

EDVARD RAVNIKAR

JELKA PIRKOVIČ-KOCBEK, LJUBLJANA

Stane Bernik¹ postavlja obdobje popotresne gradbene dejavnosti za tisti mejnik, do koder segajo korenine fenomena »moderne« slovenske arhitekture. Pseudohistoricizem tega časa predstavlja pričetek prizadevanj, da bi Slovenci dohтели razvoj arhitekture v svetu, hkrati pa ustvarja ugodna tla za prvo pomembno stavbarsko gibanje pri nas — za arhitekturo secesijske dobe. Fabiani, Plečnik in zgodnejši Vurnik so bili pionirji na tem področju, ogreli so konservativnega slovenskega meščana za novo, sodobno stavbarstvo; arhitektura je postala družbeno priznana, umetniška dejavnost. S tem so bili dani osnovni pogoji za rast naše arhitekture. Druga, morda še pomembnejša prvina, ki je odločilno vplivala na kasnejši razvoj, se kaže v uvajanju novih materialov, tehnik in oblikovnih elementov, značilnih za posecesijsko arhitekturo zahodne Evrope. Takšne prvine so npr. golo ostenje pri Fabianiju, zasnove steklenjaka pri Plečniku, še najbolj pa Vurnikovo delo po letu 1928, ko se je neposredno naslonil na funkcionalizem. To obdobje je torej kljub poudarjanju tradicije in formalnih, stilskih sestavin vsebovalo tudi napredne elemente, ki so nakazovali nadaljnji razvoj. Po drugi strani pa je formiranje »ljubljske šole« s svojim eklekticizmom še dolgo bistveno vplivalo na širše arhitekturno snovanje, tako da boj med tradicijo in modernim pojmovanjem označuje dolgo obdobje naše arhitekture, ki se je končalo pravzaprav šele v petdesetih letih.

Leta 1932 smo Slovenci naenkrat dobili tri objekte — Vurnikovo kopalnico v Radovljici, Šubičev nebotičnik v Ljubljani in Černigojevo in Devovo bančno poslopje v Mariboru. Te stvaritve govore o prodoru »funkcionalizma«, ali bolje rečeno racionalne arhitekture, čeprav so posamezne elemente še obravnavali na star način. Glavno likovno izrazilo je postalo golo ostenje z ritmično postavljenimi odprtini. V času do začetka druge vojne so primeri takšne arhitekture pri nas redki in so nastali bolj iz odpora proti historični arhitekturi tiste dobe in ne toliko kot posledica ustvarjalnega prepričanja. V primerjavi z ustvarjalno prepričljivo in številčno močno zagrebško funkcionalistično smerjo tridesetih let so slovenski dosežki skromnejši in predstavljajo bolj osamljene poskuse kot pa korenit preobrat v naši arhitekturni usmeritvi.

Tik pred drugo vojno pa se je pričela uveljavljati mlada generacija arhitektov, ki so v glavnem izšli iz Plečnikove šole, vendar pa so se

¹ S. Bernik: *Novejša Miheličeva arhitektura*, Sinteza, 1967, št. 5—6, str. 47.

pričeli odmikati od njenega eklekticizma in so si iskali novih navdihov pri modernih evropskih tokovih, zlasti ob dognanjih Bauhauasa in Le Corbusiera. Tako so bili npr. Ravnikar, Župančič in Tepina nekaj časa v Le Corbusierovem pariškem ateljeju. Napredna usmeritev se je pokazala predvsem pri prvih javnih natečajih za regulacijo nekaterih naselij,² še posebno pa pri regulaciji Ljubljane.

Na tem mestu bi bilo zanimivo pregledati razvoj urbanizma med obema vojnama. Urbanizem je na prelomu stoletja doživel kvalitetni vrh s projektom Sitteja in Fabianija za Ljubljano. Po prvi svetovni vojni je urbanistična misel pri nas zamrla, problemi urbanizacije so se zreducirali na raven parcelizacije. Po letu 1930 se je stanje postopoma izboljševalo predvsem po Plečnikovi in Vurnikovi zaslugi. Plečnik je dal ideje za vrsto regulacijskih načrtov, sam pa je vodil preureditev nekaterih ljubljanskih cest in trgov. Vurnik je napravil prve prometne in regionalne analize, ukvarjal pa se je tudi s problemom stanovanj kot sestavnim delom urbanističnih vprašanj. Po njegovih načrtih je bilo v Mariboru zgrajeno prvo naselje delavskih vrstnih hiš pri nas (1927). Vprašanja stanovanjskih hiš v nizu se je lotil tudi France Tomažič, Plečnikov učenec, ki je leta 1931 projektiral vrstne hiše v Dermotovi ulici v Ljubljani.

Ta prizadevanja so v letu 1940 dosegla višek z delovanjem skupine mladih arhitektov (npr. Ravnikar, Sedlar, Tepina) v okviru Urada za regulacijo Ljubljane. Pri izdelavi dokončnega regulacijskega načrta³ so upoštevali napredne urbanistične teorije, ki jih predstavljata Le Corbusierov projekt »Ville radieuse« in Gropiusova analiza robne zidave.⁴ Izvedbo tega načrta je preprečila vojna. Tako se je tudi pri mestnem načrtovanju pred začetkom druge svetovne vojne pričel uveljavljati nov duh, duh pionirjev modernega urbanizma, ki se je po svojem osnovnem tonu bistveno razlikoval od Plečnikovega, po Wagnerju prevzetega reševanja te problematike.

RAVNIKARJEVO PREDVOJNO DELOVANJE

Ob koncu tretjega desetletja se je Ravnikarjevo ime prvič uspešno pojavilo v javnosti v zvezi z njegovim sodelovanjem na javnih natečajih za regulacijo Medloga pri Celju, za regulacijo Ljubljane (oboje 1940), za kostnico padlih v prvi svetovni vojni na Žalah (1938) in za dom za stare ljudi na Bokalah (1940). Zadnja dva Ravnikarjeva natečajna projekta sta bila tudi izvedena, vendar bi pri obeh o kakšnih posebno naprednih in kvalitetnih sestavinah težko govorili.

Prva pomembna stvaritev mladega Ravnikarja je na pobudo Izidorja Cankarja izdelan projekt za ljubljansko Moderno galerijo (1940). Stavbo so pričeli graditi že pred vojno, med vojno so jo uporabljali za vojaške magazine, namenu je bila izročena leta 1948, dokončno opremljena pa šele leta 1951.

² Celje, 1939, Medlog pri Celju, 1940.

³ Glej: MALJ, reg. IV. B, Izpremembe regulacijskih načrtov 1919—1941 za Svetokriški okraj. (Poročilo arh. Marjana Mušiča.)

⁴ Prim. E. Ravnikar: *Kratek oris modernega urbanizma v Sloveniji*; Problemi arhitekture in urbanizma SR Slovenije, Ljubljana, 1950, str. 8.

Zgodovina muzejskih in galerijskih stavb, grajenih prav v te namene, se je pričela v dvajsetih letih devetnajstega stoletja s Schinklovim Altes Museum v Berlinu, s Klenzejevo Staro pinakoteko v Münchnu in s Smirkovim Britanskim muzejem v Londonu. Te neoklasicistične stavbe so postale vzorec, ki so ga posnemali v vsem 19. stoletju, v posameznih primerih pa še v 20. stoletju. V prostorski zasnovi, katere najznačilnejši element je centralni prostor, obkrožen z zaporedjem med seboj povezanih galerij, in v detajlih, kot so stebri in stebrički, pilastri, venčni zideci ter monumentalna stopnišča, so muzeji skozi vse to obdobje ponavljali ta klasicistični obrazec.⁵ Šele arhitekturna preobrazba v dvajsetih letih našega stoletja je vplivala na preureditev celotne zasnove modernih muzejev. Pri tem so igrale poglavitno vlogo izkušnje, ki so si jih pionirji moderne arhitekture pridobili pri gradnji paviljonskih stavb na občasnih razstavah — npr. Mies van der Rohejev nemški paviljon na razstavi v Barceloni (1929). Najpomembnejša značilnost modernih muzejskih zgradb se kaže v radikalni odpravi tradicionalnih vzorcev in v uvedbi fleksibilne zasnove, ki najbolj ustreza funkciji razstavljanja.⁶

Ravnikarjev načrt je mnogo bolj konvencionalen in v bistvu povzema neoklasicistični obrazec iz 19. stoletja. Arhitekt je uporabil palladijevsko simetrično prostorsko zasnovo, saj le-ta najbolje soglaša s Plečnikovim pojmovanjem arhitektonskih problemov. Jedro stavbe tvori glavna dvorana, ki služi kot vestibul in kot razstavni prostor, levo in desno so razporejene stranske dvorane. Prostor je zasnovan statično in ne fleksibilno. Os kompozicije poteka v smeri sever—jug. Na obeh koncih jo označujeta vhoda: na severu glavni, poudarjen s stebriščno lopo in stopniščem, ki spominjata na neoklasicistične vzorce, na jugu pa delovni vhod z dvojno dovozno rampo. Okras na zunanjsčini je reduciran na dorske stebričke, ki dele okna, in na impresionistično pojmovano kamnito fasadno oblogo, s katero je razrahljana trdna voluminoznost stavbnega telesa. Tako oblikovanje fasade je uporabil že Plečnik pri Narodni in univerzitetni knjižnici, le da je pri Ravnikarju celota barvno in strukturalno bolj umirjena.

Vprašanje osvetlitve razstavnih prostorov je poseben problem, ki ga je arhitekt pri svoji galeriji moral rešiti. Uporabil je vse tri glavne, do tedaj znane načine osvetljave z naravno svetlobo: na severnem in južnem pročelju horizontalno luč skozi okna — ta način je najmanj primeren, ker svetloba ni razpršena in povzroča reflekse, zato so ti prostori namenjeni predvsem za razstavljanje skulptur in grafik —, v srednjih prostorih je osvetlitev vertikalna skozi kvadratno zastekljene laterne, glavna dvorana pa ima bazilikalno luč skozi nadsvetlobna okna na zahodni strani.⁷ Naravna razsvetljava je v vseh prostorih kombinirana z umetno, neonsko lučjo.⁸

Kljub temu, da je načrt za Moderno galerijo nastal kmalu po Ravnikarjevi vrnitvi iz Pariza, bi v njem težko zasledili napredne corbusierovske

⁵ Po drugi strani pa so se npr. operne hiše 19. stol. naslanjale na vzore italijanske renesančne palače.

⁶ Takšen je npr. Muzej moderne umetnosti v New Yorku, arhitekta E. D. Stone in P. L. Goodwin, 1939.

⁷ Nadsvetlobna okna so tudi v bližnji, ne za te namene sezidani Narodni galeriji.

⁸ Temeljito študijo o galerijskih stavbah, vključno s problemi osvetlitve, je Ravnikar objavil v *Kroniki slovenskih mest*, 1940, št. 2, str. 65—74.

prvine. To nam pokaže primerjava z Le Corbusierovim projektom za Muzej moderne umetnosti v Parizu (1931), katerega osnova je spiralno zavrt kvader na pilotih, ki ga je možno po potrebi širiti in dozidavati. Idejo je Le Corbusier realiziral skoraj 30 let pozneje v Nacionalnem muzeju za zahodno umetnost v Tokiu, bistvene prvine tega koncepta — spiralen razstavní prostor, osvetljen od zgoraj, s središčno dvorano — pa je uporabil Wright pri svojem Guggenheimovem muzeju v New Yorku (1959).

Čeprav Ravnikar s svojo Moderno galerijo ostaja v okviru tradicionalne arhitektonske govornice, se kaže njegov napredek v tem, da jo je znal reducirati na tiste bistvene elemente, ki se približujejo modernemu pojmovanju. Racionalnost in strogost v formalnem izrazu, opustitev vsega okrasja v notranjščini (izjema sta z marmorjem obložena vhodna veža in z lesom opažen strop glavne dvorane) in dovolj dognana osvetljava ustvarjajo ambient, ki ustreza osnovnemu namenu.⁹

Če še enkrat na kratko označimo tiste silnice, ki v naši predvojni arhitekturi pomenijo odklik od tradicije, potem lahko rečemo, da je to na eni strani po evropskih vzorih prevzeta arhitektura Vurnika, Šubica, Černigoja in Rohrmana, ki pa predstavlja le bolj ali manj uspešno presaditev tujih funkcionalističnih idej, ne raste pa iz domače družbene in kulturne situacije.¹⁰ Za nadaljnji razvoj je pomembnejši nastop mlajšega rodu Plečnikovih učencev (kot so npr. Ravnikar, Grabrijan, Mihevc), ki so deloma že pred vojno, še bolj pa po njej, oblikovali naprednejše arhitekturne ideje. V začetku njihova prizadevanja sicer še niso presegla okvira Plečnikovega formalizma, vendar so z redukcijo nebitvenih sestavin tega sistema ustvarili osnovo za organsko rast v napredno smer.

OBDODBJE PO OSVOBODITVI

Vojna je prekinila normalni razvoj slovenske arhitekture. Družbena preobrazba, ki je sledila letom vojne, je brez dvoma bistveno vplivala na vse oblike likovnega ustvarjanja, še posebno pa na arhitekturo, saj je ta neposredno materialno odvisna od družbene situacije. Richards¹¹ govori kar o invaziji politike v evropsko arhitekturo 20. stoletja in ugotavlja, da je ta invazija imela v večini primerov negativne posledice,¹² to pa zato, ker se arhitektura ne more otresti političnega vmešavanja v enaki meri zaradi svojega družbenega kot umetniškega značaja. Zanimivo je dejstvo, da so vsi avtoritativni režimi našega časa — fašizem, stalinizem — povzdignili klasicizem na nivo uradne arhitekture. Z monumentalnostjo tega stila se je izrazila nehumana avtoriteta političnega sistema, ki je porušila vsakršno človeško merilo.¹³ Richards vidi vzroke skrajno reakcionarnega

⁹ Pri tem je treba omeniti še to, da je Ravnikar smotrno projektiral tudi pomožne prostore — pisarne na strehi, depó, skladišča in delavnice pa v kleti.

¹⁰ Prim. R. Ložar: *Kulturni problemi slovenske umetnosti*, Dom in svet, 1931, str. 417—432.

¹¹ *Moderna arhitektura*, Zagreb, 1955, str. 83.

¹² Najznačilnejši primeri so Sovjetska zveza, Nemčija in Italija.

¹³ Prim. W. Pehnt: *Uvod v enciklopedijo moderne arhitekture*, Beograd, 1970, str. 23.

stališča, ki je prevladovalo v sovjetski arhitekturi po letu 1928, najprej v nerazvitih materialno-tehničnih pogojih, zaradi česar je bolj ustrezala vrnitev na preizkušeni akademizem, potem v poudarjanju propagandno-prestižne naloge arhitekture in v rastočem ruskem nacionalizmu, ki je po drugi vojni razširil svoje vplivno področje na vso vzhodno Evropo.¹⁴

Prva povojna leta v Jugoslaviji so bila obdobje neposrednega političnega nadzora nad arhitekturno dejavnostjo. Po drugi strani pa so posledice vojne in novonastala politična situacija postavile pred arhitekta široko zastavljene naloge obnove in graditve za vsa področja družbenega življenja, od industrije, stanovanj in šolstva, do gradnje javnih stavb. Na področju industrijske in stanovanjske izgradnje so bili načrti vsaj delno realizirani, zato pa so vsi projekti za reprezentančne javne zgradbe ostali neizvedeni.

Že pred vojno šibka moderna arhitekturna smer je po vojni popolnoma zamrla. Okrepil pa se je Plečnikov vpliv, saj je s svojim historičnim formalizmom še najbolj ustrezal sovjetski usmeritvi.

Za povojno obdobje našega domačega stavbarstva Bernik ugotavlja, da ga je »spremljal kompleks zidnosti in togih kubičnih gmot«.¹⁵ Šijanec pa govori kar o »stilju Novega Beograda z gigantskim monumentalizmom in paradno reprezentančnostjo«¹⁶ in si razlaga njegov nastanek z vplivom sovjetske arhitekture. Po njegovem so glavna izrazila tega »stila« . . . perspektivna povezanost z dominantami, enostavnost kubičnih kvadrov v silhueti blokov, strukturnost zidnih ploskev in nameščanje simbolične figuralne plastike«. Toda ravno zadnja, na prvi pogled najočitnejša »ruska« sestavina ima svoje vzore pač v Plečnikovem delu — od Zacherlove hiše na Dunaju do Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani — in jo je prevzel tudi Ravnikar v načrtu za Moderno galerijo,¹⁷ pri katerem res ne moremo govoriti o sovjetskem vplivu. Šijanec pozablja, da je moč vsako od naštetih značilnosti pripisati Plečnikovi arhitekturi. Torej ni najpomembnejši činitelj, na katerega se je oprlo naše stavbarstvo tega časa, »sovjetska slaščičarska arhitektura Stalinovega obdobja«,¹⁸ pač pa Plečnik, saj je večina arhitektov, ki so bili tedaj aktivni, izšla iz njegove šole.

Najboljši dokaz za to trditev najdemo v Ravnikarjevem članku o sovjetski arhitekturi,¹⁹ v katerem do neke mere zagovarja sovjetski eklekticizem, češ da je to nekakšna renesansa grške arhitekture, ki gradi na razumljivosti in normativnosti. Vendar pa odklanja neposredno kopiranje takšnih vzorov s trditvijo, da mora imeti naša arhitektura močnejšo nacionalno noto, oprto na lasten izraz, ki naj bi temeljil na vzorih iz slovenske Moderne, to je na Plečniku.

Takšna usmeritev se je pokazala predvsem pri načrtovanju stavb reprezentančno-prestižnega značaja in, kar je razumljivo, bolj pri slovenskih arhitektih kot pri Hrvatih, ki so imeli razmeroma močno predvojno racionalno stavbarsko tradicijo. (Kljub temu lahko po vojni tudi pri njih govorimo o eklekticizmu, vendar v posnemanju stroge, formalistične corbusierovske arhitekture.) Sicer pa je vsako bolj napredno arhitekturno

¹⁴ Ibid. str. 83 in 94.

¹⁵ Bernik: *Novejša Miheličeva arhitektura*, Sinteza, 1967, št. 5—6, str. 50.

¹⁶ F. Šijanec: *Sodobna slovenska likovna umetnost*, str. 478.

¹⁷ Glej *Kronike slovenskih mest*, 1940, št. 2, str. 64.

¹⁸ I. Sedej: *Sodobna slovenska arhitektura*, Ljubljana, 1968, str. 18.

¹⁹ E. Ravnikar: *Razstava sovjetske arhitekture v Ljubljani*, Novi svet, 1948, št. 7—8, str. 612—615.

stališče doživelo kritiko, češ da sta funkcionalizem in konstruktivizem izraz kapitalistične družbe in da ne ustrezata ideji socializma.²⁰

Če danes prelistavamo Zbornik oddelka za arhitekturo Ljubljanske univerze za leto 1946/47,²¹ potem najprej pomislimo, da smo imeli Slovenci srečo, da so vsi projekti za razne »palače predsedstev, vlad in prezidijev« ostali le na papirju. Po drugi strani pa so ti načrti zelo poučni, ker nam kažejo idejni svet obdobja, ki je predvsem nam, mlajši generaciji, skoraj neznano. Podrobnejše preučevanje nam razkrije dvojni značaj teh projektov. V prvo vrsto spadajo načrti, od katerih je najznačilnejša Plečnikova ideja za slovenski parlament na Ljubljanskem gradu, pri kateri imamo vtis, da gre že skoraj za groteskno poigravanje z arhitekturo; v drugo vrsto pa lahko štejemo načrte, ki kljub formalističnim prvinaam že vsebujejo kali naprednejših idej. Za ilustracijo naj naštejemo nekaj Ravnikarjevih študij.²²

1. Študija za spominski stolp z vidnim železobetonskim okvirom, v katerega so vpete stopnice. V tem primeru lahko govorimo o podobnem prepletanju notranjega in zunanega prostora kot pri Eifflovm stolpu.²³ Kot obolol času je na vrhu nameščena bronasta plastika.

2. Hišice na Krasu so študija počitniških hišic primorskega karakterja, ki spominjajo na Le Corbusierove hišice — npr. v okolici Pariza ali v Mathesu,²⁴ in to tako po zunanem videzu in uporabi tradicionalnih gradiv kot po funkcionalno rešeni notranjščini.

3. Študija za lokacijo prezidija ljudske skupščine LRS na zemljišču nunskega vrta, za katero je značilna »preprosta, racionalna, znanstvena« metoda, nekakšen sintetičen seznam karakterističnih alternativ, katere matematično-geometrična (da ne rečem rudimentarno kompjuterska) logika niti danes ne izgublja svoje veljave...²⁵

4. Urbanistična študija Ljubljane s štirimi grafikoni, ki predstavljajo štiri analize predvojne urbanizacije Ljubljane. S tem delom je Ravnikar nadaljeval pred vojno začeto reševanje urbanističnih problemov naše metropole.

5. V Zborniku je poleg Ravnikarjevega natečajnega materiala za Novi Beograd (Regulacija, palača CK KPJ, palača Predsedstva vlade SFRJ in reprezentančni hotel), ki ga je od vrednotil že Šijanec,²⁶ najzanimivejši in hkrati najznačilnejši natečajni projekt za novo poslopje Ljudske skupščine LRS v Tivoliju. Stavba daje arhitektonski poudarek sedemsto metrov dolgi veduti.²⁷ Arhitektonsko telo je obravnavano monumentalno palladijevsko, saj je dvignjeno na ploščad in ima štiri enakovredne fasade, poudarek v osi kompozicije pa daje pozlačena kupola. Perspektivni pogled v notranjščino

²⁰ Prim. M. Macura: *Problematika naše arhitekture*, *Arhitektura*, 1947, št. 3, str. 6; in N. Segvič: *Stvaralačke komponente arhitekture SFRJ*, *Arhitektura i urbanizam*, 1950, št. 5—6, str. 29.

²¹ Izšlo pri DZS v Ljubljani, 1948.

²² Nekatere so nastale v njegovem seminarju.

²³ Prim. Giedion: *Prostor, vreme, arhitektura*, str. 197.

²⁴ *Oeuvre complète 1934—38*, str. 125—133.

²⁵ F. Košir: *Odzivi*, *Arhitektov bilten*, 1972, št. 6—7, str. 18.

²⁶ *Sodobna slovenska likovna umetnost*, str. 478.

²⁷ Po Gibbertu — *Town Design*, str. 75—76, so kontrolirani pogledi v osi simetrične kompozicije urbanistična metoda, značilna za obdobje od baroka do konca 19. stol.

glavne veže²⁸ nam razkrije, da je Ravnikar uporabil Le Corbusierov motiv iz interiera palače Centosojuz v Moskvi (1929—1935),²⁹ to je motiv okrogle zastekljene odprtine v stropu — pri Ravnikarju je nad to odprtino kupola — podprte s štirimi stebri. Na tem primeru se jasno vidi, kako je Ravnikar formalizem Plečnikove šole občasno zamenjal z eklektičnim posnemanjem Le Corbusiera.

Grabrijan je v poročilu o rezultatih tega natečaja³⁰ lucidno označil takšen tip projektiranja javnih stavb kot monumentalno-skulpturalni način, ki kaže na povezavo s srednjeveškimi in renesančnimi vzori. »Dasi ni nikjer v teh projektih klasičnih stebrov ali arhitravov, vendar tu povsod izbija renesansni osni sistem.«³¹ Za vzor sodobnega arhitekturnega snovanja postavlja Niedhardtov natečajni projekt³² kot primer prostorsko plastične arhitektonske kompozicije.

Leta 1947 projektirano in 1949 dozidano stavbo Gospodarskega sveta ob Gregorčičevi ulici v Ljubljani arhitekta Stanka Rohrmana lahko štejemo za enega redkih primerov nadaljevanja naše predvojne racionalne tradicije. Rohrman je s tem projektom dosegel vrh svojega ustvarjanja in presegel predvojno stopnjo s konstrukcijsko poudarjenim izrazom. Zgradbi namreč dajejo osnovni poudarek iz fasade izstopajoči navpični železobetonski okviri, ki jasno razkrivajo njeno skeletno konstrukcijo, istočasno pa v »zadnji etaži namenoma izenačujejo različne višine obeh sosednih zgradb s pretrgano linijo vizualnega venca.«³³

Poleg Rohrmanovega Gospodarskega sveta so bile edine v tem času zgrajene stavbe javnega značaja nekateri ljubljanski inštituti. Med njimi sta dva Ravnikarjeva, in sicer Gozdarski inštitut ob Večni poti (1947) in Inštitut za šibki tok na Mirju (1949). V to vrsto je treba šteti tudi po njegovem projektu zgrajeno skopsko Naravoslovno fakulteto (1948). Pri tovrstnih nalogah, kjer politični prestiž ni igral tako pomembne vloge, je arhitekt opustil monumentalno-historizirajoči izraz, značilen za prej omenjene projekte skupščine, palače CK itd. V vseh treh primerih so te stavbe horizontalno razpotegnjeni bloki.³⁴ Gozdarski inštitut je simetrično zasnovana zgradba s poudarjenim vhodom, kjer stebri vhodne lope podpirajo iz stavbne mase izstopajočo dvorano v prvem nadstropju. V simetrični organizaciji notranjega prostora — v jedru je avla s stopniščem, v obeh krakih je dolg in temačen hodnik, na levi in na desni strani hodnika so razporejene sobe in manjše predavalnice — predstavlja ta stavba pričetek tipa, ki se je pri nas največkrat uporabljal pri načrtovanju fakultetnih in inštitutskih poslopij.³⁵

²⁸ Zbornik oddelka za arhitekturo..., str. 118.

²⁹ Objavljeno v *Oevre complète 1929—34*, str. 35.

³⁰ *Arhitektura*, 1947, št. 7, str. 3—11.

³¹ *Ibid.*, str. 10.

³² Deljena II. nagrada z Ravnikarjem.

³³ S. Rohrman: *Administrativna zgradba v Ljubljani*, Arhitekt, 1952, št. 2, str. 13.

³⁴ Tak je tudi starostni dom na Bokalcah iz leta 1940.

³⁵ Npr. Naravoslovna fakulteta v Skopju, Inštitut Boris Kidrič in Fizikalni inštitut v Ljubljani, Filozofska fakulteta v Ljubljani, FAGG na Mirju. V zadnjem primeru je tip izboljšan z opustitvijo stopnišča v centru in s funkcionalno delitvijo stavbe na večnadstropni del s kabineti in na del za študente, ki ima manj etaž zaradi večje višine predavalnic. Oba dela imata ločene hodnike, le vertikalne komunikacije so skupne.

Pri skopski stavbi ostaja še vedno glavno prostorsko izrazilo simetrija, napredek pa se kaže le v uporabi skeletne konstrukcije in v vertikalnih betonskih brise-soleilih v obliki lamel.

Za razliko od prejšnjih dveh stavb, kjer sta vhoda postavljena v osi daljše stranice bloka, je pri Inštitutu za šibki tok vhodna fasada na krajšem koncu. Tako je prečno simetrijo nadomestila vzdolžna simetrija, ki na prvi pogled ni tako očitna, saj vidimo s ceste, s katero je stavba postavljena vzporedno, maso bloka razčlenjeno v dva neenako dolga dela. Vzhodni, ožji del je nekakšno komunikacijsko jedro, daljši zahodni del pa je delovni. Povezuje ju skozi vse etaže segajoč zastekljen pas z avlami. Zanimivi sta dve konkavno oblikovani strešini in v horizontalne brise-soleile podaljšane betonske plošče nadstropij na južnem pročelju.

Ravnikarjeve realizacije zgradb za pedagoško-znanstvene namene v našo arhitekturo ne prinašajo bistvenih novosti, predstavljajo pa vzorec, po katerem se je zgledovala gradnja podobnih objektov. Sijanec označuje te Ravnikarjeve stavbe kot »že moderno, enolično skeletno arhitekturo«,³⁶ saj je res, da se dviguje nad povprečje v tem času projektiranih univerzitetnih objektov. To nam najbolj pokaže primerjava z Valentinčičevim Hidrotehničnim inštitutom na Koleziji, ki je z obilico pilastrov, s timpani, volutami, venčnimi zidci itd. tipičen primer formalističnega historiziranja Plečnikove šole. Podoben eklektičen pristop označuje tudi Horvatov Kemični inštitut ob Murnikovi cesti.

V prvem povojnem obdobju sta med vsemi arhitekturnimi nalogami najbolj stopili v ospredje industrijska in stanovanjska izgradnja, tako po obsegu kot po pomembnosti. Gradnja industrijskih objektov je predvsem pomenila »afirmacijo prvih zahtevnejših funkcionalnih in konstruktivnih principov«. ³⁷ Mihevčev Litostroj (1947) je v tem pogledu pionirsko delo in kot tako pomembno za nadaljnji razvoj našega stavbarstva.

Stanovanjska arhitektura pa je odigrala pomembno vlogo pri uveljavljanju novih urbanističnih načel, ki so se po svetu utrdila z deli Gropiusa in Le Corbusiera. Nove ideje so se izrazile predvsem v uporabi svobodnega tlorisa, ki je zamenjal tradicionalno robno zidavo in ki je kljub vsem pomanjkljivostim, kot so shematičnost in vkljenjenost v geometrijski raster, pomenil korak naprej v organizaciji zunanjega prostora.³⁸ V času, ko se je arhitekturna stroka šele borila za svojo afirmacijo, je bilo kvalitetno oblikovanje v veliki meri žal zanemarjeno. Tako so arhitekti pri gradnji prvih stanovanjskih naselij precej grešili, in to predvsem zato, ker se je teorija »pričela uporabljati brez kritične ocene in konkretne predstave.«³⁹ Pokazale so se slabosti tipiziranega bloka, ki so ga gradili po vsej Sloveniji ne glede na resnične potrebe in regionalno pogojenost. V mnogih primerih so takšni bloki ohranili delitev na lepšo »ulično« in gršo »dvoriščno« fasado, razen tega pa so bloki zaradi shematične razvrstitve v paralelne vrste slabo oblikovali prostor okrog sebe. Vse navedene slabosti izhajajo iz preveč togega, formalističnega pristopa. Postopoma pa so se pričele uporabljati bolj razgibane prostorske rešitve; k boljšim rezultatom sta

³⁶ *Sodobna slovenska likovna umetnost*, str. 478.

³⁷ *Akant: Aktualna arhitektura*, Sinteza, 1968, št. 10–11, str. 153.

³⁸ Pri Ravnikarjevem načrtu za Strnišče-Kidričevo (1950) je odpadla tudi shematičnost zasnove.

³⁹ E. Ravnikar: *Kratek oris modernega urbanizma v Sloveniji*, str. 9.

prispevali tudi pravilna orientacija in upoštevanje povezave blokov z okolico. Vendar je blok kot osnovni tip stanovanjske zgradbe prevladoval vse do srede petdesetih let, ko ga je izpodrinila »modernejša« stanovanjska stolpnica.

Takoj po osvoboditvi je nastal prvi tovrstni Ravnikarjev projekt — stanovanjska kolonija v Beogradu,⁴⁰ ki kot celota kaže slabosti shematičnega obravnavanja, čeprav so posamezni elementi, kot je pravilna orientacija ali ločitev dnevnih in nočnih prostorov, rešeni funkcionalno pravilno. Po Ravnikarjevih načrtih pa sta bila pozidana dva stanovanjska kompleksa, ki predstavljata za tisti čas kvaliteten dosežek na tem področju. To so bloki v Novi Gorici in Študentsko naselje v Ljubljani.⁴¹

Posebno mesto v povojnih urbanističnih prizadevanjih zavzema Ravnikarjev načrt za izgradnjo Nove Gorice (1947). Po projektu je mestna zasnova skoraj simetrična, njeno os pa tvori monumentalna avenija, usmerjena proti Sveti gori. V sredi ob aveniji je reprezentančni trg z upravnimi zgradbami, na severnem in južnem koncu pa so pravokotno na mestno os postavljeni stanovanjski bloki. Vendar so bile ambicije tako monumentalnih razsežnosti prevelike, materialne in operativne možnosti pa preskromne, tako da je bil od celotne zasnove izveden le fragment — južno stanovanjsko naselje.⁴² Osnovne značilnosti Ravnikarjevega projekta, ki so dale značaj poznejši, bolj razdrobljeni zazidavi Nove Gorice, so ideja zelenega mesta, merilo za višino stavb in usmerjenost glavne ceste. Čeprav avtorjev načrt ni bil izveden v celoti, ne smemo prezreti vpliva te naše prve povojne večje urbanistične zasnove na poznejše urbanistične rešitve.

Še prikupnejšo, oblikovno in prostorsko bolj dognano celoto pa predstavlja leta 1948 začeto Študentsko naselje. Načrtovalec je tukaj opustil paralelno shemo na račun svobodnejše postavitve blokov v prostor. Trije daljši bloki stoje v smeri vzhod—zahod, dva krajša pa jih prečno povezujeta. Takšna zanimiva stopničasta zasnova omogoča dobro definirane prostore med bloki. Stavbne mase so sicer težke, kar je treba pripisati predvsem gradnji s tradicionalnimi gradivi, zato pa so detajli izbrani in obdelani tako, da dajejo vtis lahkotnosti in živahnosti. Takšna je barvna obdelava, oblikovanje pročelij z loggiami, oblikovanje balkonov, balkonskih ograj, odtočnih cevi, oken itd.

Ravnikarjevo Študentsko naselje s svojo nekonvencionalnostjo in razmeroma visoko stopnjo oblikovne dognanosti že presega za prvo povojno obdobje značilno shematičnost in govori o preobratu, do katerega je prišlo v našem arhitekturnem oblikovanju po letu 1950. V tem času je bil v glavnem odpravljen formalizem takšne ali drugačne smeri, pričel se je proces »odpiranja navzven«. V procesu revitalizacije našega stavbarstva pa je imela enako pomembno vlogo tudi druga plat ustvarjalnega iskanja: potrebno je bilo poiskati in upoštevati pozitivne elemente naše arhitek-

⁴⁰ Neizvedeno, 1946.

⁴¹ V tipološko vrsto stanovanjskih blokov sodijo tudi leta 1957 zgrajeni univerzitetni bloki na Prulah.

⁴² Kot ugotavlja D. Fürst v članku *Projekti stanovanj v LRS od 1945 do 1950* (Problemi arhitekture in urbanizma v LR Sloveniji, str. 48), so to prvi bloki, ki so upoštevali za našo klimo ugodnejšo orientacijo v osi vzhod-zahod, tako da so vsi glavni prostori obrnjeni proti jugu.

turne dediščine, ki naj bi v povezavi z od zunaj sprejetimi idejami pomenili osnovo za kreativno delo domačih arhitektov.

Ravnikar kot najvidnejši predstavnik mlajšega rodu Ljubljanske šole v svojem članku o Plečniku⁴³ najbolje pojasnjuje tiste silnice v učiteljevem ustvarjalnem in pedagoškem delu, ki so bistveno vplivale na organsko rast naše arhitekture. Naj jih na kratko povzamemo:

Plečnik je pionir na svojem področju in kot tak je arhitekturo napravil popularno. Opozoril je na možnosti, ki jih nudi arhitektura kot koristno javno delo. Družbeno priznanje stavbarstva kot umetnosti je pogoj za njegovo socializacijo in humanizacijo.

Kar zadeva tehnično izvedbo in uporabo materialov, je v Plečnikovem delu res mnogo takega, kar lahko štejemo za napredno — npr. študija za strojno obdelan jeklen nosilec, steklena kupola iz enega kosa kot gornja svetloba v Pragi, montažni princip pri betonski gradnji, steklenjak skozi tri etaže pri Narodni in univerzitetni knjižnici itd.

Plečnik je svojim učencem posredoval še eno prvino svoje arhitekturne dejavnosti. To je njegova kultura risanja, ki jo je izpopolnil do izredno visoke stopnje grafične popolnosti. Ravnikar pravi: »Plečnikov eksaktni grafični način, ki loči risanje impresivnih skic prve zamisli od precizne, dokončne risbe, je dal silno važno osnovo za naš nadaljnji razvoj.«⁴⁴ Tako tudi vse Ravnikarjeve načrte odlikuje izredna risba, s pomočjo katere nam avtor prepričljivo, hkrati pa natančno predstavi svoje zamisli v grafični podobi.

Plečnikova estetika ne temelji le na uporabi historičnih form in secesijskih ornamentov, temveč tudi na strukturalnem poudarku plemenitih materialov. V tesni zvezi s Plečnikovo »poezijo materiala« je njegovo pojmovanje umetne obrti kot dominantne tehnike arhitekturne uresničitve.

Takšno poudarjanje umetno-obrtno oblikovanega detajla se v naši povojni arhitekturi vsaj delno kaže pri obdelavi notranjščin. Za primer lahko vzamemo Rohrmanov Gospodarski svet ali Mihevčevo vhodno vežo samskega bloka v Šiški (1954). Vidno pa je tudi pri uporabi kamnitih fasadnih oblog, npr. pri Medveščkovi Zadrudni zvezi (1955). Vsekakor pa je Ravnikar v tem pogledu najvidnejši nadaljevalec Plečnikove tradicije tako v oblikovanju notranjščin (OLO Kranj) kot pri uporabi dragocenih materialov za zunanje obloge (Trg revolucije). Res pa je, da je v povojnem obdobju smisel za arhitekturni detajl na splošno zamrl, ker se na mestu stare umetne obrti ni pravočasno razvilo napredno industrijsko oblikovanje.

Najvažnejše spoznanje, ki je ključnega pomena za razumevanje evolucije naše arhitekture, pa je povezano s Plečnikovim novim klasicizmom, »ki ima skrite zelo važne sestavine za bodočnost«.⁴⁵ S tem v zvezi Ravnikar ugotavlja, da se je pri nas »že precej časa pred vojno pojavljala potreba po večjem konceptu in povečani strogosti, ki je povzročila tako neprisiljen in naraven prehod na Le Corbusierov klasicizem in njegovo miselno disciplino, kar vse je omogočila dobra šola«.⁴⁶

⁴³ E. Ravnikar: *Jože Plečnik in sodobna slovenska arhitektura*, Arhitekt, 1952, št. 2, str. 1–3.

⁴⁴ *Ibid.*, str. 3.

⁴⁵ *Ibid.*, str. 2.

⁴⁶ *Ibid.*, str. 3.

Ta Ravnikarjeva misel ne zveni le kot opravičilo za eklekticizem in formalizem prvega povojnega obdobja, ampak pomeni nekaj globljega: zanj je prestop od plečnikovstva h corbusierovstvu evolucijska nujnost. Še več: Ravnikar se ni zadovoljil le s priznavanjem Plečnikovih zaslug, ki mu gredo kot učitelju in pionirju naše sodobne arhitekture, temveč je poskušal v svoj lasten moderni izraz vključiti tudi napredne elemente učiteljevega nauka.

PRVA POLOVICA PETDESETIH LET — PREHODNO OBDOBJE

Za kreativno zorenje v smislu asimilacije vsega dotedanjega pa je potreben čas in morda tu leži vzrok, zakaj v prvi polovici petdesetih let — vsaj kar se tiče realizacij večjih arhitekturnih nalog — opazimo v Ravnikarjevem delu relativno zatišje. Pozneje bomo videli, kako se je ob priložnosti regulacij posameznih krajev in ob razpisih nekaterih natečajev ukvarjal s širšo arhitekturno in urbanistično problematiko. Iz tega obdobja so edine njegove realizacije po njegovih načrtih urejeni spomeniški kompleksi.

Prizadevanja arhitektov pri postavitvi javnih spomenikov pomenijo posebno poglavje naše arhitekturne dejavnosti.⁴⁷ V obdobju med 1945 in 1955 so bile to prvenstveno kiparske naloge s tematiko iz NOB, pri katerih je arhitekt sodeloval le kot oblikovalec prostorske zasnove.⁴⁸ Na tem področju je Ravnikar prispeval tri rešitve, ki na gledalca ne vplivajo s svojo pripovednostjo, pač pa s čisto likovno govorico.⁴⁹

Prvi v tej vrsti je spomenik NOB na Blokah (1952), kjer je prostorski element — kamniti obelisk — še kombiniran z reliefno kamnoseško dekoracijo.

Vzorno je oblikovan spomeniški kompleks v Begunjah (1953), kjer enotnost arhitektonskega pristopa razbijajo le patetične figure bronastih talcev Borisa Kalina. Celovitejše oblikovano je grobišče v Dragi (1953), ki ga je tudi tujina ocenila za izjemno kvaliteten dosežek.⁵⁰ Tu se je arhitektu brez odvečne patetike in dekorativnosti z nevsiljivo postavitvijo kamnitih prizem, ki označujejo grobove, in z ureditvijo peš poti posrečilo oblikovati umirjeno skladnost med kompozicijsko zasnovo in naravo.

V zasnovi pokopališča internirancev na Rabu (1954) nastopa kot glavni motiv dramatično nasprotje med arhitekturo in krajino. »Barvni kontrast kamna z zelenjem in morjem, odnosi vertikal arhitekture s horizontalo morja, komponirani pogledi, ki obstoječe pokrajinske elemente vežejo z novimi, so glavna sredstva, s katerimi skuša (arhitekt) vplivati na gledalca.«⁵¹

⁴⁷ Tehten prikaz tega vprašanja je prispevala Spelca Čopič v svojem članku *Povojna spomeniška plastika*, Sinteza, 1967, št. 7, str. 16—31.

⁴⁸ Npr. B. Kobe pri Putrihovem in Kalinovem Urhu pri Ljubljani, 1952—55.

⁴⁹ Zanimivo je, da Ravnikarjevi spomeniki NOB časovno in po sorodnosti osnovnih principov sovpadajo s začetki abstraktnega slikarstva pri nas.

⁵⁰ Glej: *Monuments commémoratifs en Yougoslavie: Cimetière de combattants à Draga*; L'architecture d'aujourd'hui, 1963, št. 108, str. 77.

⁵¹ E. Ravnikar: *Spomenik NOB na Rabu*, Arhitekt, 1954, št. 11, str. 15.

Čeprav so pri spomeniških nalogah idejni in emotivni elementi zelo pomembni, jih je Ravnikar znal izraziti le z likovnimi, optičnimi sredstvi in se ni spustil na raven opisnega sentimentalizma in heroiziranja, ki sta tako značilna za druge spomeniške objekte tega časa. Njegove postavitve so dosegle namen s tem, da so ustvarile primeren ambient za gledalčevo uživljanje v preteklost. Podoben oblikovalski prijem pri postavitvi spomenikov NOB so uporabili nekateri srbski arhitekti,⁵² vendar so slovenske rešitve, npr. pokopališče v Dragi, veliko bolj intimne in likovno pretanjšane, dela srbskih avtorjev pa izražajo večjo dramatičnost in epski značaj.

V prvi polovici petdesetih let se je Ravnikar posvetil bolj študiju urbanističnih problemov kot konkretnim arhitekturnim nalogam. S tem je nadaljeval že pred vojno pričeto delo in postavil nekaj teoretičnih načel, ki so imela velik vpliv na kasnejše reševanje urbanističnih vprašanj pri nas.

Kmalu po neuspehu Nove Gorice so naši arhitekti prišli do spoznanja, da »naloga urbanista ni v načrtovanju novih, idealnih mest, pač pa v regulaciji že obstoječih, živih organizmov«.⁵³ Izjemo predstavlja politično forsirana gradnja Velenja (1949—1959), kjer v celotnem konceptu prevladujeta pretirana monumentalnost in reprezentativnost.⁵⁴

Ob študiju tujih, predvsem skandinavskih in švicarskih dosežkov s področja urbanizma⁵⁵ in vzporedno z delom za posamezne regulacijske načrte⁵⁶ je Ravnikar prišel do novih spoznanj, ki presega ideje CIAM, zapisane v Atenski listini iz leta 1933: stanovanje, rekreacija, delo, promet. Ta spoznanja pomenijo aplikacijo najmodernejših urbanističnih principov na specifične slovenske pogoje.

Ob posvetovanju jugoslovanskih arhitektov v Dubrovniku leta 1950 je napisal razpravo o vprašanih načrtovanja mest v Sloveniji,⁵⁷ v kateri je najprej kritično ocenil predvojna prizadevanja na tem področju, potem pa pokazal na slabosti prvega obdobja po osvoboditvi. Kompleksno, regionalno obravnavanje vseh urbanističnih vprašanj je po Ravnikarjevem mnenju pogoj za uspešno reševanje konkretnih nalog. Slovenija predstavlja precej enotno demografsko, ekonomsko in kulturno ozemlje z ugodno gostoto naseljenosti, ki je po vsem območju precej enakomerna. V tujini tako zahtevnega problema prenaseljenosti mest pri nas ne poznamo, pač pa

⁵² Npr. Stanko Mandić: Trg partizanov v Titovem Užicu, 1961, ali Bogdan Bogdanović: Partizanska nekropola v Mostarju, 1961—65, in spominski kompleks koncentracijskega taborišča v Jasenovcu, 1964—66.

⁵³ E. Ravnikar: *Ob razstavi arhitekture FLRJ v Moderni galeriji*, Novi svet, 1949, št. 9, str. 606.

⁵⁴ Prim. Z. K.: *Velenje*, Arhitektura, 1960, št. 1—3, str. 64. Kljub vsemu pa je to edino naše mesto, ki je bilo zgrajeno po enotni zamisli. Na najnižji točki pod hribom so postavljene najvišje stolpnice, nato pa si po pobočju navzgor sledijo vedno nižje stavbe, tako da je v gabaritu ohranjena približna horizontala. Z obzidavo velenjskega glavnega trga je nastal boljše definiran, sklenjen zunanji prostor.

⁵⁵ Prim. Šijanec, *Sodobna slovenska ...*, str. 480.

⁵⁶ Lendava, 1948, Strnišče, 1950, rudarsko naselje v Zagorju, 1952, in stanovanjsko naselje v Maglaju, 1952.

⁵⁷ E. Ravnikar: *Kratek oris modernega urbanizma v Sloveniji*; Problemi arhitekture in urbanizma LR Slovenije, Ljubljana, 1950, str. 5—17.

obstaja agrarna prenaseljenost. Zato bi s pospeševanjem preseljevanja kmečkega prebivalstva v mesta z razvito industrijo porušili obstoječe demografsko ravnotežje med mesti in podeželjem in zato bi bilo bolje dati delo ljudem na podeželju, ne pa jih preseljevati v industrijske centre. V Sloveniji obstaja dokaj razvejano prometno omrežje, ki bi ga bilo treba le prilagoditi novim potrebam. Ravnikar vidi v tem velike možnosti za tako imenovani paralelni razvoj mest in podeželja. Namesto drage gradnje novih naselij stanovanjskih blokov v bližini industrije predlaga načrtno izgradnjo urejenih kompleksov enodružinskih hiš v že obstoječih naseljih vzdolž prometnih zvez. Visoko razvita prometna tehnika bi služila hitremu prevozu ljudi na delo v bližnji industrijski center.

Teorijo paralelnega razvoja je Ravnikar dopolnil še s teorijo o decentralizaciji mest in industrije.⁵⁸ Vsa ta spoznanja bi lahko strnili v nekaj osnovnih načel, ki naj bi jih urbanisti upoštevali pri regionalnem planiranju.⁵⁹

V večjih mestih je treba preprečiti ustanavljanje industrije, ki ni bistvenega pomena za normalno funkcioniranje mestnega organizma. Večja mesta naj bodo le upravna, poslovna in kulturna središča posameznih območij. Industrija naj bo enakomerno porazdeljena v najugodnejših točkah območja, v lokalnih centrih. S tem je mogoče doseči boljše preglednost, enostavnejši promet in lahko ločitev industrijskih ter stanovanjskih predelov. Pogoji za takšen razvoj je ureditev hitrega lokalnega prometa, ki naj povezuje lokalne centre med seboj in z večjimi središči.⁶⁰ Tako korenitih sprememb seveda ni mogoče doseči čez noč, zato je potrebno razvoj načrtovati v etapah.

Čeprav so ob svojem času tudi politični dejavniki podpirali idejo o paralelnem razvoju mest in podeželja, pa v praksi izgradnja naših mest in naselij ni bila zavestno naravnana v tej smeri. Res so se naselja širila vzdolž prometnih poti, vendar je bila njihova rast nenačrtna, obenem pa je bila zanemarjena rekonstrukcija prometnih žil. Organizirana gradnja stanovanjskih blokov in stolpnice v mestih ni mogla rešiti stanovanjskega problema v celoti. Posledice pomanjkanja stanovanj so se pokazale v nekontroliranem nastajanju stihijskih, »črnih« naselij enodružinskih hiš po vsej Sloveniji. Istočasno pa smo kmalu občutili zaostanek v modernizaciji prometa. Z ukinitvijo »nerentabilnih« železniških prog se je stanje še poslabšalo. V zadnjem času z velikimi stroški gradimo hitre ceste, ki pa bodo služile bolj tranzitnemu in turističnemu prometu — to je povezavi Slovenije s tujino —, medtem ko so prednosti dobre povezave med vsemi področji znotraj Slovenije s takim prometnim omrežjem precej zanemarjene.

Se pomembnejši pa je Ravnikarjev prispevek h konkretni problematiki Ljubljane kot upravnega, poslovnega in kulturnega središča Slove-

⁵⁸ Prim. B. Gaberščik: *Prvo posvetovanje arhitektov FLRJ*, Arhitekt, 1951, št. 1, str. 55.

⁵⁹ E. Ravnikar: *Nekaj misli o Ljubljani in njenem širšem okolju*, Naši razgledi, 1957, št. 18, str. 435—436.

⁶⁰ Prim. E. Ravnikar: *Ljubljanski železniški voz*, Naši razgledi, 1957, št. 4, str. 88.

nije. Kmalu po vojni je prvič formuliral misel o funkcionalni delitvi centra Ljubljane vzdolž magistrale v smeri sever—jug.⁶¹

Ob natečaju za poslopje Name leta 1953 je jasno opredelil oblikovna in ureditvena načela za obdelavo ožjega prometnega jedra.⁶² Mestno središče je po časovnem zaporedju nastajanja in po funkciji razdelil v tri namenske cone.

1. Južni, najstarejši del od pošte do Zoisovega grabna, ki je v glavnem nastal v baroku in v 19. stoletju, predstavlja univerzitetno-kulturno cono.

2. Srednji del med pošto in Ajdovščino je bil pozidan med obema vojnoma. Tu naj se koncentrirajo reprezentativno-administrativni objekti.

3. Po zadnji vojni urbanizirano območje severno od Ajdovščine ima značaj poslovno-trgovskega predela, kjer so tudi najboljše možnosti za razširitev ob Titovi cesti proti Ježici.

Ta teza o namenski razdelitvi centra Ljubljane je tista osnova, na kateri slone vse kasnejše rešitve, vključno z generalnim načrtom mesta Ljubljane iz leta 1965.

Če na kratko povzamemo bistvene prvine Ravnikarjevega prispevka na tem področju, potem lahko rečemo, da je to v okviru regionalnega planiranja teorija o paralelnem razvoju in decentralizaciji industrije, v ožji problematiki Ljubljane pa teza o namenskih conah mestnega središča. Za ta del Ravnikarjevega udejstvovanja je značilno teoretsko reševanje urbanističnih problemov na znanstveni podlagi, ki vključuje spoznanja s področja sociologije, ekonomike, znanosti o prometu itd.

Bistveno drugače pa se urbanistične problematike loteva Ravnikar v natečajnem projektu za regulacijo otoka Ruissalo na Finskem (1953), ki je bil zaradi svoje svežine in nekonvencionalnosti nagrajen s tretjo nagrado. Osnovna značilnost tega projekta za izgradnjo športno-rekreacijskega kompleksa je odstopanje od suhoparnega »znanstvenega« urbanizma, ki je bil tedaj v modi (forsirala pa so ga mednarodna arhitekturna združenja kot na primer CIAM in UIA prek svojih kongresov). Namesto tega je Ravnikar dal prednost oblikovanju humaniziranega ambienta. Takšen koncept se po eni strani podreja naravi, po drugi pa želi ustreči obiskovalcu-uporabniku, in to tako, da ustvarja niz zanj zanimivih prostorov. Za primer takšnega pristopa lahko vzamemo oblikovanje prometnih poti. V ruissalskem načrtu je to diferencirana mreža cest in pešpoti, ki sicer upošteva tehnično funkcionalne zahteve, kot je na primer širina cestnega profila za določen pretok vozil, vendar pa po vsebini presega golo funkcijo povezave, ker je prilagojena človeku — avtomobilistu oziroma pešcu — tako, da mu nudi čim boljše in čimbolj raznolike poglede na pokrajinske in arhitekturne vrednote.

Takšno urbanistično usmeritev, katere glavni namen je oblikovanje okolja, je Ravnikar pokazal tudi v nekaterih natečajnih projektih iz srede šestdesetih let. Zato naj mi bo dovoljen kratek ekskurz v to časovno obdobje. Prvi med omenjenimi projekti je načrt za urbanistično-arhitek-

⁶¹ E. Ravnikar: *Preteklost in bodočnost Ljubljane*, Novi svet, 1947, št. 5—6, str. 287.

⁶² E. Ravnikar: *Za pravilno obravnavo centra Ljubljane*, Arhitekt, 1953, št. 10, str. 13—14.

tonsko rešitev turističnega področja Sv. Štefan—Miločer—Pržno v Črnogorskem primorju (1964). Ravnikar si je izbral natečajno geslo »Natel« in s tem nakazal, da se je zgledoval pri teoriji hrvaškega arhitekta B. Petrovića o »natelih«, o urbanistično razčlenjenih turističnih kompleksih, ki jih odlikuje stik z naravo, udobje in intimnost ter ekonomičnost in ki združujejo prednosti letoviškega hotela, motela in campinga.⁶³ Toda če gre pri Ruissalu predvsem za odnos med človekom in naravo, je tukaj poudarjen odnos med arhitekturo in pokrajino, ki tvorita celoto ambienta. »Prva skrb urbanista na tem področju je določiti funkcionalno neoporečnost in celo dognanost, v vseh delih in v celoti povezani z vzdušjem te pokrajine in z vzdušjem, ki ga daje tamkajšnje življenje.«⁶⁴ Arhitektonsko oblikovanje se po svoji kubični členitvi zgleduje pri mediteranskem vaškem naselju, skritem med zelenjem. (V tem sklopu zgrajen hotel Maestral je postavljen v oljčni gaj, streha je obravnavana kot pomarančni nasad, stene pa deloma prekrivajo plezalke.)

Zanimiva in sugestivna rešitev je Ravnikarju prinesla še eno mednarodno priznanje — prvo mesto ex aequo na mednarodnem natečaju za ureditev prometne glave na otoku Tronchetto v Benetkah (1964). Osnovna misel tega projekta je vrniti umirajočim Benetkam značaj lagunskega mesta, ki je s celino povezan le z vodnim prometom. Z opustitvijo železniških in cestnih terminalov na otoku bi pridobili prostor za kulturne objekte — npr. za svobodno univerzo. S tem bi Benetke popolnoma vrnila pešču, obenem pa bi obudili slavo Benetk kot živega kulturnega središča. Ta Ravnikarjev načrt je pomemben tudi s stališča arhitektonskih novosti, saj je prvi v vrsti najnovejših slovenskih projektov,⁶⁵ ki jih odlikuje »drzno valovanje sferičnih strešin, ki vise nad prostorom in ga krive«.⁶⁶

Podobno kot pri Benetkah je tudi pri natečajnem projektu za središče Skopja (1965) Ravnikarja vodila ideja, »da bi oživili pozabljene predstave o tem, kaj lahko v mestu pomenijo pravi mestni elementi...«⁶⁷ in da bi to področje poskusili naravno klimatizirati s pomočjo nasadov in zaslonov iz zelenja, s stoječo in padajočo vodo, s senco pod visokimi stavbami itd. To je torej obrnjeno razmerje med človekom oz. arhitekturo in naravo, kjer se narava podreja in služi človeku.

Kot bomo videli pozneje, je Ravnikar tudi pri svojem delovanju na področju Slovenije večkrat upošteval ambientsko oblikovanje, kakor je to storil s poudarjanjem pogledov na Grad na drugem natečajnem projektu za severni del centra Ljubljane ali pa z mrežo pešpota na Trgu revolucije. Vendar je to izvedel le v posameznostih in ne v celotnem konceptu, kakor je to storil v primeru Ruissala in Budve. Ob tem je treba poudariti še to, da se takšen način vrednotenja arhitekturnega in urbanističnega prostora, ki temelji na zaporedju vizualno in estetsko preračunanih pogledov in ambientov, v zadnjem času v svetu uveljavlja in

⁶³ Prim. B. Petrović: *Nateli*, Arhitektura 1960, št. 4—6, str. 15—22.

⁶⁴ E. Ravnikar: *Budva*, Sinteza, 1965, št. 3, str. 85.

⁶⁵ Npr. F. Rihtar s sodelavci: *Kulturno središče v Boru*, 1966, M. Mušič s sodelavci: *Mladinsko središče 7 sekretarjev SKOJ v Zagrebu*, 1966.

⁶⁶ N. Šumi: *Dve razstavi moderne slovenske arhitekture*, Sinteza, 1968, št. 10—11, str. 10.

⁶⁷ E. Ravnikar: *Natečaj za novo središče Skopja*, Sinteza, 1966, št. 4, str. 15.

nastopa kot osvežitev po corbusierovskem racionalizmu.⁶⁸ Zanimiva je vzporednica med temi najnovejšimi prizadevanji in Plečnikovo »kulturo izvedenih urbanističnih zasnov«,⁶⁹ med katerimi je ena ambiensko najboljših preureditev ljubljanskih cest in trgov od Šentjakoba do Kongresnega trga, kjer je z razmeroma skromnimi posegi — danes bi rekli z elementi mikrourbanizma — dosegel velike estetske učinke.

Če se vrnemo h glavni temi — arhitekturi petdesetih let — potem lahko ponovimo, da si v prvi polovici tega desetletja Ravnikar ni zastavil večjih stavbarskih nalog. Medtem ko se je sam intenzivno ukvarjal s spomeniško in urbanistično problematiko (okrog leta 1953), so drugi arhitekti že snovali arhitekturne rešitve, ki pomenijo prvo povojno uveljavitev »internacionalnega stila« pri nas. To so Mihevčeva zgradba Impex v Kidričevi ulici v Ljubljani, katere glavna značilnost so nepretrgani nizi oken in stebri v pritličju — po Corbusieru, kupola in miesovski steklenjak Simčičevega Gospodarskega razstavišča ter Medveščkova Zadrufna zveza, kjer je arhitekt s pomočjo ritmičnega rastra skušal dati pročelju osebno noto. Kljub vsemu pa fasada z ozkimi okenskimi osmi in poglobljenimi okni precej šablonsko prevzema motiv večjih poslovnih zgradb na Zahodu⁷⁰ in ne prekinja s preživelo tradicijo fasadiranja. Čeprav pri vseh treh stavbah jasno čutimo tuje vplive, pa ti dosežki pomenijo začetek tiste ustvarjalne faze naše arhitekture, ko smo se Slovenci končno uspešno vključili v širše arhitekturne tokove.

Ravnikar pa je porabil ta čas relativnega zatišja v svojem delu za poglobitev v širše urbanistične probleme, obenem pa je izkoristil naloge prostorske kompozicije pri spomenikih NOB kot priložnost za prevrednotenje svojih arhitekturnih konceptov, ki jih je bilo treba očistiti balasta prvega povojnega obdobja.⁷¹

Ne glede na Ravnikarjeve dosežke na teh dveh, v bistvu sorodnih področjih, je v tem času zanj najpomembnejši dokončni prelom z jezikom Plečnikove šole. Čas od leta 1945 do približno 1950 pomeni obdobje, v katerem je prevladoval negativni Plečnikov vpliv, pomešan z nekritično prevzetimi tujimi prvini. Po letu 1950 pa je Ravnikar oblikoval lasten, moderen izraz, ki je po eni strani upošteval spoznanja domače tradicije, po drugi strani pa je gradil iz študija sodobnih tujih dosežkov. Ta dva konstitutivna elementa predstavljata bistvo Ravnikarjeve arhitekture po sredi petdesetih let in z njegovim vplivom na mlajše slovenske arhitekete tudi bistvo fenomena »moderne slovenske arhitekture«.

Tako smo končali obravnavanje arhitekture prvega desetletja po osvoboditvi. Moj namen je bil razsvetliti razvoj v tem času, ki so ga v glavnem vsi pisci o naši moderni arhitekturi — od Šijanca do Bernika — precej zanemarjali, čeprav je to »tisto odločilno (in poučno) obdobje, v katerega so vraščene korenine vsega, s čimer imamo danes opravka«.⁷²

⁶⁸ Prim. A. Pasinović: *Kulturni center Skopja*, Čovjek i prostor, 1970, št. 207, str. 8.

⁶⁹ E. Ravnikar: *Kratek oris ...*, str. 7.

⁷² F. Košir: *Odzivi*, Arhitektov bilten, št. 6—7, str. 18.

⁷⁰ Prim. B. H.: *Slike iz sodobne Nemčije*, Arhitekt, 1952, št. 6, str. 40.

⁷¹ Zanimiva je primerjava Malevičevih konstruktivističnih arhitektonov, ki so nekakšne vaje za arhitekturno oblikovanje, z Ravnikarjevim grobiščem na Rabu, ki se zdi kot študija za urbanistično kompozicijo.

Od srede petdesetih let dalje so pojmi bolj razčiščeni, k čemur je prispevala predvsem razstava Novejša slovenska arhitektura.⁷³ Razstavno gradivo in katalog⁷⁴ govori o tem, da se je od tega časa naprej naše stavbarstvo odprlo navzven in se vključilo v sodobne arhitekturne tokove po svetu. V tem okviru gre Ravnikarju posebno mesto, saj je s svojo stavbo Okrajnega ljudskega odbora v Kranju dosegel vrh v ustvarjanju tega obdobja in postavil merilo za nadaljnji razvoj. Spoznanja, do katerih smo prišli pri pregledu arhitekture med leti 1945 in 1955, pa kažejo na to, da kranjska stavba ni »v petdesetih letih najbolj prevrten dosežek«, ⁷⁵ temveč pomeni logično stopnjo v razvoju naše arhitekture. Ravnikar je z njo dosegel sintezo svojega dotedanjega ustvarjanja, kjer je »prejšnje podobe precistil in asimiliriral v moderen in organiziran izraz...«⁷⁶

V predstavitvi kranjskega OLO je Ravnikar zapisal, da je skušal oblikovati reprezentančno zgradbo, »ki se ne bi odmaknila od sodobnega funkcionalističnega načina grajenja, te velike pridobitve po obnovi iskrene arhitekture, pa bi se vendarle nosila, kot je za tak objekt potrebno, bolj svečano, nedeljsko.«⁷⁷ Sicer praktično pogojene forme imajo v tem primeru še neko višjo, simboliško vrednost. Takšen pristop bi lahko označili za integralni izraz funkcije, kjer je arhitektura prisposoda odprte, demokratične družbe. Kranjska stavba je v okviru našega stavbarstva najboljši primer za to, kako je mogoče za javne zgradbe tako pomembno dostojanstvo in impresivnost doseči s sodobnimi prijemi — s pretehtano igro prostorov, z odkrito uporabo konstruktivnih elementov in subtilno končno obdelavo materialov.⁷⁸

O Okrajnem ljudskem odboru v Kranju je obširno pisal Bernik,⁷⁹ zato naj povzamem bistvene ugotovitve iz njegove razprave. Pravilno je ocenil premik od natečajne zasnove iz leta 1955⁸⁰ do končnega projekta iz leta 1958. (Stavba je bila dograjena leta 1960.) Bistvo tega premika se kaže v spremenjeni prostorski zasnovi. Že v prvem načrtu tvori jedro zasnove piazzetta,⁸¹ ki jo je oblikoval z umikom novih stavb za že obstoječe objekte, vendar je celota še pojmovana statično, kajti stavbna pročelja imajo funkcijo le dvodimenzionalnih sten zunanjega prostora. Izvedba je

⁷³ Moderna galerija, 1968.

⁷⁴ Avtor teksta S. Bernik.

⁷⁵ N. Šumi: *Dve razstavi...*, Sinteza, 1968, št. 10—11, str. 10.

⁷⁶ F. Košir: *Odzivi*, Arhitektov bilten, št. 6—7, str. 19.

⁷⁷ E. Ravnikar: *OLO Kranj*, Arhitekt, 1960, št. 2, str. 18.

⁷⁸ Prim. Richards: *Moderna arhitektura*, str. 109.

⁷⁹ Bernik: *Oris sodobne arhitekture v Kranju*, Kranjski zbornik, 1970, str. 245—261.

⁸⁰ Objavljeno v *Arhitektu* 1955, št. 17, str. 32. Natečajni načrt vsebuje tudi oblikovanje trga pred bivšo nemško upravno zgradbo, kjer so danes postavljene Dolinarjeve plastike, in pa terase proti Savi. Če bi bila ta Ravnikarjeva zamisel realizirana, bi bila to njegova največja celota poleg Trga revolucije v Ljubljani.

⁸¹ V sredini tega trga naj bi po prvotnih načrtih stal spomenik NOB v obliki velikega, stiliziranega betonskega drevesa, ki po formi spominja na razvejane svetilke v notranjščini OLO. Podobne svetilke je avtor večkrat uporabil pri dekoraciji svojih stavb — npr. v stolpnici na ljubljanskem Trgu revolucije — in pomenijo v moderen jezik prevedeno plečnikovsko umetno obrt.

prostorsko bolj dinamična, saj je dvoranski objekt pomaknjen naprej v prostor piazzette, tako da moremo govoriti »kar o uveljavitvi koncepcije volumna v prostoru«. ⁸² Osrednji del kompozicije — reprezentančna dvoranska stavba — je dobil poseben poudarek, vsi drugi objekti se mu docela podrejajo. Premisleka vredna je Bernikova primerjava Ravnikarjeve rešitve z Aaltovim kulturnim središčem v Seinäjoki, ki je nastalo v približno istem času in kjer je veliki finski arhitekt sicer z drugačnim arhitekturnim oblikovanjem, vendar s podobno prostorsko koncepcijo dosegel isti rezultat — vtis dostojanstvenosti in prazničnosti.

Novi prostorski zasnovi se je moral prilagoditi tudi zunanji videz arhitekture. Na neoplasticističnem izročilu de Stijla sloneče oblikovanje pročelja, ki je vidno v natečajnem projektu, se je umaknilo bolj samosvoji, »avtorsko vsekakor bolj domišljeni, enkratni viziji«. ⁸³

Glavna fasada dvoranskega objekta nekoliko aludira na pročelje grškega templja, saj je takšna vzporednica v skladu s simbolno vsebino kranjskega OLO, nikakor pa s tem ni rečeno, da gre za kakršnokoli dobesedno posnemanje antičnih form. Likovno je fasada jasna in pregledna; sestavljena je iz treh kontrastnih horizontalnih pasov: izdolbenega pritličja, naprej pomaknjene zastekljenega nadstropja in »lebdeče«, rahlo zakrivljene strehe. Vertikalno je pročelna stena razdeljena z dvema nosilnima stebroma v pritličju, ki se v nadstropju spremenita v široka slopa. Vertikalni poudarek se nadaljuje v navpičnih kamnitih pasovih upravnega krila in v visoki stanovanjski zgradbi, prizidani k bloku bivšega Pokojninskega zavoda.

V Ravnikarjevem oblikovanju pročelja OLO Kranj bi težko našli neposredne tuje vplive, zdi pa se mi, da za njegovo predstopnjo lahko štejemo pročelja z loggiami v Študentskem naselju, saj je očitno, da je arhitekt v obeh primerih uporabil sorodne oblikovne prvine. V Študentskem naselju so stranske stene in streha podaljšane v prostor, balkonske ograje pa celoto delijo v tri vodoravne pasove, med katerimi je srednji poudarjen z navpičnimi betonskimi lamelami. Tako v Kranju kot v Študentskem naselju je vertikalna smer naglašena z nosilnimi stebri, ob stranskih stenah pa se v obeh primerih pojavi motiv zanimivo oblikovanih odtočnih cevi.

Bernik po eni strani poudarja kvaliteto in sodobnost Ravnikarjeve rešitve, ki prenese primerjavo s sodobno arhitekturo po svetu, po drugi strani pa priznava prisotnost »tistih določilnic naše stavbarske dediščine, ki še zmerom polno zvenijo v besednjaku sodobnega oblikovalca in načrtovalca«. ⁸⁴ To se kaže predvsem v iskrenem odnosu do gradiva, v smislu za detajl, ki je akcent likovnega doživetja, in v jasnosti in preglednosti arhitekture, ki je prej posledica ideje kot pa suhoparnega funkcionalizma.

Medtem ko pri zunanjsčini ni mogoče govoriti o kakršnemkoli dobesednem nadaljevanju Plečnikovega izročila, je pri obdelavi notranjščine, predvsem pri vhodni avli in dvoranah v prvem nadstropju, še viden vpliv učiteljevega naglaševanja umetno-obrtne notranje dekoracije, in sicer predvsem v uporabi večjega števila različnih materialov, kot so les, beton,

⁸² *Ibid.*, str. 255.

⁸³ *Ibid.*, str. 255.

⁸⁴ *Ibid.*, str. 256.

marmor, baker, steklo itd., ter pri oblikovanju notranje opreme — svetilk, kljuk na vhodnih vratih itd.

Za konec naj poudarim, da to Ravnikarjevo delo kot celoto odlikuje miselna vsebina, ki jo je arhitekt znal izraziti na sodoben in individualen način, tako da s svojo »lirično prazničnostjo«⁸⁵ dostojno nadaljuje Plečnikovo tradicijo.

RAZVOJ PO LETU 1960

Šestdeseta leta pomenijo resničen prepoved naše arhitekture, ki ga po intenzivnosti gradenj in po obsegu uresničenih nalog lahko primerjamo z obdobjem popotresne obnove Ljubljane. Res je sicer, da se je tudi v petdesetih letih mnogo gradilo, vendar je bila gradnja razdrobljena in neorganizirana, v naslednjem desetletju pa se je skoncentrirala na večjih gradbiščih, kot so zaključene stanovanjske soseske in trgovsko-poslovni predeli mestnih središč. (Najobširnejši gradbeni podvig pri nas je prav gotovo izgradnja turističnih objektov vzdolž slovenske obale.)

V tem času so se začele reševati večje arhitektonsko-urbanistične naloge, ki pomenijo tematsko in vsebinsko obogatitev. Stanovanjski, industrijski in delno šolski arhitekturi so se pridružile nove zvrsti, predvsem gradnja poslovnih, trgovskih in turističnih objektov. Na področju mestnega načrtovanja pa se je poleg reševanja stanovanjskih vprašanj pokazala potreba po ureditvi mestnih središč in cestnih vpadnic.

Splošno sprejeta praksa natečajne izbire najboljših rešitev je omogočila razmeroma zgoden prodor cele vrste mlajših arhitektov. Med njimi je najpomembnejša in ustvarjalno najbolj prepričljiva trojica iz današnje srednje generacije: Kristl, Mihelič in Sever. Ti trije so sredi petdesetih let diplomirali v Ravnikarjevem seminarju in so prve naloge, predvsem na področju stanovanjske arhitekture, realizirali še pred letom 1960, po tem času pa so se uveljavili tako doma kot v širšem jugoslovanskem prostoru. Stanko Kristl se je uveljavil predvsem na področju stanovanjskega načrtovanja, kjer je v okviru že prej znanih stavbnih tipov — pri bloku in pri individualni hiši — odkril nove oblikovalske možnosti v razponu od grafične oživitve fasadnih ploskev (s tem je nadaljeval smer, ki jo je nakazal Ravnikar v Študentskem naselju) do asketske izraznosti v pretehtani uporabi gradiv. Milan Mihelič in Savin Sever sta se posvetila načrtovanju poslovnih in trgovskih objektov in kažeta kljub osebni noti podobna izhodišča — sozvočje med konstruktivno in oblikovalsko platjo arhitekture, čistost in iskrenost izraza ter izbrušeni občutek za plastiko arhitektonskega telesa.

Tudi Ravnikar kot učitelj mlajših rodov se je dejavno vključil v ta tok in v marsičem prispeval izvirne in kvalitetne rešitve, saj je v tem času sodeloval na mnogih natečajih in realiziral številne projekte.

Jedro njegovih prizadevanj na arhitekturnem področju je njegovo iskanje takšnih konstrukcijskih rešitev, ki ne zadovoljujejo zgolj tehnične strani gradnje, temveč poudarjajo plastično vrednost arhitekture. Preseganje konstrukcije je bistvena poteza Ravnikarjeve arhitekture v tem ob-

⁸⁵ Prim. N. Šumi: Ob smrti Emila Medveščka, Sinteza, 1964, št. 1, str. 90.

dobju. Vzporedno s tem se je posvetil tudi študiju oblikovanja arhitekturnega plašča, ki je neločljivo povezano s problemom konstrukcijske zasnove.

Že pionirji moderne arhitekture po svetu so se ukvarjali z vprašanjem odnosa med konstrukcijo in nekonstruktivno membrano. Posamezni arhitekti so prišli do različnih rezultatov, ki kažejo razpon od sistema zunanjega nosilnega ogrodja pri Le Corbusierovem projektu za Palačo sovjetov v Moskvi iz leta 1931 do v jedro umaknjene hrbtnične konstrukcije, kakor jo vidimo na Miesovi maketi za stekleni nebotačnik iz leta 1920. Oblikovanje zunanjih sten pa variira od masivnih zidov do popolnoma transparentnega arhitekturnega plašča — curtain walla z vso spremljajočo problematiko materiala, prefabrikacije, zaščite pred zunanjimi vplivi itd.

Ravnikar se je te naloge lotil na zanj značilen način: ni prevzel in uporabil že izdelane zamisli, temveč je izhajal iz lastnega osnovnega koncepta in prek vmesnih stopenj prišel do izvirne rešitve.

Za predstopnjo v tem procesu lahko štejemo po njegovih načrtih postavljene stanovanjske stolpnice v Ljubljani v Kidričevi ulici, na Hrvaškem trgu ter v Pražakovi (med leti 1960 in 1963), pri katerih gre še za popolnoma konvencionalno pokončno kvadrasto obliko in kjer je konstrukcija skrita za fasadno oblogo.

Naslednja stopnja so podolžni stavbni bloki, pri katerih so vidni železobetonski nosilci v pritličju, ki nosijo zgornji, konzolni del stavbe. Arhitekt je tukaj poskušal neizrazitemu betonu dati razvitost nosilnih funkcij.⁸⁶ Prvo v tej vrsti je poslopje Ljudske pravice v Ljubljani (1960), sledijo mu podružnici Narodne banke v Kranju in Celju (1962) ter zgradba FAGG na Mirju (projekt 1963, dokončano 1966). Pri kranjski banki je konzolnost potencirana tako, da se zdi, da ves spodnji del predstavlja konstrukcijsko jedro, na katerega je obešen zgornji del. Celjsko bančno poslopje pa je primer uspešnega vključevanja sodobne arhitekture v staro okolje, kar je arhitekt dosegel predvsem z obliko strehe, ki se prilagaja sosednjim stavbam. Reči pa je treba, da so vse te »konzolne« rešitve le variacija na temo Corbusierovega bloka na stebrih, le da je pri Ravnikarju pritličje zaprto (čeprav je včasih delno transparentno) in obravnavano kot del stavbneega prostora ne pa kot nadaljevanje zunanjega parterja.

Z izjemo Ljudske pravice, ki ima ulično pročelje obloženo z rumenimi ploščami iz plastične mase, je arhitekt za fasadno oblogo uporabil plošče iz litega betona. Vendar kljub grobem in težkemu gradivu celota ne deluje preveč masivno, kar je posledica skrbne izdelave in montaže plošč ter preciznega opaževanja vidnih delov betonske konstrukcije. Ravnikarjev namen ni bil vpeljati slovenske variante brutalizma — njegovo najbolj značilno izrazno sredstvo je grob videz surovega betona —, temveč prav nasprotno: skušal je mrtvi in neizraziti material poplemeniti in ga oživiti s skrbno obdelavo, včasih celo s pomočjo v betonske plošče vtisnjenih vzorcev.⁸⁷

Tudi kar se tiče notranje opreme, je arhitekt pri tej skupini objektov, kjer res ni bilo zahteve po pretirani reprezentančnosti, opustil način,

⁸⁶ Prim. E. Ravnikar: Dve podružnici Narodne banke SRS Kranj in Celje, Sinteza, št. 1, str. 27.

⁸⁷ Npr. poslopje FAGG, hotel v Pržnem pri Miločeru itd.

kakršnega je uporabil pri kranjskem OLO, in oblikoval notranjost s serijsko industrijsko opremo. Toda vsaj v nekaterih prostorih — navadno na stopniščih — je oprema nad serijskim povprečjem.

Se čistejšo obliko konzolne arhitekture predstavljata stolpnici na Trgu revolucije,⁸⁸ ki sta, kar se drznega konstrukcijskega prijema tiče, gotovo največji dosežek naše arhitekture. Ravno ta primer pa obenem najbolje kaže, da ne gre obravnavati konstrukcije in plašča kot dve med seboj ločeni nalogi.

V svetu so tip visoke konzolno konstruirane stavbe večkrat uporabljali. Ravnikarjeva prizmatična zasnova s prisekanimi vogali pomeni varianto v okviru te tematike. Kljub mnogim poskusom na tem področju pa nihče ni presegel zgleda Wrightovega laboratorijskega stolpa v Racinu iz leta 1949.⁸⁹

S stanovanjskim kompleksom na Ferantovem vrtu (datum načrta od leta 1964 do leta 1967, gradnja od leta 1967 dalje) je arhitekt opustil shemo pravilnega ortogonalnega bloka, namesto nje je uporabil v višino in širino »bogato plastično členjenje ‚velemestnih‘ gmot.«⁹⁰ S tem se mu je posrečilo razbiti enoličnost, ki se je pojavljala pri načrtovanju stanovanjskih blokov in stolpnic od osvoboditve dalje. Vzrok za takšno Ravnikarjevo oblikovanje je treba torej iskati v težnji po pozitivni stavbne mase in siluete in ne v funkcionalni delitvi stanovanjskih enot, ki bi bila tudi na zunaj vigna, kakor to velja za naselje Habitat v Montrealu (1967, arhitekt Moshe Safdie).

Tudi pri Ferantovem vrtu je Ravnikar namerno poudaril konstrukcijsko plat arhitekture, kar je vidno v betonskih opornikih, ki podpirajo konzolne previse ob strani zgradb, in v prečnih jeklenih nosilcih na pročelju manjšega bloka. Treba je dodati, da je Ferantov vrt prvi v vrsti stanovanjskih sklopov »velemestnega« videza in da so mu sledili mnogi oblikovalci od Ljubljane do Beograda. (Npr. Braco Mušič s sodelavci: soseska S 7—8 na Ježici in Milan Lojenica, Borivoj Jovanović in Predrag Čagić: Julino brdo v Beogradu.)

Dva Ravnikarjeva hotelska objekta — v Kranju in v Miločeru — spominjata na Ferantov vrt tako po uporabi opečnega zidu za polnilo med železobetonsko konstrukcijsko mrežo kot po členovitem oblikovanju stavbnih teles. V Miločeru je celota razdeljena na višji, razčlenjeni stanovanjski del in nižji del s skupnimi prostori. V Kranju je omejeno zemljišče med cesto in savsko teraso narekovalo bolj koncentrirano gradnjo, ki spominja na »mestni« tip hotela, kjer so vsi prostori združeni pod eno

⁸⁸ Tak konstrukcijski princip — jedro, v katerem so zasidrane konzole nadstropij — je viden že v natečajnem projektu za Trg revolucije, uporabil pa ga je tudi za stolpe pri natečajih za poslovno zgradbo na Trgu VII. kongresa, 1960, in za ureditev severnega dela središča Ljubljane, 1963.

⁸⁹ Ravnikar je v svojem projektu za stanovanjsko sosesko S 7 za Bežigradom pokazal še eno konstrukcijsko novost: stanovanjsko stolpnico, kjer so posamezni stavbni elementi grozdasto obešeni na konstrukcijsko jedro. Seveda je taka gradnja v naših razmerah še neizvedljiva, pred nekaj časa pa so na Japonskem zgradili prvi primer takšne stavbe — poslovni hotel v četrti Ginza v Tokiu arhitekta Kenza Tangeja.

⁹⁰ N. Šumi: *Dve razstavi...*, str. 10.

streho.⁹¹ Kljub temu, da je odpadla na zunaj vidna funkcionalna delitev hotelske stavbe, je celota oblikovana členasto iz ortogonalnih delov z različnimi višinami, zamiki in previsi.

Najzanimivejši pogled na zgradbo se nam nudi s savske strani, kjer previsni podaljšek štrli čez rob terase, podpirata pa ga le dva visoka in vitka stebra.

Kontrastno je oblikovan pendant kranjskega hotela — trgovska hiša, s katero se je Ravnikar vrnil k enoviti kubični stavbni shemi, ki je predvsem posledica zahteve po enotnem prodajnem prostoru. Stavba ima vizualno in programsko ključni položaj ob izteku trgovske ulice, ki povezuje staro mestno jedro z novim Trgom revolucije. Značaj trgovske ulice z izložbami je arhitekt pri novem objektu ohranil v parterju, tam, kjer je oblikoval pokrit hodnik za pešce med gručasto postavljenimi paviljoni in zastekljenim pritličjem veleblagovnice. Tako je prostor pred stavbo namenjen izključno pešcem, za parkiranje pa je predvidena zgornja etaža, do katere vodi betonska rampa na zadnji strani stavbe. Tako je vsaj delno rešen pereč problem parkiranja v mestnem središču, ki — če ne drugače — z vizualnega stališča kazi marsikatero, sicer kvalitetno mestno okolje.

Zanimivo je oblikovana fasada kranjske veleblagovnice, ki je prekrita s kovinskimi ploščami iz posebne zlitine, navpične reže med njimi pa so zastekljene.⁹²

Tudi to najnovejše Ravnikarjevo delo kaže za avtorja značilno uporabo različnih materialov, saj izbrana kovinska zlitina na zunanjšini trgovske hiše v Kranju tako po barvi kot po teksturi kontrastira z opečnim gradivom hotela in s svetlim, hladnim betonom dovodne rampe. Morda je nasprotje v oblikovnih in strukturalnih načelih tudi vzrok, da obe Ravnikarjevi stavbi ne dajeta vtisa enotnosti, čeprav sta nastali kot del avtorjeve širše urbanistično-arhitektonske zasnove — dveh natečajnih projektov za ta del centra Kranja (iz let 1961 in 1966). V zvezi s tem ugotavlja Bernik, da gre za premik od naprednejših pozicij enotnega oblikovalskega principa, vidnega pri zadnjem natečaju,⁹³ k tradicionalnejši »zamisli izoliranih objektov«.⁹⁴

Pri svojih najnovejših realizacijah, kot sta hotel Creina in hotel Maestral v črnogorskem primorju, je arhitekt nalogo fiksne arhitekture skrčil na kombinacijo čiste konstrukcije in nekonstruktivne membrane, kar je vidno že v izbiri materiala — betona in opeke. Vse ostalo, predvsem notranja oprema, je le modno obarvan, provizoren aranžma. To nam najboljše kažete tekstilna stropna dekoracija kranjskega hotela in pa strop v slaščičarni Maksimarketa, ki je kot odrska kulisa iz papirja.

⁹¹ Prim. N. Šumi: *O novih hotelih v Sloveniji*, Sinteza, 1965, št. 2, str. 36.

⁹² S tem v zvezi je treba reči, da se Ravnikar tako z veleblagovnico na Trgu revolucije v Ljubljani, še bolj pa s kranjsko trgovsko hišo ne podreja splošni tendenci po redukciji bočne osvetlitve trgovskih prostorov, kar je vidno predvsem pri Miheličevi Modni hiši v Osijeku, še bolj radikalno pa pri Kerševanovi blagovnici v Idriji.

⁹³ Prim. B. Mušič: *H gradivu natečajev za del centra Kranja*, Sinteza, 1968, št. 5—6, str. 57.

⁹⁴ S. Bernik: *Oris sodobne arhitekture v Kranju*, Kranjski zbornik, str. 252.

Jedro Ravnikarjevega dela so njegova prizadevanja pri oblikovanju ljubljanskega mestnega središča. Tukaj lahko zasledujemo nepretrgano linijo njegovega razvoja. Do približno srede petdesetih let, ko še ni stopila v ospredje potreba po preoblikovanju urbanega jedra, sega njegov pomen predvsem na področje razčiščevanja teoretičnih problemov, po tem času pa je s sodelovanjem na vrsti natečajev prispeval številne konkretne rešitve.

Nameravani kompleksnejši posegi v centru mesta so se skoncentrirali na dveh področjih — na tako imenovani Kraigherjevi ploščadi in na novem Trgu revolucije.

Za prvo območje so bili razpisani trije natečaji (1957, 1963, 1969) in čeprav Ravnikar ni avtor končnega projekta, so njegove ideje bistveno vplivale tako na izdelavo natečajnega programa⁹⁵ kakor na oblikovanje nekaterih urbanistično-arhitektonskih rešitev.⁹⁶ Poleg pobude za programsko vertikalno delitev celotnega področja od podzemskih etaž do vrhnjih poslovnih nadstropij je najzanimivejši tisti del njegovega drugega projekta, ki se ukvarja z oblikovanjem vedut, in to v dveh glavnih smereh: od Bellevueja proti natečajnemu območju ter iz atrijā oz. od Ajdovščine proti Gradu. Z izvirnim prijemom — s cezurnim oknom v stavbnih gmotah novega trga — je našel tisto kvaliteto likovnega doživetja, ki jo je v prejšnjem stoletju cenil že Sitte. S tem je poudaril življenjsko povezanost med staro in novo Ljubljano.⁹⁷

Čeprav je Trg revolucije najbolj kritizirana Ravnikarjeva realizacija, je to obenem edini po enotni zamisli izvedeni večji poseg v centru Ljubljane po osvoboditvi.

Sirše okolje bivšega nunskega vrta je bilo v urbanizaciji Ljubljane že od nekdaj zanimivo, predvsem zaradi svoje lege v južnem delu središča mesta med dvema prometnima hrbtenicama — med magistralo v smeri secer—jug⁹⁸ ter med cestnim obročem, ki je nastal po vzoru dunajskega Ringa in ki pomeni del po Fabianiju zasnovane »okrožne ceste«.⁹⁹ Ta predel je bil delno pozidan že pred potresom (Deležni muzej, Opera, Narodni dom), dokončni značaj reprezentativne četrti pa je dobil v popotresni obnovi Ljubljane. Reprezentativne stavbe v urejenem zelenem okolju so bile pozidane v psevdohistoričnih stilih. Za tedanji čas značilna močna zazele-nitev se je ohranila do danes in predstavlja vizualno povezavo zelenja obeh vzpetin — Gradu in Šišenskega hriba.

Nepozidani kompleks nunskega vrta je po osvoboditvi postal izredno dragocen, saj je nudil možnost za zgraditev novega reprezentativnega dela Ljubljane. (Med obema vojnama je imel podoben pomen tako imenovani

⁹⁵ Za to je pomemben predvsem njegov načrt iz leta 1957, ko je postavil osnovne funkcionalne, oblikovne, programske in prometne zahteve za to področje, ki jih na slabi osnovi razpisan natečaj ni upošteval.

⁹⁶ To se je pokazalo v natečaju leta 1963.

⁹⁷ Ta vodilna ideja je v njegovem projektu iz leta 1969 skoraj popolnoma zabrisana na račun zelo koncentrirane zazidave. To je eden od vzrokov za to, da njegov načrt ni bil sprejet.

⁹⁸ Nekdanji emonski cardo.

⁹⁹ Prim. N. Šumi: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, str. 16.

Južni trg, kjer naj bi po Plečnikovem načrtu nastale »propileje«, povezane z Gradom-akropolo, kakor izraz njegove antične vizije Ljubljane.)

V tem smislu je bila že v letih 1946—47 v okviru Ravnikarjevega seminarja izdelana študija za lokacijo Prezidijske ljudske skupščine SRS.¹⁰⁰ S stališča oblikovanja prostora gre za docela konvencionalen pristop, ki temelji na razvrstitvi novih objektov v osi sever—jug in na oblikovanju parka francoskega tipa v podaljšku Muzejskega trga.

Postavitev grobnice herojev (odkrita 1952, plastika B. Kalin, sarkofag arh. Mihevc) in novega poslopja Ljudske skupščine (med 1954 in 1958, arh. Glanz)¹⁰¹ je dokončno določila značaj tega kompleksa, ki naj bi postal politično in nacionalno središče ne le Ljubljane, temveč vse Slovenije.

Na takih idejnih osnovah je bil leta 1959 razpisan natečaj za novi Trg revolucije. Iz natečajnega programa je razvidno, da je bil celoten urbanistično-arhitektonski koncept za to območje podrejen zahtevi po oblikovanju okolja za osrednji spomenik revolucije, katerega odkritje naj bi pomenilo višek proslav ob 20-letnici osvoboditve.¹⁰²

Ravnikar se je v svojem natečajnem projektu prilagodil takšni ideji in rečemo lahko, da je bil njegov koncept izbran ne toliko zaradi svojih prostorskih kvalitiet, ki jih je v primerjavi z drugimi natečajnimi projekti sicer pokazal v največji meri, kakor zaradi simbolnega podtona in monumentalnega izraza. V mejah spekulacije se lahko vprašamo, ali bi v tisti situaciji arhitekt prodrl z drugačno, manj reprezentativno zamisljivo.

V primerjavi s kranjskim OLO, ki je v idejnem pogledu izraz odprte, demokratične družbe, se je Ravnikar z načrtom za novi Trg revolucije v bistvu vrnil na pozicije prvega povojnega obdobja, ko je arhitektura odsevala politično avtoriteto države.

Ta premik ilustrira tudi primerjava z leta 1958 nastalimi Ravnikarjevimi variantami predloga za ureditev okolja Ljudske skupščine,¹⁰³ s katerimi je avtor hotel prispevati konkretno rešitev v okviru prizadevanj za ohranitev Kozlerjeve palače in ki vključuje tudi preoblikovanje nunskega vrta. Kompleks je razdeljen v tri pasove v smeri sever—jug: »sončna« promenade kot podaljšek Muzejskega parka, tlakovana ploščad pred skupščino, ki se nadaljuje s trgom, na katerem je delno ohranjeno zelenje, baročni vodnjak in spomenik NOB, skupščina sama pa ima svoj vis à vis v novem poslopiju Predsedstva izvršnega sveta, ter s portikom in panteonom zaslužnih mož na vzhodnem robu ob uršulinskem samostanu.

Ker v tem primeru ni bila prisotna izrecna zahteva po monumentalnosti, je avtor z razmeroma skromnimi in nevsiljivimi posegi oblikoval okolje, ki ga Ljubljana kot mesto potrebuje. Takšen pristop je kot celota »enostavnejši, kompaktnjši, bližji merilu človeka, tako da kljub pomanjkljivostim nikoli ne bo izgubil čara sproščenosti in resnične uporabnosti.«¹⁰⁴

Toda pri konkretnih izvedbah reprezentančnih objektov osrednjega pomena je še tudi po liberalizaciji naše kulture viden pritisk v »idejni« smeri. Tako smo Slovenci dobili s Putrih-Kalin-Glanzovo fasado Ljudske

¹⁰⁰ Zbornik oddelka za arhitekturo, str. 104—105.

¹⁰¹ Po prvih povojnih projektih naj bi skupščina stala v Tivoliju.

¹⁰² Prim. M. Slajmer: *Natečaj za ureditev novega Trga revolucije v Ljubljani*, Arhitekt, 1960, št. 4, str. 54.

¹⁰³ Objavljeno v Arhitektu, 1958, št. 23, str. 11.

¹⁰⁴ F. Košir: *Odzivi*, Arhitektov bilten, str. 19.

skupščine zapozneli primer »sovjetskega« vpliva, Ravnikarjev Trg revolucije pa v zasnovi kaže reminiscence na »stil Novega Beograda«.

V natečajnem projektu je osnovni element tega kompleksa ploščad monumetalnih razsežnosti, namenjena predvsem masovnim manifestacijam,¹⁰⁵ s skupščinskim poslopjem na eni strani in stolpnicama slovenske vlade in gospodarstva na drugi strani. Strogo simetrično kompozicijo dveh v formi in tlorsu identičnih stolpnic si lahko razlagamo kot prisposodbo politične moči v Sloveniji, katere enakovredna nosilca sta administracija in gospodarstvo. Motiv dubliranih stolpnic še podčrtuje monumentalnost zasnove, saj lahko takšno kompozicijo dveh simetričnih visokih objektov štejemo za variacijo na prastaro temo propilej ali mestnih vrat, ki se v zgodovini stavbarstva kaže v različnih oblikah od antičnega slavoloka do dvojnih zvonikov baročnih cerkva.¹⁰⁶ Vendar prostorski motiv monumentalnega vhoda tudi v moderni arhitekturi ni zamrl. Najboljši dokaz za to je Le Corbusierjev projekt za Porte Maillot v Parizu iz leta 1929, kjer dva nebotičnika uokvirjata pogled na Arc de Triomphe, hkrati pa definirata pešcu namenjeno ploščad-forum, dvignjeno nad avtomobilsko cesto. Poleg urbanističnih problemov je Le Corbusier v tem načrtu rešil tudi problem monumentalne estetike, ki se prilega tako poudarjenemu motivu. Podoben značaj imajo tudi mnoge realizacije dvojnih visokih objektov na svetu, ki v izrazu in kvaliteti kažejo sicer ogromen razpon od dveh »tort« v Minsku do polkrožno oblikovanih nebotičnikov Revellove mestne hiše v Torontu (projekt 1958), ki uokvirjata notranji trg s spomenikom v sredini.

Pri Trgu revolucije ne moremo govoriti o oblikovanju cestnega vhoda,¹⁰⁷ temveč o poudarjanju pogleda na Krim in o formiranju primerne okolja za spomenik revolucije, ki naj bi po natečajnem projektu stal v prostoru med obema stolpnicama.¹⁰⁸

Toda če idejni pomen in razsežnost ploščadi do neke mere opravičujeta izbiro takšnega motiva, ne moremo tega trditi glede na geografski položaj tega kompleksa, saj leži v ožjem območju »praga« med Rožnikom in Gradom. V tem predelu poudarek v višino ruši značilno mestno silhueto in moti poglede na historični del mesta.¹⁰⁹

Projektant je dosegel monumentalen izraz ne le z velikimi dimenzijami ploščadi, z višinskim akcentom stolpnic, ki naj bi postali novi mestni dominantni, in s simboličnim pomenom pniksa in porte, temveč tudi s poudarjeno simetrijo in statičnostjo prostorske zasnove. Glavna os teče v

¹⁰⁵ Podobno reprezentančno namembnost je imel tudi v 19. stol. oblikovani Kongresni trg, le da se je le-ta uspešno prekrivala z bolj vsakdanjimi funkcijami — od zbirališča pred cerkvijo in deželnim dvorcem do zabave in počitka v parku Zvezda.

¹⁰⁶ V takšnem kontekstu tudi lahko sprejemamo tezo o tekmovanju stolpnic na Trgu revolucije z zvoniki stolne, frančiškanske, šentpeterske in trnovske cerkve. Prim. *Akant: Aktualna arhitektura — Ljubljanske stolpnice*, Sinteza, 1967, št. 7, str. 79.

¹⁰⁷ Takšen je primer leta 1965 nastalega Miheličevega projekta za Bavarski dvor v Ljubljani.

¹⁰⁸ Prim. M. Šlajmer: *Natečaj za ureditev novega Trga revolucije*, Arhitekt, 1960, št. 4, str. 55.

¹⁰⁹ V tej zvezi omenja Lajovic Ravnikarjevo prednatečajno tezo, naj bi »ljubljska vrata« pozidali le do višine popotresne Ljubljane. Prim. J. Lajovic: *Odzivi*, Arhitektov bilten, 1972, št. 6—7, str. 21.

smeri sever-jug od skupščine do spomenika v prostoru med stolpnicama in se prek aleje podaljšuje do Gregorčičeve ulice.

Vsi drugi elementi imajo tako s stališča prostorske kompozicije kot programske zasnove značaj adicije, ki naj bi do neke mere poživila to območje. Takšno nalogo imajo trgovski objekt ob uršulinskem samostanu, Jakopičev paviljon v podaljšku Plečnikovega gimnazijskega poslopja, »cona nacionalne pietete« v zelenem pasu ob zahodnem robu trga s spomeniški objekti itd.

Glavni projekt, po katerem se je ravnala gradnja do prekinitve del v letu 1964, je prevzel osnovna načela, izražena v natečajni zamisli, čeprav je vseboval tudi določene spremembe. Tako je imela odločitev o izgradnji podzemskih etaž pod celotnim območjem tako pozitivno kot negativne posledice. S stališča prometne organizacije kompleksa pomeni delna predstavitev pešcevih komunikacij in parkirnih prostorov pod nivo ploščadi nedvomno pridobitev.¹¹⁰ Po drugi strani pa je predvidena in do tedaj neizvedena podzemska kinodvorana povzročila premik stolpnic proti severu, tako da sta prišli v vizualno območje pročelja nunske cerkve. S tem je bila dokončno porušena harmonija Kongresnega trga, ki jo je na severnem robu že pred tem načela navpičnica Metalke.

Stolpnici sta doživeli spremembo tudi glede na orientacijo, saj sta zdaj obrnjeni druga proti drugi z vogali in ne s stranico. (Takšna sprememba je verjetno nastala na podlagi študija o čim boljši osvetlitvi objektov.) S tem je seveda odpadel notranji trg med njima, pa tudi motiv vhoda je postal manj izrazit.

Vzroke za to, da se je pri Trgu revolucije po skoraj dvajsetih letih spet pojavila monumentalnost kot vodilni arhitekturni izraz, je treba iskati po eni strani v megalomanstvu naše državotvorne strukture, ki je hotela postaviti spomenik slovenske politične, gospodarske in nacionalne moči, po drugi strani pa v ambicijah projektanta. Tako je ves ustvarjalni napor težil k sintezi vsega dotodanjega, h kristaliničnem izrazu arhitekture kot družbene aktivnosti. Seveda je na obeh straneh prišlo do precenjevanja moči. Po ustavitvi del je bilo torej treba celotno zasnovo, ki je že obstajala v rudimentarni obliki, spremeniti tako, da se, kolikor je mogoče, zgladi nasprotje med aspiracijami in resničnostjo. Tako sta znižanje stolpnic in dozidava prizidka pomenila edino možno in realno nadaljevanje, oziroma korekcijo prvotne ideje.

Redukcija višine stolpnic za približno polovico je narekovala graditev nizkih objektov. S tem so bile delno nadomeščene izgubljene površine v višjih etažah, obenem pa je bilo s tem zadoščeno potrebi novega uporabnika — banke — po šalterskih dvoranah večjih dimenzij. Poleg takšnih čisto utilitarnih in ekonomskih razlogov je bil ta poseg utemeljen tudi s stališča poživitve prostorskega koncepta, saj igračkasto postavljeni »paviljoni« pri tleh omiljujejo pretežke mase stolpnic in tvorijo prostorsko zaporo v višini prvega oziroma drugega nadstropja. Igračkasti način je viden celo pri oblikovanju detajlov, kot so okna z izbočenimi stranskimi robovi in z nadstreški iz kamnitih plošč, ki posnemajo tekstilne markize.

¹¹⁰ To je prva tovrstna rešitev v Jugoslaviji. Prim. *Arhitektura — urbanizem*, 1965, št. 32, str. 30.

Posebno poglavje je oblikovanje zunanjsčine objektov na Trgu revolucije, saj je to tisti arhitekturni element, ki daje celotnemu kompleksu poseben značaj. Sedanja rešitev je v glavnem nastala na podlagi posebne študije, v kateri so bili upoštevani racionalni faktorji, kot so osvetlitev, namembnost, zaščita pred sončnim ogrevanjem itd. Velikost oken se tako ravna po orientaciji, navpična »rebra« pa so pravzaprav brise-soleili.

Glede tehnične izvedbe je bila izbrana tako imenovana »viseča« konstrukcija fasade, to je inačica »curtain walla«, ki se je zlasti po drugi vojni uveljavil v Ameriki. Lever house v New Yorku (Skidmore, Owings in Merrill) je klasičen primer takšnega fasadiranja, kjer so tehnološke prednosti popolne prefabrikacije združene z dekorativnim izrazom, ki poudarja nenosilno funkcijo mrežastega plašča brez dominantne smeri.

Ravnikar pa je — hote ali nehote — svoji fasadni konstrukciji dal videz nosilne in masivne stene. Drzno konzolno arhitekturo je prekril s plaščem iz granitnih plošč, ki je oblikovan tako, da poudarja vertikalno smer, izbrani material pa poleg dejanske trajnosti daje še psihološki vtis arhitekture »za vse večne čase«. S tem se je odvrnil od konstrukcijsko bolj naglašene, »iskrenega« arhitekturnega izraza, ki je po letu 1960 v naši arhitekturi prevladal z deli Miheliča, Severja in drugih in ki označuje tudi vrsto Ravnikarjevih realizacij od stavbe Ljudske pravice do Ferantovega vrta.

Pripombe vzbujajo tudi oblikovanje notranjščin objektov na Trgu revolucije, ki vse prevečkrat ponujajo modne, pretirano reprezentančne rešitve. (Seveda gre večina takšnih »domislic« na račun investitorja.¹¹¹) Tako najbolj bodeta v oči oblikovanje oken v prizidku C, ki se spogleduje s secesijo, in pa že skoraj kičast lesteneč v stekleni kletki pred vhodom v stolpnico Ljubljanske banke.

Bolj kot sama arhitektura je vprašljiva programska organizacija Trga revolucije. Tu gre predvsem za dva bistvena pomisleka.

1. Nepravilno je bila ocenjena funkcija tega predela v sklopu širšega mestnega organizma. Trg revolucije je bil pozidan z namenom, da postane novo upravno in poslovno središče Ljubljane, čeprav je razvoj v zadnjih desetih letih pokazal izrazit premik centra proti severu ob Titovi ulici in s tem povzročil izolacijo tega področja iz težišča mestnega utripa.¹¹²

2. Koncentracija velikega števila dejavnosti v tem predelu je povzročila pretiran porast avtomobilskega prometa in povečanje potreb po parkirnih prostorih. Pešec, ki mu je bilo prvotno namenjeno celotno območje, je bil potisnjen na obrobje, ploščad pa je postala največji parkirni prostor v mestu.

Kljub tem pomanjkljivostim, ki jih seveda ne smemo v celoti pripisati projektantu, pomeni Trg revolucije prvi večji mestni predel, pri katerem so bile poleg pomembnejših arhitektonsko-urbanističnih vprašanj upoštevane na prvi pogled manj pomembne urbanistične zahteve, kakor so urejene pešpoti s podhodi in podzemskimi pasažami, dovozi za dostavna vozila, oprema zunanjih prostorov od svetilk in reklamnih napisov do zelenja itd. Takšnega kompleksnega pristopa pri drugih novogradnjah od

¹¹¹ Prim. Janez Lajovic, *Odzivi*, AB 1972, št. 6—7, str. 21.

¹¹² Prim. F. Košir: *Odzivi*, str. 20 in *Akant: Aktualna arhitektura*, Sinteza, 1968, št. 8, str. 95.

pošte do podvoza ni, čeprav to področje pomeni središče aspiracij po »velemestni« Ljubljani.

Poreformska kriza, ki je sledila pretiranemu zagonu in optimizmu zgodnjih šestdesetih let, je povzročila premik prvotne monumentalne in statične zasnove Trga revolucije v bolj razgibano, realnemu življenju bližjo strukturo. Oropala pa ga je primernega simbolnega prizvoka in ga spremenila v izraz čisto potrošniške miselnosti: namesto spomenika slovenske politične in nacionalne ideje smo dobili največjo banko in največjo veleblagovnico (ter seveda največje parkirišče).

Ravno zato je Trg revolucije najzgovornejši dokaz za trditev, da je arhitektura »hočeš-nočeš v material prelito sporočilo družbe o njenih ambicijah in sicer enakovredno o resničnih in umišljenih«. ¹¹³

Trg revolucije je individualna ustvarjalčeva izpoved njegove predstave o svetu. V tem smislu je Ravnikarjeva arhitektura živ odsev Plečnikove misli in nam enako razločno govori tako o osebnosti arhitekta kakor o družbi, v kateri je nastala.

Približno sredi petdesetih let se je Ravnikar dokončno odpovedal formalnemu arhitektonskemu jeziku svojega učitelja. Kljub temu pa ga še danes z njim povezuje močna vez — to je podoben, zelo oseben odnos do problemov arhitekture. Marjan Mušič, pisec doslej edinega celovitejšega orisa Ravnikarjevega dela, ¹¹⁴ v svojem članku, napisanem v čast Edvarda Ravnikarja, ko je prejel Prešernovo nagrado za natečajni projekt Trga revolucije leta 1961, govori o zanj značilnem »kreativnem procesu«, ki je temelj njegovega strokovnega in pedagoškega dela. Res je v primerjavi z na zunaj anonimnim stavbarstvom »internacionalnega stila«, kjer so si dela posameznih arhitektov podobna kot jajce jajcu, Ravnikarjeva arhitektura vedno izraz ustvarjalčeve osebnosti in zato kaže — tako kakor Plečnikovo stavbarstvo — močan osebni slog.

Ravnikar je že petintrideset let med najvidnejšimi ustvarjalci našega stavbarstva. Udejstvoval se je — in se še — na skoraj vseh arhitekturnih in sorodnih področjih od načrtovanja posameznih stavb in načrtovanja mest do knjižne in notranje opreme. V pričujoči študiji je najmočnejše poudarjena arhitekturna plat njegovega ustvarjanja. Razvojna črta Ravnikarjevega urbanističnega delovanja pa je žal nakazana le v obrisih in predstavljena fragmentarno, to pa predvsem zato, ker je zaradi neurejene dokumentacije včasih nemogoče priti do ustreznih podatkov.

Bil je med tistimi arhitekti, ki so si največ prizadevali, da je bil leta 1960 na fakulteti za arhitekturo v Ljubljani ustanovljen nov oddelek, to je industrijsko oblikovanje. Ob Ravnikarjevem prispevku na področju industrijskega oblikovanja pa naj povem le, da je za prvo obdobje, ko se je industrijsko oblikovanje šele uveljavljalo, značilno, da so načrti najprej nastajali na fakulteti in je šele pozneje prišlo do industrijske proizvodnje. Izmed Ravnikarjevih del naj omenim le projekt za pohištvo »Artikulum«, ki je nastal leta 1953 v sodelovanju z ing. arh. Jurijem Jenštrletom. ¹¹⁵

¹¹³ G. Košak: *Arhitektura danes in tukaj*, Naši razgledi, 1973, št. 4, str. 94.

¹¹⁴ Glej Marjan Mušič: *Edvard Ravnikar. Ob podelitvi letošnjih Prešernovih nagrad*, Arhitekt, 1961, št. 2, str. 17—19.

¹¹⁵ Objavljeno v *Arhitektu*, 1953, št. 8, str. 26—27.

Prav tako velika je vloga, ki jo je Ravnikar odigral pri začetkih slovenskega sodobnega plakata in knjižne opreme v prvem obdobju po osvoboditvi. Poleg tega je pomemben kot izvrsten publicist in pedagog. S svojim vzgojnim delom na ljubljanski fakulteti za arhitekturo je prispeval nesporno velik delež k uveljavitvi slovenske moderne arhitekture, saj so od leta 1946 dalje, ko je začel predavati na tedanjem arhitekturnem oddelku tehniške fakultete v Ljubljani, iz njegovega seminarja izšle cele generacije arhitektov, ki so danes jedro naše arhitekturne tvornosti.

Se ene, čeprav kratkotrajne plati njegove pedagoške dejavnosti ne bi smeli prezreti. To je njegovo poučevanje likovne teorije na ljubljanski slikarski akademiji. (Na tej šoli je redno predaval v šolskem letu 1948/49, pozneje je imel le še nekaj izrednih predavanj.) V prvih letih po osvoboditvi je pouk na naši akademiji slonel predvsem na delu učencev v učiteljevem ateljeju, teoretična stran pa je bila zanemarjena. Tako je bil arhitekt Ravnikar prvi, ki je povojno generacijo naših slikarjev seznanil z osnovnimi pojmi iz likovne teorije. S svojim obširnim znanjem je tedanjim študentom — predvsem poznejši skupini »Mladi 1953« — z likovno-kritičnega, znanstvenega stališča razložil zgodovino umetnosti in sodobne tuje smeri ter dokazal, da za uspešno slikarsko delo nista dovolj le inspiracija in sentimentalen odnos do umetnosti, temveč je za to potrebno predvsem znanje o slikarskih metodah in načelih. Z likovno-teoretičnega stališča je zanimiv tudi Ravnikarjev članek iz leta 1951, ki govori predvsem o nujnosti ponovne povezave med vsemi likovnimi vrstami in pa o tem, da bi bil za naše slikarstvo čas, da se otrese obremenjenosti, ki jo je povzročilo precenjevanje naše Moderne. Svoje razglabljanje končuje z značilno, v prihodnji razvoj našega slikarstva uprto mislijo: »V tem, kar je dalo moderno slikarstvo po impresionizmu, so mnoge faze razvoja, ki so nam še popolnoma neznane in brez katerih ne bo mogoče naprej.«¹¹⁶ Res so se taka predvidevanja kmalu uresničila in jih je širša javnost spoznala leta 1953 na razstavi »Mladi 1953« (Milan Berbuč, Mire Cetin, France Peršin, Marko Šuštaršič, Marjan Tršar, Melita Vovk ter kipar Drago Tršar) in na znameniti Kregarjevi in Debenjakovi razstavi. Tako je tudi Ravnikar po svoje sodeloval pri začetkih velikega vzpona slovenske sodobne slikarske in grafične umetnosti.

Za zaključek naj izrazim upanje, da mi je v pričujočem zapisu poleg orisa dela sodobnega slovenskega arhitekta uspelo podati tudi elemente razvojnega mehanizma ne le Ravnikarjevega opusa samega, pač pa prek njega in ob njem tudi slovenske arhitekture v zadnjih tridesetih letih. Mislim, da Ravnikarjevo delo po svoji kvaliteti, še bolj pa po konstantah, ki določajo njegov razvoj, dovolj zgovorno osveteljuje rast naše arhitekturne in urbanistične misli kot celote.

Pomen njegovega dela je predvsem v tem, da je kreativno povezal našo stavbarsko dediščino s sodobnim pojmovanjem arhitektonskih vprašanj. Obenem pa je s svojimi dosežki prispeval k temu, da je slovenska arhitektura postala pojem izvirne in sodobne ustvarjalnosti ne le v Jugoslaviji temveč tudi v tujini.

¹¹⁶ Edvard Ravnikar: *Arhitektura in zidno slikarstvo pri nas*, Likovni svet, DZS, Ljubljana 1951, str. 42—51.

ZUSAMMENFASSUNG

Edvard Ravnikar zählt schon seit 35 Jahren zu den angesehensten Schöpfern der slowenischen Architektur. Er gehört der jüngeren Generation der Plečnik-Schüler an, die bereits vor dem Kriege und noch mehr danach viel zum Wandel in unserem Bauwesen beigetragen hat. Neben der mehr oder weniger erfolgreichen funktionalistischen Richtung aus der Vorkriegszeit (Vurnik, Subic, Černigoj, Rohrman) stellt die junge Generation mit Ravnikar an der Spitze die Grundlage dar, aus der nach dem Kriege unsere zeitgenössische Architekturtätigkeit emporwuchs.

Ravnikar begann sich unmittelbar vor Beginn des II. Weltkrieges durchzusetzen, und das vor allem durch das Wettbewerbsprojekt zur Regulierung Ljubljanas (1940) und durch das Gebäude der modernen Galerie in Ljubljana, das in demselben Jahr projektiert wurde. Obwohl Ravnikar mit diesem Entwurf im Rahmen der traditionellen architektonischen Sprache verblieb, zeigt sich die Qualität seiner Arbeit darin, daß er das traditionelle Vokabular auf Elemente reduzierte, die sich der zeitgenössischen Gestaltung annähern. Die ersten Nachkriegsjahre waren eine Zeit unmittelbarer politischer Kontrolle, die über die Architekturtätigkeit ausgeübt wurde, zugleich aber eine Zeit des Wiederaufbaus der Heimat. Die weit angesetzten Aufgaben des Industrie- und Wohnungsbaus wurden mindestens zum Teil realisiert, dafür aber blieben alle Projekte für repräsentative öffentliche Gebäude auf dem Papier. Die bereits vor dem Kriege schwache moderne Richtung in der Architektur ist im ersten Zeitabschnitt nach der Befreiung fast ganz zum Stillstand gebracht worden. Stärker jedoch wurde Plečniks Einfluß, weil die Mehrheit der damals tätigen Architekten eben aus seiner Schule hervorgegangen war und weil sein historischer Formalismus der sowjetischen Formel noch am besten entsprach. Die charakteristischen Beispiele solch einer Richtung sind Ravnikars Wettbewerbsprojekte für das neue Belgrad (1946) oder der Plan für das neue Gebäude des Volksparlaments der VRS im Tivoli in Ljubljana (1947). Die Einzigen in dieser Zeit errichteten Gebäude öffentlichen Charakters waren einige Institute, darunter drei von Ravnikar: das *Institut für Forstwirtschaft in Ljubljana* (1947), die *Fakultät für Naturwissenschaft in Skopje* (1948), das *Institut für Schwachstromtechnik in Ljubljana* (1949). Alle drei Gebäude sind symmetrisch entworfene, längliche Blocks mit einer schablonenhaften Anordnung der Innenräume. Obwohl sie keine wesentlichen Neuheiten in unserer Architektur darstellen, galten sie doch als Muster, nach dem sich der Bau ähnlicher Objekte bei uns richtete. Eine bedeutender Rolle, vor allem auf dem Gebiet der Urbanistik, spielte zu der Zeit der Bau von Wohnsiedlungen, denn hier setzte sich das Prinzip des freien Grundrisses durch, das den traditionellen Randbau verdrängte und trotz seiner schematischen Natur und der Eingliederung in das geometrische Netz eine Neuheit in der Organisation des Raumes bedeutete. Einen besonderen Platz im urbanistischen Bemühen der Nachkriegszeit nimmt Ravnikars Plan für *Nova Gorica* ein (1947), jedoch wurde nur ein Fragment davon verwirklicht — die südliche Wohnsiedlung. Hinsichtlich der Form und des Raums stellt die *Studentensiedlung in Ljubljana* eine noch besser durchdachte Lösung dar (1948 bis 1955), die die für die erste Nachkriegszeit charakteristische schematische Natur überholt und von einem Umsturz spricht, der in unserer Architektur nach 1950 einsetzte, wo man den Anfang eines »Öffnens nach außen« bemerkte. Ravnikar widmete sich jedoch nicht nur dem Studium fremder Errungenschaften, er versuchte, bei seiner Arbeit auch die positiven Elemente unserer überkommenen Architekturtradition zu berücksichtigen, vor allem die Architektur Plečniks. Zu dieser Zeit befaßte er sich am meisten mit urbanistischer Problematik (der preisgekrönte Wettbewerbsplan für die *Regulierung der Insel Ruissalo* in Finnland, 1953; der Vorschlag zur Gestaltung des *Zentrums von Ljubljana*, 1953) und mit Entwürfen zu Denkmalskomplexen (Grabstätten in *Draga* 1953 und auf der *Insel Rab* 1954).

Ungefähr um die Mitte der fünfziger Jahre brach Ravnikar endgültig mit der formalen Sprache der Plečnik-Schule und formte seinen eigenen zeitgenössischen Architekturausdruck. Der beste Beweis hierfür ist das Gebäude für den *Kreisvolksausschuß in Kranj* (1958—60). Hier gelang dem Autor den für öffentliche Gebäude so bedeutenden Ausdruck der Würde nur durch zeitge-

nössische Mittel, die sich in Kraft und Originalität mit jedem ausländischen Gegenstück dieser Zeit messen können.

Die sechziger Jahre stellen eine wirkliche Wiedergeburt unseres Bauwesens dar. Damals begann man planmäßig größere Wohnsiedlungen, Geschäfts- und Verwaltungszentren und touristische Siedlungen zu bauen. Stadteinfallsstraßen wurden gestaltet und endlich urbanistische Generalpläne für ganze Stadtteile angenommen. Dabei behauptete sich eine ganze Reihe jüngerer Architekten, meist Ravnikars Schüler (z. B. Kristl, Mihelič, Sever). Auch Ravnikar schloß sich effektiv dieser Strömung an und trug in mancher Hinsicht durch originelle und wertvolle Lösungen bei. Ein wesentlicher Zug seiner Architektur in diesem Zeitraum ist das Überwinden der Konstruktion. Hierzu gehören die Gebäude von *Ljudska pravica* (1960) und der Fakultät für *Architektur, Bauwesen und Geodäsie* in Ljubljana (1963—66) und die Filialen der Nationalbank in *Kranj* und *Celje* (1962). Was die kühne Konstruktion betrifft, so sind die beiden Hochhäuser am neuen *Platz der Revolution* in Ljubljana am besten; der Architekt hat sie aber mit einem Mantel aus Granitplatten belegt und verlieh der Fassade auf diese Weise den Schein einer massiven Tragemauer. Wie ein frischer Wind in unserer architektonischen Gestaltung wirken seine reich kubisch aufgegliederten Gebäude, wie z. B. *Ferantov vrt* (1967—73) und die beiden Hotels *Creina* in *Kranj* und *Maestral* in *Pržno bei Miločer* (beides 1970). Mit seiner jüngsten Schöpfung, dem Kaufhaus *Globus* in *Kranj* (1972) kehrte er zum einheitlichen kubischen Gebäudeschema zurück.

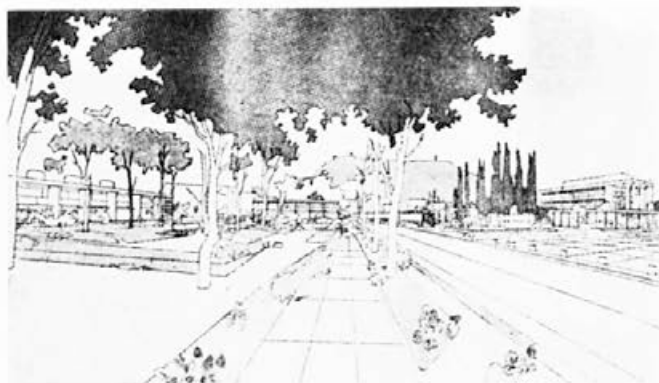
Den Kern von Ravnikars Werk stellen seine Bemühungen um die Gestaltung des Ljubljanaer Stadtzentrums dar, wobei eine ununterbrochene Linie seiner Entwicklung verfolgt werden kann. Bis ungefähr zur Mitte der fünfziger Jahre, als die Notwendigkeit einer Umwandlung des urbanistischen Kerns noch nicht im Vordergrund stand, erstreckt sich seine Bedeutung vor allem auf das Gebiet der Klärung der theoretischen Begriffe. Danach jedoch steuerte er durch seine Mitwirken an einer Reihe von Wettbewerben zahlreiche konkrete Lösungen bei (Ausschreiben für *Kraigherjeva ploščad* 1957, 1963, 1969, erster Preis, und Realisierung des Ausschreibens für den *Platz der Revolution*, 1960).

Obwohl der Platz der Revolution das am meisten kritisierte Werk Ravnikars ist, bedeutet es zugleich auch den einzigen nach einer einheitlichen Idee ausgeführten größeren Eingriff im Zentrum Ljubljanas. Die Nachreformkrise, die einem übertriebenen Aufschwund der frühen sechziger Jahre folgte, hatte eine Verschiebung vom ursprünglichen, monumentalen und statischen Entwurf des Platzes der Revolution zu einer bewegteren, dem realen Leben näheren Struktur zur Folge. So kam es dazu, daß die beiden Hochhäuser nicht so hoch wie geplant wurden und daß dabei ein Nebengebäude entstand, das das Ganze belebt und die zu schwere Masse der beiden Hochhäuser abmildert. Dieser Komplex ist ein individuelles Bekenntnis, das von der Weltvorstellung des Künstlers und Autors Zeugnis ablegt. In diesem Sinne ist Ravnikars Architektur ein lebendiger Widerschein des Gedankens von Plečnik und sie spricht mit gleicher Deutlichkeit sowohl von der Persönlichkeit des Architekten als auch von der Gesellschaft, in der sie entstand.



Sl. 100. *E. Ravnikar*, Moderna galerija v Ljubljani, 1940—1947

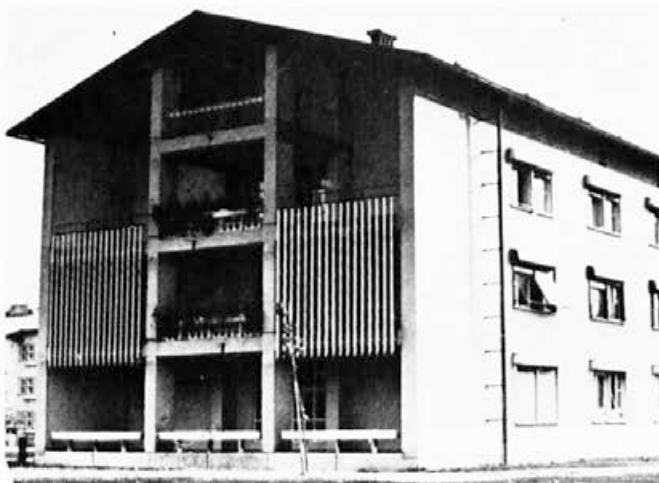
KOCBEK RAVNIKAR



Sl. 101. E. Ravnikar, urbanistična ureditev Nove Gorice, perspektiva centra mesta, 1947



Sl. 102. E. Ravnikar, Inštitut za šibki tok v Ljubljani, 1949



Sl. 103. E. Ravnikar, Studentsko naselje v Ljubljani, 1948—1955

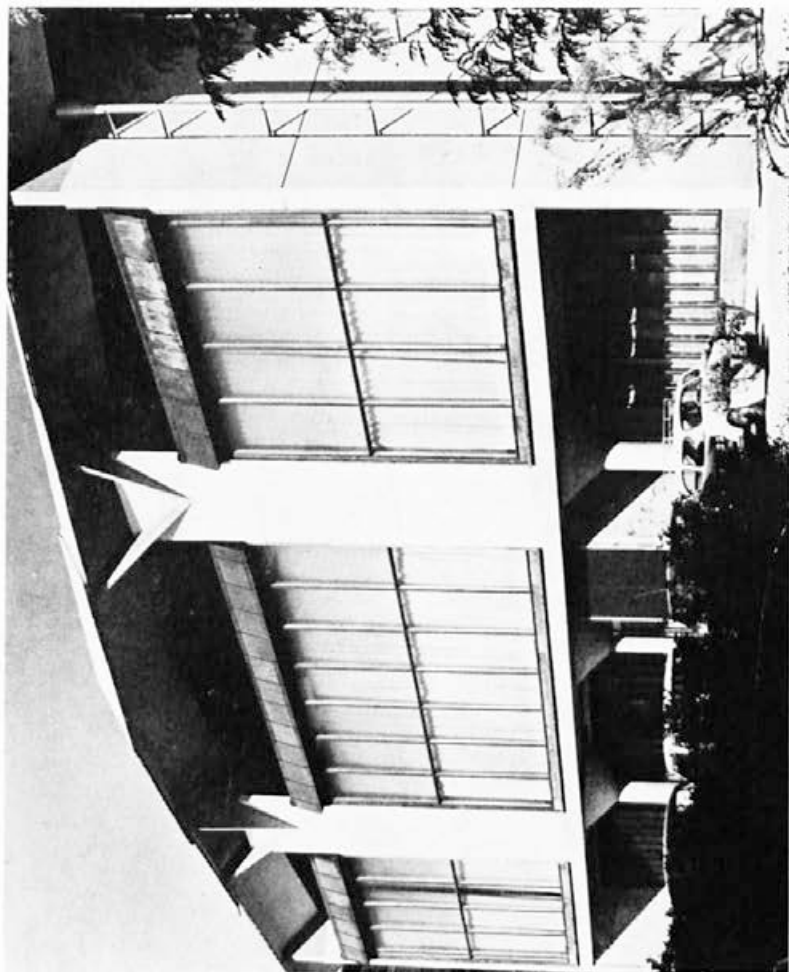
KOCBEK RAVNIKAR



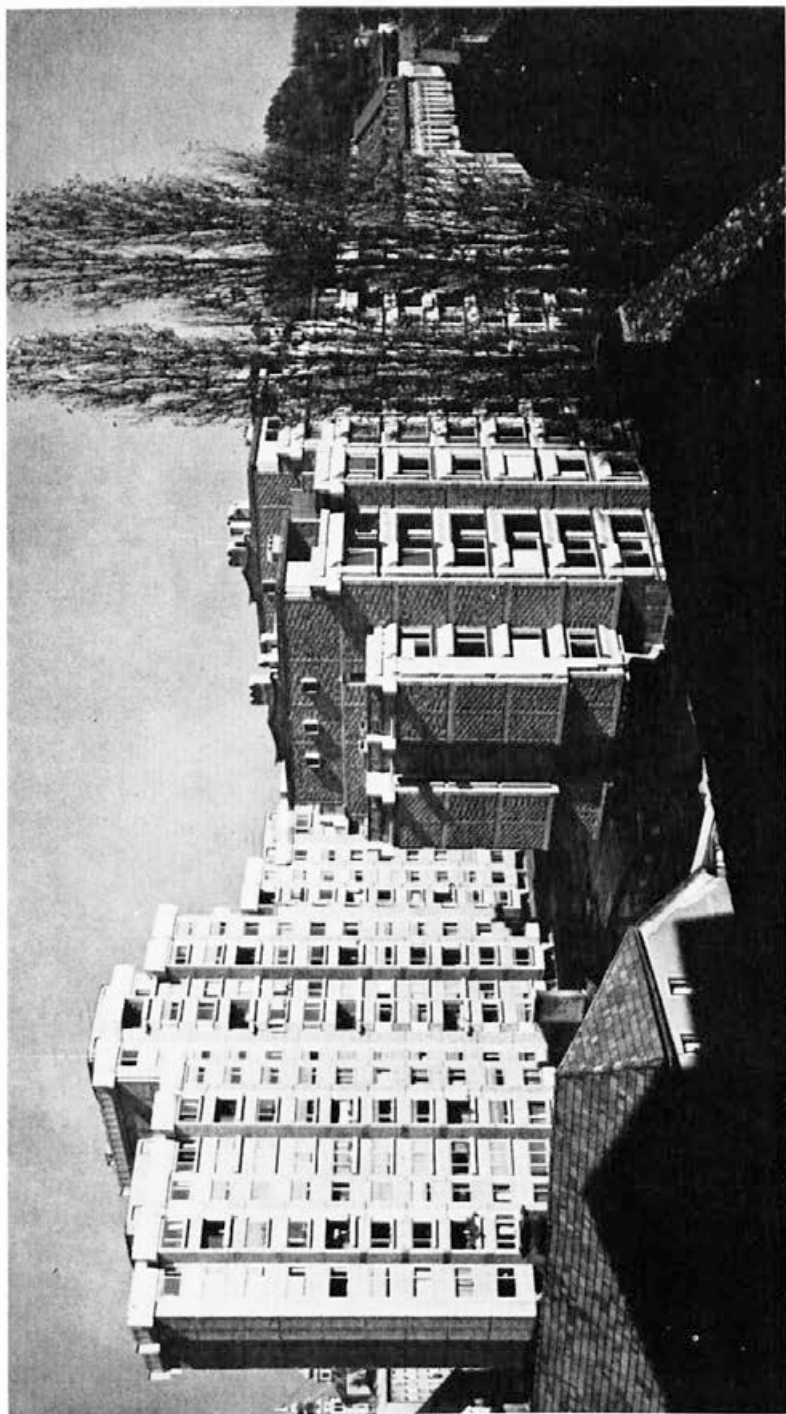
Sl. 104. E. Ravnikar, Okrajni ljudski odbor v Kranju, pogled na celoto, 1958—60



Sl. 105. E. Ravnikar, Okrajni ljudski odbor v Kranju, detajl



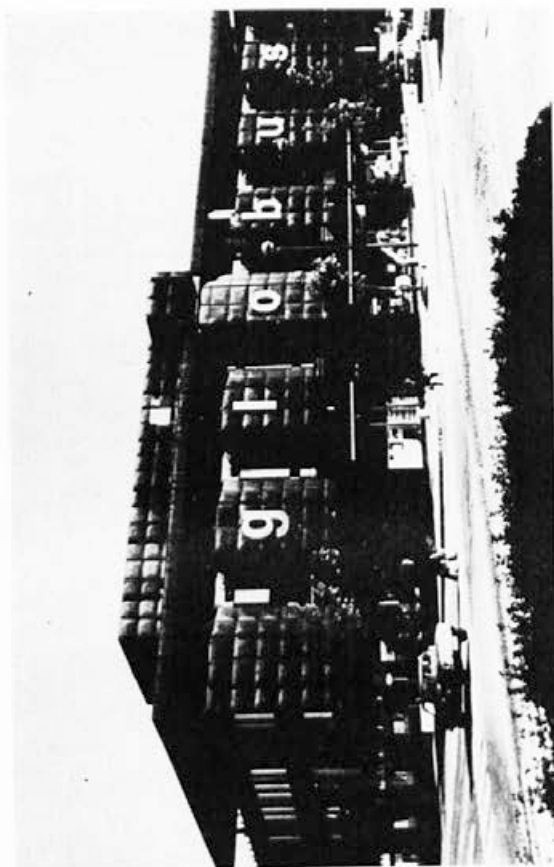
Sl. 106. E. Ravnikar, Podružnica Narodne banke v Kranju, 1962



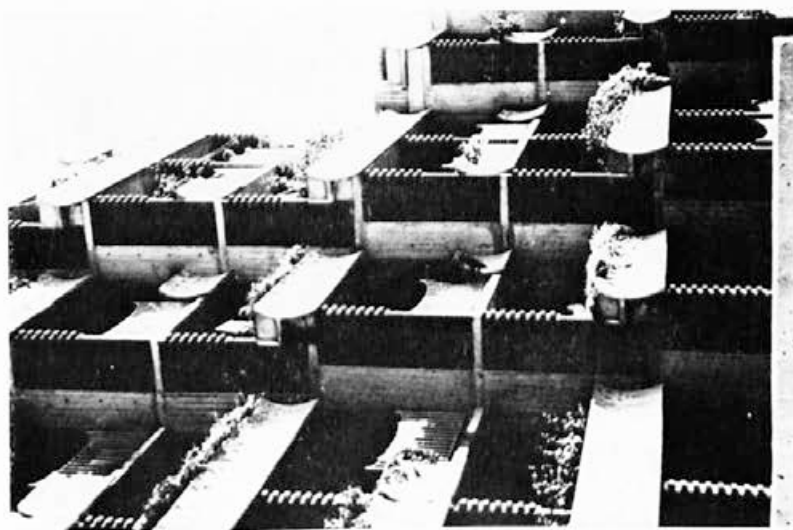
Sl. 107. E. Ravnikar, Stovanjski blok na Ferantovem vrtu v Ljubljani, 1967—1973



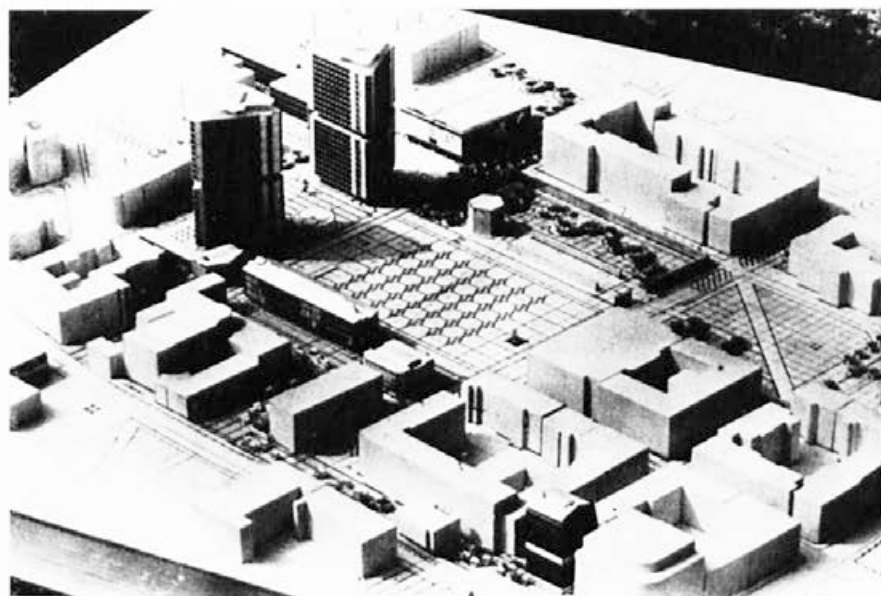
Sl. 108. E. Ravnikar, Hotel Creina v Kranju, 1970



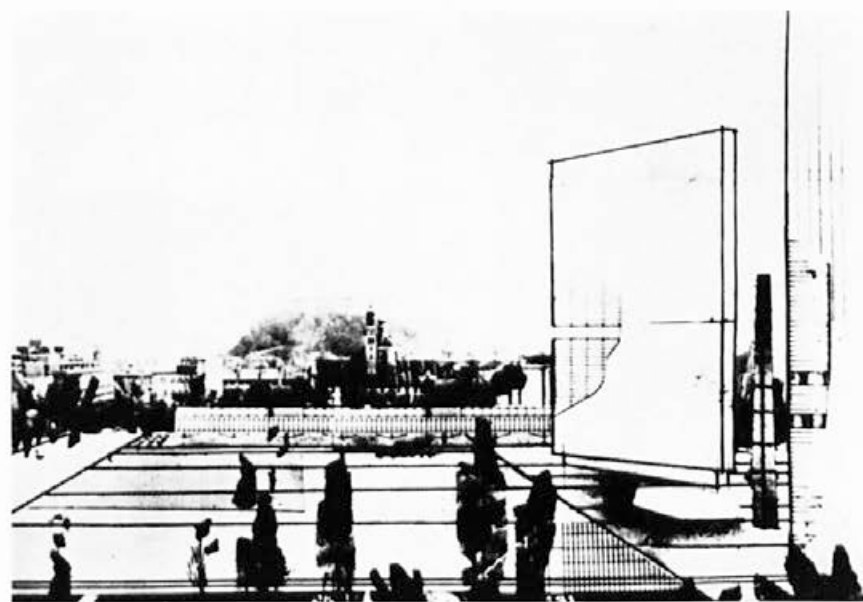
Sl. 110. E. Ravnikar, Trgovska hiša Globus v Kranju, 1972



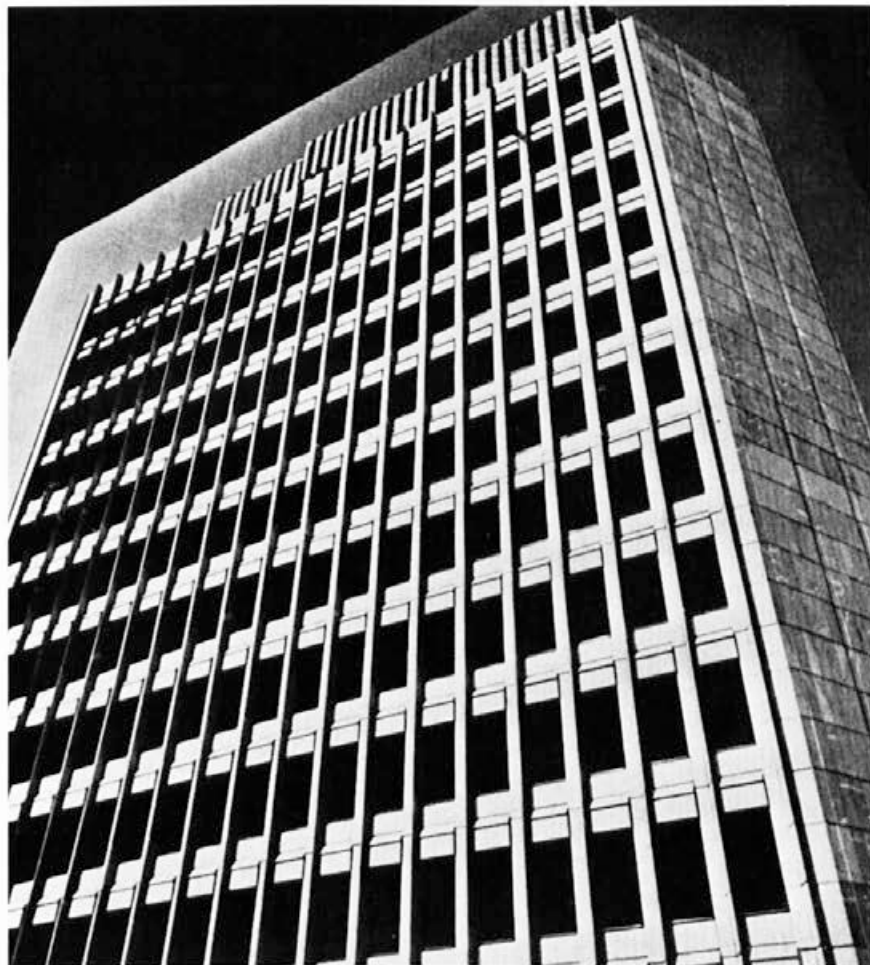
Sl. 109. E. Ravnikar, Hotel Maestral v Pržnem pri Miločeru, detajl, 1970



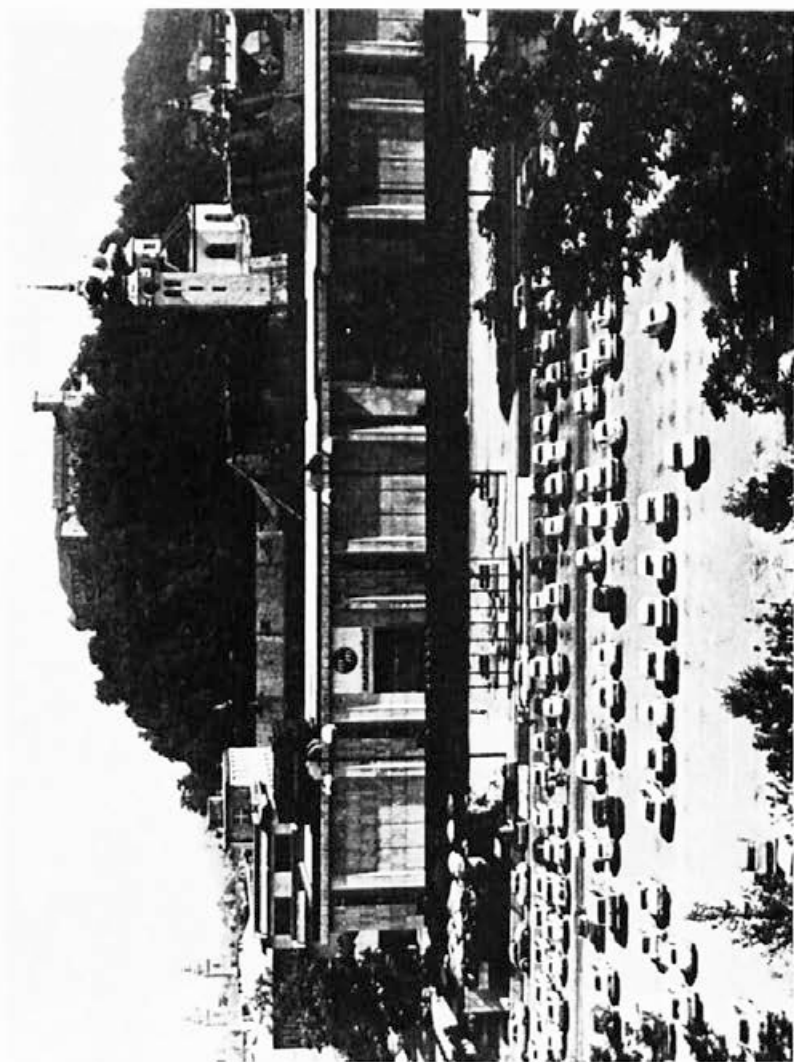
Sl. 111. *E. Ravnikar*, Trg revolucije v Ljubljani, natečajna maketa, 1960



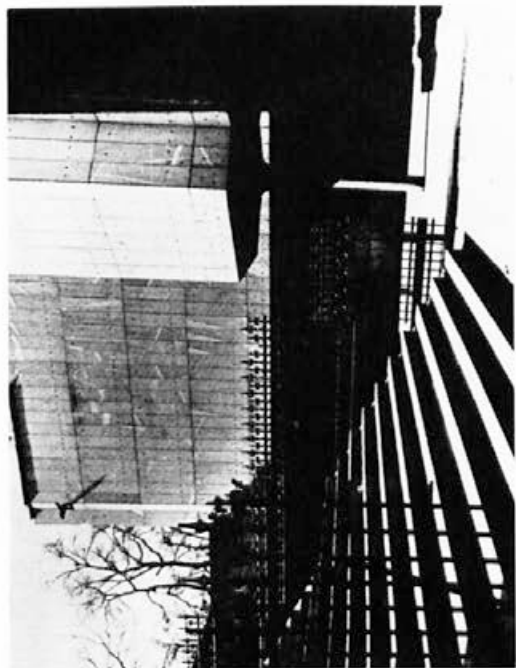
Sl. 112. *E. Ravnikar*, Trg revolucije v Ljubljani, natečajna skica, 1960



Sl. 113. E. Ravnikar, Trg revolucije v Ljubljani, stolpnica, detajl fasade



Sl. 114. E. Ravnikar, Trg revolucije v Ljubljani, pogled na celoto, 1961



Sl. 116. E. Ravnikar, Trg revolucije v Ljubljani, detajl



Sl. 115. E. Ravnikar, stolpnici Trga revolucije v gradnji
(pogled iz starega mestnega jedra)



Sl. 117. E. Ravnikar, Trg revolucije, prizidek C