

Posmodernizem v arhitekturi — stik z ljubljansko arhitekturno šolo

Peter
Krečič



Vprašanja arhitekturnega postmodernizma in postmodernizma nasploh v vseh tistih umetnostnih zvrsteh, kjer pojav zasluži takšno oznako, nikakor niso več obrobne narave, kot se je še morda zdelo v trenutku, ko se je izraz prvič pojavil.¹ Očitno je, da se za njim skriva korenit prelom z miselnostjo v umetnosti (mišljeno v najširšem smislu), katere rojstvo zaznamuje rojstvo evropske avantgarde kmalu

po začetku tega stoletja. Upravičeno se zato sprašujemo, ali gre za novo poglavje, novo razdobje kulturne zgodovine ali morda celo za nov slog. Problematika je še vsa živa, komaj dobro spočeta, zato vprašanj, ki se ob njej kar prehitujejo, še zlepa ne bo mogoče izčrpati.

Za Slovence pa je pri vsem tem pomembno dejstvo, da se s pojavom postmodernizma pojavlja v ospredju evropskega dogajanja ime slovenskega umetnika, arhitekta Jožeta Plečnika. Že samo to zahteva pogled na svetovno dogajanje z domačega zornega kota, a hkrati terja kritično osvetlitev vloge njegovega dela, ki mu jo zdaj pripisujejo in ki izvira iz nastalih primerjav in povezav. Ne nazadnje zahteva tak razmislek tudi domači razvoj arhitekturne misli, saj je tudi tu čutili velike premike v duhu najnovejših gibanj v svetu.

Če se je torej mogoče zanesti na Charlesa Jencksa, se je izraz *post-modern* (za zdaj ga prevajam kar s *postmodernizmom*) pojavil v okviru novodobnih razglabljanj o arhitekturi. To pove, če drugega ne, vsaj to, da se je po razmeroma dolgem obdobju postavila prav arhitektura v ospredje zanimanj kar širokega kroga razmišljujočih — ne samo arhitektov in teoretikov. Po konceptualistični izkušnji malone vseh umetniških zvrsti je bilo že mogoče slutiti, da se pripravlja globok preobrat in, če prav premislimo, najbrž ni zgolj naključje, da prihaja od tam, kjer je človek poznega industrijskega obdobja začutil največjo nevarnost za lastno bivanje — v spopadu naravnega z grajenim okoljem. Preobrat prihaja od spremenjene zavesti o okolju, prostoru in arhitekturi v svetovni razsežnosti. Odzivi pri nas na to novost so prišli presenetljivo hitro, tako da se po pravici sprašujemo, kje so vzroki za to. Del mlajše generacije slovenskih arhitektov se more namreč že izkazati z nekaterimi deli, načrti in pisanimi programskimi stališči, ki se včlenjujejo v aktualni tok razpravljanja v terminih postmodernege. Najbrž ne bomo daleč od resnice, če vidimo v njihovi odločitvi za post-

¹ Charles Jencks, *The Language of Post-modern Architecture*; revised and enlarged edition, London, 1978, str. 6—8.

moderno (mišljeno v najširšem kulturnozgodovinskem smislu, ne samo slogovno) posledico razvoja v posebnih slovenskih razmerah ob izročilu novejše slovenske arhitekture in njene šole. Kljub prevladujočim postulatoma moderne arhitekture in urbanizma, ki jih je vsajala šola v zavest mladega arhitekta v povojnem času, je ta ves čas rasel v prepričanju o nedoseženem vzoru arhitekta Jožeta Plečnika. Historična forma kot ena pglavitnih tém v poznejši razpravi o postmodernizmu slovenskemu arhitektu nikoli ni bila povsem tuja, nikoli tako oddaljena, kot je bila lahko generacijam arhitektov, ki so študirali na običajnih šolah za arhitekturo drugod po svetu. Vzporedno z mistificiranjem Plečnikovega dela v publicistiki je bil študent na ljubljanski šoli za arhitekturo vzgojen v prepričanju o absolutni kvaliteti mojstrovega dela, kljub »neaktualnosti«² historičnih form. Zdaj pa se je zgodilo, da so se pod vplivom postmodernistične ideologije, ki je nenadoma sprostita razpravo o dotlej malone prepovedanih temah v sodobni arhitekturi od historičnih form in dekoracije v arhitekturi do simbolike in hierarhije arhitekturnih členov ter mestnih prostorov, pogledi bistveno spremenili. Vse historično pri Plečniku, kot so stebri, venci, balustri pa tudi koncepti idealnih, monumentalnih arhitekturnih form s kupolami in stožci, s stavbami z okroglimi, trikotnimi, kvadratnimi ali eliptičnimi tlorisi in toliko drugega, kar najdemo pri Plečniku izvedenega ali zamišljenega, je spet aktualno. Ponovno zanimanje za Plečnika se je krepilo z zanimanjem tujcev. Po dolgem razdobju, ko v tuji literaturi Plečnikovega imena skoraj ni bilo najti, se je v Ljubljani zvrstila kar cela vrsta tujih teoretikov in ti so se želeli seznaniti se zlasti z njegovim ljubljanskim opusom. Očitno je, da ti obiski niso bili zgolj priložnostni, marveč so pustili vidne sledove v zapisih o Plečnikovih delih v nekaterih revijah za arhitekturo.³ Skupno spoznanje skoraj vseh piscev pa je, da je treba spoznavati Plečnika v Ljubljani, saj je mogel po dunajskem in praškem obdobju šele tu uresničiti poleg posameznih stavb še markantne urbanistične zamisli (npr. Vegova ulica, Ljubljana, Zoisova cesta, Tivoli). Pisce je močno prevzel Plečnikov način grajenja mesta z detajli: stebrički in spomeniki, ki jih postavlja v optično in pomensko odločilne točke, z brežinami, stopnicami in seveda s stavbami, mostovi in podobnim. V samih stavbah se ne morejo načuditi izvornim, monumentalnim predelavam klasičnih pa tudi domačih, včasih celo ljudskih, secesijskih in orientalskih vzorcev, nič manj kvalitetnim izvedbam umetno-obrtnih kosov, kot so kandelabri za luči, lestenci, stoli in drugo pohištvo. Eden izmed njih³ je z naslovom svoje študije povzel misel, ki se je do zdaj nihče ni upal tako naravnost izreči kot on: Jože Plečnik (1872—1957) — predzgodovina postmodernizma. Naslednja misel se ponuja sama od sebe: v času zmagujočega modernizma (funkcionalizma, modernega gibanja) je bil Plečnik tako rekoč postmodernist! In v resnici — že površen pogled na njegove urbanistične zasnove, monumentalne stavbe, drobne mestne detajle vse do umetnoobratno izdelanih »igrač«³ razkriva prav tisto stopnjo moderniziranega historizma, preplet racionalnega z zgodovinskim in monumental-

² Richard Bassett, Ljubljana — 25, *The Architectural Review* 1004, oktober 1980, str. 249—252. Isti, Plečnik in Ljubljana, *The Architectural Review* 1014, avgust 1981, str. 107—111. Boris Podrecca, Jože Plečnik, Casabella, št. 476/477, jan/feb. 1982, str. 96—103.

³ Ian Bentley, *The Pre-History of Post-Modern Architecture: Jože Plečnik, Ljubljana, 1921—1957* (tipkopis), 1980.

nim, ki v postmodernistični arhitekturni teoriji vzbuja posebno pozornost. Srečanje te teoretične misli, ki se glasno sklicuje na zgodovinske priče, ki se na različne načine poskuša približati historičnemu, kot želi hkrati graditi na izrazito racionalni oblikovni in vsebinski sestavini (aktualni simbol je stroga geometrična mreža), s »historičnim« in »modernim« Plečnikom, kakršen prihaja iz začetka dunajskega 20. stoletja in še iz 19. stoletja, je bilo skorajda neogibno. Utegne se celo zgoditi, da bo vplivalo na širši evropski in svetovni prostor. Nanovo »odkriti« Plečnik ostaja pomemben za domačo arhitekturo prihodnjega desetletja, četudi je njegov delež — duh njegove arhitekture, ne forma! — navzoč v delih njegove in Ravnikarjeve šole celo v delih, ki so v petdesetih in šestdesetih letih iskala svoje vzore daleč proč v racionalnih zasnovah, drznih gradbeniških konstrukcijah in se opajala nad veliko izbiro modernih gradiv.

Seveda ni mogoče trditi, da je bil Plečnik edini arhitekt v času med svetovnjima vojnama, ki je uporabljal historične oblike in stavbne vzorce. Loosove, Le Corbusierjeve in bauhausovske ideje o arhitekturi čistih racionalnih prostornin, omejenih z ravnimi ploskvami, o arhitekturi brez simboličnih pomenov ter zato brez vrednostne lestvice med njimi se niso uveljavile kar čez noč in v vseh deželah enako dosledno. Tudi pri nas se je bil boj za funkcionalizem, ki pa mu je Plečnik uspešno kljuboval in v tem je bil razvoj moderne arhitekture v Sloveniji v resnici izjemen: Plečnik je bil tako neomajen v svojem prepričanju, izdelal si je tako trden osebni arhitekturni nazor in jezik, ga povezal s potrebami po potrjevanju nacionalne samozavesti in zviševanju kulturne ravni, da je postal v Sloveniji ne le oponent funkcionalizmu, marveč edinstveni estetski zakonodajalec v vprašanih arhitekture, urbanizma in oblikovanja. Skušnjava, da bi ga torej razglasili za postmodernista v času modernizma, je močna, toda treba se ji bo upreti, zakaj površne primerjave zunaj zgodovinskih okvirov Plečnikovega življenja in dela utegnejo voditi do povsem napačnih sklepov. Nekatere skupne lastnosti Plečnikovega opusa s postmodernističnimi postulati in prizadevanji ne morejo biti zadosten razlog, da bi ga bilo mogoče iz tega konteksta brez škode iztrgati. Tedaj Plečnikov temeljni problem ni v postmodernizmu, temveč narobe: zanimanje postmodernističnih zagovornikov za Plečnikovo delo pove marsikaj o nekaterih notranjih vzgibih in vzorih tega gibanja. Tu velja opozoriti na misel, zapisano že pred desetletjem: Plečnik je prinašal ob klasičnih, historičnih formah celo vrsto sodobnih idej. Znal je celo modernistične, ožje Le Corbusierjeve zamisli oblačiti v klasična oblačila. Upravičen je bil tedaj sklep, da Plečnik zavzema oba skrajna pola; uresničil je na videz nemogoče: »bil je pionir moderne arhitekture in avtor hkrati najboljšejšega opusa 'historične' arhitekture med nami — in ne samo med nami.«⁴

Njegov svet form je danes sicer res znova zanimiv, toda samo posnemanje njegovih form se je že nekajkrat izkazalo za brezplodno. Pomembnejše je, da je slovensko stavbarstvo v svojem najboljšem delu ohranilo duhá te arhitekture; ohranil se je njegov vzor doslednega, trmastega iskalca lastnega umetniškega izraza zunanjim znamenjem časa in njihovim zagovornikom navkljub. Tu se vsiljuje precej bistveno vprašanje, ali v resnici obstaja globlja, vsebinska zveza med Plečnikovo vizijo arhitekture in posmoder-

⁴ Nace Šumi, *Stoletnica Plečnikovega rojstva; Od mita in apologije do kritične presoje*, Naši razgledi, 11. 2. 1972, št. 3.

nističnimi izvedenimi vzorci in proklamiranimi teorijami? Kakšno je njuno pravo razmerje? Na to vprašanje ni mogoče odgovoriti v enem stavku, saj slutimo odgovor v zgodovinskem razvoju idej v arhitekturi in njeni teoriji po njegovi smrti pa tudi še v tistem, kar je doživljal še sam, pa povsem odklonil: prispevek prve evropske avantgarde v dvajsetih letih in razvoj modernizma.

Splošno uveljavljena je teza, da so prav avantgardna gibanja, začenši s futurizmom, radikalno trgala vezi s preteklostjo. V arhitekturi se to kaže v popolnem zanikanju zgodovinskih slogov in v prizadevanjih za novo (pozneje moderno) *arhitekturo*. Tradicionalno *arhitekturno* in urbanistično prakso, ki se opira na izraznost stavbe v uličnem prostoru z dekorjem fasade, žele nadomestiti z izraznostjo same strukture prostornin, omejenih s pretežno gladkimi ploskvami. To omogočajo nove tehnologije in gradiva. Rešitev arhitekturne naloge temelji predvsem na rešitvi funkcionalnih zahtev in oblika stavbe, ki »raste od znotraj navzven«, je zgolj posledica s prostorom opredeljenih funkcij. S tem je stavba nemudoma izgubila vsakršno simbolično vlogo v širšem urbanem prostoru. Hkrati s tem, ko so se tudi stavbni členi odrekli okrasju in posebnim legam (denimo vhod v stavbni osi), so tudi ti izgubili svojo simboliko. Urbanizem moderne se s svojim slovitim coniranjem, s postavljanjem v ospredje komunalnih pridobitev, zlasti prometa, s postavljanjem stavbnih blokov v strogo geometrično mrežo ulic, skorajda odreka svoji umetniški naravi. Idejni temelj so mu novi socialni programi. V Rusiji se po zmagi revolucije neposredno vključuje v izgradnjo nove družbe (pravičnejša porazdelitev temeljnih dobrin), na Zahodu pa postavijo arhitekti novi urbanizem kot alternativo socialni revoluciji. Stališča avantgarde so preniknila v modenizem, v mednarodno gibanje, ki je že kmalu dobilo ustrezna mednarodna združenja (na primer CIAM) z velikimi propagandnimi učinki. Toda že v času, ko se je ideja mednarodnega sloga vzpenjala, je doživela v Italiji pa tudi drugod poseben protipol. Italijanskemu fašizmu je z ene strani ugajal socialni program modernizma, pa tudi moderna racionalnost, ki je simbolizirala napredek, ga ni motila. Potreboval pa je simbolične poudarke — zunanje manifestante fašistične ureditve. V tem pogledu ni imel predsodkov do zgodovinskih vzorcev. Arhitekti jih niso zgolj posnemali, temveč so jih oblikovno predelali v duhu racionalnega monumentalizma.

Nemška arhitektura po prihodu nacistov na oblast leta 1933 je sledila italijanskim vzorom in jih, vsaj kar zadeva arhitekturo, radikalizirala, — v historičnem. Kljub mnogim razumljivim predsodkom, ki jih imamo do teh zgradb, bo objektivna kritika morala uvideti nekatere kvalitete v njih, medtem ko hkratni dosežki na področju industrijskega oblikovanja in »čistem« urbanističnem reševanju socialnih programov (delavska naselja ipd.) ne kažejo bistvenih razlik v primerjavi z dosežki Zahoda, oziroma z uveljavljenimi modernističnimi shemami, ki so v tem času že uspešno prodirali v vse konce sveta.

Plečnikov historizem v posebnem, ne vselej »funkcionalističnem« razmerju do moderne, ni imel tovrstnih, neposrednih propagandnih nalog. Ni pa mogoče povsem mimo ideologije meščanskih naročnikov njegovih del. Klasika, bolje klasični vzorec, je torej v evropski arhitekturi tudi v časih radikalne moderne, racionalnosti in funkcionalizma možna alternativa, ker

določena družbena plast povezuje klasično formo z določenimi »večnostnimi« pomeni.

Povojni čas je nadaljeval tam, kjer je vojna razvoj prekinila. Moderno gibanje je postalo s svojimi načeli, pogledi in z vsem drugim povsem normativno tudi v deželah, kjer se srečujemo s tako imenovanim socialističnim realizmom. Odločilna je vsekakor racionalnost, funkcionalnost zasnov tako urbanističnih kot arhitekturnih. Socialistično realistični znaki kot stavbna plastika, stenske slike in mozaike s prizori zmag in proslav dela so ponavadi le navrženi strogim funkcionalističnim shemam. Le najbolj vidne družbene stavbe včasih upoštevajo simetrijo. Bilo je seveda le vprašanje časa, kdaj bo arhitektura z urbanizmom vred odvrгла te ideološke embleme in se osredotočila na svoja osrednja vprašanja: reševanja funkcij vsakovrstnih utilitarnih stavb in stanovanjske problematike. Pa tudi na Zahodu se je racionalna oblika poistovetila s socialnim programom; arhitektura je postala malone sinonim za gradbeništvo. Arhitektura in urbanizem želita biti prej znanost kot umetnost; stojita v prednji vrsti razvijajoče se družbe, saj materializirata družbene spremembe in jih simbolizirata. V povojnem razdobju je tako imenovani podaljšani funkcionalizem — mednarodni slog od prvotnih stavbnih in urbanističnih prototipov iz dvajsetih in tridesetih let več kot podvojil repertoar form v hitrem tempu izumljanja novih konstrukcij in s širokim izborom novih gradiv. Zdelo se je, da se bo ta proces nadaljeval in se neomejeno širil po vsem svetu, kot so si to zamišljali pionirji moderne od Le Corbusierja in Gropiusa do Miesa in Breuerja. Toda že v petdesetih in v šestdesetih letih so se pojavile nekatere stavbe in bile zapisane misli, ki nikakor ne sodijo več v ožji okvir modernega gibanja. Sam Le Corbusier je s svojo znamenito kapelo v Ronchampu (1954) usmeril razmišljanja proč od racionalnega v imaginarno. Korak naprej je napravil ameriški arhitekt Robert Venturi najprej s postavitvijo lastne hiše v kraju Chesnut Hill (1962), pozneje s knjigo *Kompleksnost in nasprotje v arhitekturi*.⁵ Njegova hiša je od samega začetka vzbujala pozornost, toda šele pozneje se je izkazalo, kako daljnosežno misel je skrivala v sebi. Vredno si je ogledati njeno pročelje. Zasnovano je skoraj simetrično z dvokapno streho, ki se v sredi razmika. Nad kvadratnim vhomom v osi hiše pa se pojavlja za tisti čas povsem nenavadna dekorativna črta (venec), ki se nad vrati vzpne v eleganten lok. Čeprav je lok prekinjen na mestu, kjer se pročelje razmika, optično pa tudi simbolično povezuje pročelje v celoto. Najpomembnejše je tedaj novo vzpostavljane *portala*, namesto nekdanjega vsakdanjega vhoda in s tem poudarjanje pomena *glavnega* pročelja.

Venturijeva knjiga *Kompleksnost in nasprotje v arhitekturi* je s svojim intelektualističnim spraševanjem o temeljnih postulatih arhitekture in urbanizma sprožila celo vrsto razmišljanj o urbanistični in arhitekturni praksi, o razvojnih programih in njihovi neuspešnosti zlasti v Ameriki. Številni avtorji so se začeli spraševati o usodi mestnega in krajinskega okolja. Vse številnejše glasove dvomljivcev so v začetku sedemdesetih let zamenjali glasovi protestnikov,⁶ leta 1970 se srečamo s svojsko novo teorijo, ki se zoperstavlja funkcionalistični enostranskosti in neobzir-

⁵ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966.

⁶ Zelo značilen zgled takšnega pisanja je knjiga Roberta Goodmana *After the Planners*, New York, 1971.

nosti do okolja z zahtevo po »nevidni arhitekturi« oziroma arhitekturi »po meri krajine«. ⁷

Prav vzporedno s temi gibanji, ki so bistveno vplivala na uzaveščanje najširših slojev ljudi, predvsem v razvitem svetu, o pomenu urejenega, uravnoveženega okolja za človekovo bivanje in celo preživetje, poteka v likovni umetnosti pa tudi v drugih pomembno gibanje, ki ga najkrajše (a ne čisto natančno) imenujemo konceptualizem. Pri njem je šlo za ponovno avantgardistično obujanje ontoloških umetnostnih vprašanj kot o pomenu in smislu slike, o družbeni vlogi umetnosti in umetnika; šlo je nadalje za preskušanje (konceptualizacijo) temeljnih umetnostnih izrazil, za redukcijo umetnostnih jezikov do temeljnih prvin, ko so se zbrisale meje med likovno umetnostjo in poezijo, med umetnostno akcijo in teatrom ipd. Likovni umetnik je neposredno stopil v urbani in krajinski prostor. Z vidika telesne umetnosti (body-art), zlasti z akcijo v mestu ter s tako imenovano krajinsko umetnostjo (land-art) in s celo vrsto intervencij, ki so lahko kaj različno umetniško, socialno ali tehnološko označene, so ti umetniki začeli, pravzaprav problematizirali razpravo o urbanem in krajinskem prostoru. Njihovo metodo strukturne analize jezika umetniške stroke, iz katere so izšli, so za njimi povzele še druge umetniške stroke, kot sta arhitektura in industrijsko oblikovanje. Tu so se posebno izkazali italijanski arhitekti in oblikovalci.

Pri natečajnem načrtu Alda Rossija za študentska stanovanja v Trstu iz leta 1974⁸ nikakor ne bi smeli videti samo do kraja stehnzirane in racionalistične megastrukture, načrta, ki bi ga bilo treba jemati dobesedno (torej realizirati), marveč predvsem konceptualistično zastavljen razmislek o še vedno (in ponovno) aktualnem stavbnem racionalističnem jeziku brez simboličnih označevalcev. Sorodna tej zamisli je nekaj let starejša zamisel Neskončnega spomenika v arizonski puščavi skupine Superstudio,⁹ ki ironizira uveljavljeno prakso neskončnega pozidavanja in poseganja v krajino. Na ta način se je arhitektura srečala z mislijo o sebi docela nepričakovano in nenavadno; konceptualistična praksa, ki je v načelu zavračala umetniške »izdelke« in namesto teh vzpostavljala teorije, je postavila tudi v arhitekturi v ospredje teorijo. Pred mlajšo generacijo arhitektov, umetnikov in teoretikov drugih strok se znova postavljajo številna vprašanja, ki zadevajo njen formalni jezik, strukturni jezik, njeno socialno in zgodovinsko vlogo. Naslednja misel vodi v preteklost. Ponovno je v ospredju razmišljanj racionalna sestavina arhitekture. V tem pogledu zanimanje za Bauhaus, ruske konstruktiviste in avantgardo nasploh ni naključno. Ravno tako ne zanimanje za klasicistične vizionarje, kot sta bila Boulée in Ledoux, za Palladia, Albertija in antičnega Vitruvija — klasikov arhitekturne teorije. V tem razgledovanju po preteklosti seveda ni mogoče prezreti simbolike arhitekturnih členov in stavb v mestni sestavi, ni mogoče mimo arhitekturne dekoracije, ki podpira ali pa sama zase privzema vlogo nosilke simboličnih pomenov. Odnos do dekorativne secesije ali historičnih slogov 19. stoletja se je povsem spremenil.

⁷ To je teorija finskega arhitekta Reima Pietiläja, ki jo je izrazil z razstavo Prostor-Vrt (Space-garden). Pripravil jo je za Muzej finske arhitekture leta 1970, leta 1973 pa smo jo lahko videli v Ljubljani.

⁸ Environment Participation Cultural Structures, razstavniki katalog Beneškega bienala, II. del, Benetke 1976, str. 245.

⁹ Charles Jencks, The Modern Movement in Architecture, Penguin, 1973, str. 56.

Arhitektura hoče postati znova »poesis«, »v prostor zapisan spomin«. Zavedati se hoče svoje odvisnosti od mestnega konteksta. Obnoviti hoče natrgane vezi s preteklostjo, pomemben se ji zdi torej zgodovinski kontekst.

Pričakovati bi bilo, da bo zdaj to potencirano zanimanje za vse historično, dekorativno, klasično, orientalsko našlo tudi že pot na načrtovalske mize in od tam v izvedbe. Toda, če pustimo ob strani nekaj povsem neinventivnih historičnih ponaredkov, je govorica postmodernistične arhitekture, kolikor jo uvrščajo v ožje opredeljene slogovne okvire, presenetljivo zazdržana. Je prej poudarjeno racionalna, historičnost pa se izraža prejkone z aluzijo in skromno aplikacijo. Celotnejši program racionalnega in historizirajočega je mogoče izpeljati v manjših merilih — v zasebnih hišah in zlasti v ureditvah notranjščin. Tu bi ga mogli definirati kot nanovo organizirani kubični, racionalni prostor s historizirajočimi označevalci (loki, stebri, venci, dekoracijo, stavbno plastiko ipd.). Ti imajo ravno tako simbolično vlogo kot simbolično naznačeni racionalni prostori v nekaterih Venturijevih in Rossijevih rešitvah.¹⁰ Ta ideja je povzročila v praksi razširjeno pojmovanje, ki se bistveno oddaljuje od enoznačnega, »realnega« funkcionalističnega prostora. Izenačuje namreč realni prostor z nakazanim in simboličnim in se zato dostikrat ne more izogniti vtisu improviziranega, s ceneniimi sredstvi organiziranega prostora. V resnici se zde postmodernistične realizacije včasih kot fantastične in dragocene scenografije!¹¹

V večjih realizacijah se historični emblemi izgubijo na račun izrazito racionalnih zasnov, ki grade izraz na poudarjeni govorici paličnih konstrukcij ali na novih, tehnološko visoko obdelanih gradivih od kovine do plastike. Obe zvrsti postmodernistične arhitekture sta v zasnovi poudarjeno sofisticirani, polni težko umljive simbolike, v celoti in detajlu osupljive izvedbene perfekcije. Ravno s tem pa postmodernizem dokončno odvzema racionalnemu kot izrazitem avantgardističnem simbolu njegovo utopično dimenzijo.

V pregledu novejšega stavbarstva so gotovo uspešnejše nekatere pozidave stanovanjskih naselij, ki se vračajo k idealom nekdanjih nizkih opečnih vrstnih hiš (Anglija), k zasnovi bloka z notranjim dvoriščem (Avstrija, Nemčija, Francija), k leseni gradnji s posebno učinkovito oblikovanim zunanjim prostorom ipd. Tu in tam se uveljavljajo reducirane historične forme zdaj v obliki slavoloka, zdaj spominskega stebra ali stavbne plastike.

Na teoretični ravni se zdi, da nova ideologija in teorija, četudi še povsem brez trdnejših temeljev, slavita popolno zmagoslavje. Prvi cilj je dosežen: teorija modernizma je omajana. V nastali anarhiji je nastal prostor za vsakršne spekulacije, za vse, kar je bilo prejšnji ideologiji prepovedano, tako da je včasih kar težko razločiti med fantazijsko igro in resno analizo porabnega historičnega vzorca. Od funkcionalističnega principa graditi v kontrastu z okoljem se teorija nagiblje k principu grajenja v skladu z okoljem; dovoljeni so čisti historični ponaredki. To daje bistveno več možnosti za obnove in preživetje zgodovinskih spomenikov, po drugi strani pa se krepi nekritična zaverovanost v vse zgodovinsko, ki postaja vse bolj nedotakljivo in nedosežno. Prejšnjo vero arhitekta, da more vse staro podreti

¹⁰ Za zgled: Venturi in Rauch: Franklin Court v Philadelphiji iz leta 1972 (objavljen v Jencks, *The Language...* nav. delo str. 89), Aldo Rossi; Teatro del Mondo, postavljen za gledališki in arhitekturni del Beneškega bienala leta 1979 (*The Presence of the Past; First International Exhibition of Architecture*, Benetke, 1980, str. 277.

¹¹ Charles Moore, Paizza d'Italia v New Orleansu, prav tam, str. 32 in 244.

in uspešno nadomestiti z novim, izpodriva dvom o lastnih ustvarjalnih zmogljivostih, o sposobnosti te civilizacije za uspešno reševanje bistvenih življenjskih vprašanj. Stari postajajo veliki, popolni in nedosežni celo v razvalinah.

Z druge strani je treba videti v tem gibanju, ki še zdaleč ni enoznačno in malone vsakomur pomeni nekaj drugega, vendarle logični in upravičeni upor zoper ozko pojmovani funkcionalizem in njegove katastrofalne posledice v prostoru. Tudi pogled v zgodovino je lahko koristen, še posebno, če razkriva prvine identitete krajev, ljudi in njihovih bivališč.

Še vedno smo pred uganko postmodernizma — za kaj pravzaprav gre? Je to nova romantika? Zanikanje historične avantgarde ali nova avantgarda? Po nekaterih teorijah¹² ni drugega kot novi manierizem. Prvotni manierizem je bil manierizem kanonov visoke renesanse, analogno temu pa naj bi bil postmodernizem manierizem modernega gibanja. Formalni jezik najizvirnejšega in kvalitetnejšega dela postmodernizma sporoča o začasnem ravnovesju med racionalnim (tradicija funkcionalizma in celo avantgarde!) in historičnimi predelavami nekaterih prvin po metodi, ki se še ni bistveno oddaljila od konceptualističnih postopkov. Reakcijo na funkcionalizem je bilo mogoče pričakovati. Zdi pa se, da postmodernizem vendarle cilja dlje. Lahko ga imamo celo za poskus nove sinteze tradicionalnega, morda klasičnega duha evropske arhitekture in pridobitev moderne (avantgarde in modernizma). Izkušnja uči, da dolga obdobja treznega in racionalnega izzivajo romantično, iracionalno zanesenost. Če bo to gibanje še naprej slonelo na racionalnem, kar je vsaj za zdaj očitno, in krotilo romantičnost, nekritično povzemanje vsega historičnega, nerazločevanje med kulturnim in subkulturnim, dnevnim in zgodovinskim, se bo lahko ognilo težavam romantike, njenemu begu od življenja in iracionalnim apriorizmom.

V zgodovini evropske arhitekture se prepletata dve načeli; njen razvoj se giblje med racionalnim (konstruktivnim, ki vsebuje logiko tektonskega, in dekoracijo, ki iz te logike izvira) ter dekorativnim (atektonskim). Zdaj se nagiblje k enemu, zdaj k drugemu polu. Postmodernizem odklanja enostranskost funkcionalizma in poskuša združiti obe načeli. Odkritje Plečnika potemtakem temelji na objektivni oceni, da je Plečnik v svojem delu v času modernizma že združeval ti nasprotji in poudarjal umetniško naravo tega procesa na zelo širokem področju prostorskega oblikovanja. Ni pa mogoče mimo ocene enega in drugega, Plečnika in postmodernističnega vrednotenja: Plečnik je s historičnim izrazjem vselej nov, če že ne moderen, postmodernizem pa ga želi uvideti, skladno z razvojem nekaterih svojih pogledov predvsem na strani historičnega, monumentalnega, večnostnega. V tem tiči nevarnost za napačno razumevanje Plečnikovega dela, a hkrati še večja nevarnost pred ideološkimi zablodami s pomeni »klasičnega« in »večnostnega«.

¹² Omer Akin, The Stile Called »Post-Modern«, Architectural design, št. 8—9, okt./nov. 1979, str. 224—226.