, jezuitska cerkev, model 48, 220
Pečatnik 10
Pietà 202
Pohištvo 24, 38, 46
Praha, cerkev presv. Srca Jezusovega 216
Vojni nagrobni spomenik 32
Zagreb, milosrdnice, oltar sv. Jožefa 74
„ Majka božja lurdska 98
Zastave 20
Zibelka 18
Znamenje 30

2. Izvršena dela

Begunje (Gor.), oltar v kaznilnici 42, 92, 192
„ kapelice 242
„ murke 68, 192, 242, 246
Beograd, cerkev sv. Antona Pad. 42, 100
Bogojina, župna cerkev 58, 60

Breznica, vojni spomenik 206
Dunaj, interieur 56
Frančiškanska tretjeredna zastava 178
Horjul, pokopališka kapelica 234
Jaslice 48
Kelih dr. A. Korošca 204
Lany 214
Ljubljana, Barje, cerkev sv. Mihaela 50, 52
„ cerkev sv. Jožefa 224
„ miza ob Gradaščici 62
„ Plečnikov dom 236
„ Prelovškov dom 56, 238, 240
„ Prelovškov grob 232
„ pravoslavna cerkev, kivot 248
„ Sp. Šiška, cerkev sv. Frančiška 44, 212
„ tromostje 144
„ Vzajemna zavarovalnica, stopnišče 130
„ Zbornica za TOI 54, 200, 210
„ Žale 64, 80, 82, 86, 90, 102, 104, 152, 196
Lestenci 108, 198
Lovska koča v Kamniški Bistrici 72
Mreže 120
Nagrobni spomenik dr. Periča 50
„ „ dr. I. Šusteršiča 88
„ „ kamnoseka Vodnika 138
Namizni okras 62
Ograja v vrtu 100
Oltarji 42, 44, 52
Pohištvo 56, 118, 130
Praha, cerkev presv. Srca Jezusovega 208, 222
„ grad 54, 214
Rakek, nagrobni spomenik 70
Spominska plošča p. Salvatorja Zobca 228
Svetilke 40, 190, 198
Svetilniki 156, 200
Zagreb, tabernakelj v cerkvi v Zvonimirovi ulici 34
„ vratca v cerkvi v Zvonimirovi ulici 34

V S E B I N A

Seznam slik 285

Stelè France, Architectura perennis 5

SEZNAM NAJVAŽNEJŠIH V RAZPRAVI UPOŠTEVANIH SPISOV

Adler Leo, Theorie der Baukunst als reine und angewandte Wissenschaft. Zeitschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft XX (1926), 275—287. — Brinckmann E., Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, München 1922. — Brinckmann A. E., Platz und Monument. Berlin 1912. — Cankar Iz., Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila, Ljubljana 1926. — Coellen L., Der Stil in der bildenden Kunst, Darmstadt 1921. — Commer E., Die immerwährende Philosophie. Eine Skizze, Wien 1899. — Le Corbusier, Urbanisme, Paris 1924. — Dvořák Maks, Umění jako projev ducha, Praha 1930. — Esser K. H., Der Architekturraum als Erlebnisraum, Bonn 1940 (prim. k temu: W. Thomae, Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. XXXIV. [1940], 250—257). — Focillon H., Vie de formes. Paris 1934. — Frankl Paul, Das System der Kunstwissenschaft, Brünn u. Leipzig 1938. — Frankl Paul, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig 1914. — Frey Dagobert, Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung, Augsburg 1929. — Frey Dagobert, Wesensbestimmung der Architektur. Zeitschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft XIX (1925) 2. Kongress f. Aesth. u. allg. Kw. 1924, 64—77. — Hartlaub G. F., Der Symbolwert des Historischen in der Baukunst unserer Zeit. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissensch. XXXIV. (1940), 154—167. — Hartlaub G. F., Zum Problem der Wiederholung in der Geistesgeschichte. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. XXXII (1938), 69—79. — Hildebrand A., Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strassburg 1913. — Klopfer Paul, Bauwerk als Bildwerk. Versuch einer Parallelsetzung von Baukunst und Bildnerei. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. XXXI. (1937), 97—116. — Klopfer Paul, Zur Frage der Aesthetik des architektonischen Raumes. Zeitschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstw. XXXIV (1940), 17—32. — Lützeler H., Die christliche Kunst des Abendlandes, Bonn. — Lützeler H., Grundstile der Kunst, Berlin u. Rom 1934. — Lützeler H., Vom Sinn der Bauformen. Der Weg der abendländischen Architektur, Freiburg i. Br. 1938. — Molè Vojeslav, Umetnost, njeno obličje in izraz, Ljubljana 1941. — Meštrović Ivan, O postanku umetnine. Dom in svet XXXX (1927), 242—244. — Scheltema Adama van, Die geistige Wiederholung. Der Weg des Einzelnen und seiner Ahnen (1937). — Schmarsow A., Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1894. — Schmarsow A., Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig u. Berlin 1905. — Schrade H., Bauten des Dritten Reiches, Leipzig 1937. — Schumacher F., Das bauliche Gestalten (1926). — Sedlmayr H., Die Architektur Borrominis, Berlin 1930. — Sedlmayr H., Zu einer strengen Kunstwissenschaft. Kunstwiss. Forschungen I. Berlin 1931. — Sörgel H., Einführung in die Architektur-Aesthetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst, München 1918. — Stelè Fr., Arhitektura — poezija. Dom in svet XXXX (1927), 240—242. — Stelè Fr., Cerkveno slikarstvo. O njegovih problemih, načelih in zgodovini, Celje 1934. — Stelè Fr., Italijanska urbanistika. Kronika slov. mest V. (1938), 1—6. — Stelè Fr., Nemška urbanistika. Kronika slov. mest V. (1938), 72—78. — Štech V. V., O projevu výtvarnou formou, Praha 1915. — Urbanistica italiana in regime fascista, Rim 1937. — Vitruvii de architectura libri decem. Ed. F. Krohn, Leipzig 1912. — Winckelmann J. J., Geschichte der Kunst des Altertums. Herausg. u. eingel. von V. Fleischer, Berlin-Dunaj 1913. — Wölfflin H., Die klassische Kunst. 7. Aufl. München 1924. — Wölfflin H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 3. Aufl. München 1918. — Wölfflin H., Renaissance und Barock, 4. Aufl. (bearb. von H. Rose), München 1926. — Wolters R., Neue deutsche Baukunst, Berlin 1940. — Worringer W., Abstraktion und Einfühlung. München 1909. — Zucker P., Kontinuität und Diskontinuität. Grenzprobleme der Architektur und Plastik. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. XV. (1921), 305—317. — Zucker P., Subjektivismus in der Architektur. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. XIX. (1925), 78—88.

Trstenjak Anton, Philosophia perennis — ars perennis 230

V SREDINI SVODA SIKSTINE, V GENEZI, JE UPODOBLJENO TUDI STVARJENJE PRVEGA ČLOVEKA. TRUDNO KOT ZEMLJA SPOMLADI SE ZBUJA LEŽEČE ADAMOVO TELO IN HREPENEČE DVIGA ROKO STEGNJENI, POVELJUJOČI DESNICI OD ANGELOV NOŠENEGA STVARNIKA NASPROTI. KAZALEC BOGA OČETA SE DOTIKA ADAMOVEGA — ISKRA ŽIVLJENJA SE DARUJE ČLOVEKU —
NIKDO NE VE, OD KOD PRIHAJA, KAM GRE, EN SAM VELIK ČUDEŽ JE ŽIVLJENJE.
KDOR MNOŽI UMETNOST, RAZMNOŽUJE BOLEČINO — NEMARA BI BREZ BOLEČINE, BREZ TRPLJENJA, KI JE POEZIJA KRŠČANSTVA, NE BILO NITI POTREBE PO ISKANJU LEPOTE.
SLEHERNEMU JE DOLOČENO, DA SE TUDI IZVEN DRUŽINE, V KAKEM OMEJENEM DRUŽABNEM KROGU IZŽIVLJA ZARADI MEDSEBOJNE IZPOPOLNITVE. V TAKIH OMEJENIH, ČASOVNO MENJAJOČIH SE OBČESTVIH SO NASTAJALE TUDI RAZNOLIKE STVARI, KI JIH VSEBUJE TA KNJIGA.
OD SRCA SEM DOLŽAN HVALEŽNOST LJUBLJANSKEMU ŽUPANU GOSPODU DR. JURETU ADLEŠIČU IN VSEMU MESTNEMU SVETU, DA SO JO VELELI IN OMOGOČILI.
GOSPOD DR. FRANCE STELÈ JE DODAL SVOJE, DO VSEH GLOBIN SEGAJOČE PREMIŠLJEVANJE O ARHITEKTURI SPLOŠNO; GOSPOD DR. ANTON TRSTENJAK PA JE VZPOREDIL TEMELJE FILOZOFIJE IN ARHITEKTURE. KLASIČNO LEPI IN TEHTNI IZSLEDKI NJUNEGA VELIKEGA, PLEMENITEGA TRUDA NAJ JIMA VELJAJO ZA DOSTOJNO POVRAČILO.
LJUBO MI JE, DA SE MOREM NAZADNJE OB TEJ PRILOŽNOSTI SPOMNITI ŠTEVILNIH UČENCEV, KI SO MI BILI KDAJ POTRPEŽLJIVI POMOČNIKI, PREDVSEM PA DOLGA LETA IN ŠE DANES ZVESTE SOTRUDNICE GOSP. GIZELE ŠUKLJE.

V DECEMBRU 1941

JOŽE PLEČNIK

TISK
LJUDSKE TISKARNE
V LJUBLJANI

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
LJUBLJANA

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
00000520047