

KAMPOR MEMORIAL COMPLEX

izvleček

Spominski kompleks Kampor, ki je bil leta 1953 zgrajen po načrtu arhitekta Edvarda Ravnikarja, stoji na mestu nekdanjega pokopališča, kamor so Italijani med letoma 1942 in 1943 pokopavali umrle v koncentracijskem taborišču na otoku Rab.

Poleg opisa arhitekturne zasnove spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab je namen članka prikazati bistvene zglede in motive, ki so vplivali na nastanek te Ravnikarjeve arhitekture. Osnova za raziskavo arhitekturnega koncepta grobišča je bila analiza prostorskih sekvenc spominskega kompleksa, ki je opisana v članku.

Ureditev grobišča ima longitudinalno tlorisno zasnovo. Prečne terase, ki oblikujejo vrste grobov, so v sredini vzdolžno prekinjene s tlakovano potjo, ki predstavlja osrednjo komunikacijsko os spominskega kompleksa. Pot je dodatno določena s sosledjem treh, različno visokih kamnitih obeliskov, ki so postavljeni ob poti.

Ob poti se nahajajo trije večji programski poudarki: vhodni trg, ploščad z velikim obeliskom in cisterno ter prostor pod kamnitim lokom, imenovan tudi muzej.

V članku so opisani vzori in vplivi, ki so vplivali na nastanek Ravnikarjeve arhitekturne zasnove spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab, predvsem vpliv Le Corbusierja, ki je bil za Ravnikarja v obdobju štiridesetih in v začetku petdesetih let prejšnjega stoletja izjemno pomemben. Bivanje v Parizu in delo pri Le Corbusierju leta 1938 je v marsičem dopolnilo Ravnikarjevo osnovno arhitekturno izobrazbo, vendar je kljub temu ostal zvest klasičnim arhitekturnim prvinam, ki jih je spoznal med študijem, v seminarju Jožeta Plečnika.

ključne besede

spominski kompleks Kampor na otoku Rab, Edvard Ravnikar, Jože Plečnik, Le Corbusier, grobišče, koncentracijsko taborišče

abstract

The Kampor Memorial Complex, which was built in 1953 to a design by architect Edvard Ravnikar, is situated on the site of a former cemetery, where between 1942 and 1943 the Italians buried the prisoners who died in the concentration camp on the Island of Rab.

Along with the description of the architectural design of the Kampor Memorial Complex on the Island of Rab, the purpose of the paper is to show the most significant models and motivations influencing this particular architectural creation by Ravnikar. The analysis of spatial sequences of the memorial complex served as a basis to study the architectural concept of the cemetery, as described in the paper.

The layout of the cemetery is longitudinal. The transversal terraces formulating the lines of graves are longitudinally cut in the middle by a paved path representing the central communication axis of the memorial complex. The path is additionally defined by a sequence of three stone obelisks of different heights, situated along the path.

Along the path, three major programmatic emphases can be identified: the entrance vestibule, the platform with the great obelisk and a water tank, and the area below the vaulted structure in stone, also called the Museum.

The paper describes the models and influences underlying the creation of Ravnikar's architectural design of the Kampor Memorial Complex on the Island of Rab, particularly Le Corbusier's influence on Ravnikar in the 1940's and the 1950's. In many ways, Ravnikar's stay in Paris and work with Le Corbusier in 1938 round off his basic architectural education; nevertheless, he remained rooted in the classical architectural elements that he obtained in his studies, particularly in the seminar by Jože Plečnik.

key words

Kampor Memorial Complex on the Island of Rab, Edvard Ravnikar, Jože Plečnik, Le Corbusier, cemetery, concentration camp

Uvod

Poleg opisa arhitekturne zasnove spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab je namen članka prikazati bistvene zglede in motive, ki so vplivali na nastanek te Ravnikarjeve arhitekture.

Za oblikovanje umetniške osebnosti nekega ustvarjalca ima mnogokrat bistven pomen njegova zgodnja strokovna izobrazba. V primeru Edvarda Ravnikarja sta za njegov odnos do stroke, vsaj v letih do nastanka spominskega kompleksa Kampor, ključni dve osebnosti. Prva je Jože Plečnik, pri katerem se je Ravnikar šolal na Ljubljanski šoli za arhitekturo. Druga vplivna osebnost pa je nedvomno Le Corbusier, pri katerem je Ravnikar leta 1938 opravljal svojo prvo strokovno prakso. In prav pomembnost vpliva slednjega skuša raziskati pričujoči članek.

Članek je nastal kot povzetek mojega magistrskega dela z naslovom: "Ureditev grobišča internirancev na otoku Rabu arhitekta Edvarda Ravnikarja" [Krušec, 2002] in na osnovi prispevka v katalogu k razstavi "Arhitekt Edvard Ravnikar, spominski kompleks na otoku Rab, 1953" [Curtis, Krušec in Vodopivec, 2004], ki je bila organizirana v galeriji A+A, v sklopu 9. mednarodne arhitekturne razstave v Benetkah.

Zgodovina nastanka italijanskega koncentracijskega taborišča na otoku Rab

Spominski kompleks Kampor, ki je bil leta 1953 zgrajen po načrtu arhitekta Edvarda Ravnikarja, stoji na mestu nekdanjega okopališča, kamor so Italijani med letoma 1942 in 1943 pokopavali umrle v koncentracijskem taborišču na otoku Rab.

Za postavitev velikega koncentracijskega taborišča na otoku Rab se je vodstvo II. italijanske armade proti koncu junija 1942 (26. 6. 1942) [Vratuša, 1998: 49] odločilo potem, ko so bili vsi manjši zapori in taborišča v Trebuši in Čeginji pri Tolminu, Gonarsu, Bakru in Lovranu prenatrpani. Na območje okoli naselja Kampor med zalivoma Eufemija in Campora so nameravali namestiti večje število ujetih ljudi iz Slovenije in Istre.

Taborišče so začeli graditi 2. 7. 1942 [Janež, 1999: 8], ko so pod kamporsko šolo naselili okrog dvesto vojakov. V naslednjih dneh so razširili cesto, ki vodi iz Raba proti Kamporskemu zalivu, in postavili ograjo okoli bodočega taborišča. Taborišče so gradili domačini, taboriščniki in najeti delavci iz podjetij Isastia & Boari in Impresa Pardi v obliki obveznega dela [Vratuša, 1998: 58]. Kljub temu, da je bil prostor koncentracijskega taborišča ves čas svojega obstoja veliko gradbišče, do objavljene kapitulacije Italije nobeden od štirih kampov taborišča ni bil popolnoma dograjen. Edina zaključena celota je bilo pokopališče oziroma t. i. peti sektor.

Gradnja se je končala šele ob kapitulaciji Italije. Od načrtovanih in zgrajenih zgradb se je do danes ohranilo le poslopje v IV. taborišču, v katerem so po končani vojni uredili psihiatrično bolnišnico. Italijani naj bi na področju Kamporskega zaliva zgradili večji kompleks taborišča, ki naj bi vseboval šole, cerkve, kinematografe itd., saj naj bi v to taborišče postopoma poslali večino prebivalstva iz ljubljanske province.



Slika 1: Slika koncentracijskega taborišča Kampor na otoku Rab.

Vir: Arhiv Fakultete za arhitekturo v Ljubljani.

Figure 1: Photograph of the concentration camp Kampor, island of Rab.

Source: Archive of Faculty of Architecture, Ljubljana.

Prvi transport 170 moških taboriščnikov je prispel iz Ljubljane na Rab s parnikom Plav 27. 7. 1942. Ljudi so namestili v nizke italijanske vojaške šotore, in sicer v vsak šotor po šest oseb. Transporti so se nadaljevali do julija 1943, medtem ko je taborišče obratovalo vse do kapitulacije Italije 3. septembra 1943 [Janež, 1999: 12]. Kasneje so zgradili tudi večje barake, v katerih je lahko hkrati bivalo večje število ljudi. Pomladi 1943 so v II. taborišču zgradili 72 zidanih barak, v katerih so bivali internirani Židje.

Število taboriščnikov se je v taborišču menjavalo. Poročila iz časa med julijem 1942 in julijem 1943 navajajo 9000 do 11.000 internirancev. Številko 11.000 naj bi navajal telegram, ki je bil iz Reke poslan Ministrstvu za notranje zadeve Italije 30. 9. 1942 [Kovačić, 1983: 50]. Večinoma so bili v koncentracijsko taborišče na Rabu izgnani ljudje z območij Reke in Ljubljane. Taborišče je bilo v največjem obsegu sestavljeno iz štirih delov (I., II., III. in IV. taborišče) in se je raztezalo po celotnem Kamporskem polju ob glavni cesti, ki vodi iz mesta Rab proti vasi Kampor. Najprej je bilo postavljeno I. taborišče, ki je bilo razdeljeno na štiri sektorje. V prvem, drugem in četrtem sektorju so bili nameščeni moški interniranci, v tretjem pa ženske in otroci. Sektorje so razmejevale poti, ki so se na sredini stekale v pravokoten trg. Kasneje, med 15. avgustom in 15. septembrom, so zgradili III. taborišče, v katerega so preselili ženske in otroke do 16. leta starosti. Od takrat je postalo I. taborišče izključno moško, III. taborišče pa žensko. V sklop ženskega taborišča je sodil tudi sektor, v katerem so bili nastanjeni starci in invalidi. III. taborišče je bilo med vsemi največje in naj bi sprejelo do 10.000 ljudi. II. taborišče se je imenovalo tudi "židovsko taborišče", saj so bili v njem nameščeni internirani Židje. Prvi transport Židov je na Rab prispel 13. junija 1943. V enem mesecu jih je v taborišče prispelo okrog 3360. V četrtem taborišču so bile prisilne delavnice in psihiatrična bolnišnica. Poleg štirih ograjenih taborišč je bilo ob prvem taborišču tudi manjše ločeno taborišče, imenovano Bonifika, ki je bilo namenjeno sprejemu novih internirancev. Na zahodni strani taborišč se je nahajal kamnolom.

Vodstvo taborišča je bilo nameščeno na bližnjem hribčku v prostorih bivše osnovne šole. Pred šolo so stali različni

objekti za potrebe vojske: skladišča, kasarne, delavnice in garaže. Reflektor za osvetljevanje taborišča je stal na hribčku, imenovanem Muncel.

Pokopališče je stalo na severozahodni strani taborišča, tik ob Kamporskem zalivu. Prostor je bil obzidan s približno meter in pol visokim kamnitim zidom, znotraj katerega so krste polagali v dolge vzporedne jarke. Število pokopanih ni znano, vendar se giblje med 1447 in 4641. Raziskavo o številu pokopanih je izvedel g. Herman Janež, vendar število še ni dokončno. Isti avtor v knjigi *Kampor – Rab: koncentracijsko taborišče* navaja, da je v taborišču umrlo med 1447 in 4641 taboriščnikov [Janež, 1999: 11]. Po raziskavi Hermana Janeža pa je pokopanih 1452 taboriščnikov.

Zgodovina izgradnje spominskega kompleksa Kampor

Od kapitulacije Italije septembra 1943 do leta 1953 sta bila taborišče in grobišče zapuščena. Prvotna zamisel Zveze borcev Slovenije je bila, da naj bi na območju nekdanjega taborišča Kampor na Rabu zgradili monumentalno kostnico, ki bi ".../ dobila ves svoj poudarek s svojo dominantno lego" [Ravnikar, 1954: 14]. Za izgraditev kostnice bi bilo treba izkopati vse posmrtno ostanke in jih prenesti v nov objekt. Ker zaradi higienskih in tehničnih razlogov to ni bilo možno, so se odločili za trajno ureditev obstoječega grobišča. Zveza borcev Slovenije se je odločila, da arhitekturne projekte zaupa profesorju Edvardu Ravnikarju. O osnutku ureditve, ki ga je Ravnikar predložil investitorju, so prvič razpravljali na seji, ki je potekala 29. 12. 1952.

Iz poročila seje lahko razberemo osnovni koncept Ravnikarjeve ureditve, ki zavrača izgradnjo monumentalne kostnice. Namesto nje predlaga obnovitev in dograditev kamnitega zidu obstoječega grobišča ter ureditev spominskega kompleksa znotraj prenovljenega zidu. Na grobišču predlaga postavitev manjšega objekta, ki naj prevzame vlogo manjšega muzeja. Grobove naj bi se uredilo v linije, v obliki kamnitih blokov z bronastimi tablicami, na katerih bi bila izpisana imena umrlih. Celotno grobišče naj se ozeleni tako, da bi sčasoma celo pokopališče postalo gaj. Ravnikar je predlagal, da naj se osrednja pot po grobišču tlakuje tako, da bi se ob morebitni povodnji po poti odvajala odvečna voda. Pot naj bi se ob izteku razširila v manjšo ploščad.

Ravnikar je poleg ureditve grobišča predlagal ureditev ostalih točk, ki so pomembneje zaznamovale dogodke v nekdanjem taborišču. Tako naj bi označili mesto, kjer je pokopan podpolkovnik Vincenzo Cuiuli, italijanski komandant otoka Rab, vhod v nekdanje moško taborišče, položaj ob cesti iz smeri Raba, kjer se prvič ugleda območje taborišča, položaj nekdanjega žarometa, ki naj se ga uredi v razgledno točko, in prostor na pokopališču ob samostanu sv. Evfemije, kjer je pokopanih prvih 19 umrlih v taborišču. Slednji je bil kasneje izveden v obliki eliptičnega kamnitega groba z obeliskom. Eliptična oblika je bila povzeta po obstoječi eliptični razporeditvi grobov na pokopališču ob samostanu sv. Evfemije. Po pripovedovanju g. Hermana Janeža, današnjega predsednika taboriščnega odbora so leta 1968 eliptični grob prestavili na prazno travnato površino nasproti muzeja, znotraj osrednjega spominskega kompleksa, medtem ko obelisk še vedno stoji na prvotnem mestu.



Slika 2: Fotografija grobišča pred ureditvijo.

Vir: Arhiv Fakultete za arhitekturo v Ljubljani.

Figure 2: Photograph of the graveyard prior to Ravnikar's intervention.

Source: Archive of Faculty of Architecture Ljubljana.

Poleg predstavitve idejnega projekta so na prej omenjeni seji odborniki določili, da zemeljska dela opravi lokalna gradbena podjetja, medtem ko naj vsa dela v kamnu izdela podjetje Vojna pošta 3234 Bakar, ki je imelo kamnolome na otokih Goli in Sv. Grgur. Glede na to zagotovilo, ki je bilo zapisano v poročilu o delu odbora za postavitve spominskega kompleksa dne 20. 2. 1953, lahko sklepamo, da so večino kamnoseških del na grobišču na Rabu opravili zaporniki iz zapore na otoku Goli.

Za odprtje spomenika je odbor določil 13. september 1953, na desetletnico osvoboditve rabskih taborišč in ustanovitve rabske brigade.

Zaradi časovne stiske so se dela na grobišču pričela takoj po 20. 2. 1953, in sicer na podlagi idejnega načrta, ki ga je za ta namen izdelal Edvard Ravnikar. Idejni projekt ureditve grobišča internirancev na otoku Rabu je vseboval vse bistvene elemente, ki jih ima izvedeni projekt: vhodni plato, muzej, zid in glavni obelisk s ploščadjo, le da so ti oblikovani drugače kot v izvedbenem projektu. V idejnem projektu še ni treh obeliskov, vhodni plato je manjši in pokrit s paraboličnim lokom. Z več paraboličnimi loki je pokrit tudi prostor muzeja, ki ga v izvedenem projektu pokriva le en kamnit parabolični lok. Idejni projekt se od izvedenega razlikuje tudi po natančnejši optični umestitvi grobišča v obstoječe okolje.

Kdaj je Ravnikar prvič obiskal Rab, pred izdelavo idejnega projekta ali po njem, lahko le ugibamo. Dejstvo pa je, da princip oblikovanja spominskega kompleksa, ki izhaja iz lokacije same, še ni popolnoma izveden v idejnem načrtu. Arhitekturni elementi, ki so v idejnem projektu le nakazani, so kasneje skrbno dimenzionirani glede na komponirane poglede, ki elemente obstoječega okolja optično povežejo z novimi arhitekturnimi elementi spominskega kompleksa. Te optične študije, ki je značilna za doživljanje izvedenega projekta, v idejnem načrtu še ni mogoče opaziti. Očitno

je, da je Ravnikar večkrat potoval na otok Rab oz. na podlagi fotografske dokumentacije naknadno izdelal koncept optične umestitve objekta grobišča v obstoječe okolje.

Kot je možno razbrati iz ohranjene dokumentacije, so izvajalci gradbenih del zaradi časovne stiske začeli gradbena dela na obstoječem grobišču izvajati na podlagi idejnega projekta, medtem ko je Ravnikar skupaj s sodelavci izvedbene detajle dostavljal na gradbišče naknadno, v času gradnje posameznega dela objekta. Izvedbene projekte je Ravnikar izdeloval na Fakulteti za arhitekturo. Pri tem sta mu pomagala Marko Šlajmer in Branko Kocmut (po pripovedovanju prof. Miloša Bonče). Detajl vhodnih vrat je risal Savin Sever (po pripovedovanju arhitekta Savina Severja). V zadnji fazi izdelovanja projekta je Ravnikar za pomoč zaprosil še prof. Miloša Bončo, ki je bil takrat še študent. Prof. Bonča je zrisal načrte za veliki obelisk in tipografijo za spominsko besedilo. Statične izračune je izdelal prof. Silvan Vidmar, ki je bil takrat asistent pri prof. Šukletu na Fakulteti za gradbeništvo (po pripovedovanju prof. Miloša Bonče in na podlagi pogovora s prof. Silvanom Vidmarjem).

Arhitekturna zasnova spominskega kompleksa Kampor

Projekt spominskega kompleksa Kampor na otoku Rabu je bil končan pozno poleti leta 1953. Projektiranje in izgradnja je potekala v času povojne izgradnje nove jugoslovanske države in v poklon žrtvam II. svetovne vojne. Spomenik je v letih po II. svetovni vojni postal eden najpogostejših simbolov spomina na boj proti okupatorju. Večina tedaj zgrajenih spomenikov je ostala na nivoju kiparskih izdelkov, največkrat figuralnih, ki so dominirali nad prostorom, v katerega so bili postavljeni, in so tako na najbolj neposreden način izražali spomin na mrtve. Redkejša so bila spominska obeležja, ki so uporabljala povsem arhitekturna sredstva za ureditev spomeniškega prostora. O tem piše Braco Mušič v reviji Arhitekt: "Problem kiparskega, plastičnega spomenika je vedno prostor, in to arhitekturni prostor, potem šele pride čisto oblikovni problem, kako ta spomenik vključiti in odtehtati z okolico. Pri arhitektonskih spomenikih pa imamo sredstva, ki ustvarjajo to okolje: zidovi, škarpe, trgi, stene, stavbne gmote, stebri obeliski itd. Kiparsko delo je le težka monumentalnih dimenzij, šele arhitektonsko okolje ga dvigne do velikih meril" [Mušič, 1960: 29–31].

Ravnikarjeva postavitve objekta v urbano ali ruralno okolje je odstopala od stereotipnega pristopa k postavitvi spomenikov in obeležij v povojnem času. Spomenik zanj ni nujno pomenil dominante v prostoru. Za Ravnikarja spomenik ni bil prostorski element, ki si mora podrediti okolje, ampak mora nova intervencija obstoječi prostor nadgraditi. Okolje oziroma naravni pejsaž pokrajine je pojmoval kot okvir, v katerega je postavil svoje delo.

Ravnikar je v svoja dela redko vključil podobo borca ali podoben simbol boja, ki nagovarja obiskovalca in neposredno izpričuje sporočilo spomenika. Večinoma so figuralna kiparska dela vključena le v njegova zgodnja dela (npr. Kostnica padlim med I. sv. vojno in spomenik NOB v Begunjah), medtem ko jih v kasnejših, predvsem poznih delih (spomenik na Jesenicah, na Taboru in v Trnovem na Primorskem) ni. Pri spomenikih NOB v Gornjem Igu, Pivki, na Pokljuki itd. je Ravnikar spomeniški

prostor oblikoval povsem brez skulpture. Tudi pri spominskem kompleksu Kampor na otoku Rab je relief kot del arhitekturne oblike še prisoten v prvotnih načrtih velikega obeliska, vendar pozneje ni bil izveden. Umetniško delo akademskega slikarja Marija Preglja, ki stoji pod paraboličnim lokom, imenovanim tudi muzej, je v celoten kompleks grobišča vključeno po povsem drugih oblikovalskih načelih, kot je bilo to v navadi pri spomenikih, ki so jih v tistem času načrtovali kiparji in slikarji. Slika s svojo zgradbo ne nadaljuje arhitekturnega in ne ustvarja nepotrebnih prostorskih iluzij, ampak stoji v prostoru kot njegov avtonomen del. Mozaik je v arhitekturno delo vključen kot stenska slika, kot element, ki soustvarja arhitekturni prostor. Umetniško delo postane na ta način sestavni del arhitekturnega. O problemu zidnega slikarstva piše Ravnikar v [Ravnikar, 1951: 42–59].

Ravnikar je skušal z ureditvijo grobišča internirancev na otoku Rabu s povsem abstraktnimi arhitekturnimi sredstvi ustvariti prostor spomina in kontemplacije. Ohranil je element kamnitega zidu, ki je že pred njegovo ureditvijo ločeval grobišče od sosednjih zemljišč. Zaradi slabe gradnje in dotrajanosti so večino zidu obnovili oziramo ga pozidali na novo. Tudi nov zid je zidan na avtohton način. Ravnikar se je odločil, da opusti nekatere obstoječe linije grobov in znotraj zidu grobišča zasnuje projekt, ki temelji na povsem novi kompozicijski shemi.

Celotna ureditev grobišča ima longitudinalno tlorisno zasnovo. Prečne terase, ki oblikujejo vrste grobov, so v sredini vzdolžno prekinjene s tlakovano potjo, ki predstavlja osrednjo komunikacijsko os spominskega kompleksa. Pot je dodatno definirana s sosledjem treh kamnitih obeliskov, ki so postavljeni ob poti. V sredini ima kamnita pot izdelan utor, ki ob nalivih omogoča odvodnjavanje meteorne vode. Ta se steka na sosednje zemljišče skozi odprtino v zidu na koncu pokopališča.

Grobovi so strnjeni v vrste, izdelane iz kamnitih blokov. Imena umrlih so odlita v kovinske ploščice. Spisek umrlih v času gradnje ni bil popoln, zato na ploščicah niso navedena vsa imena ljudi, ki so umrli v taborišču. Po raziskavi, ki jo je opravil g. Herman Janež, manjka 536 imen od skupno 1452 pokopanih na grobišču. Z oblikovanjem grobov v neprekinjenih vrstah je Ravnikar poudaril brezoseben, skoraj serijski način

pokopa umrlih v taborišču. Umrle so Italijani pokopavali enega zraven drugega, po pričevanju domačinov pa so marsikdaj v krsto položili več trupel. Za paraboličnim lokom stoji pokončen kamnit monolit s kovinskimi ploščicami, na katerih so izpisana imena v taborišču umrlih Židov.

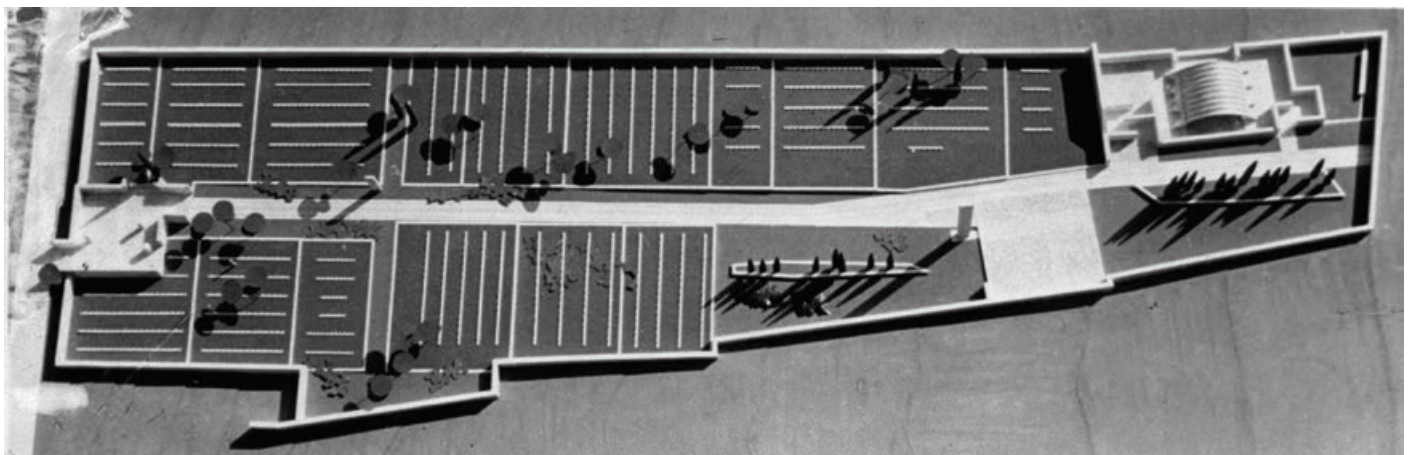
Ob osrednji kamniti poti, ki teče med grobovi, se nahajajo trije večji programski poudarki: vhodni del, ploščad z velikim obeliskom in cisterno ter muzej.

Vhodni del je oblikovan kot z zidovi zaprta kamnita ploščad, na kateri stojijo trije kamniti monoliti: slovenski in hrvaški steber z vklesanima nacionalnima grboma in besedilom ter kamnita vaza s prstjo iz domačih krajev. Poseben element vhodne ploščadi je kamnita klop, postavljena v odprtino zidu.

Posebno pozornost zasluži oblikovanje vhodnih vrat. Ravnikar je vrata najprej zasnoval iz krivljene jeklene žice, vendar se je pri izvedbi izkazalo, da jeklena žica ne prenese večkratnega krivljenja in se pretrga. Žica naj bi simbolično prikazovala bodečo žico, ki je v času delovanja taborišča obkrožala taborišče. Kot nadomestilo za žico je Ravnikar vrata izdelal iz kovinske plošče, ki ji je s krivljenjem omogočil, da je postala toga tudi v prečni smeri. Na opisani način je povsem praktični konstrukcijski detajl dobil tudi oblikovalske kvalitete. Primer oblikovanja vhodnih kaže način Ravnikarjevega razmišljanja, ki je v konstrukcijski zasnovi vedno iskal tudi oblikovalske rešitve.

Naslednji večji programski sklop, ki leži ob osrednji poti, je ploščad z velikim obeliskom in cisterno za vodo. Ploščad je nagnjena pod minimalnim kotom glede na potek poti, kar omogoča odtokanje meteorne vode. Kot referenca za oblikovanje ploščadi s cisterno za vodo so Ravnikarju verjetno služili tradicionalni primorski zbiralniki za vodo, ki so jih vasi na jadranskih otokih gradile za zbiranje meteorne vode. Velike kamnite ploščadi so bile grajene pod naklonom, ki je ob deževjih omogočal stekanje vode proti odprtini, pod katero se je nahajala velika podzemna cisterna.

Ob ploščadi se nahaja veliki obelisk, ki je podobno kot ostala dva grajen iz kamnoseško obdelanih kamnitih blokov. Zaradi močnega vetra so kamniti bloki med seboj povezani s štirimi jeklenimi vrvmi. Te so na zgornji strani obeliska pritrjene v dva jeklena U profila, ki istočasno oblikujeta žleb za odtok meteorne



Slika 3: Maketa spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab.
Vir: Arhiv Fakultete za arhitekturo v Ljubljani.

Figure 3: Model of the Kampor Memorial Complex on the island Rab.
Source: Archive of Faculty of Architecture Ljubljana.

vode. S povezovanjem kamnitih blokov z jeklenimi žicami je Ravnikar dosegel, da je lahko visoki obelisk nenavadno vitek. Debelina tretjega obeliska je bila zanj še posebej pomembna, saj se je morala v perspektivnem pogledu iz smeri vhoda optično ujemati z debelino prvega, najmanjšega obeliska.

Kamniti bloki velikega obeliska imajo na straneh vklesan detajl, ki omogoča dvigovanje bloka med gradnjo. Podoben način dvigovanja kamnitih monolitov so uporabljali tudi antični graditelji. Danes ni znano, ali so kamne velikega obeliska v resnici dvigovali s pomočjo vrvi, zataknenih v zanko, izklesano v stranicah kamnitih monolitov, ali je Ravnikar te zasnoval zgolj kot referenco na antiko.

Tretji in zadnji programski sklop ob osrednji poti predstavlja tako imenovani muzej. Prostor muzeja je pokrit s kamnitim paraboličnim lokom, pod katerim stojita poleg mozaika še kamniti razstavni vitrini in spominska knjiga. V prvi vitrini je bila razstavljena maketa sprejemnega in moškega taborišča, v drugi pa posnetek biča in dokumenti, ki pričajo o trpljenju internirancev v taborišču. Osrednji element prostora pod kamnitim lokom je mozaik, ki je v prostor postavljen kot konkavno ukrivljena, prostostoječa stena, ki dobi vlogo moderne freske. Tema mozaika je povzeta po tedanji politično obarvani retoriki. Upodablja shujšani in trpeči moški figuri kot prikaz trpljenja internirancev. Ozadje je mrežasto razdeljeno na različne simbole življenja in smrti.

Element paraboličnega oboka, ki pokriva muzej, lahko razumemo kot prisposodbo ene temeljnih tem v arhitekturi – strehe. S tematiko strehe se arhitekturna stroka ukvarja že v svojo zgodovino. Končno je tudi Laugierjeva kočja zgodnjega človeka le konstrukcija, ki nosi streho. Jože Plečnik je v Begunjah zasnoval objekt, ki spominja na podobo kočje iz Laugierjevega traktata. Vprašanje strehe se dotika začetkov arhitekturne stroke, torej njenega rojstva [Vodopivec, 1987]. Končno je prav streha tista, ki je najprej nudila zavetje zgodnjemu človeku. "Ideja hiše in še bolj doma se poistoveti s streho" [Vodopivec, 1987: 82], zato na streho lahko gledamo kot na prapodobo arhitekture.

Pomenska vloga strehe, njena konstrukcijska zasnova in odnos strehe do ostalih elementov zgradbe so v Ravnikarjevi arhitekturi vedno zasedali pomembno vlogo. Naj spomnimo samo na zasnove streh objekta OLO v Kranju (1960), stavbe Narodne banke SRS v Celju (1959) ali bencinskega servisa Petrol v Ljubljani (1970). V vseh omenjenih primerih je nedvoumna zasnova nosilne konstrukcije strehe taka, da hkrati tvori značilno zunanjo podobo zgradbe oziroma soustvarja osnovno idejo arhitekturnega dela.

Tudi v projektu strehe muzeja v spominskem kompleksu Kampor na otoku Rab je mogoče razbrati neverjeten konstrukcijski napor, ki je bil potreben za ustvarjanje prostorskega učinka, s katerim je Ravnikar izrazil želeno arhitekturno zgodbo.

Streha muzeja je kot ostali elementi grobišča izdelana iz avtohtonega kamna. Lok je sestavljen iz primarnih kamnitih reber in sekundarnega polnila, ki je prav tako izvedeno iz kamnitih plošč. Kamniti elementi so med seboj spojeni s svinčnimi spoji. Zaradi statične stabilnosti loka je celotna konstrukcija prečno povezana s tremi jeklenimi vrvmi, ki so na koncih pokrite s kamnitimi čepi. Posebna pozornost pri snovanju loka je bila posvečena dimenzijam kamnitih blokov, saj je Ravnikar

želel, da bi bil lok čim tanjši (po ustnem pričevanju prof. dr. Silvana Vidmarja, ki je za Ravnikarja izdelal statični izračun paraboličnega loka). Na ta način je kamniti lok navidezno izgubil težo in kot kos tkanine lebdi nad okoliškim terenom. Motiv lahko primerjamo z idejo zavetišča prvotnega človeka, v obliki šotorja. Oblika ima tudi neposreden simbolni pomen, saj so interniranci spali v šotorih, izdelanih iz tkanine. Vtis lebdenja je še poudarjen pri stiku loka s tlemi, saj je Ravnikar konstrukcijo loka podprl le na štirih mestih in tako omogočil, da svetloba prodre v notranjost tudi s strani.

Opisano oblikovanje vhodnih vrat, velikega obeliska in kamnite parabolične strehe muzeja nazorno izpričujejo splošen odnos do gradiva in konstrukcije, ki ga je v svojih delih gojil Edvard Ravnikar.

Gradbena konstrukcija se v Ravnikarjevem delu ne pojavlja le kot nujni del arhitekture, ki omogoča, da zgradba stoji, ampak je prav konstrukcija marsikdaj edina, ki tvori zunanjo podobo določenega arhitekturnega dela. Ravnikar je konstrukcijo zgradbe vedno zasnoval kot njen osrednji del. Prostorski učinki, ki vplivajo na opazovalca, so skoraj vedno posledica drzne konstrukcijske zasnove.

Po eni strani so Ravnikarjeve zasnove konstrukcij zgradb vedno njihov najveličastnejši del, po drugi pa lahko opazimo zavestno racionalizacijo pri dimenzioniranju nosilnih elementov. Vzroke, ki so Ravnikarja spodbudili k racionalizaciji konstrukcijskih delov arhitekture, lahko iščemo v splošnem družbenem in strokovnem ozračju tedanjega časa.

Jugoslavija se je po II. svetovni vojni znašla v podobni situaciji kot Evropa po I. svetovni vojni. Revščina, ki je bila posledica vojne, je od ljudi zahtevala smotrno porabo materiala in sredstev za življenje. Miesov izrek Manj je več zato ni le odsev njegovega estetskega prepričanja, pač pa predvsem vprašanje etike. O tem govori tudi Ravnikar: "Pomanjkanje in stiska po prvi svetovni vojni sta korenito spremenila vrednotenje in poglede na življenjsko resničnost. Kako napraviti manj, da bi bilo več, je postalo vodilno načelo obnašanja in prvenstveno je bilo vprašanje, kako najti ali ustanoviti vodnico nove estetike, ki bo kazala pot v materialno realizacijo po gornjem geslu, sicer povzetem iz kubizma, tj. iz razstavljene narave napraviti nov svet, tako kot Holandci oblikujejo svojo staro deželo v novo, z ravno črto in pravim kotom, z minimalnostjo površin in z najbolj intenzivno rabo vsega" [Vodopivec, 1985: 294] in nadalje: "Misel manj je več je pravzaprav zelo globoka. Njen pravi smisel je: z manj napraviti več, z manj blaga, ki ga nimamo, ali z manj stvarmi, napraviti za več ljudi tisto nujno potrebno, kar je čas po prvi svetovni vojni iskal in potreboval" [Ravnikar, 1988: 4]. Kot ugotavlja Aleš Vodopivec, je Ravnikar Miesov rek sprejel kot "/.../ socialno zavezanost arhitekta, ki želi z manj sredstvi zagotoviti življenja dostojno okolje najširšim množicam" [Vodopivec, 1995: 390]. Racionalizacija porabljenega gradiva je Ravnikarju torej pomenila osnovno etično vodilo pri oblikovanju arhitekturnih del. Željo po oblikovanju čim vitkejših in elegantnih konstrukcijskih elementov lahko opazimo tudi takrat, ko to ni bilo nujno potrebno, zato lahko trdimo, da je racionalizacija konstrukcijskih dimenzij Ravnikarju pomenila tudi oblikovalsko vrednoto. Racionalizacija gradiva in konstrukcij pa ni bila

značilna samo za delo Edvarda Ravnikarja, saj lahko ta pojav opazimo tudi pri drugih slovenskih in evropskih arhitektih. V petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja lahko tako govorimo o neke vrste konstrukcijskem minimalizmu, ki je nastal kot posledica pomanjkanja po II. svetovni vojni in je v arhitekturni stroki postal splošno priznana vrednota. Arhitekti tistega časa so pojem sodobnosti v arhitekturi marsikdaj enačili z drznostjo njene arhitekturne zasnove. Velike premostitvene razdalje in čim bolj vitke gradbene konstrukcije so pomenile spoštovanja vredno vrlino pri oblikovanju arhitekture. V konstrukcijskih naporih so arhitekti tistega časa videli naprednost določenega arhitekturnega dela, ki je temeljila na domiselnosti njenega snovalca. O tem piše tudi Ravnikar: "Če smo neizrazitemu betonu hoteli dati razvidnost, smo morali ob taki enkratni in nevsakdanji zahtevnosti izdelati zasnovo s posebnim naporom. S tem smo res povečali obseg miselnega dela, dali ali vrnilo pa arhitekturi vir oblikovalske domiselnosti, ki tiči v konstrukcijski komponenti arhitekturnega koncepta" [Ravnikar, 1964: 27]. Ta oblikovalska želja se je odražala v nenavadno velikih konzolah, nosilcih z izredno velikimi razponi, pretirano vitkimi oboki itd. Iz arhitekturnih detajlov so izginjali vsi elementi, ki niso bili nujno funkcionalno potrebni. Dimenzije gradbenih detajlov so se zmanjšale do mej statične stabilnosti. Čas po II. svetovni vojni je torej minil v znamenju preizkušanja gradbene stroke, predvsem statike.

Skladno s težnjo, da naj bodo arhitekturni elementi videti čim bolj vitki, so izdelani tudi kamnoseški zaključki zidov, ki obkrožajo prostor muzeja. Ti so izvedeni tako, da se ob koncu šilasto zožijo, kar daje vtis, kot da je zid tanjši, kot je v resnici. Kamnoseško obdelani zaključki zidov poudarjajo element portala, saj se pojavljalo na mestih, kjer so organizirani prehodi.

Verjetno bi lahko pri raziskovanju projekta spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab našli še mnogo zgledov in vzgibov, ki so botrovali nastanku Ravnikarjeve arhitekture, a se kljub temu bistvo projekta skriva na lokaciji sami. Veličino Ravnikarjeve zasnove je možno spoznati šele, ko se po prostoru spominskega kompleksa gibljemo in ureditev grobišča zaznavamo v navezavi na okoliško krajino. Večina arhitekturnih elementov je v prostor postavljena glede na sosednje elemente, tako da skupaj z naravnimi elementi okolja tvorijo neločljivo celoto. Arhitektura vedno nastopa v dialogu z naravo. Vertikale obeliskov se skozi oči opazovalca soočajo s horizontom morja.

Ravnikar se od samega vstopa na prostor grobišča sklicuje na obiskovalca. Celotna arhitekturna zasnova je izdelana izključno v merilu človeka, saj so vsi skrbno komponirani pogledi naravnani na višino njegovih oči. Avtor pravi, da je poskušal "arhitektonske kvalitete prenesti z dekorativnih in konstrukcijskih elementov na optične. Barvni kontrasti kamna z zelenjem okolice in modrino morja, odnosi vertikal arhitekture in horizontal morja ter komponirani pogledi, ki obstoječe pokrajinske elemente vežejo z novimi, so glavna sredstva, s katerimi skuša (arhitekt) vplivati na gledalca" [Ravnikar, 1951: 14–15]. Zdi se, kot da želi Ravnikar ustvariti nekakšno arhitekturno scenografijo, kjer ni nič prepuščeno naključju, kjer so vsi elementi, tako novi kot tudi obstoječa krajina, uporabljeni za celovito prostorsko doživetje.

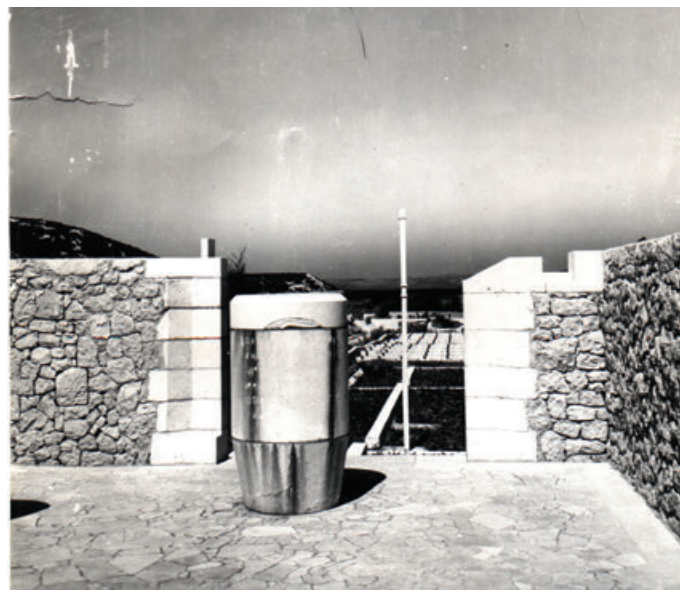
Optična analiza prostorskih sekvenc

Pot po grobišču se začneja pri glavnem vhodu v vhodnimi vrati. Stoji na skrajnem vzhodnem delu zidu, ki obdaja grobišče. Ob prihodu na vhodno ploščad se nam odpre eden najpomembnejših, zagotovo pa najbolj skrbno načrtovanih pogledov po grobišču. Prvi obelisk stopi v os s tretjim in tako ustvari neprekinjeno simetralo pogleda. Širina prvega in najmanjšega obeliska je izračunana tako, da v perspektivnem pogledu sovpada z debelino tretjega obeliska, ki je realno veliko širši. Podoba pobočja oddaljenega otoka Krka dobi svoj odgovor na drugi strani osi, ki jo tvorita obeliska kot kamnit zgornji zaključek zidu. Kamnita vaza je dimenzionirana glede na višino oči gledalca tako, da tvori podstavek pod pobočjem otoka Krka. Na višini horizonta morja je nameščen tudi drugi horizontalni venec tretjega in največjega obeliska. Na ta način Ravnikar ustvari prvi, pozdravni pogled po grobišču, ki naravne elemente združi z arhitekturnimi v novo, osno simetrično celoto.

Da je bil prvi pogled po grobišču za Ravnikarja še posebej pomemben, govori tudi dejstvo, da je na vhodnih vratih prvotno zasnoval kukalo v obliki merila na koncu puškine cevi. Ta element ima poleg povsem praktične vloge, saj skozi njega opazovalec vidi prej opisani pogled, tudi simbolni pomen.

Pomembnost prvega pogleda je vidna tudi v prvotnem zasaditvenem načrtu, ki je predvideval zasaditev dreves v linijah, ki bi še dodatno uokvirili pogled skozi kukalo. Na žalost je drevje, ki je bilo kasneje zasajeno brez upoštevanja prvotnega koncepta, popolnoma zaraslo prostor grobišča in je tako zakrilo načrtovani pogled.

Elementi prvega pogleda nas spremljajo tudi dalje, ko se približujemo koncu vhodne ploščadi. Predvsem prvi obelisk, ki se optično odcepi od tretjega, stopi v središče pogleda in se končno ustavi v osi izteka poti oziroma zadnje odprtine v zidu, ki obdaja grobišče. Če se približamo skrajnemu robu ploščadi,



Slika 4: Pogled proti morju ob vhodu v Spominski kompleks Kampor.

Foto: Vladimir Braco Mušič.

Figure 4: View towards the sea at the entrance to the Kampor Memorial Complex.

Photo: Vladimir Braco Mušič.

lahko zaobjamemo pogled po celotnem grobišču skupaj z okoliškim pejzažem. S tega mesta so najbolj nazorno vidne lokacije treh obeliskov, ki so glavni optični usmerjevalci gibanja po grobišču.

Če se z mesta prvega pogleda obrnemo proti jugozahodu, se nam v ospredju prikaže hrvaški steber z besedilom v hrvaškem jeziku in hrvaškim nacionalnim grbom, v ozadju pa slovenski steber s slovenskim besedilom in grbom. V taborišče so bili med II. svetovno vojno pripeljani predvsem ljudje hrvaške in slovenske narodnosti iz ljubljanske in reške regije. S postavitvijo nacionalnih stebrov se avtor pokloni tedanjima republikama, katerih ljudje so umrli v taborišču. Lokacija in dimenzija stebrov ni naključna, saj stojita v osi prehoda iz vhodne ploščadi na grobišče ter v smeri odprtine v zidu, kjer je nameščena kamnita klop. Ravnikar na ta način optično zapre vhodni prostor in koncentracijo opazovalca usmeri na besedilo, izpisano na stebrih. Zapora pogledov proti jugu in jugozahodu hkrati omogoči nemoten prvi ter dominantni pogled proti morju. Nadalje nas pot vodi ob hrvaškem stebru, kjer se nam pogled usmeri skozi odprtino v zidu s kamnito klopjo. Pogled nam v smeri prečno postavljene kamnite linije teras z grobovi steče proti sosednjemu hribu. Kamnita linija hkrati predstavlja tudi os opisanega pogleda.

Ko se približujemo kamniti klopji, lahko na svoji desni strani opazimo izhod iz vhodne ploščadi, ki je obenem tudi vhod na grobišče. Ta je bil vse do sedaj optično zakrit s slovenskim stebrom. Proti zahodu se nam odpre osrednja pot po grobišču, ki je v perspektivnem pogledu uokvirjena z vertikalama drugega in tretjega stebra. Stebra sta ponovno dimenzionirana tako, da se na točki vstopa zaradi perspektive ujmeta njuna višina in širina. Na ta način je Ravnikar ustvaril prispodobo vhodnega

portala, skozi katerega vodi pot na grobišče. Pot, ki predstavlja kompozicijsko simetralo celotne ureditve, se na koncu grobišča fizično in optično izteče skozi odprtino v kamnitem zidu. Odprtina, ki je bila kasneje zazidana, vodi obiskovalca v smeri proti morju.

Od vhoda na prostor grobišča je gibanje po njem vse do območja muzeja pod paraboličnim lokom svobodneje in manj vodeno. Muzej, ki predstavlja osrednji prostor grobišča, je večji del poti po grobišču optično izmaknjen iz glavne osi. Takšna postavitvev, ki se zgleduje po prostorski kompoziciji Partenona na atenski Akropoli, omogoča pogled na parabolični lok s strani. Antični Grki so menili, da je pogled s strani bolj slikovit (besedo slikovit (fr. pittoresque) Choisy uporabi pri opisovanju atenske Akropole [Choisy, 1899]) in veličastnejši kot pogled od spredaj, saj zaobjame zgradbo kot celoto.

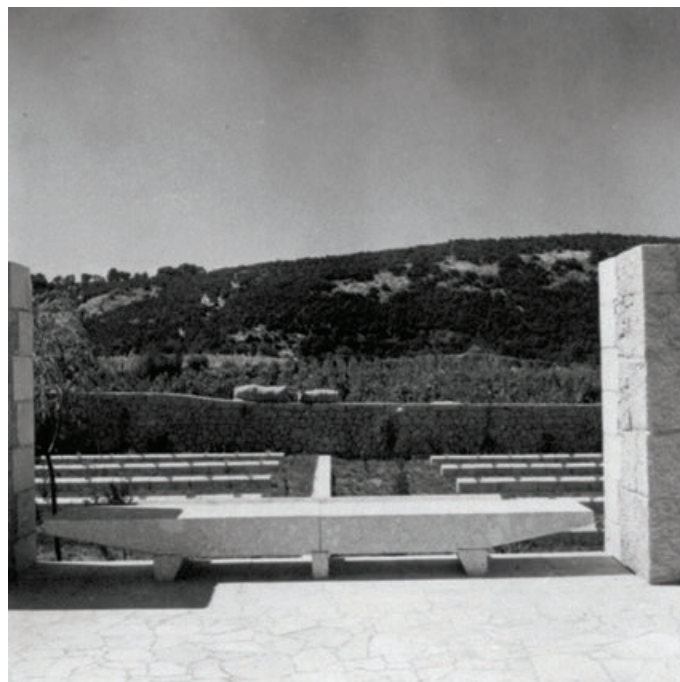
Opazovalca preseneti pogled na streho muzeja od strani, torej iz točke, kjer se danes nahaja ovalen grob prvih 19 žrtev taborišča. Parabolični lok, ki ga ves čas vidimo v perspektivi kot težko kamnito lupino, se nam s strani zdi, kot da je izgubil vso svojo maso. Pred nami se prikaže kot tanek obok, ki skoraj breztežno lebdi nad težkim kamnitim zidom. Ravnikar se ponovno igra s percepcijo obiskovalca in ga prepričuje, da stvari nikoli niso takšne, kot se zdijo na prvi pogled.

Dostop do prostora pod paraboličnim kamnitim lokom je speljan mimo labirintu podobne kompozicije zidov, kar omogoča, da je prostor pod streho čim bolj odmaknjen od ostalega dogajanja, saj predstavlja osrednji del grobišča. To je prostor, namenjen kontemplaciji in poklonu žrtvam. Zgornji rob kamnitih zidov je večkrat zobčasto spuščjen, s čimer je omogočena vizualna povezava izbranih mest labirinta z ostalim grobiščem. Na ta način Ravnikar doseže nenehno optično prepletanje prostorov



Slika 5: Pogled proti hrvaškemu in slovenskemu stebru, ki zakrijeta pogled proti izstopu iz vhodne ploščadi. Foto: Vladimir Braco Mušič.

Figure 5: View towards the Croatian and Slovene pillar that mask the view towards the exit from entrance platform. Photo: Vladimir Braco Mušič.



Slika 6: Pogled proti odprtini v zidu s kamnito klopjo. Foto: Vladimir Braco Mušič.

Figure 6: View towards the opening in the wall with the stone bench. Photo: Vladimir Braco Mušič.

znotraj in zunaj zidu, ki obdaja osrednji prostor pod kamnitim paraboličnim lokom.

Sklepno dejanje sprehoda po grobišču je pogled skozi močno poudarjen kamnit okvir, ki meri proti vhodni ploščadi. V tem pogledu se nam drugi obelisk postavi v os odprtine, ki z vhodnega platoja vodi na grobišče. Precizno vodena pot obiskovalca, polna prostorskih doživetij in optičnih presenečenj, se tako sklene v točki, kjer se je začela.

Z opisanim projektom spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab je Edvard Ravnikar prvič uresničil svojevrsten način projektiranja, kjer elementi arhitekture dopolnjujejo obstoječe krajinske elemente v komponirane poglede, ki se zdijo, kot da je arhitektura neločljivo zraščena z obstoječo krajino. Marsikdaj ni povsem jasno, ali grobišče nadgrajuje obstoječi naravni pejzaž ali je pejzaž tisti, ki neločljivo dopolnjuje arhitekturno zasnovo grobišča. Verjetno so prav to tiste kvalitete umetniškega dela, pri katerih se ne sprašujemo več, zakaj je nastalo, kako je narejeno in čemu služi. To je "čista kreacija duha" (s to besedno zvezo Le Corbusier v knjigi *Towards a New Architecture* (Vers une architecture) opisuje arhitekturo, ki opazovalcu ne postavlja vprašanj o navadah, tradiciji, konstrukciji ali kakšne so bile utilitarne zahteve, ki so narekoval njen nastanek) kjer so vsi deli združeni v enotno harmonično celoto, ki se ji ne da nič dodati in nič odvzeti.

Vpliv Le Corbusierja

Za prostorski učinek, ki ga je Ravnikarju uspelo uresničiti s projektom spominskega kompleksa na otoku Rab, je pomemben predvsem odnos med arhitekturno kompozicijo in opazovalčevo percepcijo. Opazovalec je namreč tisti, ki iste arhitekturne elemente, v različnih prostorskih situacijah poveže v povsem nove

optične kompozicijske sheme. S takšnim načinom projektiranja Ravnikar ustvari posebno dinamično prostorsko doživetje, ki se spreminja z gibanjem po prostoru grobišča. Gibanje je torej eden bistvenih elementov ureditve, ki omogoča zaporedno doživljanje prostorskih ambientov in zrežiranih pogledov. Tlorisni načrt projekta ima za razumevanje arhitekturne teme v tem primeru manjši pomen, saj je le abstraktna projekcija dimenzij, ki so skrbno izmerjene in preverjene na lokaciji sami. Črte, izrisane na papirju, dobijo svoj pomen šele, ko so materializirane v realnih dimenzijah, v realnem gradivu in skrbno postavljene v prostor glede na okoliško krajino. To je očitno, če si ogledamo zgodovino nastanka projekta ureditve grobišča internirancev na otoku Rabu. Idejni projekt že nakazuje vse bistvene elemente, ki jih ima realizirana arhitektura, vendar so bili v zadnji fazi načrtovanja bistveno spremenjeni in prilagojeni stanju na terenu. Končna zasnova je morala nastati na podlagi obsežnih geometrijskih študij na lokaciji in pod strogim nadzorom avtorja oziroma njegovih sodelavcev. O študijah pogledov in navezavi arhitekture na obstoječi krajinski pejzaž pričajo ohranjene fotografije lokacije, na katere je Ravnikar risal načrtovane arhitekturne intervencije.

Ravnikarjev način arhitekturnega razmišljanja v marsičem spominja na interpretacijo prostorske zasnove atenske Akropole, ki jo je Choisy opisal v knjigi *Histoire de l'architecture* [Choisy, 1899]). Choisy, ki je bil po izobrazbi inženir, je v omenjeni knjigi orisal celotno arhitekturno zgodovino od prazgodovine do konca 19. stoletja na podlagi kontinuitete tehnološkega razvoja. Razvoj inženirskega znanja in konstrukcije je po Choisyjevemu mnenju narekoval slogovni razvoj arhitekture skozi vso njeno zgodovino. V svoji razlagi celo utemelji razvoj modularnega sistema gradnje od antične Grčije, gotike pa vse do 19. stoletja,



Slika 7: Pogled proti muzeju s ploščadi pod velikim obeliskom.

Foto: Vladimir Braco Mušič.

Figure 7: View towards the museum from the platform under the large obelisk.
Photo: Vladimir Braco Mušič.



Slika 8: Pogled na muzej pravokotno na smer kamnitega paraboličnega loka.

Foto: Vladimir Braco Mušič.

Figure 8: View of the museum perpendicularly to the parabolic stone arch.
Photo: Vladimir Braco Mušič.

kar je postalo osnova za Le Corbusierov Modulor. Znano je, da je leta 1912 Le Corbusier za svojo knjižnico naročil izvod Choisyjeve knjige. To navaja Hanno-Walter Kruft in se ob tem sklicuje na delo Turnerja [Turner, 1977].

Tudi Ravnikar je poznal Choisyjevo knjigo, saj se je nanjo marsikdaj skliceval, na primer v [Ravnikar, 1993: 16–21]. Kasneje je Dušan Grabrijan, profesor na Šoli za arhitekturo v Ljubljani, to knjigo uporabil kot osnovo za skripto pri svojem predmetu.

Choisy v poglavju Pittoresque opisuje osnovne prvine prostorske kompozicije v grški antični arhitekturi (besedo pitoreska, ki je francoskega izvora, Slovar tujk prevaja kot slikovit opis, oris, besedo pitoresken pa kot slikovit, pisan). Pri tem izpostavlja njeno posebno vrednoto, to je slikovitost prostorskega doživetja. Svoje ugotovitve utemeljuje z opisom več grških svetišč. Posebno pozornost nameni atenski Akropoli, kjer precizno razloži princip oblikovanja njene prostorske strukture.

Grki si arhitekture niso predstavljali ločeno od lokacije. Ideja, da bi topografijo terena prilagajali zgradbi objekta, jim je bila tuja. Arhitektura je bila uspešna, če je skupaj z okoliškim pejsajem tvorila harmonično celoto. O tem piše Aleš Vodopivec: "Zanimivo je, da Grki niso poznali besede, ki bi pomenila prostor v abstraktnem pomenu besede. Poznali so le besedo topos, ki pa pomeni konkretno lokacijo. Predstavlja konkreten prostor, ki je zaseden s tistim, kar na njem stoji," in nadalje: "/.../ zgradba tedaj ni postavljena v prostor, ampak postane sama del prostora. Na ta način ohranja prostor svojo prepoznavnost tudi s pomočjo arhitekture" [Vodopivec, 2001: 17–18].

V antični Grčiji je prevladovala fascinacija nad lepoto, ki so jo Grki videli v simetriji. Smatrali so jo kot podobo temeljnega reda, ki

je odraz osnovnih zakonov gravitacije. To so zakoni, ki so skupni vsem živim bitjem na Zemlji, in zato je simetrična kompozicija tista, ki tvori podobo vsega okoli nas. Simetrija Grkom ni nujno pomenila osne simetrije, kot to besedo razumemo danes. Grki so simetrijo razumeli kot uravnoteženje mas, kar pomeni, da je bila za njih kompozicija simetrična, ko so bili volumni, ki so kompozicijo tvorili, medsebojno uravnoteženi. Na ta način je bila celotna arhitektura harmonična, četudi je bila sestavljena iz delov, ki so za današnje razumevanje nesimetrični. Uravnoteženje gradbenih mas, ki ni bilo nujno simetrično, je po Choisyjevem mnenju torej tvorilo slikovitost prostorskega doživetja. Ta pa se v primeru atenske Akropole odraža v sosledju skrbno komponiranih pogledov, ki obiskovalcu omogočajo postopno dojetje celotnega prostora. Choisy je mnenja, da je prostorska kompozicija štirih osnovnih stavb Akropole: Propilej, kipa Atene, Partenona in Erehtejevega templja, sestavljena tako, da opazovalec nikoli ne vidi vseh štirih hkrati. Izbranemu pogledu dominira vedno le eden. Podobno, kot je zasnovana pot po Ravnikarjevem spominskem kompleksu Kampor na otoku Rab, je tudi Choisy opisal prostorsko kompozicijo atenske Akropole, tj. kot skrbno načrtovano pot, kjer se na določenih mestih odpirajo natančno skonstruirani pogledi na posamezno pomembno zgradbo. Pogledi na izbrani objekt so vedno usmerjeni s strani, medtem ko so pogledi od spredaj rezervirani za izjeme. Tako lahko opazovalec Partenon in Erehtejev tempelj vedno opazuje s strani, medtem ko se kip Atene pred obiskovalca postavi takoj, ko le ta skozi Propileje vstopi na prostor Akropole.

Na optično percepcijo v arhitekturnem načrtovanju opozarja tudi Le Corbusier v knjigi *Vers une architecture*, kjer prav tako opisuje atensko Akropolo, predvsem v poglavju *Architecture, Pure Creation of the Mind* [Le Corbusier, 1972]. Pri tem se naslanja na Choisyjevo delo, iz katerega uporabi celo slike. Akropolo opisuje kot kompleks več zgradb in objektov, ki je nastal na podlagi enotne ideje oziroma koncepta. Ta temelji na osnovnih vizualnih pravilih lepega v arhitekturi. Optična kompozicija lokacij objektov in njihovih medsebojnih razmerij je na vsakem mestu osnovana na podlagi dvogovora s sosednjimi objekti in krajino, ki se zrcali na horizontu pogleda. Le Corbusier je mnenja, da arhitekturnega dela nikoli ni mogoče razumeti izolirano od njegovega okolja [Le Corbusier, 1972: 177]. Človeško oko vedno zaznava celoto; podobo hiše glede na podobo sosednje hiše, skupino hiš glede na bližnji hrib in bližnji hrib glede na celoten horizont. Elementi okolja imajo, kot opisuje Le Corbusier, vlogo zidov, ki obkrožajo določen arhitekturni prostor. Kompozicijo Hadrijanove vile na primer opisuje glede na Campagno, hribovje v ozadju. Prav tako je tudi pogled iz svetišča na Forumu v Pompejih popoln le, če je zaključen s podobo hribovja na horizontu pogleda.

Le Corbusier razume logiko harmoničnega oblikovanja v umetnosti podobno kot Choisy. To je kot odraz splošnih fizikalnih in matematičnih pravil. Če so nameni v umetniškem delu jasno izraženi, kot pri Akropoli, in če ima delo lasten značaj, potem se lahko začne podrežati temeljnemu zakonu lepega, kar Le Corbusier imenuje "čista kreacija duha" [Le Corbusier, 1972: 185].

Z Le Corbusierovo in Choisyjevo teorijo se je Ravnikar spoznal, če ne prej, pa nedvomno med svojim bivanjem v



Slika 9: Sklepni pogled proti vhodni ploščadi skozi kamniti okvir v zidu.

Foto: Vladimir Braco Mušič.

Figure 9: View towards the entrance platform through the stone frame in the wall.

Photo: Vladimir Braco Mušič.

Parizu, kjer je skupaj z arhitektom Marjanom Tepino delal v Le Corbusierovem biroju. Le Corbusierov vpliv je očiten tudi v projektu spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab, saj so prav tu dosledno uporabljeni njegovi kompozicijski nauki. Sosledje optičnih prostorskih sekvenc je v Ravnikarjevem projektu izvedeno skladno z analizo atenske Akropole, kot jo je interpretiral Choisy in kasneje opisal Le Corbusier. Prav tako lahko tudi navezovanje elementov okoliške krajine na nove elemente arhitekture, torej druženje vertikal obeliskov in horizontal morja, razumemo kot spretno interpretacijo Le Corbusierovih skic, ki kompozicijo zgodovinskih zgradb orisujejo v navezavi s krajinskim prostorom, v katerega so postavljeni.

Da je imelo Le Corbusierovo delo na Ravnikarja močan vpliv, lahko razberemo tako iz njegovega arhitekturnega kot tudi slikarskega dela, ki se v času po obisku Le Corbusierovega biroja neposredno zgleduje po oblikah kubizma. Tako kot Le Corbusier je tudi Ravnikar svoje umetniško prepričanje izražal tudi s slikanjem. Tako je Ravnikar med letoma 1939 in 1953 naslikal serijo 13 slik, tako imenovanih Likovnih skic [Bassin, 1995: 87–93]. Datum začetka raziskovanja kubističnega prostora, ki ga odražajo Likovne skice, sovpada z datumom njegovega dela v Le Corbusierjevem ateljeju, medtem ko je bila zadnja znana Likovna skica naslikana leta 1953, ko je izdeloval projekt spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab. Na neposreden vpliv likovne teorije kubizma, ki jo je Ravnikar pobljže spoznal prav v Parizu, kaže tudi upodobitev človeškega obraza z dlanjo, ki močno spominja na znano Le Corbusierovo razprto pokončno dlan. Poznavanje načel kubizma je še posebej pomembno za razumevanje spominskega kompleksa na otoku Rab, saj je prav kubizem razvil povsem svojevrstno grafično predstavitev, ki je povsem ukinila klasično tridimenzionalno dožemanje prostora.

Od renesanse pa vse do začetka 20. stoletja je bila perspektiva ena najpomembnejših elementov slikarstva. Človeku je postalo samo po sebi umevno, da zunanji svet opazuje skozi oči renesanse, torej tridimenzionalno. Sodobna znanost, predvsem matematika in fizika, je v prvih desetletjih 20. stoletja začela manipulirati z več kot tremi dimenzijami, kar je načeloma tvorilo geometrijska telesa in oblike, ki so izven človeške predstave.

V takšni intelektualni klimi so se umetnikom porodili dvomi o do takrat ustaljeni tridimenzionalni predstavitvi prostora. Takšna podoba prostora se jim je zdela omejena in preenostavna. Rešitev za dano situacijo so našli v kompleksnejši predstavitvi, ki je temeljila na času opazovanja določenega prostora in gibanju po njem. Da bi dobil čim celovitejšo podobo prostora, se mora opazovalec po njem gibati. Predstava prostora je postala relativna gleda na točko, iz katere ga opazuješ, kar je ukinilo do tedaj uveljavljeno statično renesančno predstavo o absolutnosti opazovanja prostora iz enega samega očiča. Trem dimenzijam je bila dodana četrta, to je čas.

Od tod izvira značilna kubistična geometrizirana likovna govorica, s katero so umetniki slikali isti predmet ali prostor z različnih pogledov, ga rezali, razslojevali, prevračali in odpirali. Uveljavila se je t. i. divergentna linearna perspektiva, pri kateri so predmeti upodobljeni kot razrezani in razdeljeni

v več delov. Takšna predstavitev prikaže več delov predmeta in z več strani, kot jih v resnici vidimo. Na ta način so skušali umetniki o objektu slikanja povedati več informacij, kot jih je lahko opiše tridimenzionalna perspektivna slika. Upodabljanje predmetov slikanja ni bilo več vezano le na literarno, neposredno prenašanje oblik na platno, ampak so umetniki z abstrahiranjem oblik dosegli, da so opazovalcu posredovali več sporočil, kot jih vizualno lahko zaobjame človeško oko.

Podoben premik v dožemanju prostora je naredil tudi Ravnikar pri ureditvi rabskega grobišča. Namesto klasične, statične arhitekturne kompozicije je Ravnikarjeva arhitektura spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab zasnovana dinamično, na podlagi sistema gibanja po prostoru, kjer se pogledi po prostoru dopolnjujejo, torej enega ni mogoče razumeti brez drugega. Če izbrani pogled izvzamemo in si ga ogledamo ločeno od ostalih, bi pogojno še lahko govorili o renesančni perspektivi, a takoj, ko začnemo poglede obravnavati povezano, se nam predstava o prostoru povsem spremeni. Popolno doživetje nam torej omogoči šele četrta razsežnost, to je čas. Na ta način postane prostor časovno sosledje zaporednih doživetij, ki skupaj tvorijo neločljivo celoto. Podoba arhitekture je torej relativna in odvisna od točke, s katere jo opazuješ.

Ravnikarjevo zanimanje za umetnost je izviralo iz prepričanja, da arhitektura ne mora biti izolirana od ostalih umetniških zvrsti in da je izkušnja slikarstva ali kiparstva sestavni del izkušnje arhitekture in obratno. Razvoj arhitekture je videl v "/.../ intimnejši povezavi s plastiko in slikarstvom" [Ravnikar, 1951: 45].

Arhitekturo je razumel kot nadaljevanje slike v prostor oziroma slikarstvo kot sestavni del arhitekturne forme [Ravnikar, 1951: 43]. Ko je opisoval zgodovinska arhitekturna dela, jih je vedno skušal obravnavati celostno, saj " /.../ nas vedno bolj mika povezanost vseh likovnih vej v likovno čustven in idejno enoten izraz". Prav ta enotnost različnih umetniških zvrsti po njegovem mnenju manjka sodobni arhitekturni praksi.

V tej luči lahko razumemo tudi njegov odklonilen odnos do postavitve kipa na prostor grobišča, saj je takšen način druženja kiparstva in arhitekture imel za prepovršnega in banalnega. Bližje mu je bil mozaik Marija Preglja. Očitno je, da mozaik, ki ima v tem primeru vse elemente freske, nastopa kot del arhitekturne forme. Slika oklepa prostor z ene strani kot stena. Tudi motiv slike je izrazito dvodimenzionalen in ne skuša ustvarjati prostorskih iluzij, kot je to počelo renesančno ali baročno zidno slikarstvo. Ravnikar pravi, da si je slikarstvo "/.../ v tisočletjih utrla pota in načine, kako prikazati prostor in življenje, ki se odvija v prostoru, brez renesančne perspektive, ki vulgarizira vsako izrazito likovno hotenje in zanika steno, nosilca zidne slike" [Ravnikar, 1951: 49]. Ravnikar poudarja, da je lahko stensko slikarstvo uspešno le, če nastaja v sodelovanju z arhitekturo. Slike, ki nastajajo v ateljeju, niso vezane na arhitekturo, v katero so postavljene, zato jih "/.../ moramo od nove okolice ločiti z okvirjem, zidna slika pa se mora v vsakem pogledu stopiti z okolico v novo celoto" [Ravnikar, 1951: 54].

Dobra stenska slika mora biti po njegovem mnenju enakovreden element prostora, ki je določen istočasno s celostno arhitekturno zasnovo.

Marij Pregelj je kot akademski slikar izdelal še nekaj stenskih slik in mozaikov, od katerih je najveličastnejši mozaik Sutjeska, narejen leta 1962 za palačo Zveznega izvršnega sveta SFRJ v Beogradu. Prikaz množične groze, obupa in smrti je tu še najbližje temi, ki jo je Pablo Picasso uporabil v sliki La Guernica (1937). Četudi je mozaik na Rabu veliko preprostejši, pa lahko nekaj dramatičnosti Picassojevega kubizma začutimo tudi tu. Tako se še enkrat srečamo z načinom razmišljanja, ki je bil v tistem času Ravnikarju blizu in ki je bil po vsej verjetnosti ključen za podobo spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab.

Zaključek

V članku sta podrobno prikazani zgodovina nastanka spominskega kompleksa Kampor na otoku Rab in analiza arhitekturne zasnove, ki jo je izdelal arhitekt Edvard Ravnikar. Osrednji namen članka je bil pokazati vzore in vplive, ki so vplivali na nastanek Ravnikarjeve arhitekture, predvsem pa vpliv Le Corbusierja, ki je bil v obdobju štiridesetih in v začetku petdesetih let prejšnjega stoletja izjemno velik. Bivanje v Parizu in delo pri Le Corbusierju leta 1938 je v marsičem dopolnilo Ravnikarjevo osnovno arhitekturno izobrazbo, vendar je kljub temu ostal zvest klasičnim arhitekturnim prvinam, ki jih je spoznal med študijem v seminarju Jožeta Plečnika. Ne nazadnje lahko vse elemente, ki so uporabljeni za ureditev grobišča koncentracijskega taborišča Kampor, razumemo kot novo interpretacijo klasičnih arhitekturnih elementov. Ravnikarja so pri raziskovanju Le Corbusierjevega dela bolj kot formalno posnemanje zanimale korenine njegove arhitekturne misli, ki je temeljila na trajnejših načelih arhitekturne stroke. Tu pa se, ne glede na različen formalni izraz arhitekturnih del, klasične vrednote, ki jih je vse življenje gojil Jože Plečnik, srečajo z idejo modernizma, kot jo je razumel Le Corbusier. Ravnikar je verjel, podobno kot Le Corbusier in Plečnik, da preteklo ne sme biti zanikano, ampak se lahko le iz zgodovinske izkušnje rodi nekaj novega in naprednega.

References

- Bassin, A., 1995: Zapis o slikarskih trenutkih Edvarda Ravnikarja. HOMMAGE à Edvard Ravnikar: 1907–1993. samozaložba F. in M. Ivanšek, Ljubljana.
- Bunc, S., 1965: Slovar tujk. Založba obzorja Maribor, Maribor.
- Choisy, A., 1899: Histoire de l'architecture, Editions Vincent Fréal & Cie, Pariz.
- Curtis, W. J. R., Krušec, T., Vodopivec, A., 2004: Arhitekt Edvard Ravnikar, spominski kompleks na otoku Rab, 1953; Architect Edvard Ravnikar, memorial complex on the Island of Rab, Galerija Dessa, Ljubljana.
- Janež, H., 1999: Kampor – Rab: koncentracijsko taborišče: 1942–1943. Glavni odbor ZZB NOB Slovenije, Komisija za bivše politične zapornike, internirance in druge žrtve nacifašizma, Taboriščni odbor Rab, Ljubljana.
- Jezernik, B., 1997: Italijanska taborišča za Slovence med 2. sv. vojno. Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije, Ljubljana.
- Kovačić, I., 1983: Koncentracioni logor Kampor na Rabu 1942–1943. Centar za historiju radničkog pokreta i NOR-a Istre, hrvatskog Primorja i Gorskog Kotara, Reka.
- Kruft, H.W., 1994: A history of architectural history: from Vitruvius to the present. Zwemmer, London, Princeton Architectural Press, New York.
- Krušec, T. 2002: Ureditev grobišča internirancev na otoku Rabu arhitekta Edvarda Ravnikarja : analiza arhitekturne zasnove : magistrsko delo. Ljubljana.
- Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), 1923: Vers une architecture, Paris; angleški prevod: Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), 1972: Towards a New Architecture. The Architectural Press, London.
- Mušič, B., 1960: Nekaj misli o spomenikih NOB. Arhitekt 2/1960.
- Potočnik, F., 1975: Koncentracijsko taborišče Rab. Založba Lipa, Koper.
- Ravnikar, E., 1951: Arhitektura in zidno slikarstvo pri nas, Likovni svet.
- Ravnikar, E., 1951: Spomenik NOB na Rabu. Arhitekt 1951/11, Ljubljana.
- Ravnikar, E., 1954: Spomenik NOB na Rabu. Arhitekt št. 11.
- Ravnikar, E. 1964: Dve podružnici Narodne banke SRS Kranj in Celje. Sinteza, oktober 1964/1.
- Ravnikar, E., 1988: Imaginacija v arhitekturi. AB, št.: 95/96, Ljubljana.
- Ravnikar, E., 1993: Valentin in nastanek njegovega sveta. Arhitektov bilten 117/118, letnik XXIII, Ljubljana.
- Turner, P.V., 1977: The education of Le Corbusier. New York-London.
- Vodopivec, A., 1985: Pogovor z Edvardom Ravnikarjem: intervju. Nova revija IV, št. 35–36.
- Vodopivec, A., 1987: Vprašanja umetnosti gradnje. Knjižnica revolucionarne teorije, Ljubljana.
- Vodopivec, A., 1995: Ravnikar – med klasičnim idealom in modernizmom. HOMMAGE à Edvard Ravnikar: 1907–1993. samozaložba F. in M. Ivanšek, Ljubljana.
- Vodopivec, A., 2001: Pogovor. Oris, Revija za arhitekturo in kulturo, III-11-01.
- Vratuša, A., 1998: Iz verig v svobodo: Rabska brigada. Društvo piscev zgodovine NOB Slovenije, Ljubljana.