

## Kontinuiteta in spremembe v arhitekturi



Vladimir —  
Braco Mušič

V svoji knjigi o zgodovini estetike, ki je izšla v prevodu pri Državni založbi Slovenije leta 1967, ugotavlja Gilbert Kuhnova, da Hegel gleda na arhitekturo kot na *najokornejšo in z intelektualnega stališča najbolj nemo umetnost*. Pri tem je Hegel očitno mislil predvsem na izraz, na sporočilo arhitekture. To poslanstvo arhitekture kot umetnosti lahko razdelimo na sporočilo *o namenu zgradbe* in na sporočilo *o namenu oblikovalca zgradbe*. Tako gre končno za pričevanje o človeških in družbenih vrednotah, ki so pri oblikovanju grajenega okolja vodile arhitektovo misel in roko. Človekove in družbene vrednote se oblikujejo ob prevladujočih družbenoekonomskih oz. produkcijskih odnosih in po kulturni stopnji v bolj ali manj konzistentno ideologijo. Le-to pa le malokdaj v povsem čistih ali poenostavljenih razmerjih, tako da je tu najbrž najmočnejši vzrok za nejasnost arhitekturnega izraza. Izraz in s tem sporočilo arhitekture se podobno kot pri glasbi, ki nima otipljive vsebine in otipljivega izraza (in je zaradi tega tako imenovana avtonomna umetnost), izmikata takojšnjemu razumevanju in s tem tudi preprosti razlagi.

S tem nekoliko nenavadnim uvodom želim povedati, da obstajajo določene težave pri razmišljanju o kontinuiteti in o spremembah v arhitekturi in da moramo slejkoprej dopustiti določen razpon povsem osebnih interpretacij arhitekture, zlasti takrat, ko gre za razmerja med arhitekturno oblikovano zgradbo in človekom oz. družbo.

O kontinuiteti in spremembah v arhitekturi lahko govorimo z vidika arhitekturnih členov in v zvezi z oblikami teh členov. Takrat govorimo o razvoju nosilnega in polnilnega ostenja, stebrov in preklad, strehe, pa tudi vhodov, stopnišč in podobnega. Pri tem ponavadi pritegnemo vidik gradiva (gradbenega materiala) in načina gradnje (gradbene tehnologije). Ta vidik je pravzaprav sorazmerno preprost in v splošni teoriji arhitekture dokaj temeljito obdelan.

Najočitnejši problemi kontinuitete so pri tem vidiku v sorodnosti glavnih stavbnih členov, v morfološki in konstruktivni ali strukturalni sorodnosti teh členov, v dolgih zgodovinskih razdobjih. Zaveze sprememb se nam najjasneje kažejo v časovnih prerezhih, v katerih se pojavljajo odkritja novih gradiv in novih konstruktivnih načel.

O kontinuiteti in spremembah v arhitekturi lahko govorimo tudi z vidika družbene funkcije umetnostnega poslanstva (in s tem izraza) arhitekture. V družbenem razvoju izvršuje arhitektura povsem določene in tudi vedno nove naloge, njeno bistvo pa je v tem, da hkrati rešuje praktični del naloge in tisti del naloge, ki pomeni izraz duhovnih aspiracij družbe. Tak, brez dvoma zahtevnejši prijem, je — kot smo že videli v uvodu — težko otipljiv in terja razčiščevanje zelo številnih relacij sočasne družbene stvarnosti v materialnem in duhovnem pogledu. Zadeva je toliko bolj zapletena,

kolikor priznamo, da je umetnost hkrati odšev *in* anticipacija družbenega razvoja.

Za področje arhitekture (in z njo urbanizma) sta v tem pogledu že opravila zanimivo marksistično kritiko ideoloških temeljev, na katerih so gradili arhitekti, M. Tafuri v svojem tekstu o projektu in utopiji ter F. Choay v svoji zadnji, nagrajeni knjigi, ki posega še globlje v zgodovino arhitekturnih teorij. Pri nas je poskus take kritike opravil B. Rotar s svojimi Pomeni prostora. Vsi skupaj pa so na nevarni meji, da ostanejo dolžni relativni avtonomnosti umetnosti oz. umetnostnega deleža, kadar gre za arhitekturo in za njena razmerja do družbe. Mimogrede povedano pa je zanimivo, da tako ta zvrst kritike, kakor tudi nekatere druge, npr. S. Moholy-Nagy v Mestu kot usodi ali J. Jacobs v Smrti in življenju velikih ameriških mest) postavljajo pod vprašaj predvsem elemente reda, geometrije, racionalnega in hkrati elemente poudarjeno osebno čustvenega v delu arhitektov. Naj mi bo dovoljeno, da — to pot — ne obravnavam problema kontinuitete in spremembe tudi v kontekstu tega vidika, ker se zavedam, da sem tako s prvo kot tudi s to omejitvijo že nevarno zožil kompleksno obravnavanje razvoja arhitekture v luči motivov kontinuitete in sprememb.

O kontinuiteti in spremembah v arhitekturi bi tu govoril le iz dveh vidikov. Najprej bi želel predstaviti tri koncepcije arhitekturnega prostora, potem pa zapisati nekaj misli o našem odnosu do arhitekturne dediščine. Menim, da je oboje pomembno, saj gre najprej za *bistvo arhitekture* kot dejavnosti in umetnosti oblikovanja prostora in potem za to, da je *sedanjost most med preteklostjo in prihodnostjo*. Videli bomo, da je mogoče tolmačiti odnos do arhitekturnega prostora kot razvojni problem in da sta od našega odnosa do arhitekturne dediščine na eni strani in od naše odgovornosti do prihodnosti na drugi odvisni spoznavanje kontinuitete in razumevanje sprememb.

Rekli smo »bistvo arhitekture«, lahko pa bi dejali »posebnost arhitekture«, kajti oblikovanje prostora grajenega okolja in povezovanje tega s prostorom nasploh, torej tudi z »odprtim« in/ali s krajinskim prostorom, je posebnost naše dejavnosti.

Preden pa se lotimo izbrane tematike glede kontinuitete in sprememb, bi želel zapisati nekaj splošnejših opredelitev in opomb, ki se zde pomembne za popolnejšo predstavitev te tematike. Besedo *kontinuiteta* tolmačim kot *nepretrganost v razvojnem procesu*. Bistvo tega procesa pa je v stalnem spreminjanju in dograjevanju doseženega. Zaradi tega bo to razmišljanje izzvenelo — vsaj kolikor gre za razvoj pojmovanja arhitekturnega prostora — v ugotovitev, da se odnos do prostora od začetkov arhitekture sèm nenehno spreminja, vendar pa tudi nadgrajuje in — v resnici — postaja vse kompleksnejši.

Seveda je ta trditev lahko problematična, kadar sledimo razvoju arhitekture skozi zgodovino civilizacij, ki so se pojavljale in izginjale na svetovnem prizorišču. Kar tu zasledujem, je pravzaprav »evropocentrično« in zasnovano v grobih potezah, ki zabrisujejo, celo v relacijah tako imenovane zahodnoevropske civilizacije, pomembne diskontinuitete v razvoju arhitekture.

Kontinuiteta razvoja arhitekture v kulturnem krogu, ki mu pripadamo, prehajanje iz enega »stilnega obdobja« v drugo, revolucionarni preskoki v razvoju tipologije zgradb, v tehnologiji gradnje in vedno nove možnosti, ki jih je dobival arhitekturni izraz s temi spremembami, so zanimali domala vse

zgodovinarje in teoretike arhitekture. Med njimi je v tem pogledu skoraj štirideset let dominiral Siegfried Giedion; njega moramo posebej upoštevati kot umetnostnega zgodovinarja, ki je bil ves čas intimno povezan z gibanjem arhitekture moderne. Njegova preučevanja kontinuitete in sprememb v zgodovini arhitekture so povezana s programatiko sodobne arhitekture. Posebno eksplicitna so v tem njegova sklepna dela, in sicer obe knjigi o »večni sedanjosti«, (I. del THE ETERNAL PRESENT: The Beginnings of Art in II. del THE ETERNAL PRESENT: The Beginnings of Architecture, založba Pantheon, 1962 in 1964). Posthumno je izšla knjiga z naslovom ARCHITECTURE AND PHENOMENA OF TRANSITION (Harvard University Press, 1971), s tematiko, ki je bila najavljena že v drugem delu »Večne sedanjosti«; to delo je skušalo odkrivati človekove najelementarnejše in zaradi tega »večne« ali trajne vzgibe v umetnosti. V zadnji knjigi ga posebej zanimajo prehodi med zaokroženimi pojmovanji prostora, a o tem kasneje. Svoje celotno sklepno delo je znani avtor uspešnice Prostor, čas in arhitektura (ki jo imamo tudi v srbohrvaškem prevodu) zelo koncizno povzel v prvem »Gropiusovem« predavanju, ustanovljenem na Harvardovi univerzi leta 1961, pod naslovom Constancy, Change and Architecture.

Naj mi bo dovoljeno, da se v prvem delu svojega izvajanja naslonim na tega avtorja; temu se je tudi težko izogniti, če je bila tema izbrana tako, kot je bila. Za razvoj pojmovanja prostora imamo v slovenskem jeziku vsaj dva pomembna študijska vira. Prvi je Razvoj stila Izidorja Cankarja, (Slovenska matica 1930), drugi pa je prevod Zevijeve knjige Saper vedere l' architettura. Obe podrobneje obravnavata del razvojnega razpoda zajetega v Giedionovih zgodovinskih razsežnostih, obe bolj nakazujeta posebnosti in značilnosti posameznih obdobj in se manj ukvarjata z vodilno idejo dialektike razvoja tistega, kar smo že označili kot bistvo arhitekture.

V drugem delu bom skušal za to priliko improvizirati o tem, kaj se je zgodilo v sodobni arhitekturi od začetka sedemdesetih let in kaj se dogaja danes takega, kar je posebej relevantno za temo, ki jo obravnavamo. Sleherna generacija nosi hkrati breme preteklosti in odgovornost za prihodnost. O sedanjosti smo že rekli, da jo vse bolj spoznavamo kot preprosto zvezo med včerajšnjim in jutrišnjim dnem. Prav zaradi te obveznosti mora sleherna generacija najti svojo lastno rešitev za isti problem: kako premostiti prepad med notranjo in zunanjo resničnostjo s ponovno vzpostavitev dinamičnega ravnotežja, ki obvladuje njuno soodvisnost v razpetosti med dediščino in ustvarjalnostjo.

### *Kontinuiteta in spremembe*

Medsebojna odvisnost kontinuitete in sprememb se zarezuje vse globlje v mozeg našega stoletja. Ta soodvisnost zajema naš odnos do dediščine, te neizmerne posode človekove izkušnje, ki pa jo poznamo le po fragmentih ostankov in po lastnih rekonstrukcijah ter interpretacijah celote. Zdi se, da je lažje in bolj prav vzpostavljati relacije do bolj odmaknjenega izročila in da se moramo osvobajati vpliva neposredne preteklosti. Ta je v vsakem primeru nadvse navzoča že v metodiki našega dela, ponavadi pa nas ovira tudi zaradi tega, ker je vezana na družbenoekonomske in tehnološke osnove, ki jih pravkar presegamo z večjim ali manjšim naporom ter pretresi.

Že večkrat sem zapisal: ko je bila tako imenovana moderna umetnost in z njo moderna arhitektura na začetku tega stoletja v svojem avantgardističnem obdobju, je morda morala presekati (vsaj deklarativno) vse vezi, ki so jo vezale z neposredno preteklostjo. V takih okoliščinah je »reductio ad absurdum« nekaj povsem naravnega. Nikoli ne smemo pozabiti, da so se v devetnajstem stoletju zgodile v znanosti in v tehniki neslutene spremembe, kakršnih ni ne po obsegu ne po globini poznala nobena poprejšnja generacija. In vendar so bile v umetnosti in v arhitekturi razmere na prelomu stoletja kar zadušljive, v njih je bil vsak impulz zamorjen z zlorabljanjem preteklosti. Reakcija je bila torej opravičljiva. Tudi poprejšnje generacije so se na zareзах stilnih obdobj znale ponorčevati iz svoje neposredne preteklosti. Spomnimo se le duhovitih scenografij Sebastiana Serlia.

Preloma s preteklostjo pa ne gre enačiti z odklanjanjem dediščine. Že površno evociranje Le Corbusierovega dela nam na primer razkriva popolno pripadnost celotni zahodnoevropski arhitekturni tradiciji, ki se je usodno porodila pod vedrim grškim nebom.

Avantgardistična vloga moderne arhitekture je medtem minila in z njo strateško in taktično poenostavljanje vrednotenja dediščine oz. odnosa do preteklosti. Spet je postalo jasno, da življenje človeštva ni omejeno na življenjsko dobo ene same generacije. Tudi če za hip zapustimo tolmačenje pojma »generacije« v »eonskem« merilu, nam bo stopilo v zavest spoznanje o vklenjenosti v čas pri vsaki mlajši generaciji znova. Pri tem mislim na razlikovanje »generacije«, ki je zdaj v arhitekturnih šolah, in na primer naše »generacije«, ki je pionirje moderne arhitekture videla še tako rekoč pri delu. Vsekakor pa še ni preteklo dovolj časa, da bi iz primerne razdalje ocenjevali uspehe in neuspehe »moderne« arhitekture. Tako lahko nekatere od kritik spet tolmačimo kot »avantgardistično« distanciranje od neposredne preteklosti.

Na tem mestu moram ponoviti še eno ugotovitev, ki sem jo bežno omenil že v diskusiji o postmoderni arhitekturi v Zagrebu in v svojem lastnem zapisu o Palladiu. To je bil namreč poskus trditve, da je kontinuiteta navidezno vztrajnejša na obrobju glavnih tokov razvoja, pri tem pa sem mislil na Plečnika, pa morda tudi Asplunda in še koga.

Zdaj smo verjetno zares na pragu neke nove tradicije, ki jo je zaslutil Giedion že pred dvajsetimi leti, ko je s T. S. Eliotom govoril o tradiciji, ki mora biti »v kosteh«. Iskal je zveze s preteklo izkušnjo celo v Bartókovi glasbi, v Miròjevih slikah...

Moderna umetnost je značilna predvsem po tem, da se poskuša s silnim zaletom približati elementarnemu izrazu likovnih sredstev. Takó ob pregledovanju in tehtanju svojih notranjih globin poskušamo ob svojem delu spet izgrebsti pomen vodoravne in navpične črte ali prvinske pomene glavnih geometričnih likov. Govorimo o znakih, o jeziku, o simbolih. Z obnovljenim zanimanjem preučujemo elementarni izraz čustev primitivnih ljudstev, kako ta uporablja likovna sredstva izražanja v okvirih jamskega prostora.

### *Umetnost kot temeljna izkušnja in nekatera sredstva njenega izražanja*

Arhitektura se v razvoju umetnosti pojavlja sorazmerno pozno. Med časom, ko sta se pojavili sumerska in egipčanska arhitektura (kot vodilni umetniški panogi svojega časa sploh), in časom jamskih slik Lascauxa in

Altamire je minilo deset tisočletij! V teh jamah je namreč človek prvič poskušal destilirati svoja čustva skozi vizualne oblike — z obrisom in barvo. S tem je prvič pokazal vrojeno nagnjenje k izražanju notranjega življenja in pri tem, kot pravi Giedion, ni pomembno, ali gre za občutja in čustva, porojena zaradi tesnobe spričo kozmičnih razsežnosti, spričo delovanja naravnih sil, zaradi želje za igro ali zaradi želje izražati z znaki (simboli) področje podzavestnega.

Za konstituiranje sredstev izražanja v umetnostnem jeziku so posebnega pomena *abstrakcija*, *transparenca*, *simultanost* in *gibanje*.

*Abstrakcija* pomeni težnjo izražati najbolj bistveno in se razbremeniti kompleksnosti stvarnega sveta, ki človeka zamegljuje. V grški filozofiji je to premik od posebnega k splošnemu, v devetnajstem stoletju pa izolacija nekaterih posebnih značilnosti in zanemarjanje drugih. Lahko bi torej rekli, da gre za razvrednotenje, ki ga je morala moderna umetnost, ki se je porajala v velikanskih družbenih in tehnoloških spremembah, popraviti. Vrniti je morala sredstvu abstrakcije njegov pomen za opredelitev najbolj bistvenega in predvsem — elementarnega. Kajti umetnost je začutila, da je treba znova začeti graditi duhovni svet. Njena »zgodovinska zavest« je segla prek neposredne preteklosti v celoten razpon človeške izkušnje.

Za Braquea, Picassa ali Légera je odkritje abstrakcije prišlo iz pobude, katero jim je posredoval G. Apollinaire — »čisti« pesnik in s tem najobčutljivejši senzor zadreg in potreb časa oz. človekove notranjosti v njem. Ta pobuda jim je pomagala pri opredelitvi njihove nove zasnovе prostora, v kateri se izgublja meja med zunanjim in notranjim, v kateri se poprej premika fiksna točka opazovanja itd.

Slikarstvo je bilo s tem še enkrat pred arhitekturo, ker so prav ti slikarji pokazali arhitektom — svojim sodobnikom pomen *transparence*, tj. vzpostavitev zveze med zunanjim in notranjim prostorom, tako rekoč skozi predmet — zgradbo. Pokazali so jim pomen *simultanosti* (hkratnosti) v gledanju predmetov in pojavov ter dokazali, da nekako lahko premagaš čas, podobno, kot ga je začela premagovati znanost ali tehnika. Ena bistvenih potez Le Corbusierove arhitekture je pravzaprav organizacija *gibanja* skozi prostor, najmanj pa poudarjeni pomen gibanja v grajenem prostoru.

### *Simbol*

Pomen simbolov ali znakov (znamenj) kot primarnih oblik oz. sredstev človekovega sporočanja, porojenega iz njegovih čustvenih vzgibov in opredelitev, je treba še posebej poudariti v kontekstu našega razmišljanja. Takó zaradi že omenjene elementarnosti kakor tudi zaradi tega, ker v sodobni arhitekturi spet iščemo funkcijo simbolike.

Simboli so nastajali davno pred pojavom umetnosti, so zaznamovali njeno prvo razvojno obdobje, jo potem spremljali in se začasno izgubljali in celo izgubili z začetkom znanstvenega racionalizma in nemočno posnemovalne umetnosti. Dvoumnost in večpomenskost simbolov je tako sicer odvrčala znanstvenike, vendar je vedno privlačevala umetnike in laično občinstvo.

Z umetnostjo našega stoletja se simbol in simbolizem vračata, za vzore in za prapomene pa se oziramo v predzgodovinsko obdobje, k reliktom zunaj zgodovinskih ljudstev v sodobnem svetu ali celo k »neobremenjenim« psihopatom. Pri vseh teh naj bi simboli kazali prvinska vprašanja bitja in



bivanja. Simbol je nekoč upodabljal in še danes v omenjenih okoliščinah upodablja resničnost, preden se ta zgodi. Takó je podoba ali stvaritev sama že lahko simbolična. S Sartrovimi besedami, »... mi ne bi sprejeli zamisli, po kateri bi morali kakšni podobi dodati simbolično funkcijo od zunaj. Podoba je v bistvu simbol s svojo lastno strukturo.« Ta navedek nas seveda tudi opozarja pred »racionalno rabo« simbola kot sredstva izražanja, pred tem, da arhitekturi vsiljujemo z nekakšnimi posebnimi formami naravo simbola in pomen simbola kot najbolj neposrednega likovnega izraznega sredstva.

Bistvo simbola je torej v tem, da najde pot do naših emocij kar se da neposredno, z zaznavo in brez posredovanja razuma. Oblike, ki sicer brez pravega pomena lahko delujejo prek naših čutil na naša čustva, so postale konstitutivna prvina moderne umetnosti in z njo moderne arhitekture. Ne velja pa to več zgolj za primitivne simbole, temveč tudi za visoko konceptualizirane, ki smo jih podedovali od Grkov.

Simbole uporabljamo, kadar moramo zaradi sporočila o težko izrazljivem preseči zakone same logike.

V tem kontekstu moramo omeniti še prehod (ali spremembo) od zoomorfnega k antropomorfemu obdobju v simboliki, ki se prične v Egiptu in se definitivno konča v Grčiji.

Hegel je v svoji estetiki nadrobno obdeloval problematiko simbola. Kuhnova v poglavju o vzhodnjaškem simbolizmu kot »predumetniški stopnji« navaja: v obdobju umetnosti, ki ga Hegel imenuje »simbolično«, »... posebno v egipčanski arhitekturi, ideal, popolno ujemanje pomena in oblike, negotovo tipaje išče svoj izraz; v klasični umetnosti, posebno v grškem kiparstvu sta ravnovesje in harmonija ideala uresničena in na vrhuncu moči.« Za Hegla so »... egipčanska grobnica in sfinge z njihovo skrivnostno dvoumnostjo sam simbol simbolizma...«

### *Dve konceptiji prostora in še tretja*

Celotno obdobje, ki smo ga doslej pretežno omenjali, tj. obdobje sumerske in egipčanske ter še grške arhitekturne dediščine templjev in zbornih krajev, predstavlja (po Giedionu) *prvo konceptijo prostora* v arhitekturi. Po tem pojmovanju je bil glavni poudarek na gmoti (volumnu) v prostoru in na medsebojni igri volumnov.

*Drugo pojmovanje prostora* se je razvilo v Rimu in se nadaljevalo v gotskih katedralah, v baroku in vse do poznega devetnajstega stoletja. Njegovo bistvo je v razvoju notranjega prostora. Kontinuiteto in spremembe na tem področju je čudovito analiziral Izidor Cankar v Razvoju stila.

Razvoj drugega pojmovanja prostora je usodno povezan z razvojem oboka in stene z odprtinami. Zaradi uvodoma podanih omejitev mi tu ni potrebno posebej poudarjati socialne vsebine in naloge oz. družbenega programa, ki ga je imela arhitektura, npr. v času mezopotamskih protodržavnih družbenoorganizacijskih tvorb ali arhitektura grških templjev kot domovanj velikanskih kipov počlovečenih božanstev, ki niso vabila vernikov v prostor.

Cikurati, mastabe in piramide na eni strani ter postopni razvoj templjev, še zlasti pa palač s skromnimi notranjščinami, a bogatimi in razčlenjenimi zunanjščinami, so v arhitekturnem pogledu konkretizacija za prvo obdobje. V tem se sicer kontinuirno razvija razčlenjenost notranjega prostora in tako v sumerskih kot v egipčanskih palačah in templjih ljudje

opravljajo na notranji prostor vezane funkcije. Toda takrat, ko se ta prostor razčleni in prične širiti, ga njegovi tvorci napolnijo z nepreglednim gozdom stebrov. Kamnitni hipostili so bili omejeni s petmetrskim razponom kamnitih preklad.

Panteon, terme in vile (zlasti Hadrijanova v Tivoliju) in končno rimska atrijska ali celo večetažna najemniška hiša so konkretizacija drugega obdobja ne glede na to, da je izdiferenciran tloris hiše z notranjim dvoriščem navzoč že v veliki mezopotamski civilizaciji.

Težko bi bilo zanikati ugotovitev, da na področju razvoja arhitekturnih členov, npr. stebra (z bazo, trupom in glavičem), vidimo domala kontinuirni razvoj z majhnimi spremembami, medtem ko na področju pojmovanja prostora sicer beležimo kontinuiteto, a v podanih časovnih razsežnostih predvsem velikanske spremembe.

*Tretje pojmovanje prostora* postavlja Giedion v moderni čas, ko prihaja do sinteze obeh poprejšnjih pojmovanj in se uresničuje poglobitvi motiv arhitekturnega oblikovanja pod geslom: povezovanje notranjega in zunanega prostora. To povezovanje je pomenilo združevanje »... prostorsko-emanativnih moči volumnov in skulpturalne oblike interierskega in eksterierskega prostora.«

Že na začetku tega poglavja sem namerno uporabil besedo »poudarek«, ker sem mislil na to, kaj je *glavni* poudarek posamezne koncepcije prostora. S tem bi rad povedal, da seveda ni mogoče govoriti o abruptnih spremembah ali npr. o zanemarjanju zunanjega prostora pri Rimljanih, saj ti niso »izumili« okna zgolj zaradi osvetljevanja notranjega prostora, temveč tudi zaradi pogleda navzven; to lepo pričajo izpod vezuvskega pepela izkopane vile na slikovitem morskem nabrežju. Tu je bistveno, da je Rimljanom iznajdba obokanja prostorov omogočila novost in program, kakršnih Grki niso niti poznali niti potrebovali. V oblikovanju zunanjega prostora, npr. svojih forumov, so se Rimljani naslonili na svoje helenske vzornike, pač tako kot pri stebrovo-arhitravnih in drugih arhitekturnih členih in še kje.

Giediona v tretji, posthumni knjigi iz niza o »večni sedanjosti« zanima predvsem Rim, saj je prehod iz pretežno zunanjega prostora tudi na notranji pomenil najusodnejši korak za vso veliko arhitekturno dediščino in izkušnjo. Posebej pa ga v tem delu zanimajo *fenomeni prehodov* med posameznimi pojmovanji prostora. Takó predstavlja kot enega od primerov tranzitivnosti med prvo in drugo koncepcijo prostora, *okrogle forme*. Eksemplificira jih s templji in megalitskimi strukturami na Malti, s tholosi različnih funkcij in z grobnimi tumuli.

Tranzitivni fenomen med drugo in »našo« prostorsko koncepcijo pa je podan z *novogradbeno tehnologijo*, zlasti s strukturalnimi lastnostmi železa in jekla ter stekla in kasneje betona, ki so omogočili arhitekturno uresničevanje prelivanja prostorov, kakršnega terja sodobno življenje, bivanje in delo.

Lahko bi rekli, da najnovejši poudarki na skulpturalnih kvalitetah volumnov sodobnih zgradb in na medsebojni igri gmot v prostoru po svoje kažejo spremembe in kontinuiteto v razvoju arhitekture. Hkrati poznamo izredno velik poudarek, ki ga danes dajemo zaznavanju (tudi sekvenčnem zaznavanju) in dojemanju zunanjega prostora in njegovih sestavin ter senzitivnosti za notranji prostor in njegovo dinamiko.

Ob razkritju opisanega zaporedja v dozorevanju pojmovanj arhitekturnega prostora se nam razkriva »kontinuiteta duha in kontinuiteta evolu-

cije, s tem pa razumemo tudi revolucijo, ki naznačuje pot«, če uporabljamo Le Corbusierove besede iz že skoraj pozabljenega uvoda h knjigi o naši arhitekturni dediščini, ki sta jo 1952. leta izdala Neidhardt in Grabrijan. Revolucija je v tem kontekstu vsakokratna kvalitativna sprememba, ki bogati utilitarno in izrazno moč arhitekture.

Tako sta besedi *kontinuiteta* in *sprememba* pravzaprav neke vrste dialektičen par, vsekakor pa prava *sintagma* razvoja arhitekture, sintagma, ki mora določati in potrjevati tudi naš odnos do dediščine. Preden pa preidem na drugi del tega eseja, bi rad še enkrat evociral tolikokrat omenjeni spopad moderne s preteklostjo, če ne zaradi drugega potem zaradi tega, ker jo mnogi dolžijo, da je nasilno in popolnoma pretrgala s tradicijo, in v tem iščejo enega od glavnih vzrokov za »izrazno revščino« moderne arhitekture.

Le Corbusier v istem tekstu, ki je, kot rečeno, vezan na naše, bosansko arhitekturno izročilo, piše tudi tole: »Kaj mislite, kje bi se mogli naučiti oblik, ki jih je treba dati revolucionarni in povsem novi tehniki, tehniki jekla, betona in stekla? Ne morete si kar tako izmisliti opreme, ki naj bi zadovoljila človeška bitja, katerim bo služila. Mogli bi poslušati nasvete profesorjev v šolah, nasvete estotov, profesorjev estetike. Kako je to nezanesljivo, saj pomeni prevaliti težo posledic na naključne vrednosti! Če pa sta se — nasprotno — vaša inteligenca in čut izurila v tem, da opazujeta stvari narave, kakor so to stvari umetnosti in srca, v tekstu in kontekstu; to pomeni tu, da opazujeta lokalno arhitekturo notranjosti in zunanosti v odvisnosti od sredine, ki jo je ustvarila, od dobe, ki jo je rodila, od gmotnih in tehničnih sredstev, ki so jo omogočila — potem bi bili poučeni ter bi mogli razmišljati, občutiti in spoznati. ... boste postali bitje, polno resonance, bogato v sposobnostih ocenjevati in presojudati, bogato z znanjem, bitje z obilico svežih, posebnih idej, ki utirajo pot k novemu problemu in k njegovi rešitvi. In vaše odločitve bodo prav takó iskrene in jasne, kakor so bile to tiste ... nekoč, ob svojem času.

In ko boste s sinovskimi občutki in mislimi navdušeno pograbili priliko, da oživite nekatere akorde preteklosti, ki jih je mogoče najti v splošnih elementih ... boste premostili prepad med posameznimi dobami in inteligentno postali sin svojega očeta, otrok svoje domovine, član družbene skupnosti, določene z zgodovino, s podnebjem itd., ter ostali prebivalec sveta, kar postaja bolj in bolj skupna usoda vseh smrtnikov na zemlji.«

Dolg citat je verjetno opravičljiv, saj gre za enega najlepših besedil o pomenu preučevanja dediščine, kar sem jih bral. To besedilo pa tudi zanimivo dopolnjuje Le Corbusierove znamenite pogovore s študenti, v katerih je nemalokrat opozarjal na pomen kontinuitete in na razumevanje sprememb. S tem pa je tudi ustrezneje zaokroženo vrednotenje vloge moderne arhitekture, ali bolje, gibanja, ki je označevalo prvo polovico našega stoletja.

### *Naš današnji odnos do preteklosti*

je določen z vsaj štirimi značilnimi okoliščinami oziroma naravnostmi. Te so:

1. široko pojmovano spomeniško varstvo,
2. prenova kot razvojna strategija naselij,
3. kritika funkcionalizma in geslo »majhno je lepše«,
4. eksplicitno opredeljevanje za postmoderno arhitekturo.



Očitno in razumljivo naj bo, da smo z drugim delom eseja zapustili zgodovinske razsežnosti razvoja arhitekture in zapustili obravnavanje zgolj njene kvintesence, tj. pojmovanja prostora.

*Varstvo spomenikov* ali, z novimi besedami, varstvo naravne in kulturne dediščine, je po eni strani postavilo mnogo širše kriterije vrednotenja, po drugi pa se navezuje na naraščajoče gibanje za varstvo okolja, ki je — vsaj pri nas — v veliki meri zraslo prav iz njega. Oboje je znamenje sodobnih stisk, a tudi znamenje dozorelosti človeka in družbene organizacije. Tudi spomeniško varstvo še ni bilo nikoli tako temeljito institucionalizirano, kot je sedaj.

Širše vrednotenje pomeni vključevanje obdobj in fonda, ki še pred desetletjem ali poldrugim desetletjem ni užival take pozornosti konzervatorjev in odgovornih družbenih organov. Zdaj na primer sodi med legitimne spomenike vsa secesija in »artdeco«, sodi že »modernizem« iz dvajsetih let, celo dela zrelega funkcionalizma tridesetih ali štiridesetih let, zlasti pa je velik poudarek na tako imenovani ljudski arhitekturi in na ambientalnem varstvu v okoljih, ki mnogokrat ne vključujejo niti enega deklariranega spomeniškega objekta.

*Prenova* je prešla dolgo pot od konzervatorskih in rekonstrukcijskih posegov v historična jedra naselij do bolj ali manj totalne prenove (in revitalizacije) starejših delov mest. V tej svoji poslednji funkciji se prenova preobraža v eno temeljnih, v nekaterih najbolj razvitih (in v gospodarski rasti opesanih) državah pa kar v temeljno strategijo nadaljnjega razvoja mest.

V oblikovalnem smislu pomeni prenova domala povsod rehabilitacijo mestne podobe iz kakšnega preteklega obdobja, po možnosti tistega, ki je za določen del mesta pomenilo višek urbane animacije. Pri nadomestnih zgradbah arhitekti praviloma iščejo volumen, znak, jezik in sintakso oblikovanja, ki bi bilo čim bliže, včasih prav pasivno blizu prevladujoči naravi urbane arhitekture danega območja oz. obdobja.

V tem je prenova iskrena in iskrenejša različica tistih »reanimacij« urbane miljeja, po katerem se toži toliko pomodernistom.

*Kritika funkcionalizma* bi pravzaprav morala biti kritika shematizma v arhitekturi moderne. Ta kritika je bila, kot smo že večkrat omenili, naperjena najprej proti zožitvi izraznih sredstev. Kot taka se je navezovala na širjenje izraznega pluralizma, ki je bil (v duhu kontinuitete razvoja in okolja) pravzaprav ves čas navzoč v številnih različicah sodobne arhitekture. Pomembnejša je bila in je kritika moderne arhitekturne in urbanistične utopije, čeprav tudi utopiji ne gre jemati njene konkretne družbene funkcije. Najpomembnejša pa je seveda kritika sodobne arhitekturne ideologije kot lažne zavesti, zlasti zaradi tega, ker se ta ideologija takó tesno povezuje z vladajočimi družbenogospodarskimi strukturami in je pravzaprav v njihovi službi.

Ideja meja rasti in z njo eno od spremljajočih gesel, »*small is beautiful*«, sodi med značilna protislovja moderne družbe. Hkrati so jo povzele konzervativne sile upehanega postindustrijskega kapitalizma in množice, ki iščejo znotraj zahodnega sveta samoupravne alternative. Povzele so jo tudi določene sile pri nas, vendar še vedno pogrešamo pogumnejše sociološke in idejnopolitične analize tega pojava, ki vse prevečkrat enači rast z razvojem, doseženo življenjsko raven nekaterih za raven vseh itd.

Krilatica »majhno je lepše« je svojevrstna alternativa razdobju velikih projektov, nekakemu gigantizmu, naravnemu v nenehno rast, ki se je uveljavil v gospodarsko in tržno liberalnih šestdesetih letih (pri nas morda šele v sedemdesetih!). V zagovoru tega koncepta se vedno znova evocira historično urbano merilo, tradicionalen bivalni milje in način bivanja ter participacija stanovalcev.

Kritično prevrednotenje izročila arhitekturne moderne, funkcionalizma, internacionalnega stila, skratka, izročila, ki so mu dajali veliko imen, se je pričelo že z razkolom v C.I.A.M., ob dubrovniškem kongresu sredi petdesetih let. Kazalo je in še kaže prizadevanje za emancipacijo številnejših kulturnih krogov, opozarjalo je in opozarja pa tudi na spreminjanje običajnih družbenih razmer, v katerih nastaja arhitektura.

Moderna arhitektura v ožjem pomenu je (zlasti na področju urbanizma) omajana prav zaradi neadekvatnosti svojega socialnega programa. Ta program, kot vemo, sprva ni bil nezanimiv in še manj neaktualen, vseskozi je bil tudi povezan s tistimi družbenimi silami, ki so v svetu pričele uvajati socializem kot družbeni model. Zaradi tega se morajo v tem programu kazati tudi vsa protislovja sodobnega socialističnega procesa. Neadekvatnost socialnega programa moderne arhitekture danes vidimo predvsem v tem, da je bil kot socialni program preveč usodno povezan s konceptom »dobrega designa« in kot tak preveč iztrgan iz izvirnih nalog razrednega boja. Ta boj bi namreč moral najprej ustvariti temeljne možnosti za nove družbene odnose in s tem izhodiščne možnosti za nastanek novega prostorsko plastičnega in likovnega odraza/izraza.

Od prvotnega »upa v design«, (M. Tafuri), do »forme, ki sledi fiasku« (kakršni je naslov ene od kritičnih knjig), do tega, da je moderna arhitektura povsem odpovedala, (»The Failure of Modern Architecture« — Brolin), si *postmoderna arhitektura* sestavlja nov »socialni« program: razvijanje umetniške komponente arhitekture in s tem arhitekture kot eminentnega dela družbene kulture.

Ali je v sklopu dedukcije, kakršno sem nakazal, treba še dokazovati, da je takó subjektivni dejavnik sodobne (postmoderne) arhitekture spremenil le kožuh, čudi pa ne? Kvečjemu nasprotno, kriza se le pogloblja, saj je »up v design« to pot še bolj agresiven in predvsem mnogo bolj iztrgan iz razrednega boja. Pri tem se ne pustim zmesi s časopisnimi poročili o tem, kako je Bofillov pariški Abraxas v bistvu cenena — in tako rekoč socialna — stanovanjska gradnja. Pri tem tudi zavestno zanemarjam deklarativno povezovanje nekaterih različic postmodernizma z ultralevimi gibanji ali manifesti, najsi bo na zahodu ali pri nas.

Ta poskus oznake je presegel raven konstatacije o značilnih potezah (in sestavinah) našega razmerja do preteklosti (in prihodnosti), kakršno bi bil dolžan v kontekstu eseja o kontinuiteti in spremembah. Vendar je treba dodati, da je ena pogloblitvenih značilnosti zunanje pojavnosti postmodernizma prav v evociranju arhitekturnih form iz preteklosti. Pri tem je razpon izredno velik, ker — kako zanimivo — sega od romantično »humorno«, po Heglu) orbavane urbano-arhitekturne in arhitekturne scenografije kakšnega Ch. Moorea do skrajno purističnega neoracionalizma kakšnega Meierja.

V okviru tega spisa in 4. točke tega poglavja pa moramo ugotoviti, da imamo danes opraviti z eksplicitnim izjavljanjem za historično toleranco v svetu form, včasih pa celo za nekakšno »zgodovinsko spravo« z eklekticiz-

mom s konca prejšnjega stoletja. Plečnikovemu dediču bi moralo biti blizu zavzemanje za popolno pravico, da uporablja ves diapazon arhitekturnih znakov, jezika, sintakse in celo metaforike, ki se je izoblikoval vsaj v šestih tisočletjih arhitekturne kulture. To kaže sprejeti, vendar ob nenehnem preverjanju, ali je v arzenal vključena tudi pozitivna dediščina funkcionalizma in sodobne tehnologije in ob nenehnem preverjanju naročnikovih barv.

V tem in takem okviru bo sedanji »postmodernizem« vsekakor vsaj izredno pomemben most med elementi kontinuitete in sprememb, ki so potekale do preloma stoletja, našega časa in prihodnosti.

S tem se vračamo k vprašanju, zastavljenemu na začetku, o poskusu opredeliti poslanstva naše generacije. V čem je naša »notranja resničnost« in kaj je resničnost zunaj nas? In kako njuno soodvisnost vzpostaviti ali videti v nekakem dinamičnem ravnotežju?

Ena od pomembnih potez notranje resničnosti sodobnega človeka, porojena iz zunanjih razmer alienacije in anomije, je zagotovo v vse močnejšem odporu do institucionalizma in sistemizma, ki ga zasledujejo birokratske, tehnokratske in ekonokratske vladajoče sile, takó v deželah sodobnega kapitalizma kakor tudi v deželah realnega socializma, pa tudi pri nas. Alternativa takó pogojeni tesnobi je v sproščenosti gradbene in oblikovalske pobude, v prodoru človeške samouprave. Tudi tukaj; toda ob nezmanjšani nevarnosti populizma, diletantizma in še česa.)

V prevrednotenju vrednot bomo po ekstremnih manifestacijah anarhične morfologije in entropije v podobi naselja morali spet zaslediti prvine reda in s tem (če že govorimo o grajenem okolju in še posebej o arhitekturi) pomena geometrije. Ob vabljeni analogičnosti historičnega ritma pa ne bi smeli prezreti naslednjih okoliščin in dejavnikov:

— populacijske eksplozije (in z njo naraščajočega problema velikih števil);

— omejenosti naravnih bogastev in zlasti izčrpanosti oz. končnosti klasičnih energetskih virov;

— zaostrenih nasprotij med ideološkimi in političnimi sistemi, ki sede na večkratno uničujočem arzenalu smrtno nevarnih orožij,

in še česa, kar lahko naša današnja razmišljanja in napore v iskanju »dinamičnega ravnotežja« zaradi ohranitve kontinuitete in valoriziranja sprememb postavlja — prvič v zgodovini — v nadvse mrakobno luč.

Zadnje strani tega eseja pišem v spalniku med Ljubljano in Mostarjem, rojstnim krajem svoje matere, ki prav te dni tiho slavi svojih osemdeset let. Po dramatičnih podobah gorá v mrzlem januarskem jutru, soteske Neretve pod zasneženim Prenjem, po vznemirljivi podobi hidroenergetsko ukročene reke in po bežnih prebliskih antropocentričnosti merila preostalih naselij, zaselkov in samin te soteske, skrbno zloženih iz sivega kamna ob skromnih izkrčenih poljih, se bližamo vse toplejšemu soncu Hercegovine. Nebo je do skrajnosti modro, sonce do januarskih skrajnosti bleščeče, speča zimska, vendar nezasnežena pokrajina pa polna pritajenega upanja.