

KINODVORANA SKANDIA V STOCKHOLMU

Švedski arhitekt **Erik Gunnar Asplund** (1885-1940) je eden tistih ustvarjalcev, ki šele v zadnjem času doživljajo strokovno revalorizacijo svojih dosežkov, čeprav je glavnina njihovih arhitekturnih in oblikovalskih mojstrov in nastala v dvajsetih in tridesetih letih tega stoletja. Asplund je sicer že zbudil pozornost uglednih znanstvenikov, kakršni so na primer Bruno Zevi, Kenneth Frampton in Stuart Wrede, širšo javnost pa je na njegov opus opozorila pravzaprav šele retrospektivna razstava, ki jo je 1985 pripravil Švedski arhitekturni muzej iz Stockholma in sedaj kroži po Evropi. Nedavno je bila na ogled v pariškem kulturnem centru Georges Pompidou, v okviru projekta, s katerim Centre de Création Industrielle (CCI) predstavlja pionirje modernizma; že pred desetimi leti pa je Asplunda z veliko razstavo počastil Muzej moderne umetnosti v New Yorku.

Asplundovo učno dobo sta zaznamovala narodnostni romantizem (proučevanje tradicionalne bivanjske kulture na Švedskem in Danskem ter iskanje korenin le-te v švedski arhitekturi XVIII. stol) in potovanje v Italijo (1913-1914), kjer je proučeval arhitekturo grških stavb na Siciliji in italijansko anonimno podeželsko graditeljstvo. Ta dva mladostna vira navdiha sta ostala prisotna skorajda skozi ves njegov opus, v katerem velja posebej izpostaviti leseno kapelo pri južnem stockholmskem pokopališču (1918), mestno knjižnico (1918-1928) in notranjo opremo mestne hiše v Stockholmu (1921), vilo Snellman v Djursholmu (1917-18), veleblagovnico Bredenberg (1934-37) ter vrsto prenov notranjščin z ustreznimi projekti pohištva in drugih oblikovalskih prvin. Poglavje zase pa predstavlja kinodvorana Skandia, ki jo je v Švedskem glavnem mestu ob sodelovanju številnih umetnikov in večjih obrtnikov zgradil med 1922 in 1924. Občinstvo jo je sprejelo z navdušenjem, zlasti pa je bilo očarano z razkošnim interierom, ki je s številnimi simbolnimi elementi v dekorju sugeriral magično moč filma.

V začetku dvajsetih let, ko je Asplund sprejel naročilo, je filmska kultura na Švedskem doživljala poln razcvet. Velike luksuzne dvorane naj bi v kino pritegnile izbirnejše obiskovalce, predvsem iz tistih krogov, ki so film obravnavali kot zabavo nižje vrste — v prid nobilitacije filmske umetnosti je bilo treba torej tudi s samim prostorom, v katerem so potekale predstave, opozoriti na umetniško razsežnost filmskega izražanja. Kot arhitekturna naloga je bila kinodvorana razmeroma nova tema, zato je bilo njeno specifično formo pravzaprav treba šele najti.

Če bi Asplund gradil povsem novo stavbo, bi se verjetno odločil za klasicistični pristop, značilen za tedanje nordijsko arhitekturo — za nekakšen **filmski tempelj**, kot so tedaj radi poimenovali tovrstne realizacije. Vendar pa je moral v konkretnem primeru izhajati iz dane situacije v središču mesta: uporabiti že obstoječo zgradbo iz sredine prejšnjega stoletja in njeno obsežno notra-

nje dvorišče predelati v dvorano. Po navodilih naročnika naj bi povezal kinematografski blišč in svojevrstno intimnost, potrebno za zbrano spremljanje projekcije. Stavba naj bi imela svoj zunaj in svoj znotraj, že z ulice naj bi se obiskovalec postopoma vpeljeval v bleščeči svet filma, kjer se zabrisuje meja med resničnostjo in najbolj ne navadno domišljijo; ta iluzorni prostor spektakla, praznovanja in užitka naj bi bil posebej poudarjen tako s samo arhitekturno zasnovo kot s celotnim repertoarjem okrasnih elementov, ki v smislu „gesamtkunstwerka“ zaokroža ta vtis.

Asplund se je teh postavk skoraj dobesedno držal. Obiskovalca, ki v „tempelj“ vstopi z ulice, vpeljuje v notranjščino skozi predverje, iz katerega vodijo vrata v več smeri; razdelki med vrati so okrašeni s figuralnimi reliefi, obravnavanimi na način antičnih metop. Iz predverja vodita na levo in desno hodnika, obložena z velikimi ogledali, ki z obeh strani po krivulji odsevajo podobo mimoidočega. Ta odsev v polagoma se zakrivljujočem hodniku ima seveda simbolni pomen, predstavlja cenzuro med realnim svetom in svetom prevar, utvar in domišljije, ki ga uteleša film. Tudi nad ogledali v hodniku se razteza friz s figurami in rastlinskimi ornamentami.

Ko vstopi v dvorano, doživi gledalec presečenost: v nasprotju s pričakovanjem, da se bo znašel v zaprtem prostoru, ga dočaka zvezdno nebo — resda le kot utvara, poslikan obok, ki se v temnomodrih odtenukih iluzionistično pogloblja v neskončnost. Mejo zaprtega prostora nakazuje le baldahin balkona nad zadnjim delom dvorane, hkrati nekakšen decorum pripravljajočega se slavlja na prostem. Ta oblikovalski prijem pri snovanju notranjščin je v švedski arhitekturi dvajsetih let razmeroma pogost; med drugimi ga srečamo v sloviti Modri dvorani stockholmske mestne hiše (avtor Ragnar Östberg) in v veliki dvorani koncertnega združenja (Ivan Tengbom).

V projekcijski dvorani Skandie ni nobenih sledi kamna ali štukatur — ves interier je obložen z mehkim rdečim žametom, dopolnjenim s fantastičnimi vezeninami v svili, volni in srebrni niti. Akantovi listi in elegantni cvetni vzorci se izmenjujejo z mitološkimi liki in podobami v medaljonih, ki jih je po risarskih predlogah Axela Muntheja in samega Asplunda petdeset vezilj vezlo kar šest mesecev. Arhitekt se je odločil za takšno rešitev „nearhitekturnega“ koncepta dvorane, da bi dosegel sožitje med stenami in „odprtim“ stropom. Obenem pa je s takšnim pristopom sproduciral vtis pomanjšanja in intimizacije prostora, ne da bi zmanjšal njegovo višino in širino.

Dno dvorane je s filmskim platnom (torej kraj, v templju namenjen celli) je koncipirano kot vrt naslad oziroma paradiž. V perzijski kulturi je namreč paradižo pojem, ki označuje zaprto prizorišče, obzidan vrt, namenjen sprostitvi in užitku (zato tudi ločen od zunanjega sveta in odprt le proti nebu). Izvezeni liki na baldahinih in draperijah predstavljajo božanstva svetobe, lova in

personifikacije naravnih sil, muze in zaščitnike umetnosti, bogovi vojne, vina in ljubezni, nastopajoče v nordijski, grški in rimski mitologiji. Pod platnom dominira lik Venere po zamisli Hildinga Linnqvista, na levi in desni strani podliza pa stojita kipa Adama in Eve iz pozlačenega lesa, z nedolžnima obrazoma, razprtih rok in odprtih oči. Nad razkošno zaveso, ki se nikdar ne zapre, v smeri proti odprtemu „nebu“, je iz lesa izrezljana luna (ki seveda namiguje na ves z njo povezan simbolizem). Asplund je hotel pri gledalcu doseči vtis, da se vsakdo, ki vstopi v dvorano in pričakuje začetek projekcije, počuti kot bi bil na balkonu, s katerega vidi ves svet. Svetlobna telesa v dvorani je moč dojeti na dva načina — kot večje, izrazitejše zvezde, ki so bližje „zemlji“ ali kot lampijončke na kakšnem velikem slavju na prostem. Zanimivo pri takšni konceptiji interiera je pravzaprav dejstvo, da se je Asplund bolj približal južnjaškemu, mediteranskemu smislu za praznovanje in uživanje kot nordijskim specifičnostim; vendar tega ni težko razumeti, če upoštevamo, kako ga je impresioniralo potovanje v Italijo oziroma srečanje s klasično kulturo. V številnih drugih projektih je namreč uspešno uskladi klasične zasnove ambientov z vsakdanjimi življenjskimi potrebami svojega časa; Skandia pa je bila zanj izjemna priložnost za soočenje klasičnih motivov s populističnim značajem filma kot množičnega medija. Še več, to konfrontacijo je vzel popolnoma dobesedno: rotundo, ki se odpira v predverje, je okrasil s podobami filmskih zvezd, polkrožni obhod, razdeljen na štiri niše s klopmi, pa je obdal s frizom v obliki filmskega traku, na katerem prepoznavamo filmske like in znamenite osebnosti iz vsakdanjega življenja oziroma zgodovine, vključno s Haroldom Lloyd, Chaplinom in Napoleonom.

V svoji predstavitvi projekta je Asplund zapisal, da si sicer ne domišlja, da je skozi arhitekturo in notranjo opremo izrazil najgloblje bistvo filma, vendar pa je njegova ambicija, da bi se temu čimbolj približal, še vedno razvidna, magična dimenzija prostora, namenjenega dogajanju vsega, kar je povezano s filmom, še danes učinkujoča.