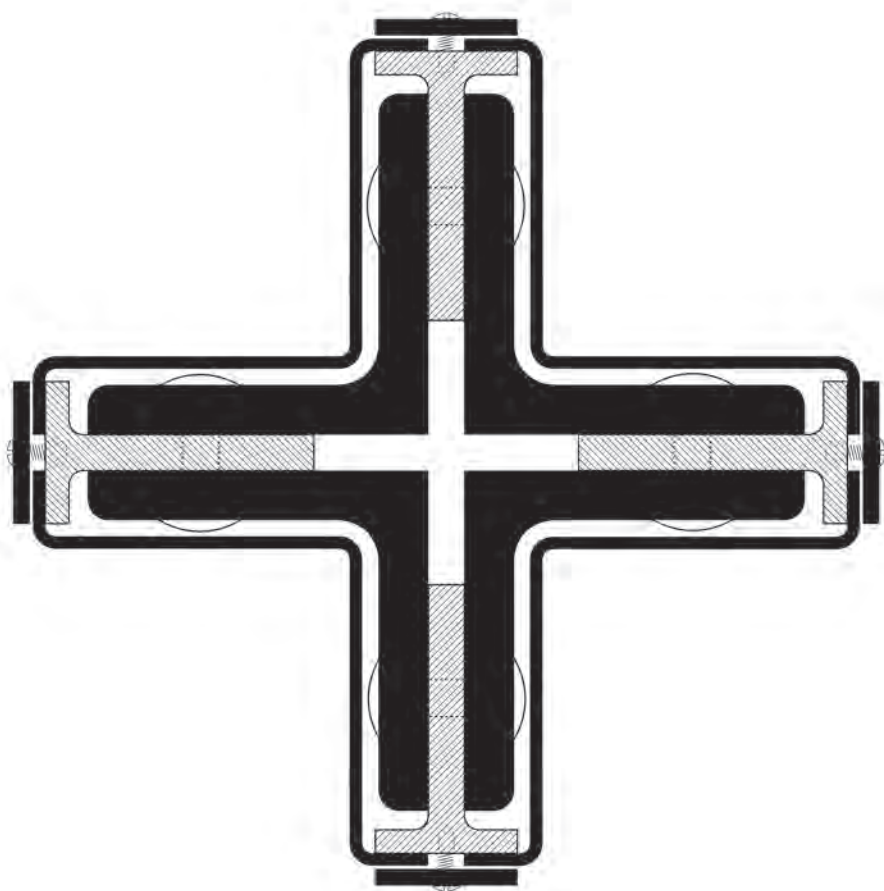


# TEKTONIKA V ARHITEKTURI

Frampton - Semper - Bötticher

Uredila Petra Čeferin

**tpa** teoretska praksa arhitekture









Uredniški odbor zbirke  
**Petra Čeferin, Tadej Glažar, Aleš Košar, Rado Riha, Peter Šenk**

**FILOZOFSKI INŠTITUT**  
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

**FAKULTETA ZA ARHITEKTURO**  
UNIVERZA V LJUBLJANI

Izid knjige so podprli:

**GH HOLDING d.d.**



**Riko d. o. o.**



Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

Knjižna zbirka TPA – Teoretska praksa arhitekture, je zasnovana kot sistematično razvijanje področja arhitekturne teorije. Namenjena je objavljanju prevodov temeljnih teoretskih besedil arhitekture in izvirnih del arhitekturne teorije domačih avtorjev, ki jim je skupno, da nosijo v sebi odgovore na aktualne probleme arhitekture. Zbirka ima dve izhodišči. Prvo je, da arhitektura danes obstaja in deluje v različnih pojavnih oblikah, ki jih ni več mogoče zajeti s klasično dvojico teorije in prakse. Drugo pa je, da je danes za arhitekturo bistvena njena povezanost z drugimi miselnimi polji, predvsem s filozofijo. Z uresničevanjem obeh izhodišč želi zbirka prispevati tudi k vidnejši prisotnosti arhitekture v javnem prostoru.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

551.24:72

69.057:728

TEKTONIKA v arhitekturi : Frampton - Semper - Bötticher / uredila [in spremno študijo napisala] Petra Čeferin. - 1. izd., 1. natis. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014. - (Zbirka TPA - teoretska praksa arhitekture, ISSN 2350-6105)

Vsebina: Rappel a l'ordre : zagovor tektonike = Rappel a l'ordre : the case for the tectonic / Kenneth Frampton ; prevod Andrej Božič. Štirje elementi arhitekture = Die vier Elemente Baukunst / Gottfried Semper ; prevod Aleš Košar. Tektonika Grkov = Die Tektonik der Helenen / Karl Bötticher ; prevod Rado Riha

ISBN 978-961-254-699-1

1. Čeferin, Petra  
273877504

# TEKTONIKA V ARHITEKTURI

Frampton - Semper - Bötticher

Rappel a l'ordre: zagovor tektonike  
Štirje elementi  
Tektonika Grkov (predgovor)

*Prevod*

**Andrej Božič**

**Aleš Košar**

**Rado Riha**

*Uredila*

**Petra Čeferin**



Ljubljana 2014

## TPA – TEORETSKA PRAKSA ARHITEKTURE

### Tektonika v arhitekturi

#### Frampton – Semper – Bötticher

Naslovi izvirkov

Frampton, *Rappel a l'Ordre: The Case for the Tectonic*, 1990 © Phaidon Press Ltd., 2002

Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, 1851

Bötticher, *Die Tektonik der Helenen*, (1844) 1852 / 1874

Uredila in spremno študijo napisala **Petra Čeferin**

Prevod **Andrej Božič, Aleš Košar, Rado Riha**

Strokovni pregled **Matej Blenkuš, Tadej Glažar, Peter Šenk,**

Recenzenta **Janez Koželj** in **Stanko Kristl**

Jezikovni pregled **Maja Likar**

Oblikovanje knjige in prelom **Aljoša Kolenc**

Risba na naslovnici (detajl križnega stebra, Mies van der Rohe) **Aljoša Kolenc**

Izdajatelj

**Filozofski inštitut, Znanstvenoraziskovalni center SAZU**

Za izdajatelja **Rado Riha**

**Fakulteta za arhitekturo, Univerza v Ljubljani**

Za izdajatelja **Peter Gabrijelčič**

Založnik **Založba ZRC, ZRC SAZU**

Za založnika **Oto Luthar**

Glavni urednik založbe **Aleš Pogačnik**

Tisk Cicero Begunje d.o.o.

Naklada **300**

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:  
<https://doi.org/10.3986/9789612546991>

© 2014, **Založba ZRC, ZRC SAZU**

Vse pravice pridržane. Noben del te izdaje ne sme biti reproduciran, shranjen ali prepisan v katerikoli obliki oz. na katerikoli način, bodisi elektronsko, mehansko, s fotokopiranjem ali kako drugače, brez predhodnega pisnega dovoljenja lastnikov avtorskih pravic (copyrights).

## VSEBINA

Petra Čeferin <b>TEKTONIKA: KONSTRUIRANJE ARHITEKTURNE MATERIALNOSTI</b>	11
Kenneth Frampton <b>RAPPEL A L'ORDRE: ZAGOVOR TEKTONIKE</b>	49
Gottfried Semper <b>ŠTIRJE ELEMENTI</b>	77
Karl Bötticher <b>TEKTONIKA GRKOV (predgovor in uvod)</b>	119
Seznam fotografij in risb	131





Petra Čeferin

**TEKTONIKA:**

**KONSTRUIRANJE ARHITEKTURNE MATERIALNOSTI**

Pričujoča knjiga je izbor treh besedil iz arhitekturne teorije, od katerih dve, spisa nemških arhitektov Karla Bötticherja in Gottfrieda Semperja, odgovarjata na čas iz sredine 19. stoletja, to je obdobja zanimanja za antično arhitekturo, vključevanja najnovejših znanstvenih in filozofskih dognanj v razumevanje arhitekture in vzpostavljanja njenega javnega značaja. Tretje besedilo, esej angleškega arhitekta Kennetha Framptona, pa odgovarja na situacijo ob koncu prejšnjega stoletja, na čas postmodernizma v arhitekturi in prevlade neoliberalnega kapitalizma v svetu. Kljub različni časovni in situacijski umeščenosti vsa tri besedila obravnavajo arhitekturo na ravni, ki je v določenem smislu nadčasovna, saj zadevajo temeljne opredelitve in probleme arhitekture, tako njene prakse kot njene teorije.

Vsa tri besedila zagovarjajo stališče, da je arhitektura večšina v starogrškem pomenu besede *poiesis*, izdelovanja, in sicer izdelovanja materialnih objektov. To večino podrobneje opredeljujejo z izrazom tektonika (tekton, tj. tesar). Na eni strani je tektonski element za vsa tri besedila tisto, kar povezuje najbolj sofisticiranega arhitekta in tesarja/rokodelca. Na drugi strani vsa tri besedila zagovarjajo stališče, da tektonike pri arhitekturnem konstruiranju ne smemo razumeti preprosto v instrumentalno tehničnem smislu, tj. kot statično stabilne in ekonomične gradnje. V arhitekturnem konstruiranju gre še za nekaj drugega kot za ustrezno tehnično rešitev konstrukcije in strukture.

Bötticher se je uveljavil kot eden vodilnih teoretikov moderne arhitekture prav s svojo teorijo tektonike. Razvijal jo je predvsem v štiri-

desetih letih 19. stoletja na podlagi študija arhitekture antične Grčije in jo v detajlni obliki objavil v svojem temeljnem delu *Tektonika Grkov*.<sup>1</sup> S to študijo je odprl nov pogled na starogrško arhitekturo, hkrati pa zarezal v razumevanje arhitekture svojega časa in začrtal novo usmeritev za njeno prakticiranje in razlaganje.<sup>2</sup> Namesto takrat prevladujočega mnenja, da arhitektura izhaja iz predpostavljenih modelov, je v študiji zavzel stališče – ki je danes za arhitekto samoumevno –, da je arhitektura odgovor na materialne in družbene dejavnike (statične obremenitve, narava materialov, funkcija, družbena uporaba, ipd.) vsakokratnega danega projekta. Vsekakor je pomembna njena simbolna funkcija, a pragmatični vidiki projekta niso nekaj sekundarnega, marveč so tej funkciji enakovredni. Pri tem je Bötticher razumel tektoniko preprosto kot dejavnost snovanja stavb, ki upošteva vse te dejavnike. Ne zadeva le konstruiranja in nosilnih konstrukcij, temveč tudi funkcionalnost in simbolni značaj stavbe. To stališče je razvidno iz uvodnika v študijo, ki je objavljen v pričujoči knjigi.

Semper je termin tektonike prevzel prav od Bötticherja.<sup>3</sup> V njegovih poznih teoretskih delih je dobil ta koncept osrednje mesto, a ga je opredeljeval na različne načine; v širšem smislu je bila tektonika zanj ime za kozmične umetnosti, med katere je poleg plesa in glasbe prišteval tudi arhitekturo, v ožjem smislu pa jo je razumel kot stavbarstvo ali gradnjo v lesu. Že v "Štirih elementih arhitekture", besedilu, ki je objavljeno v pričujoči knjigi, pa je obravnaval arhitekturo na način, ki ga je

---

<sup>1</sup> Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam: Verlag von Ferdinand Riegl, 1852 (prva delna izdaja 1844). Druga izdaja: Berlin: Verlag von Ernst & Korn, 1874.

<sup>2</sup> Za podrobno analizo Bötticherjevega razumevanja arhitekture v kontekstu estetske teorije tistega časa in njegove teorije tektonike, glej Mitchell Schwarzer, "Ontology and representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics", v: *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 52, št. 3, september 1993, str. 267–280.

<sup>3</sup> O vplivu Bötticherjeve arhitekturne teorije na Semperja kot tudi o teoretskih razhajanjih med obema nemškima arhitektoma glej Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, Cambridge, Massachusetts in London: MIT Press, 1984. Gl. predvsem poglavje: "Semper and the Archeologist Bötticher".

kasneje opredeljeval s konceptom tektonike.<sup>4</sup> V tej študiji je predstavil svojo teorijo o temeljnih elementih arhitekture, ki je imela velik vpliv na takratno razumevanje arhitekture. Elementov pri tem ne smemo razumeti kot objektov, predmetov, temveč kot tehnične postopke izdelovanja, značilne za arhitekturo kot nadaljevanje rokodelskih dejavnosti.<sup>5</sup> V tem besedilu je Semper tudi že zagovarjal tezo, po kateri je posebej znan, in sicer, da je izvor dejavnosti arhitekture spletanje vozlov, ki se nadaljuje v trajnejših materialih kot konstruiranje vezi, konstrukcijskih vezi.

Na študije teh dveh arhitektov se opira Frampton v eseju "Rappel a l'ordre: zagovor tektonike". Predstavi ju kot utemeljitelja pojma tektonskega v modernem pomenu besede in v tem smislu kot svoja predhodnika. Tektonsko artikulacijo strukture in konstrukcije izpostavi kot tisti temeljni princip, ki ga moramo upoštevati v sodobni praksi projektiranja, če želimo nadaljevati arhitekturo. Živimo namreč v svetu, kjer se zapirajo možnosti za arhitekturo – arhitekturo kot specifično in enkratno dejavnost. Smo v procesu splošnega poblagovljenja, spreminjanja vsega, tudi samega sveta, v tržno dobrino, v blago. In Framptonovo stališče je, da moramo, če želimo ohraniti arhitekturo – če nočemo privoliti v to, da je zgolj velikanska tržna dobrina –, vztrajati pri tem, kar ji je lastno in specifično zanjo. To pa je način, kako izdeluje svoje objekte. Specifični, arhitekturni način izdelovanja objektov je po Framptonu konstruiranje, in sicer tektonsko konstruiranje. Vrnitev k arhitekturi je vrnitev k tektoniki. Vrnitev k tektoniki pa je poudarek materialnega temelja arhitekture in materialnosti njenega produkta.

Naš kratki povzetek Framptonovega stališča vsebuje tiste ele-

---

<sup>4</sup> Gl. Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, nav. d., str. 150–151.

<sup>5</sup> To poudarja Harry Francis Mallgrave v uvodniku v prevod izbranih Semperjevih besedil v angleščino. Harry Francis Mallgrave, Introduction, v: Harry Francis Mallgrave in Wolfgang Herrmann, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, str. 24.

mente, zaradi katerih smo kot temo prve knjige v zbirki TPA izbrali prav tektoniko. Knjiga ni zamišljena kot predstavitev različnih pomenov tektonike in razvoja ter postopne uveljavitve tega pojma v modernem pomenu besede. V tem primeru bi izbor besedil gotovo moral biti drugačen. Zamišljena je kot gradivo, ki lahko služi kot opora za prakticiranje arhitekture danes, se pravi, za oblikovanje odgovorov na tisto sodobno situacijo arhitekture, ki jo je Frampton v devetdesetih letih dvajsetega stoletja pravilno diagnosticiral kot situacijo zapiranja možnosti za arhitekturo. Framptonovo stališče, da je, prvič, arhitektura praksa *konstruiranja*, in drugič, da je arhitekturna praksa konstruiranja nekaj *materialnega*, je po našem mnenju več kot relevantno za razumevanje teorije in prakse sodobne arhitekture. Seveda pa je treba natančno premisliti, za kakšni vrsti konstruiranja in materialnosti gre.

Vprašanje, kako misliti materialnost prakse arhitekture, ne da bi zapadli v tehnicistični materializem, je mučilo že Semperja.<sup>6</sup> Pomemben korak pri opredelitvi te materialnosti je naredil Frampton, ko je produkte arhitekture opredelil kot "stvari". Pri tem se je opiral na Heideggerjevo razumevanje "stvari" kot specifičnega produkta človeškega ustvarjanja. Na ta način je odprl možnost za konceptualizacijo *arhitekturne* materialnosti – tiste materialnosti, ki ni zgolj materialnost običajnih predmetov ali materialnost tržnih dobrin. Materialni status tiste posebne vrste objektov, ki jih proizvaja arhitektura, je tudi tisto, kar nas bo zanimalo v spremni študiji. Framptonov esej bo zato naše osrednje referenčno besedilo. Vodilo pa nas bo vprašanje, na kakšen način po Framptonu, ki se sam opira na Bötticherja in Semperja, arhitektura proizvaja svoje čisto posebne objekte.

Vsa tri besedila so seveda vredna pozornosti tudi sama na sebi, kot samostojna dela. Ni dvoma, da gre za prispevke, ki s svojo arhitekturno sporočilno vrednostjo stopajo iz časovnega in prostorskega okvi-

---

<sup>6</sup> O vprašanju materialnosti arhitekture pri Semperju glej "Was Semper a materialist?", v: W. Herrmann, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, nav. d.

ra, v katerem so nastala. Zadevajo temeljna vprašanja arhitekture in so v tem pogledu »odporna« proti časovnim in prostorskim premenam. Kot takšno "nadčasovno" besedilo se je Semperjevo peto poglavje "Štirih elementov arhitekture" uveljavilo že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je dobilo status enega tistih arhitekturnih del, ki jih je preprosto treba poznati. Zaslovelo je z idejo o arhitekturi kot oblačilu, natančneje, s teorijo oblačenja /Bekleidungstheorie/, ki jo je Semper v tem poglavju razvil v prvih potezah.<sup>7</sup> Teorija je bila ob koncu 20. stoletja prepoznana kot pomembna tudi za razlago in razumevanje slovenske moderne arhitekture, predvsem Plečnikovega in Ravnikarjevega dela.<sup>8</sup> Končno je tudi zato smiselno, da smo to besedilo v slovenskem prevodu uvrstili v prvo knjigo naše zbirke.

## Vrnitev k materialni bazi

Frampton začne svoj esej z razmejitvijo od koncepta arhitekture kot uporabnega objekta, ki mu je dodan še dekorativni ovoj kot tisto, kar izraža njegovo funkcijo. To je model arhitekture kot okrašene lope, ki je predstavljen v vplivni knjigi postmodernizma *Learning from Las Vegas* kot eden izmed dveh mogočih načinov razumevanja in prakticiranja sodobne arhitekture.<sup>9</sup> Za Framptona je to tipičen primer trivializacije arhitekture,

---

<sup>7</sup> Manj znano je, da je pred Semperjem prav Bötticher pisal o pomenu tekstila za arhitekturo, o preprogah kot prvotnih elementih ustvarjanja prostora v arhitekturi. Gl. Herrmann, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, nav. d., str. 140–141.

<sup>8</sup> Glej na primer: Damjan Prelovšek, "Semperjeva Bekleidungstheorie v Plečnikovi ljubljanski univerzitetni knjižnici", v: Irene Mislej in Marco Pozzetto (ur.), zbornik s posveta Dunaj in Slovenci, Ljubljana, 1992, str. 123–127; Josip Plečnik. *An Architect of Prague Castle*, Praga: Prague Castle Administration, 1997; Miha Dešman, Andrej Hrausky, Boštjan Vuga (ur.), Plečnik 2007, *Arhitektov bilten*, št. 175–176, december 2007; Aleš Vodopivec in Rok Žnidaršič (ur.), *Edvard Ravnikar. Architect and Teacher*, Dunaj in New York: Springer Verlag, 2010, et. al.

<sup>9</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Massachusetts in London: MIT Press, 1977. V knjigi avtorji predstavijo dva modela sodobne arhitekture: "raco" in "okrašeno

njenega zvajanja na scenografijo. Arhitektura po njegovem ni scenografija, pa naj nastopa v sodobni ali v historicistični različici, niti ni velika skulptura, in prav tako ni nekaj zgolj uporabnega. Kaj torej arhitektura je, nadaljuje Frampton. Po njegovem mnenju smo prišli v fazo, ko je treba v arhitekturi ponoviti vprašanje, ki ga je že v šestdesetih letih prejšnjega stoletja v umetnosti postavil Clement Greenberg. In sicer, kaj je tisto, kar določa arhitekturo, kar ji je lastno in zanjo specifično in k čemur se moramo vrniti, če nočemo, da se tudi arhitektura spremeni v še eno obliko razvedrila in še eno obliko terapije. Odgovori pa takole:

*Če si zastavimo vprašanje, kaj bi lahko predstavljalo primerljiv temelj za arhitekturo, potem se moramo obrniti k podobni materialni bazi, namreč k temu, da mora arhitektura po nujnosti biti utelešena v strukturni in konstrukcijski formi.<sup>10</sup>*

Materialna baza arhitekture, tisto, s čimer arhitektura dela in kar je lastno le njej, sta torej konstrukcija in struktura. Ne bo odveč, če tu še enkrat poudarimo, da to nista preprosto nosilna konstrukcija in statično stabilna struktura. Ko govorimo o konstrukciji in strukturi v arhitekturi, govorimo o posebni artikulaciji konstrukcije in strukture, o posebnem postopku konstruiranja, gradnje, ki je tektonska gradnja. Takole Frampton opredeli njen značaj:

*Tako lahko trdimo, da je gradnja po svojem značaju ontološka, ne pa reprezentacijska, in da je grajena forma prisotnost, ne nekaj, kar bi zastopalo tisto odsotno. S terminologijo Martina Heideggerja bi jo lahko mislili kot "stvar", ne kot "znak".<sup>11</sup>*

Arhitektura s svojimi posebnimi postopki proizvaja posebne vr-

---

lopo" ("duck" in "decorated shed"). V prvem primeru že sama oblika stavbe izraža njeno funkcijo – kot primer za to navajajo neko ameriško trgovino z jajci, ki je bila oblikovana v obliki race; v drugem primeru pa imamo v osnovi generično stavbo, ki bi lahko bila po svoji funkciji karkoli, in šele njen ovoj ali pa znak, ki je pritrjen nanjo, izraža njeno funkcijo.

<sup>10</sup> Gl. K. Frampton, "Rappel a l'ordre: zagovor tektonike", str. 50 v pričujoči knjigi.

<sup>11</sup> Nav. d., str. 53

ste produktov. Štejejo kot materialni objekti, v svoji telesni prisotnosti, in ne kot reprezentacije, zastopniki nečesa odsotnega ali skritega. Še enkrat, niso scenografije, niso izraz nečesa drugega, ampak so "stvari". Poseben status teh objektov Frampton natančneje opiše v delu *Studies in Tectonic Culture*, ki je v mnogih ozirih nadaljevanje njegovega tu prevedenega eseja, ko pravi, da je značilnost arhitekture, da kljubuje času, da je anahronistična in da sta trajnost in odpornost njeni temeljni vrednoti.<sup>12</sup>

Za Framptona je poziv k redu – "rappel a l'ordre" – poziv k vrnitvi k materialni bazi arhitekture. In kot je veljalo za umetniška gibanja z začetka 20. stoletja, je tudi za Framptona to poziv k vrnitvi k tradiciji in zavrnitvi pozicije avantgarde.<sup>13</sup> Frampton se pridružuje stališču, da v dobi globaliziranega kapitalizma niso več ustrezne avantgardistične strategije prekinjanja sveta z izumljanjem novega. Končno to dela prav kapitalizem sam in se preko takšnega načina delovanja tudi vzdržuje. Vendar vrnitev k tradiciji za Framptona ni konzervativna pozicija umika. Nasprotno, vidi jo kot neke vrste militantno držo – ki pa je obrambna: ne odkrivanje novega, marveč obramba tega, kar je arhitekturi lastno. V tem vidi ne le možnost za ohranitev arhitekture, temveč tudi možnost za odpor proti procesu splošnega poblagovljenja, ki vse bolj obvladuje današnji svet in ga vse bolj spreminja v zgolj svetovni trg. Kot zapiše v eseju, sicer nima velikega upanja na zmago, vendar pa v tej usmeritvi vidi edino pravo možnost za arhitekturo, ki po njegovem ne sme privoliti v to, da zgolj služi obstoječemu, svetu, kakršen pač je.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Prim. Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge Massachusetts in London: MIT Press in Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago 1996, str. 27. Esej lahko razumemo kot prvo skico, v kateri je pojem tektonskega predstavljen v jasno definiranih obrisih, o knjigi pa lahko rečemo, da je podroben in s pomočjo primerov iz projektantske prakse podprt zaris tektonike in njenega pomena za arhitekturo.

<sup>13</sup> Izraz *rappel a l'ordre* se v pomenu vrnitve k tradiciji in prekinitve z avantgardističnimi tendencami pojavi v Franciji po prvi svetovni vojni. Prevzet naj bi bil iz naslova knjige Jeana Cocteauja *Le Rappel a l'ordre* (1926). Frampton ne navaja ne te ne kakšne druge reference.

<sup>14</sup> K. Frampton vselej znova poskuša opredeliti možnost odpora do negativnih tendenc



## Arhitekturna trojica

Posvetimo se zdaj vprašanju, kako po Framptonu arhitektura konstruira svoje produkte, kako poteka posebni postopek tektonske artikulacije konstrukcije in strukture in kako lahko razumemo tretjo kategorijo tektonike.

Začnimo s tem, kako Frampton razume konstrukcijo in strukturo. Razlika med konstrukcijo in strukturo namreč ni povsem jasna (tudi v angleščini ne). Eno od uveljavljenih razumevanj teh dveh pojmov je naslednje: struktura je osnovni urejevalni sistem ali načelo v stavbi, ki je odgovor na statične obremenitve in zahteve, kot je denimo sistem nosilcev in stebrov; konstrukcija je konkretna realizacija neke strukture oziroma strukturnega sistema v nekem izbranem gradbenem materialu, denimo v jeklu, na neki specifičen način, denimo z varjenjem in vijačenjem.<sup>15</sup> In kje je tu tektonika?

Če hočemo odgovoriti na to vprašanje, moramo biti nekoliko natančnejši. Spomniti se moramo, da Frampton v eseju – kot tudi v knjigi – vedno znova poudarja, da takrat, ko govorimo o konstrukciji in strukturi v arhitekturi, ne govorimo zgolj o nosilni konstrukciji ali statično logični strukturi, da ne govorimo zgolj o razkritju tehnike

---

neoliberalnega kapitalizma, ki jo lahko odpira in uveljavlja arhitektura. Stališče eksplicitno zagovarja v eseju o kritičnem regionalizmu, po katerem je verjetno najbolj znan. K. Frampton, "Nasproti kritičnemu regionalizmu: šest točk v prid arhitekturi odpora", prev. Vika Premzl, v: *Arhitektov bilten*, št. 117/118, oktober 1998, str. 86–91. V izvirniku: "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", 1983. Podobno stališče zagovarja tudi v zadnjih delih, denimo v eseju "Towards an Agonistic Architecture", ki je poskus reaktualizacije teze kritičnega regionalizma. Prim. K. Frampton, "Towards an Agonistic Architecture", *Domus*, št. 972, september 2013, str. 1–8.

<sup>15</sup> Tako opredeli konstrukcijo in strukturo Eduard Sekler v eseju "Structure, Construction, Tectonics", ki je ena temeljnih Framptonovih referenc v knjigi *Studies in Tectonic Culture* (kot tudi pri njegovem poučevanju tektonike na Univerzi Columbia v New Yorku). Eduard Sekler, "Structure, Construction, Tectonics", v: Gyorgy Kepes (ur.), *Structure in Art and Science*, New York: George Brazillier, 1965.



Arhitekti JKMM, cerkev Viikki, Helsinki, Finska, 2002–2005. Foto: Arno de la Chapelle.



Arhitekti JKMM, cerkev Viikki. Foto: Arno de la Chapelle.

konstrukcije ali o mehaničnem razkritju konstrukcije ali o strukturi in materialni trdnosti.<sup>16</sup> Frampton torej, strogo gledano, konstrukcije in strukture ne obravnava kot kategoriji ali entiteti, ki bi bili dani že v izhodišču.

Konstrukcija v arhitekturi po Framptonu ni preprosto nosilna konstrukcija – ampak je še nekaj drugega; in struktura v arhitekturi ni preprosto trdna struktura – ampak je še nekaj drugega. Imamo torej troje: konstrukcijo, strukturo in še nekaj drugega. Za tektoniko lahko rečemo, da je prav ta "*še nekaj drugega*". A to ni nekaj, kar bi se dodajalo neki strukturi, realizirani v neki konstrukciji kot nekakšen estetski dodatek. Je namreč tisto, preko česar tako konstrukcija kot struktura šele prideta do tega, kar sta kot oni sami, in sicer *konstrukcija in struktura v arhitekturi*. Šele v povezavi s tektoniko se dejansko izoblikujeta kot arhitekturna elementa. Pri čemer pa se tudi sama tektonika izoblikuje šele v povezavi z njima. Že na podlagi te razlage je jasno, da vse tri kategorije nastopajo kot one same šele skupaj, v medsebojni povezavi. Ni ene kategorije brez drugih dveh.

To postane bolj jasno, če se spomnimo, kako poteka konstruiranje arhitekture v praksi projektiranja. Ne poteka tako, da najprej določimo neki strukturi sistem, neki koncept strukture, v naslednjem koraku premislimo, kako bo ta struktura realizirana, iz kakšnih materialov bo in kako bo narejena, v tretjem koraku pa pogledamo, ali nam je uspelo razviti dobro rešitev. Proces ne poteka linearno od strukture preko konstrukcije do arhitekture. Vse troje dejansko ves čas mislimo skupaj. Nosilno konstrukcijo vedno že mislimo kot implementacijo nekega koncepta strukture in strukturo vedno že mislimo kot implementirano v neki konstrukciji, pri čemer sta izhodišče in cilj tega premisleka arhitekturna ali tektonska rešitev, o kateri imamo bolj ali manj jasno predstavo – in ki se v tem procesu mišljenja/artikulacije še spreminja.

---

<sup>16</sup> Glej uvodnik v knjigo *Studies in Tectonic Culture*, nav. d.

Če ponovimo še enkrat, arhitekturna rešitev dane konstrukcijsko strukturne naloge – naj gre za materialni produkt v merilu stavbe ali pa v merilu detajla – je rešitev, ki ni preprosto nosilna konstrukcija in ni preprosto mehanično razkritje strukture, ampak je še nekaj drugega. V procesu arhitekturnega konstruiranja se proizvede še neki presežek. Arhitektom je to dobro znano. Pri vsakem projektu si prizadevajo za to, da bi proizvedli neki presežek – za to, da bi bila rešitev še nekaj več kot zadostitev izhodiščnih zahtev projekta. Bistveno pa je, kako razumemo ta presežek, ta "nekaj več" (tektonike).

Kot smo že poudarili, je na podlagi Framptonove konceptualizacije arhitekture mogoče reči, da je tektonika tisto, kar naredi, da se tako konstrukcija kot struktura šele zares izoblikujeta kot konstrukcija in struktura v arhitekturi. Je tisto, kar ju poveže v arhitekturo. Če smo dosledni glede tega, da je arhitektura "stvar", torej nekaj materialnega – in ne znak, izraz nečesa duhovnega –, je ta presežek lahko le sama *povezava*, sam *vezni člen* med konstrukcijo in strukturo. Ta na eni strani omogoči nastanek arhitekturne rešitve; s tem ko ju poveže, pa se na drugi strani kot njuna povezava izoblikuje tudi on sam. Izoblikuje se sicer na neki poseben način: povezava tektonike ni nič neposredno vidnega, dana rešitev je "objektivno" gledano zgolj neka specifična struktura, realizirana v neki specifični konstrukciji. Tektonika kot vez ni nekaj "objektivno" obstoječega. In vendar učinkuje. Natančneje, proizvaja specifičen *materialni učinek*: je tisto, zaradi česar je rešitev konstrukcijsko strukturne naloge *arhitekturna* rešitev. V tektonski vezi je materializirana, utelešena arhitektura sama.

Tektonika torej objektivno gledano ni nič – za tabele in izračune gradbeniške statike sploh ne obstaja. Vendar pa ni preprosto nekaj ničnega; nasprotno, je tisto, kar je za arhitekturo ravno ključno. Je tisto, zaradi česar so njeni produkti objekti posebne vrste. So materialni objekti, vendar objekti, ki imajo neko posebno vrsto materialnosti, takšno, ki ni preprosto in zgolj materialnost gradbenih materialov. Njihova posebna materialnost se proizvaja skozi proces *arhitekturnega konstruiranja*. Tisto,

kar dela, kot se glasi Framptonova teza, arhitekturo za "stvar" – njena stvarskost ali materialnost –, se proizvajata skozi konstruiranje, grajenje, spletnje in zlaganje skupaj.

Poglejmo zdaj na primeru detajla vezi, konstrukcijske vezi v stavbi, kako se konstruira materialnost arhitekture. Z naslonitvijo na to, kar nam povedo Frampton, Semper in Bötticher, lahko rečemo, da je konstrukcijska vez najmanjši arhitekturni produkt. Poglejmo torej materialnost tega produkta, ki je učinek tektonike.

### **Vež: prvobitni tektonski element**

Frampton se pri razlagi statusa detajla vezi v arhitekturi eksplicitno opira na Semperja, ki vez opredeli kot prvobitni tektonski element. Vež je tisti temeljni neksus, "okrog katerega zgradba nastaja v svoji biti, se pravi, se artikulira kot prisotnost na sebi".<sup>17</sup> Je tisto osišče, okrog katerega se artikulira arhitektura.

Podobno tudi Bötticher opredeli način stikovanja konstrukcijskih elementov. Po njegovem mnenju povezave konstrukcijskih elementov, ki so hkrati artikulirane (torej objekti sami na sebi) in integrirane (sestavni deli objekta/stavbe), konstituirajo telesno formo stavbe. So gradniki stavbe, in sicer ne le v smislu njene materialne dovršitve, temveč tudi v smislu, da ji dajejo simbolni pomen. Povezave, veži torej gradijo stavbo, a ne stavbe kot zgolj običajnega, uporabnega objekta, temveč kot objekt, ki ima tudi simbolni pomen, kar za Bötticherja pomeni, da ima značaj arhitekture.<sup>18</sup>

V navezavi na to, kar smo zapisali zgoraj, lahko rečemo, da se v detajlu vezi artikulira trojica konstrukcija, struktura in tektonika v najmanjšem merilu, merilu osnovnega delca – osnovnega delca arhitekture. Lahko bi rekli, da je vež neke vrste kvark arhitekture. V tem smislu jo

---

<sup>17</sup> K. Frampton, "Rappel a l'ordre...", nav. d., str. 59

<sup>18</sup> Razlago navaja Frampton v eseju "Rappel a l'ordre...", str. 59

opredeli tudi Frampton, ko pravi, da generična vez ni le povezava, temveč točka ontološke zgoščitve.

Kaj to pomeni? Pomeni, da v njej je – ali pa ni – prisotna *sama arhitektura*, in sicer materialno telesno prisotna. V njej je prisotna *arhitekturna materialnost* objekta, ki pa, kot smo že povedali, ni običajna materialnost.<sup>19</sup>

Oglejmo si to na konkretnem primeru konstrukcijskega detajla – detajla vezi nosilne konstrukcije cerkve Viikki, ki jo je projektirala skupina arhitektov JKMM:

Pred seboj vidimo šest lesenih konstrukcijskih elementov, štiri vertikalne in dva horizontalna, in hkrati ne vidimo zgolj teh šestih elementov. Vidimo še nekaj drugega: da so med seboj povezani, in sicer na način, za katerega lahko po mojem nedvomno rečemo, da se je v tej povezavi materializirala uspešna *arhitekturna rešitev*, uspešna *arhitekturna* artikulacija teh šestih elementov.

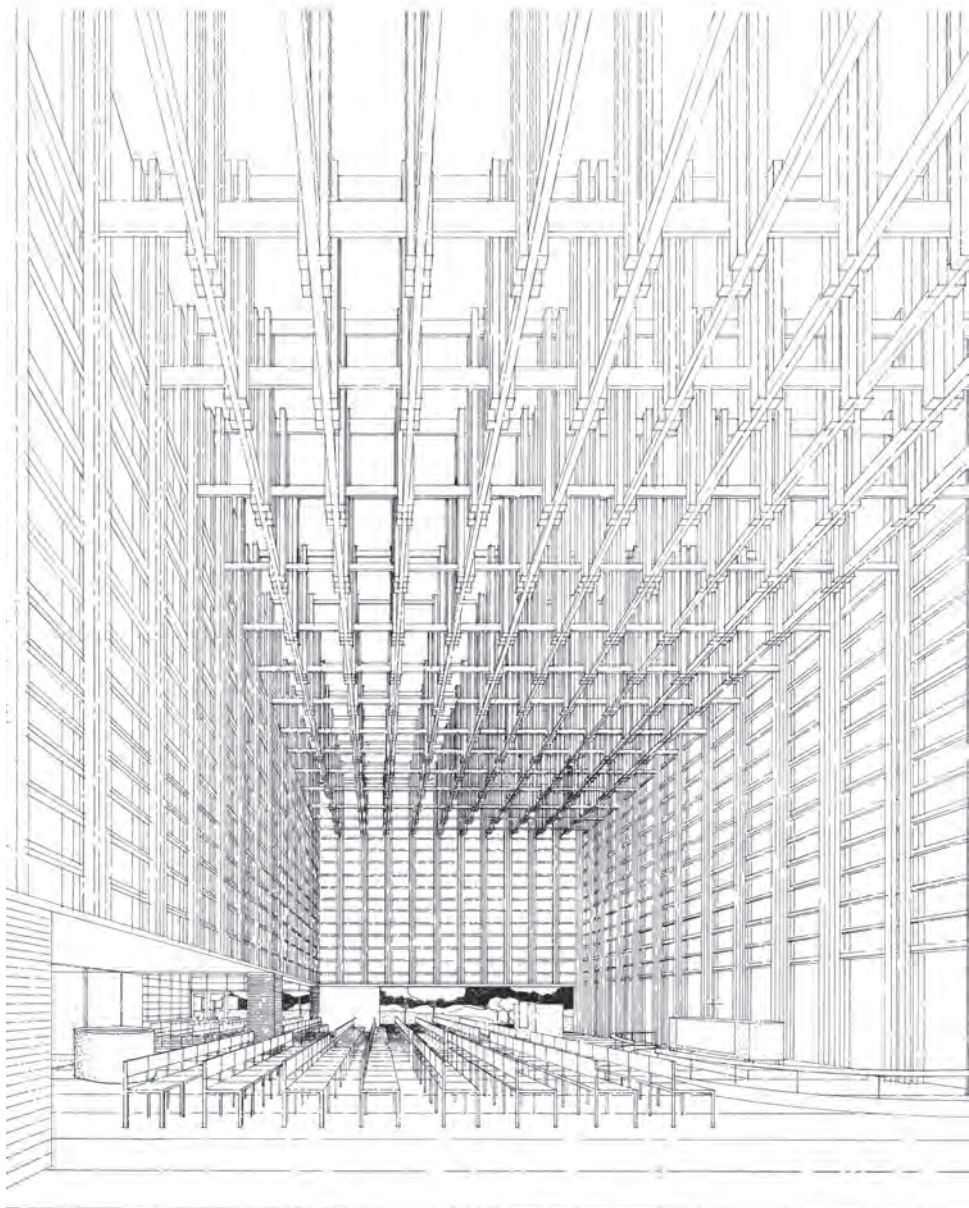
Kako torej učinkuje povezava? Kaj se proizvede v njej?

Imamo samo šest elementov in njihovo povezavo. Sama povezava, način, kako so ti elementi povezani med seboj, ni neki dodaten, sedmi element. Same vezi ne vidimo; vse, kar vidimo, so uspešno povezani konstrukcijski elementi. Vez sama v povezavi – če je in ko je uspešna – izgine, prisotna pa je v svojem materialnem učinku – v tem, da vidimo povezavo teh šestih elementov kot uspešno arhitekturno rešitev, kot *ponavzočenje*, *utelešenje* *arhitekture*. Vez izgine v rešitvi in zaživi kot rešitev sama. *Prisotna je kot odsotna*. Prisotna je v smislu, da naredi, da pred seboj vidimo telo arhitekture, čeprav "objektivno" nimamo

---

<sup>19</sup> S to trditvijo zapuščamo okvir Framptonove razlage. V zgoraj navedeni izjavi namreč Frampton nadomešča stvarskost "stvari" z njeno duhovno vrednostjo. S tem sam zaide v nasprotje s svojo osnovno tezo, da je grajena forma, konstruirani objekt, *prisotnost* in ne nekaj, kar bi *zastopalo tisto odsotno* (kot npr. duhovno vrednost). Navedimo njegovo izjavo v celoti: "V "stvarskosti" konstruiranega objekta prebiva duhovna vrednost, in sicer do takšne mere, da generična vez postane točka ontološke zgoščitve, ne zgolj povezava."





Arhitekti JKMM, cerkev Viikki, skica osrednjega prostora cerkve.





Arhitekti JKMM, cerkev Viikki, gradnja. Foto: Samuli Miettinen.



Arhitekti JKMM, cerkev Viikki, osrednji prostor cerkve. Foto: Jussi Tiainen.



Arhitekti JKMM, cerkev Viikki, nosilna konstrukcija in detajl vezi. Foto: Kimmo Räsänen.



Arhitekti JKMM, cerkev Viikki, nosilna konstrukcija in detajl vezi. Foto: Kimmo Räsänen.

pred sabo nič drugega kot različne med seboj povezane elemente in materiale. Detajl vezi arhitektov JKMM zato lahko opišemo takole: *je nekaj več kot zgolj šest lesenih konstrukcijskih elementov, ne da bi zares bil nekaj več*. Če povezava ni uspešna, če je vez slabo izražena, pa vidimo samo elemente in spodletel poskus njihove povezave. V tem primeru ni arhitekture, je samo konstrukcijski detajl.

Zato uspešna vez – kot je detajl, upodobljen na fotografiji – za arhitekturo na eni strani šteje prav kot konkreten materialni objekt tu, pred nami; na drugi strani pa je ne smemo zamešati z zgolj materialnim objektom tu, pred nami. Da ju ne smemo zamešati, lahko izrazimo tudi takole: v bistvu lahko razumemo vez na dva načina, na instrumentalnotehnični način ali na arhitekturni način. In sicer arhitekturni način, ki vsebuje v sebi tudi instrumentalnotehnični način.

Skratka, obravnavani detajl vezi lahko vidimo kot konstrukcijski detajl, kot nosilni element, sestavljen iz kosov lesa. V tem primeru štejejo vrsta in obdelava lesa, tip in velikost vijakov, s katerimi so nosilni elementi povezani med seboj, njihove dimenzije ipd. Ko gledamo na ta način, smo v svetu instrumentalnotehnične logike. Vendar nam povezava med temi kosi lesa omogoča tudi, da tako rekoč vstopimo v neki drugi svet. V svet, ki nas nagovori kot arhitekto. In v tem primeru v povezavi kosov lesa dobesedno vidimo utelesitev arhitekture, vidimo jo kot *telo* arhitekture. Prav to telo je tisto, kar zanima arhitekto. To se vidi med drugim po tem, kako gledajo arhitekturo: dotikajo se materialov, trkajo nanje, gladijo teksture in stike med njimi. A kaj tu gledajo? Ne preverjajo trdote materialov, kako trdno so privijačeni vijaki ali kako je ta konstrukcija zložena skupaj. Gledajo, kako je zložena skupaj *arhitektura*. Ki pa je ni nikjer drugje kot prav v teh konkretnih materialih, vijakih in spojih. Zato ta objekt šteje za arhitekturo prav kot objekt, ki je *materialno tu*, pred nami – in ne kot zastopnik skritega bistva arhitekture. Šteje kot to, kar je prisotno, šteje kot "stvar" – in ne kot reprezentacija nečesa odsotnega.

O arhitekturnem objektu lahko zato rečemo, da ima dvojno ma-

terialnost. Običajno materialnost lesa ali jekla, betona, opeke, hkrati pa še materialnost uspešne arhitekturne rešitve, uspešne vezi. Ta druga materialnost je, na kratko, *materialnost arhitekture same – materialnost prisotne odsotnosti* ali tudi *tistega ničča, ki ni nekaj ničnega*. In ki se proizvede prav skozi proces arhitekturnega ali tektonskega konstruiranja – je učinek artikulacije vezi. Obe materialnosti sta neločljivo povezani med seboj. Poudariti pa velja: materialnost, ki je učinek vezi, je sicer nevidna, a je bolj obstojna in trajna od lesa, jekla, betona, opeke. Je tisto, zaradi česar uspešni detajli vezi in druge uspešne arhitekturne stvaritve živijo tudi desetletja ali stoletja po tem, ko so bili narejeni, tudi v čisto drugi situaciji, kot je bila situacija, v kateri so nastali – živijo kot nekaj za arhitekturo pomembnega. Morda najboljši primer takšnega detajla je Miesov križni detajl Barcelonskega paviljona (upodobljen je na naslovnici), ki je utelesitev arhitekture v izčiščeni obliki, maksimalno približanje ponavzočenju same arhitekturne materialnosti, kar je Mies sam imenoval *Beinahe Nichts*, skoraj nič.

### **Gigantska vez: umeščanje arhitekture**

Frampton v eseju izpostavi še en vidik, ki ga je treba upoštevati v procesu arhitekturnega projektiranja. To je postopek umeščanja arhitekture na lokacijo oziroma *topološki vidik* arhitekture.

Ta vidik Frampton poudari, ko obravnava Semperjeve štiri elemente arhitekture. Posebno pozornost posveča pri tem zemeljnemu delu, elementu, katerega temeljni pomen za arhitekturo je izpostavil že Semper. Opiše ga kot označitev, oblikovanje in pripravo terena. Posebej izpostavi njegovo funkcijo zasidranja konstrukcije na lokacijo, tudi v dobesednem pomenu zareze v teren (breaking ground). Frampton vidik zasidranja ali umeščanja arhitekture še eksplicitneje opredeli v knjigi *Studies in Tectonic Culture*. Razloži ga v navezavi na Semperjev koncept stereotomije. Po Semperju je ta eden od dveh dialoško

nasprotnih modusov konstrukcije: medtem ko tektonika zadeva lahke konstrukcije nosilnega okvira, se stereotomija tiče masivne gradnje.<sup>20</sup> Iz etimologije besede – *stereos* pomeni trdno, solidno, *tomia* pomeni rezati – pa izhaja tudi tisti pomen tega pojma, ki zadeva umestitev arhitekture, lahko bi tudi rekli, njene zareze v solidno telo zemlje. Frampton v svojih študijah poudarja, da je to pomemben vidik arhitekture, ravno tako kot je pomembno konstruiranje forme objekta: "stavba je prav toliko zadeva terena, kot je zadeva grajene forme".<sup>21</sup>

Vendar pa se zdi, da Frampton tu pozablja na svojo osnovno tezo, da namreč arhitektura temelji na konstruiranju, povezovanju, zlaganju skupaj. Ustavi se pri ugotavljanju golega dejstva, da obstajata dva elementa, težka stereotomija in lahka tektonika, zemeljno delo, ki streми k zemlji in neprosojnosti, in lahki okvir, ki streми k nebu in prosojnosti. Ne postavi pa vprašanja, ki bi si ga moral glede na svojo teorijo, namreč, kako se oba elementa povezujeta med seboj, kakšna je njuna vez. Drugo vprašanje, ki bi si ga tudi moral zastaviti pri tem, je, kako je mogoče povezati *konstrukcijski* vidik arhitekture s *topološkim*. Kako lahko preko konstrukcijskega vidika – glede na to, da je po Framptonu arhitektura konstruiranje – pridemo do topološkega? Na podlagi tega, kar nam povesta Frampton in Semper o tektoniki in konstrukcijski vezi, bi sami na to odgovorili takole: umestitev neke grajene strukture, denimo stavbe, v kontekst deluje na način *gigantske različice vezi*.

Za gigantsko različico vezi – povezavo stavbe in konteksta – dejansko velja to, kar velja za konstrukcijsko vez: kolikor je ta povezava uspešna, dobimo kot rezultat še nekaj več kot zgolj njuno vsoto, torej več kot neko stavbo v nekem kontekstu. Rezultat njune uspešne povezave je enkratna arhitekturna rešitev, ki je objekt čisto posebnega tipa. Ta objekt bomo imenovali *kraj*.

Kraj ni tretji element. Kraj je sama povezava, ki se kot takšna

---

<sup>20</sup> Gl. K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture ...*, nav. d., str. 7.

<sup>21</sup> Nav. d., str. 27.



nikoli ne pojavi neposredno, je sama vez, ki ni nič neposredno vidnega – neposredno vidna sta samo stavba in kontekst. Kljub temu pa učinkuje. Učinkuje tako, da vidimo stavbo ne le kot uporaben objekt, ki opravlja različne funkcije, marveč tudi kot *uspešno arhitekturno stvaritev*. In da kontekst vidimo ne le kot sklop specifičnih lokalnih pogojev, marveč tudi kot *arhitekturno prisotnost konteksta*, kot *lokalizirani kontekst*.

Dobimo torej na eni strani *še nekaj več* od zgolj stavbe (kot uporabnega objekta), *ne da bi to zares bilo nekaj več*. In dobimo na drugi strani *še nekaj več* od konteksta (kot sklopa specifičnih pogojev), *ne da bi to dejansko bilo nekaj več*. Dobimo primer arhitekture. To pa je dvoje hkrati: stavba z neko *minimalno razliko*, ki jo loči od nje same kot zgolj uporabnega objekta, in lokalni kontekst z neko *minimalno razliko*, ki ga loči od vsakokratnih lokalnih specifičnosti. Primer arhitekture je rezultat uspešne umestitve stavbe v njen kontekst, tako da se oba pojavita z neko minimalno razliko.<sup>22</sup>

## Konstruiranje objektov z razliko

Poglejmo nekoliko podrobneje to razliko na konkretnem primeru, stanovanjski stavbi Spirala arhitekta Zvi Heckerja.<sup>23</sup> Pri razlagi si bomo pomagali s tremi objekti ali stanji, ki jih uvede Frampton, da bi zarisal pojem tektonike. To so tehnološki, scenografski in tektonski objekt.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Za podrobno opredelitev koncepta minimalne razlike glej: Rado Riha, *Kant in drugi kopernikanski obrat v filozofiji*, Ljubljana: Filozofski inštitut, Založba ZRC, 2012.

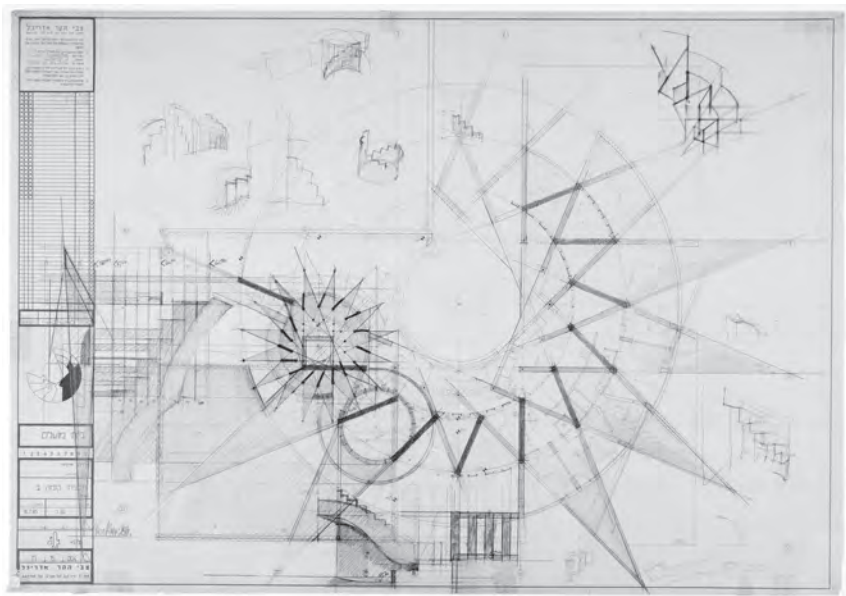
<sup>23</sup> Tu se bomo osredotočili samo na stavbo, na enak način pa bi lahko obravnavali tudi kontekst.

<sup>24</sup> Frampton se pri tem opira na Bötticherjevo konceptualno dvojico jedrna forma/Kernform in umetniška forma/Kunstform, ki jo nemški arhitekt razvije v knjigi *Tektonika Grkov* kot analitično orodje za interpretacijo arhitekture. Prvo lahko v grobem opišemo kot nosilno strukturo stavbe/elementa, drugo pa kot njen vizualni izraz. Bistveno pa je, da za Bötticherja arhitekturna stvaritev, kot je denimo dorski steber, ni preprosto jedrna forma z dekorativnim *dodatkom* umetniške forme, temveč sta obe formi v stvaritvi neločljivo povezani med seboj. Gl. uvodnik v *Tektoniko Grkov* v pričujoči knjigi. Frampton naredi korak naprej od te konceptualizacije, ko neločljivo povezavo tega dvojega opredeli kot tretji (tektonski) objekt.

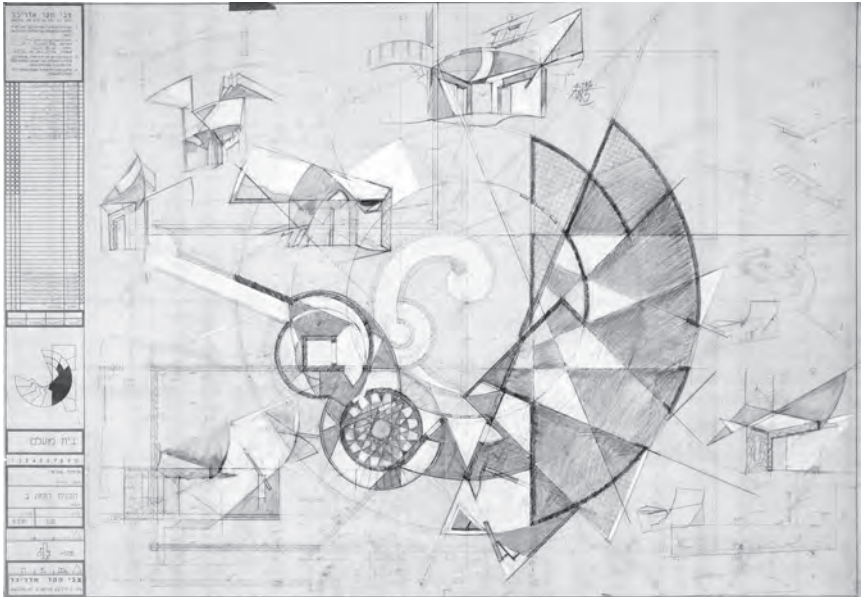




Zvi Hecker, skica Spirale po Piranesiju, 1986.



Zvi Hecker, stanovanjska stavba Spirala, Ramat Gan, Izrael, 1985–89



Zvi Hecker, stanovanjska stavba Spirala.



Zvi Hecker, stanovanjska stavba Spirala.





Zvi Hecker, stanovanjska stavba Spirala. Foto: Zvi Hecker Office.

Tehnološki objekt opredeli kot neposreden odgovor na instrumentalno potrebo, scenografski objekt kot reprezentacijo nekega odsotnega ali skritega elementa, za tektonski objekt pa pravi, da se pojavlja v dveh modusih, v modusu *ontološke* in *reprezentacijske* tektonike. V prvem primeru je konstrukcijski element oblikovan tako, da je že on sam nosilni element, torej tehnološki objekt, in prav kot takšen, kot tehnološki objekt, je tudi scenografski objekt, izraža svoj kulturni status. Pri *reprezentacijski* tektoniki pa prevlada reprezentacijski vidik oziroma scenografsko stanje: tehnološki objekt je sicer artikuliran, vendar je zakrit.

Stanovanjska stavba Spirala je lep primer ontološke tektonike. Kot konstrukcijski element lahko pri njej razumemo kar samo nosilno konstrukcijo stavbe. Opišemo jo lahko na podoben način, kot smo opisali detajl vezi arhitektov JKMM: stavba dejansko ni nič drugega kot nosilna konstrukcija iz betonskih blokov, ki je tudi uporabna za bivanje. In vendar ni zgolj to, ni zgolj tehnološki, uporabni objekt, je še nekaj več. Napačno pa bi bilo reči, da je tehnološki objekt, ki poleg tega tudi izraža idejo nedokončanosti, večnega nadaljevanja, ki jo predstavlja geometrijski lik spirale. Ni torej tehnološki objekt, ki se mu dodaja še reprezentacijska vrednost, torej scenografski objekt. Pač pa moramo reči, da stavba *je tehnološki objekt, ki je tehnološki objekt prav na način, da je vedno še nekaj več* – še izraz ideje arhitekture kot nečesa vselej nedokončanega, še scenografski objekt. *Ne da bi zares bil nekaj več* – se pravi, ne da bi bilo mogoče ta nekaj več od njega odšteti, mu ga odvzeti, da bi prišli do čiste uporabnosti. *Za ta več, ki ni nekaj več*, uporabljamo izraz minimalna razlika. Tektonski objekt – v našem primeru stanovanjska stavba arhitekta Heckerja – je tehnološki objekt, ki je zgrajen na razliki, ki ga loči od njega samega.<sup>25</sup> Ta razlika je *notranja, za objekt konstitutivna*. Je način, ka-

---

<sup>25</sup> Ker gre za primer ontološke tektonike, torej za tehnološki in scenografski objekt, ki sta "zmontirana skupaj" v enem in istem objektu, bi lahko to, kar smo povedali o tehnološkem objektu, povedali tudi o scenografskem: Heckerjeva stanovanjska stavba je

ko se v objektu materializira njegova posebna materialnost, tista, ki ga naredi za produkt arhitekture, *arhitekturna materialnost*.

Kraj je torej uspešna povezava stavbe in konteksta, njuna vez, v kateri sta tako stavba kakor kontekst proizvedena z minimalno razliko v sebi. Tako o stavbi kot o kontekstu lahko rečemo, da se zares pojavita šele kot posledica uspešne konstrukcije kraja/vezi. Pojavita se, če uporabimo Framptonovo formulacijo, z *amplificirano prisotnostjo* – pojavita se kot *primer arhitekture*. Dejansko ni samo stavba nekaj ustvarjenega, ustvarjen je tudi sam kontekst. Seveda je tam bil že prej kot sklop pogojev in dejavnikov, ki ga sestavljajo. Vendar je skozi arhitekturno intervencijo, skozi dejanje umestitve, rekonstruiran, opredeljen na novo: ustvarjen je kot kontekst z notranjo razliko, kot *lokalizirani* ali *arhitekturni kontekst*.<sup>26</sup> To lahko lepo vidimo pri kapeli Oberrealta arhitekta Christiana Kereza, ki je še en primer ontološke tektonike.

Povzemimo zdaj, kako sta oba postopka izdelovanja arhitekture, konstruiranje in umeščanje, ter oba vidika arhitekture, konstrukcijski in

---

nadčasovni arhitekturni strukturni element, in vendar ni zgolj to, ni zgolj reprezentacija ideje neskončnega nadaljevanja, večne nedokončanosti, je tudi nekaj povsem uporabnega. Vendar uporabnost ni preprosto neki dodatek. Takole bi morali reči: ta stavba je *scenografski objekt, ki je scenografski objekt prav na način, da je vedno še nekaj drugega* – še neka povsem običajna nosilna konstrukcija, ki je uporabna za bivanje, še tehnološki objekt. *Ne da bi zares bila še nekaj drugega* – se pravi, ne da bi bilo mogoče to nekaj drugega od njega odšteti.

<sup>26</sup> Da je umesitev na lokacijo *ustvarjenje* konteksta, izhaja tudi iz izjave Vittoria Gregottija, ki jo za ponazoritev pomena lokalnega za arhitekturo navaja Frampton. Naj navedemo del izjave: "Okolje potemtakem ni sistem, s katerim bi se morala arhitektura zlit. Nasprotno, je najpomembnejši material, iz katerega je treba razviti projekt. Resnično, s konceptom lokacije in principa naseljevanja okolje postane esenca arhitekturne produkcije. Iz takšnega izhodišča lahko ugledamo nove principe in metode oblikovanja. Principe in metode, ki dajejo prednost umeščanju na specifično področje [sic]. To je dejanje poznavanja konteksta, ki izhaja iz njegove arhitekturne modifikacije." Gregotti je ekspliciten glede tega, da kontekst ni nekaj, čemur bi se arhitektura morala prilagoditi, temveč je material, tisti najpomembnejši material, s katerim arhitektura dela. In sicer tako, da ga preoblikuje, modificira, rekonstruira. In kolikor je pri tem uspešna, kolikor svoje delo opravi dobro, se kontekst šele zares pojavi, postane zares viden – šele vznične vednost o kontekstu. Prim. "Rappel a l'ordre ...", nav. d., str. 63/64



Christian Kerez, kapela v Oberrealto, Graubünden, Švica, gradnja.  
Foto: C. Kerez.1992-1993

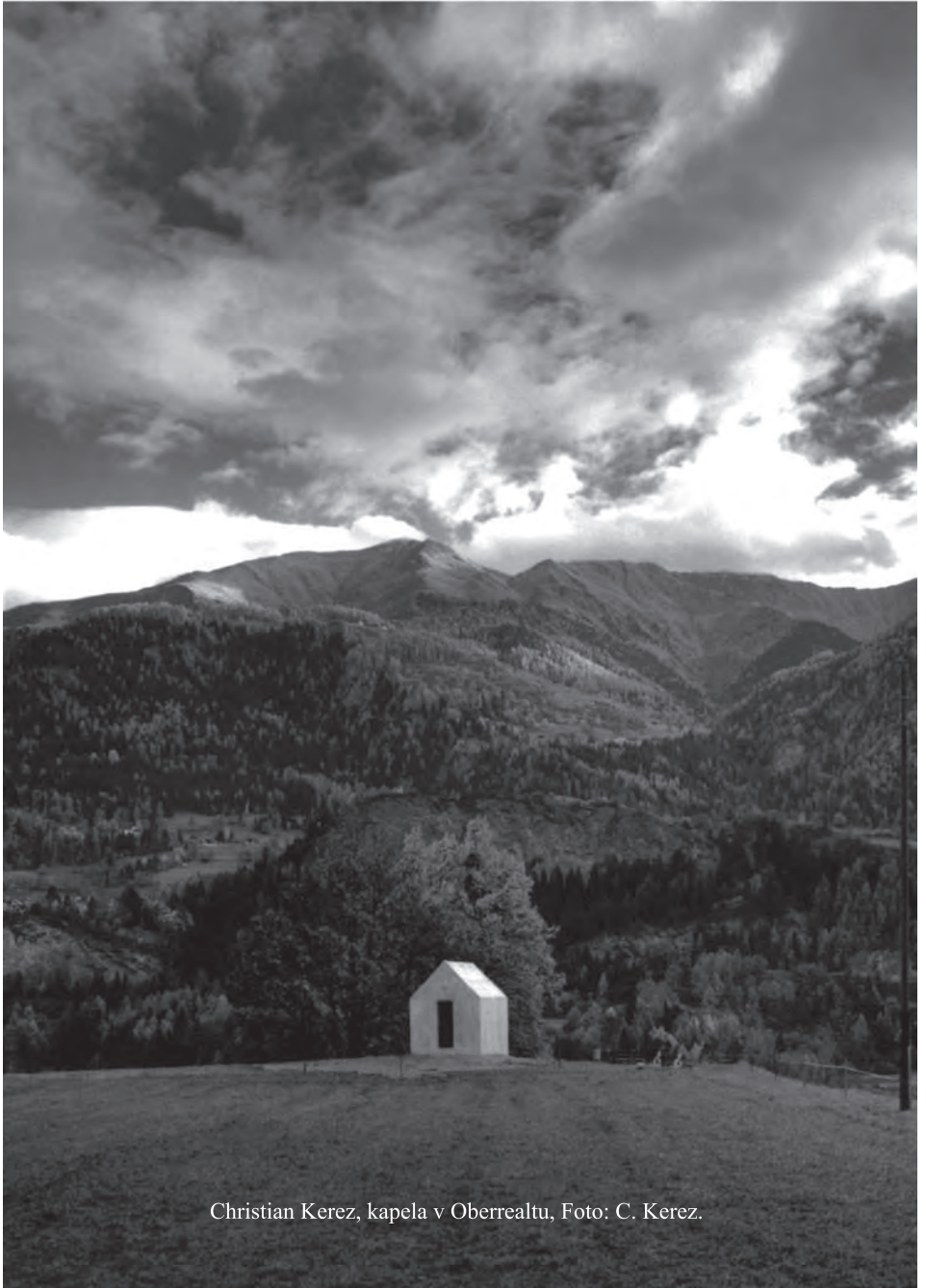




Christian Kerez, kapela v Oberrealtu, gradnja. Foto: C. Kerez.



Christian Kerez, kapela v Oberrealtu, interier. Foto: C. Kerez.



Christian Kerez, kapela v Oberrealu, Foto: C. Kerez.

topološki, povezana med seboj. Če kontekst opišemo kot sklop pogojev in dejavnikov, bi rekli takole: umestitev v kontekst, sklop pogojev, je rekonstruiranje teh pogojev na način gigantske vezi – vezi samega konteksta in predlagane arhitekturne rešitve, denimo stavbe –, ki je, kolikor je vez uspešno artikulirana, tudi artikulacija, ustvarjenje kraja, *toposa*. Umestitev na lokacijo je torej po svojem bistvu konstrukcijsko dejanje arhitekta, ki je hkrati tudi topološko.

Kolikor je to dejanje uspešno, nastanejo posebne vrste objekti, in sicer objekti z notranjo razliko. Ta razlika je tisto, kar v teh objektih pritegne našo pozornost. Ni sicer nič neposredno vidnega. Pravimo, da je minimalna, nična, saj "objektivno" gledano sploh ne obstaja. In vendar jo vidimo – kolikor nas arhitektura zanima, kolikor smo pripravljeni vstopiti v tisti drugi svet, ki ni tehničnoinstrumentalni, v svet arhitekture. Ta razlika je tisto, zaradi česar se arhitekti vedno znova vračajo k nekaterim arhitekturnim stvaritvam. Vračajo se zato, ker v njih najdejo tisto, kar je za arhitekturo temeljno, in zato, da bi ugotovili, kako je to, kar je temeljno, skonstruirano – da bi to lahko ponovili, rekonstruirali v neki drugi situaciji, obliki, materialih, mediju.

Končno, ali ni takšen poskus arhitekturne rekonstrukcije tudi Framptonov esej "Rappel a l'ordre"? Skuša povedati, v mediju besede pokazati, rekonstruirati, kako arhitektura konstruira tisto, kar je zanjo temeljno in kar je sam našel v stavbah, kot so Utzonova cerkev Bagsvaerd, Berlagejeva borza, Moneov muzej arheoloških izkopenin, ki so zanj primeri arhitekture.

## **Odpornost arhitekture**

V teoriji in praksi arhitekture gre za rekonstruiranje te minimalne razlike. V primeru projektantske prakse poteka ta rekonstrukcija na način grajenja konkretnih materialnih objektov, od konstrukcijskih detajlov do zgradb. Zato lahko upravičeno trdimo, da je gradnja *ontološka operacija*: skozi arhitekturno konstruiranje se proizvede čisto poseben tip

materialnega objekta. Opredelili smo ga na več načinov, kot minimalno razliko, kot prisotno odsotnost, kot nič, ki ni nekaj ničnega. V vseh teh načinih je specifična materialnost tega objekta tisto, kar produktu arhitekture šele zares da pečat *arhitekturnega* produkta.

Vztrajanje pri arhitekturi kot specifični dejavnosti ni preprosto obrambna drža, ki skuša obvarovati arhitekturo, kolikor se ta v svetu splošnega poblagovljenja sploh še da obvarovati. Arhitektura, ki izhaja iz svoje materialne baze, producira posebne vrste objektov, ki so trajni in odporni, kot smo rekli. So produkt svojega časa in situacije, a produkt, ki prekinja svojo časovno in prostorsko določenost. Če uporabimo Framptonove formulacije iz sklepnega dela eseja: v svetu afirmirajo moment večne sedanjosti, in tudi, afirmirajo brezčasnost kot času zavezan trenutek, ki je iztrgan iz kontinuitete časa.

Prav zaradi tovrstne odpornosti produktov arhitekture lahko rečemo, da je vztrajanje pri arhitekturi že samo po sebi pozicija odpora. A ne pasivnega odpora do prevladujočih negativnih tendenc časa. Ampak aktivnega, afirmativnega odpora, prakticiranega kot prebijanje, načentjanje, odpiranje zaprtega sveta globalnega kapitalizma. Prav vrnitev k temeljem arhitekture je danes avantgardistična usmeritev, avantgarda 21. stoletja. Ne avantgarda v smislu iskanja novega kot drugačnega, kot tega, *česar svet še ni videl*. To je novo, kot ga razume in uveljavlja sam kapitalizem, in od tako razumljene novosti se skuša distancirati tudi Frampton. Gre za neko drugo, radikalnejše novo – novo kot tisto, *česar svet nikoli ne bo videl*. Kar objektivno gledano – gledano s stališča današnega sveta, sveta tržnoinstrumentalne logike – ne šteje nič. Pa vendar ni nekaj ničnega. V praksi arhitekture ne gre za to, da se naredijo drugačne rešitve, različne od tistih, ki so že narejene. Če še enkrat poudarimo: gre za neko drugo vrsto razlike, ki ni razlika med različnimi rešitvami, temveč je razlika, ki je *notranja*, lastna posamezni rešitvi. Gre za *minimalno razliko*.

To razliko arhitektura vnaša v svet v obliki produktov, ki jih proizvaja. In tako dejansko že gradi neki drug in drugačen svet. To je svet,

ki je strukturiran na drugačen način kot svet globaliziranega kapitalizma in ki zahteva drugačen način delovanja v njem. Je odprti ali subjektivirani svet. Tako sami razumemo Framptonovo trditev, da je arhitektura svetotvorna dejavnost. In tako razumemo tudi tisto njegovo prizadevanje, ki je stalnica v njegovem teoretskem delu. Namreč pokazati, da lahko arhitektura odpira možnost za to, da obstoječe ne postane tudi zadnji horizont mogočega.



Kenneth Frampton

## RAPPEL À L'ORDRE:<sup>1</sup> ZAGOVOR TEKTONIKE

Za obravnavo vprašanja tektonske forme sem se odločil zaradi številnih razlogov, med katerimi ne najmanj pomemben je dandanašnja težnja, da bi se arhitektura zvédla na scenografijo. Ta odziv je odgovor na vse-splošno zmagoslavje okrašene lope /decorated shed/ Roberta Venturija, na tisti vse preveč razširjeni sindrom, znotraj katerega je zavetje zapakirano kot velikanska dobrina. Med prednostmi scenografskega pristopa je dejstvo, da je mogoče njegove rezultate eminentno amortizirati, z vsemi posledicami, kar jih to vključuje za prihodnost okolja. Seveda nimamo v mislih prijetnega razpada romancizma devetnajstega stoletja, temveč popolno osiromašenje, značilno za kulturo dobrin. S tovrstnim streznjujočim obetom sovпада splošni razpad trdnih referenc v svetu pozne moderne, dejstvo, da so načela, ki vladajo skorajda vsakemu diskurzu, razen navidezno avtonomnemu področju tehnološkega, zdaj postala skrajno šibka. Marsikaj tega je že pred pol stoletja napovedal Hans Sedlmayr, ko je leta 1941 zapisal:

*Premik človekovega duhovnega težišča proti anorganskemu, njegovo občutenje lastne poti v anorganski svet, lahko resnično legitimno imenujemo kozmična motnja v mikrokozmosu človeka, pri katerem se zdaj začenja kazati enostranski razvoj njegovih sposobnosti. Na drugem koncu obstaja motnja makrokozmičnih razmerij, rezultat posebne naklonjenosti in zaščite, ki ju zdaj uživa anorgansko – skorajda vselej na račun organskega, celo za ceno njegovega razdejanja. Posiljevanje*

---

<sup>1</sup> Naslov se v slovenskem prevodu glasi: "Poziv k redu". Op. prev.



*in uničevanje zemlje, hraniteljice človeka, je očiten primer, in sicer takšen, ki na svoj način zrcali odvrčanje človeškega mikrokozmosa od duhovnega.*<sup>2</sup>

Perspektivi kulturnega propada se lahko zoperstavimo s tem, da se obrnemo k določenim retrogardnim pozicijam, da bi tako ponovno pridobili podlago, s katere se lahko upremo. Danes smo sami v podobnem položaju kot kritik Clement Greenberg, ki je leta 1965 v eseju "Modernistično slikarstvo" poskusil na novo formulirati temelj slikarstva z naslednjimi besedami:

*Ker jim je razsvetljenstvo odreklo vse naloge, ki bi jih lahko jemale resno, se je zdelo, da se bodo [umetnosti] asimilirale s čistim in preprostim razvedrilom in da se bo razvedrilo samo, kakor religija, asimiliralo s terapijo. Umetnosti so se lahko rešile takšne nivelizacije samo z dokazovanjem, da je izkustvo, kakršnega omogočajo, vredno samo na sebi in da ga ni mogoče doseči z nobeno drugo dejavnostjo.*<sup>3</sup>

Če si zastavimo vprašanje, kaj bi lahko predstavljalo primerljivi temelj za arhitekturo, potem se moramo obrniti k podobni materialni bazi, namreč k temu, da mora arhitektura po nujnosti biti utelešena v strukturni in konstrukcijski formi. Tu poudarjam slednjo, ne pa arhitekture kot predpogoja prostorskega zamejevanja, ker je moja namera, da arhitekturo dvajsetega stoletja ovrednotim z vidika kontinuitete in premen, ne toliko z vidika izvirnosti kot smotra na sebi.

Leta 1980 je italijanski arhitekt Giorgio Grassi v eseju "Avant-Garde and Continuity" glede vpliva avantgardistične umetnosti na arhitekturo pripomnil naslednje:

*... kar zadeva avantgarde modernističnega gibanja, nenehno sledijo zgledu figurativnih umetnosti ... Kubizem, suprematizem, neo-*

---

<sup>2</sup> Hans Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Centre/Umetnost v krizi: izgubljeno središče*; naslov nemškega izvirnika se sicer glasi: *Verlust der Mitte (Izguba sredine)*, New York in London: Hollis and Carter Spottiswoode, Ballantyne & Co. Ltd., 1957, str. 164.

<sup>3</sup> Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1965), ponatisnjeno v: Gregory Battock (ur.), *The New Art*, New York: Dutton, 1966, str. 101–102.

*plasticizem itd. so vsi forme raziskovanja, ki so se rodile in razvile na področju figurativnih umetnosti in se šele po dodatnem premisleku prenesle tudi v arhitekturo. Dejansko je pomilovanja vredno, kako se skušajo arhitekti tistega "heroičnega" obdobja, in sicer najboljši med njimi, z velikimi težavami prilagoditi tem "izmom", kako na zmeden način eksperimentirajo zaradi svoje fascinacije nad novimi doktrinami, ki jih skušajo premeriti, da bi šele kasneje spoznali njihovo neučinkovitost*<sup>4</sup>

Čeprav je pripoznanje, da morebiti obstaja temeljni prelom med figurativnimi izvori abstraktne umetnosti in konstrukcijsko osnovo tektonske forme, nemara neprijetno, je, istočasno tudi osvobajajoče, saj ponuja točko, s katere je mogoče izzvati prostorsko invencijo kot smoter na sebi: pritisk, ki mu je bila moderna arhitektura pretirano podvržena. Namesto da bi se pridružili povzemanju avantgardističnih tropov ali vstopili v historicističen pastiš ali v odvečno kopičenje skulpturalnih gest – vsi vsebujejo arbitrarno razsežnost do tiste stopnje, kolikor niso osnovani ne na strukturi ne na konstrukciji –, se morda raje vrnimo k strukturni enoti kot nereduktibilnemu bistvu arhitekturne forme.

Odveč je reči, da tu ne govorimo o mehaničnem razkrivanju konstrukcije, temveč predvsem o potencialno poetični manifestaciji strukture v izvornem grškem smislu *poiesis* kot dejanja izdelovanja in razkrivanja. Čeprav se dobro zavedam konzervativnih konotacij, ki jih je mogoče pripisati Grassijevi polemiki, nas njegova kritična opažanja v trenutku, ki niha med kultiviranjem kulture odpora in spustom v esteticizem brez vrednot, vsemu navkljub spodbujajo k temu, da sámo idejo novega postavimo pod vprašaj. Morda je najbolj uravnoteženo oceno Grassija podal katalonski kritik Ignasi Solà Morales, ko je zapisal:

*Arhitektura je postulirana kot večšina, se pravi kot praktična aplikacija uveljavljene vednosti /knowledge/ s pomočjo pravil za različne ravni intervencije. Tako v Grassijevem mišljenju ni prisotno nikakr-*

---

<sup>4</sup> Giorgio Grassi, "Avant-Garde and Continuity/Avantgarda in kontinuiteta/", v: *Oppositions*, št. 21, poletje 1980, str. 26–27.

šno pojmovanje arhitekture kot reševanja problemov, kot inovacije ali kot invencije ex novo, ker ga zanima, da bi pokazal trajen, očiten in dani značaj vednosti v izdelovanju arhitekture.

... Grassijevo delo se rojeva iz refleksije o bistvenih virih discipline in se osredotoča na specifične medije, ki ne opredeljujejo le estetskih izbir, temveč tudi etično vsebino njegovega kulturnega prispevka. Prizadevanje razsvetljenstva se prek takšnih kanalov etične in politične volje ... bogati v njegovem najbolj kritičnem poudarku. Ne nakazujeta se zgolj superiornost razuma in analiza forme, temveč predvsem kritična vloga (v kantovskem smislu besede), tj. sodba vrednot, umanjkanje katerih v družbi čutimo danes ... Takó osmišljeno, da je njegova arhitektura metagovorica, refleksija o protislovjih svoje lastne prakse, pridobiva njegovo delo privlačnost nečesa, kar je obenem frustrirajoče in plemenito ...<sup>5</sup>

Slovarska definicija tērmina "tektonski", ki naj bi pomenil "nanašajoč se na gradnjo ali konstrukcijo nasploh; konstrukcijski, konstruktiven, uporabljano zlasti v povezavi z arhitekturo in sorodnimi umetnostmi",<sup>6</sup> je nekoliko reduktivna, in sicer v tolikšni meri, kolikor tektonskega ne razumemo le kot strukturno komponento *in se*, temveč tudi kot formalno amplifikacijo njene prisotnosti v odnosu do sklopa, del katerega je. Odkar se je ta tērmin pojavil v zavesti sredi devetnajstega stoletja s spisi Karla Bötticherja in Gottfrieda Semperja, ne označuje le strukturne in materialne trdnosti, temveč tudi poetiko konstrukcije, kakor jo je mogoče prakticirati v arhitekturi in umetnostih, povezanih z njo.

Začetki moderne, ki segajo najmanj dve stoletji nazaj, in precej sodobnejši prihod postmoderne so nerazrešljivo sprepleteni z dvou-

---

<sup>5</sup> Ignasi Solà Morales, "Critical Discipline/Kritična disciplina/", v: *Oppositions*, št. 23, zima 1981, str. 148–150.

<sup>6</sup> Izvirnik: "/.../ 'tectonic' /.../ 'pertaining to building or construction in general; constructional, constructive used especially in reference to architecture and the kindred arts' /.../". Op. prev.

mnostmi, ki jih je v zahodno arhitekturo vpeljalo prvenstvo scenografskega, vzpostavljeno z evolucijo meščanskega sveta. Toda gradnja ostaja po svojem značaju na bistven način *tektonska*, ne scenografska, in lahko bi rekli, da je najprej in predvsem dejanje konstrukcije, ne diskurz, zasnovan na površini /surface/, volumnu /volume/ in tlorisu /plan/,<sup>7</sup> če naj citiram Le Corbusierove "Tri opomine gospodom arhitektom".<sup>8</sup> Tako lahko trdimo, da je gradnja po svojem značaju *ontološka*, ne pa *representacijska*, in da je grajena forma prisotnost, ne nekaj, kar bi zastopalo tisto odsotno. S terminologijo Martina Heideggerja bi jo lahko mislili kot "stvar", ne kot "znak".

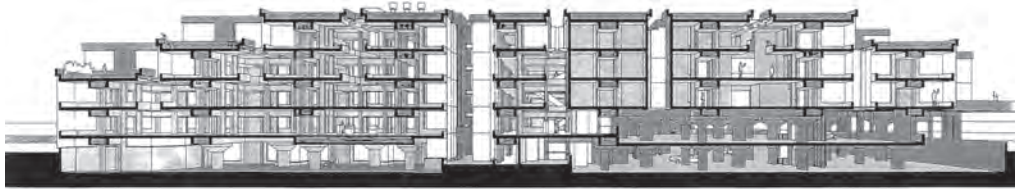
Spoprijem s pričujočo témo sem izbral, ker verjamem, da morajo arhitekti zavzeti stališče do danes prevladujoče tendence, da bi se celotna arhitekturna izraznost zvédla na status kulture dobrin. Takšen odpor ima sicer le malo možnosti za širše priznanje, a privzetje retrogardne drže se zdi ustrežnejša pozicija kakor dvomljiva predpostavka, da je mogoče nadaljevati s perpetuiranjem avantgardizma. Čeprav zadeva strukturo, poudarjanje tektonske forme ne pomeni nujno ne favoriziranja konstruktivizma ne dekonstruktivizma. V tem smislu je astilistično. Obenem ne išče lastne legitimnosti v znanosti, literaturi ali umetnosti.

Têrmin *tectonic* /tektonski, tektonika/, grški po svojem izvoru, se je razvil iz têrmina *tekton*, ki označuje tesarja ali graditelja. Koren slednjega izhaja iz sanskrske besede *taksan*, ki se nanaša na veččino tesarstva in na uporabo sekire. Ostaline podobnega têrmina lahko najdemo tudi v vedskem jeziku, kjer se nanaša na tesarstvo. V grščini se pojavlja pri Homerju, kjer ponovno meri na tesarstvo in umetnost konstrukcije nasploh. Poetična konotacija têrmina se prvokrat pojavi pri Sapfo, kjer

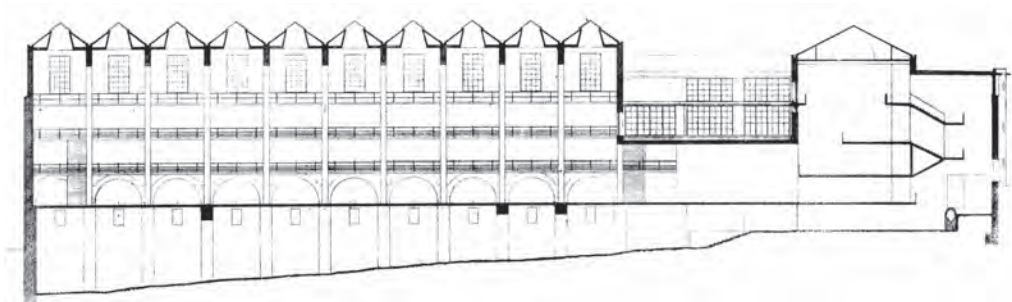
---

<sup>7</sup> Fedja Košir v knjigi z naslovom *K arhitekturi. Razvoj arhitekturne teorije. Drugi del* (Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo, 2006, str. 89) Le Corbusierove têrmine "surface", "volume" in "plan" sloveni kot "fasadni plašč", "stavbna gмотa" in "tloriski sestav". Op. prev.

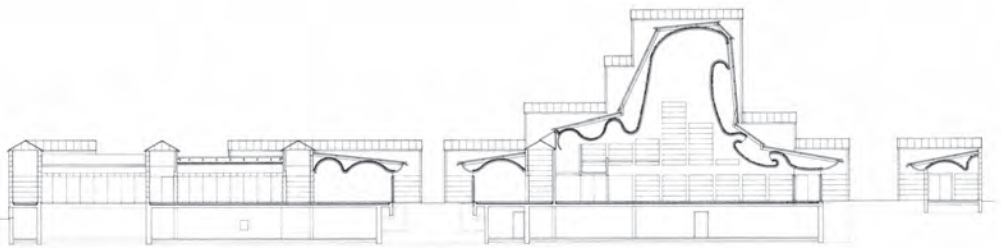
<sup>8</sup> "Three Reminders to Architects"; izvornik: "Trois rappels à messieurs, les architectes". Op. prev.



Herman Hertzberger, zavarovalnica Centraal Beheer, Apeldoorn, 1968–1972, prerez.



Rafael Moneo, Narodni muzej rimske umetnosti, Mérida, 1980–1986, vzdolžni prerez.



Jørn Utzon, cerkev v Bagsværd, 1976, vzdolžni prerez.

*tekton*, tesar, privzame vlogo pesnika. Pomen t rmina doživlja nadaljnjo evolucijo, vtem ko prehaja od nečesa specifičnega in fizičnega, kakršno je tesarstvo, k bolj generičnemu pojmovanju konstrukcije in kasneje k temu, da postane vidik poezije. Pri Aristofanu najdemo celo idejo, da je povezan z mahinacijo in ustvarjanjem varljivih stvari. Takšna etimološka evolucija daje slutiti postopen prehod od ontološkega k reprezentacijskemu. Nazadnje se latinski t rmin *architectus* razvije iz grških besed *archi* (oseba z avtoriteto) in *tekton* (rokodelec ali graditelj).

Najzgodnejši slovarski zapis t rmina "tectonic" v angleškem jeziku je iz leta 1656, s pomenom "pripadajoč gradnji", in se uveljavi skorajda stoletje po prvi uporabi t rmina *architect* v angleščini v letu 1563. Leta 1850 je nemški orientalist K. O. M ller t rmin "tektonika" definiral precej robato kot "niz veščin /umetnosti/, ki oblikujejo in izpopolnjujejo plovila, opremo, prebivališča in kraje druženja".<sup>9</sup> V modernem smislu sta t rmin kot prva podrobneje razdelala Karl Bötticher v delu *Tektonika Grkov*<sup>10</sup> iz let 1844–1852 in Gottfried Semper v spisu "Štirje elementi arhitekture"<sup>11</sup> iz istega leta. Semper je pojem nadalje razvil v nedokončani študiji *Der Stil in den technischen und tektonischen K nsten, oder Praktische Ästhetik*,<sup>12</sup> ki je izšla med letoma 1863 in 1868.

T rmina "tektonika" ne moremo popolnoma ločiti od tehnološkega, in to je tisto, kar mu daje določeno ambivalenco. V tem oziru lahko identificiramo tri različna stanja: 1) *tehnološki objekt*, ki je neposredni odgovor na instrumentalno potrebo; 2) *scenografski objekt*, ki ga lahko uporabimo kot objekt, ki aludira na odsoten ali skrit element; in 3) *tektonski objekt*, ki se pojavlja v dveh modusih. Ta modusa lahko opredelimo kot *ontološko* in kot *reprezentacijsko* tektoniko. Prva vklju-

---

<sup>9</sup> Izvirnik: "A series of arts which form and perfect vessels, implements, dwellings and places of assembly." Op. prev.

<sup>10</sup> *Tektonika Helenov*. Op. prev.

<sup>11</sup> Izvirnik: *Die vier Elemente der Baukunst*. Op. prev. Besedilo je izšlo leta 1851 in ne 1852 kot piše Frampton.

<sup>12</sup> *Stil v tehničnih in tektonskih umetnostih ali praktična estetika*. Op. prev.



čuje konstrukcijski element, ki je oblikovan tako, da poudarja svojo statično vlogo in kulturni status. To je tektonika, kakor se pojavlja v Bötticherjevi interpretaciji dorskega stebra. Drugi modus vključuje reprezentacijo konstrukcijskega elementa, ki je prisoten, a skrit. V teh dveh modusih lahko vidimo vzporednico k Semperjevemu razlikovanju med *strukturnotehničnim* in *strukturnosimbolnim*.

Poleg tega razlikovanja je Semper grajeno formo razdelil na dva ločena materialna postopka: na *tektoniko* ogrodja, v katerem so členi različnih dolžin medsebojno združeni tako, da zaobsežejo prostorsko polje, in na *stereotomijo* tlačne obremenitve, ki je konstruirana, čeprav lahko uteleša prostor, s kopičenjem identičnih enot (têrmin *stereotomija* se je razvil iz grških besed za trdno, *stereos*, in rezanje, *-tomia*). Kar zadeva prvo, je bil vso zgodovino najobičajnejši material les ali po teksturi njemu ustrezajoči ekvivalenti, kakršni so bambus, protje in šibje. Kar zadeva drugo, je bil eden izmed najobičajnejših materialov opeka ali po tlačni odpornosti njej ustrezajoči ekvivalenti, kakršni so skala, kamen ali zbita zemlja in kasneje armirani beton. Bile so tudi pomenljive izjeme v tej razdelitvi, še posebej, kadar so zaradi trajnosti kamen rezali, prirezovali in postavljali tako, da je prevzel formo in funkcijo ogrodja.

Čeprav so tovrstna dejstva že tako domača, da skorajda ne potrebujejo ponavljanja, se vendarle pogosto ne zavedamo ontoloških posledic takšnih razlik, se pravi načina, na katerega ogrodje teži proti zračnosti in dematerializaciji mase, medtem ko je forma mase telurična, pogrezajoča se vse globlje v zemljo. Prva teži k svetlobi in druga k temi. O gravitacijskih nasprotjih, imaterialnosti ogrodja in materialnosti mase, lahko rečemo, da simbolizirata dve kozmološki nasprotji, h katerima stremita: nebo in zemljo. Kljub naši visoko sekularizirani tehoznanstveni dobi obe polarnosti še vedno v veliki meri konstituirata izkustvene meje naših življenj. Vprašanje je, ali ni praksa arhitekture že tako osiromašena, da ne razpoznavamo več teh transkulturnih vrednot in načina, kako so latentno prisotni v vsaki strukturi formi. Tovrstne forme nam resnično lahko služijo kot opomin, da, po Heide-

ggerju, tudi neživi objekti lahko priklicujejo "bit" in da telo zgradbe lahko po analogiji z našo lastno telesnostjo dojamemo, kakor da bi bilo dobesedno postava /physique/. To nas pripelje nazaj k Semperjeve-mu privilegiranju vezi /joint/ kot prvobitnega tektonskega elementa, kot temeljnega neksusa, okrog katerega nastaja zgradba v svoji biti, se pravi, se artikulira kot prisotnost na sebi.

Semperjevo poudarjanje vezi implicira, da se lahko izrazi temeljni sintaktični premik na prehodu od *stereotomske* baze k *tektonskemu* ogrodju in da takšni premiki konstituirajo sólo bistvo arhitekture. So dominantni sestavni deli, glede na katere se ena kultura gradnje razlikuje od druge.

V "stvarskosti" konstruiranega objekta prebiva duhovna vrednost, in sicer do takšne mere, da generična vez postane točka ontološke zgoščitve, ne zgolj povezava. Delo Carla Scarpe je videti kot zgle-den primer tovrstnega atributa.

Prvi zvezek štiridelne razprave *Tektonika Grkov* Karla Bötticherja je izšel leta 1844, tri leta po Schinklovi smrti leta 1841. Publikaciji so sledili trije nadaljnji zvezki, ki so s presledki izhajali v naslednjem desetletju, pri čemer je zadnji izšel leta 1852, istega leta kot Semperjevi "Štirje elementi arhitekture". Bötticher je na številne pomembne načine razdelal pojem tektonike. Na prvi ravni si je zamislil konceptualno *povezavo* /juncture/, ki nastane z ustreznim medsebojnim prepletanjem konstrukcijskih elementov. Takšna povezovanja /conjunctions/, ki so hkrati artikulirana in integrirana, naj bi oblikovala telesno formo, *Körperbil-den*, zgradbe, in naj ne bi zagotavljala le njene materialne dovršitve, temveč tudi omogočala, da to funkcijo prepoznamo kot simbolno formo. Na drugi ravni je Bötticher razločeval med *Kernform* ali jedrom in *Kunstform* ali dekorativno oblogo, pri čemer naj bi bil namen slednje reprezentiranje in simboliziranje institucionalnega statusa dela. Ta lupina ali obložitev naj bi bila po Bötticherju zmožna razkriti notranje bistvo tektonskega jedra. Istočasno je Bötticher vztrajal, da moramo vselej poskušati razločevati med nepogrešljivo strukturno formo in njeno obogatitvi-

jo, ne glede na to, ali je slednja zgolj oblikovanje tehničnih elementov – kakor v primeru dorskega stebra – ali oblaganje osnovne forme. Semper zamisel o *Kunstform* kasneje prilagodi v idejo o *Bekleidung*, se pravi v pojem dobesednega "oblačenja" tkiva strukture.

Na Bötticherja je izjemno vplivala misel filozofa /Friedricha Wilhelma/ Josepha von Schellinga, da arhitektura presega goli pragmatizem gradnje tako, da privzame simbolni pomen. Za oba, tako za Schellinga kot za Bötticherja, anorganično ni imelo nobenega simbolnega pomena, zato lahko strukturna forma pridobi simbolno vrednost samo na temelju zmožnosti, da vzbuja analogije med tektonsko in organsko formo. Toda izogibati se je treba slehernemu neposrednemu posnemanju naravne forme, kajti oba moža sta bila prepričana, da je arhitektura posnemajoča umetnost samó toliko, kolikor posnema samo sebe. Takšen pogled, se zdi, potrjuje Grassijevo tezo, da je bila arhitektura vselej oddaljena od figurativnih umetnosti, čeprav v njeni formi lahko vidimo vzporednico k naravi. S tovrstno zmožnostjo arhitektura služi hkrati kot metafora in kot kontrast za tisto naravno organsko. Retrospektivno sledeč takšni misli bi lahko navedli Semperjevo "Theorie des Formell-Schönen"<sup>13</sup> iz leta 1856, s katero arhitekture ni več razvrstil s slikarstvom in kiparstvom med plastične umetnosti, temveč skupaj s plesom in glasbo med kozmične: dojel jo je kot ontološko svetotvorno umetnost in ne kot reprezentacijsko formo. Semper je tovrstne umetnosti čislal kot najodličnejše ne le zato, ker so simbolne, temveč tudi zato, ker naj bi utelešale človekov temeljni erotično-ludični nagon, da udarja takt, da naniza ogrlico, da stke vzorec in da tako okrašuje v skladu z ritmičnim zakonom.

Semperjev spis "Štirje elementi arhitekture" zaokroži razpravo,

---

<sup>13</sup> "Teorija formalne lepote", nedokončano Semperjevo delo, objavljeno je bilo le poglavje tega dela "Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol /O formalni zakonitosti okrasa in o njegovem pomenu kot umetniškem simbolu"/. Op. prev.

s tem ko dodaja specifično antropološko razsežnost ideji tektonske forme. Semperjeva teoretska shema konstituira temeljni prelom s štiristo let staro humanistično formulo *utilitas, firmitas, venustas*, ki je najprej služila kot triada smernic za rimsko arhitekturo in kasneje kot podpora postvitruvijske arhitekturne teorije. Semperjevo radikalno preformuliranje se je razvilo na podlagi ogleda modela karibske kolibe na svetovni razstavi leta 1851 v Londonu. Empirična realnost tega preprostega zavetja je povzročila, da je Semper zavrnil primitivno kolibo, ki jo je Laugier leta 1753 postavil za zgled prvobitne forme zavetja, ki naj bi podkrepil timpanonsko paradigmo neoklasicistične arhitekture. Semperjevi "štirje elementi" razveljavljajo to hipotetično predpostavko in namesto te zagovarjajo antropološki konstrukt, ki obsega: 1) ognjišče, 2) zêmeljno delo /earthwork/, 3) ogrodje in streho in 4) obdajajočo opno /enclosing membrane/.

Semperjev elementarni model je zavrnil neoklasicistično avtoriteto, a je kljub temu dal prednost ogrodju /skeletalni gradnji/ pred masivno gradnjo /load-bearing mass/. Istočasno je Semperjeva štiristranska teza potrdila primarno pomembnost zêmeljnega dela, se pravi telurične mase, ki na tak ali drugačen način služi za zasidranje ogrodja ali zidu, *Mauer*, na lokacijo.

Takšno zaznamovanje, oblikovanje in pripravljanje terena /ground/ z zêmeljnim delom je imelo številne teoretske nasledke. Na eni strani je izoliralo obdajajočo opno kot razlikovalno dejanje, tako da je *tekstualnost* /the textual; tekstura/ lahko bila dobesedno izenačena s protolingvistično naravo produkcije tekstila, ki jo je Semper imel za osnovo vse civilizacije. Na drugi strani je Semper, kakor je izpostavila Rosemary Bletter, s poudarjanjem zêmeljnega dela kot temeljne osnovne forme dál simbolni pomen neprostorskemu elementu, namreč ognjišču, ki je vselej bil neločljiv del zêmeljnega dela. Têrmin "breaking ground"<sup>14</sup> in metaforična uporaba besede "foundation" /temelj(enje)/ sta očitno povezana s prvenstvom zêmeljnega dela in ognjišča.

V več kot enem oziru je Semper svojo teorijo arhitekture uteme-

ljil na podlagi fenomensko odlikovanega elementa, ki ima močne družbene in duhovne konotacije. Zanj je izvor ognjišča povezan z izvorom oltarja in je kot tak duhovni neksus arhitekturne forme. V tem pogledu nosi ognjišče raznolike konotacije samo v sebi. Izhaja iz latinskega glagola *aedificare*, iz njega angleška beseda *edifice*, in dobesedno pomeni "narediti ognjišče". Latentne institucionalne konotacije obeh, tako ognjišča kot stavbe, nadalje nakazuje tudi glagol *to edify*, ki pomeni izobraževati, okrepiti in poučevati.

Pod vplivom lingvističnih in antropoloških uvidov svoje dobe se je Semper ukvarjal z etimologijo gradnje. Tako je razločeval masivnost utrjenega kamnitega zidu, kakor jo naznanja têrmin *Mauer*, od lahkega ogrodja in polnila – protja in zamaza, denimo – srednjeveške gradnje domačih hiš, za katera se uporablja têrmin *Wand* /stena/. Tovrstnega temeljnega razlikovanja ni nihče izrazil nazorneje kot Karl Gruber s svojo rekonstrukcijo srednjeveškega nemškega mesta. Oba têrmina, tako *Mauer* kot *Wand*, je v angleščini mogoče zvésti na besedo "wall", vendar je ta v nemščini soroden besedi za obleko, *Gewand*, in têrminu *Wind*, ki pomeni vésti. V skladu s prednostjo, ki jo je pripisal tekstilu, je Semper trdil, da je najzgodnejši osnovni strukturni artefakt vozle, ki prevladuje v nomadskih gradbenih formah – zlasti v beduinskem šotoru in njegovi tekstilni notranjosti. V tem so etimološke konotacije, ki se jih je Semper popolnoma zavedal, predvsem povezava med *vozlom* in *vezjo*, pri čemer se prva beseda v nemškem jeziku glási *der Knoten* in slednja *die Verbindung*, ki jo lahko prevedemo dobesedno kot "vezava". Vsi navedeni dokazi, se zdi, podpirajo Semperjevo tezo, da je temeljni sestavni delec umetnosti gradnje vez.

Prvenstvo, ki ga je Semper pripisoval vozlu, podpirajo, se zdi, raziskave o japonskih ritualih vezanja in razvezovanja, kakor jih je v

---

<sup>14</sup> Komajda prevedljivo besedno zvezo "break/ing/ ground" opredeljuje temeljna dvosmiselnost: lahko pomeni ali začetek del na gradbišču ("zasaditi /prvo/ lopato") ali prelom kot začetek nečesa novega ("za/orati ledino"). Op. prev.

svojem vplivnem eseju "Shime" iz leta 1974<sup>15</sup> razgrnil Günter Nitschke. V šintoistični kulturi takšni prototektonski rituali vezanja konstituiraajo agrarne prenovitvene obrede. Hkrati napotujejo na tisto bližnjo povezavo med grajenjem, prebivanjem, kultiviranjem in bitjo, o kateri je razpravljal Martin Heidegger v eseju "Gradnja, prebivanje, mišljenje" iz leta 1954.<sup>16</sup>

Semperjevo razlikovanje med *tektoniko* in *stereotomijo* nas vrača k teoretskim argumentom, kakor jih je pred nedavnim predstavil italijanski arhitekt Vittorio Gregotti, ki zagovarja tezo, da je zaznamovanje tal, ne pa primitivna koliba, prvobitno tektonsko dejanje. V svojem nagovoru newyorškemu Arhitekturnemu združenju je Gregotti leta 1983 dejal:

*... Najhujši sovražnik moderne arhitekture je ideja prostora, pojmovanega zgolj z merili njegovih ekonomskih in tehničnih zahtev, neodvisno od ideje lokacije /site/.*

*Grajeno okolje, ki nas obkroža, je, tako verjamemo, fizična reprezentacija njegove zgodovine in načina, na katerega je akumuliralo različne ravni pomena, da bi oblikovalo specifično kvaliteto lokacije, ne samo glede tega, kar se zdi, da je v zaznavnem smislu, temveč tudi glede tega, kar je v strukturnem smislu.*

*Geografija je opis tega, kako so znamenja zgodovine postala forme, zato je naloga arhitekturnega projekta, da razkrije bistvo geološkega konteksta s pomočjo transformacije forme. Okolje potemtakem ni sistem, s katerim bi se morala arhitektura zlititi. Nasprotno, je najpomembnejši material, iz katerega je treba razviti projekt.*

*Resnično, s konceptom lokacije in principa naseljevanja oko-*

---

<sup>15</sup> Günter Nitschke, "Shime: Binding/Unbinding /Shime: vezanje/razvezovanje/", *Architectural Design*, št. 44, 1974, str. 747–791.

<sup>16</sup> "Building, Dwelling, Thinking"; izvirnik: "Bauen Wohnen Denken". Prim. Martin Heidegger, *Predavanja in sestavki*, Ljubljana: Slovenska matica, 2003, str. 154–173. Op. prev.

*lje postane esenca arhitekturne produkcije. S takšnega izhodišča lahko ugledamo nove principe in metode projektiranja. Principe in metode, ki dajejo prednost umeščanju /the siting/ na specifično področje [sic]. To je dejanje poznavanja konteksta, ki izhaja iz njegove arhitekturne modifikacije [moj /tj. Framptonov/ poudarek]. Izvor arhitekture ni primitivna koliba, jama ali mitična "Adamova hiša v raju". Preden je človek spremenil podpornik v steber, streho v timpanon, preden je postavil kamen na kamen, je kamen postavil na tla z namenom, da bi sredi neznanega sveta razpoznal lokacijo, da bi jo vzel v ozir in jo modificiral. Kakor vsako dejanje ovrednotenja je tudi tovrstno zahtevalo radikalne poteze in očitno preprostost. S takšnega gledišča obstajata samo dve pomembni naravnosti do konteksta. Orodja prve so mimesis, organsko imitiranje in prikazovanje kompleksnosti. Orodja druge so ovrednotenje fizičnih razmerij, formalno definiranje in ponotranjenje kompleksnosti.<sup>17</sup>*

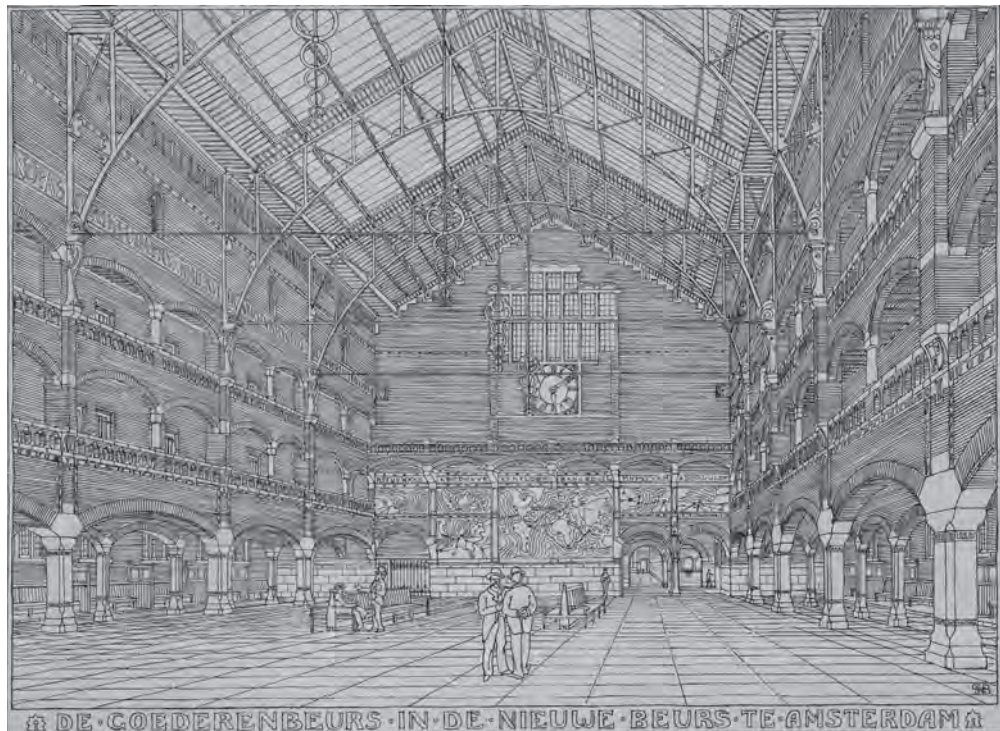
Z vprašanjem tektonike v mislih je mogoče postaviti revidirano oceno zgodovine moderne arhitekture. Ko njen razvoj reinterpretiramo skozi lečo *techne*, se prikažejo določeni vzorci in drugi izginejo. Tako lahko skozi stoletje sledimo tektonskemu impulzu, ki združuje raznolika dela ne glede na njihove različne izvore. V tem procesu so dobro znane sorodnosti in povezave še bolj utrjene, medtem ko nekatere druge zbledijo, prikažejo pa se tudi doslej neznane povezave, ki poudarjajo pomembnost kriterijev, ki ležijo onkraj površnih stilističnih razlik.

Tako zelo podobna raven tektonske artikulacije, ne glede na vse njihove stilistične idiosinkrazije, očitno povezuje borzno hišo Hendrika Petrusa Berlageja iz let 1897–1904 z upravno stavbo družbe Larkin Franka Lloyda Wrighta iz leta 1904 in s kompleksom pisarn zavarovalnice Centraal Beheer Hermana Hertzbergerja iz let 1968–1972. Pri vseh naštetih primerih gre za podobno sosledje razpona in podpore,

---

<sup>17</sup> Vittorio Gregotti, "Lecture at the New York Architectural League / Predavanje na newyorškem Arhitekturnem združenju", *Section A.*, št. 1, februar/marec 1983.





Hendrik Petrus Berlage, Borza, Amsterdam, 1897–1904, aksonometrija.





Hendrik Petrus Berlage, Borsa.

ki ustvarja tektonsko sintakso, pri kateri sila težnosti prehaja s strešne lege na paličje in z njega preko podpornega ležišča na konzolni trn, na ločno podporo ter slednjic na pilaster in opornik.<sup>18</sup> Tehnično prenašanje bremena prehaja skozi niz ustrezno artikuliranih tranzicij in vezi. Pri slehernem izmed del sproža konstrukcijska artikulacija prostorsko podrazdelitev in obratno; isti princip lahko najdemo v teku stoletja tudi pri drugih delih z zelo različnimi stilističnimi prizadevanji. Tako najdemo podobno skrb za razkriti detajl vezi tako v arhitekturi Augusta Perreta kot Louisa Kahna. Pri obeh vez zagotavlja trdnost in navzočnost celotne forme, čeprav obenem namiguje na izrazito različne ideološke in referenčne predpostavke. Tako tam, kjer se Perret ozira nazaj k strukturno racionaliziranemu klasicizmu grško-gotskega ideala, ki v Franciji sega na začetek osemnajstega stoletja, Kahn priključuje tehnološko napreden, a hkrati duhovno antičen "brezčasen arhaizem".

Lahko se strinjamo, da izhaja prvi navdih za vsemi navedenimi deli tako od Eugène Viollet-le-Duca kot od Semperja, čeprav je povsem jasno, da se je Wrightov koncept grajene forme kot okamnelega tkanja, ki je najočitnejši v njegovih hišah iz teksturiranih betonskih blokov iz dvajsetih let dvajsetega stoletja, razvil neposredno iz kulturne prednosti, ki jo je Semper pripisal produkciji tekstila in vozlu kot prvobitni tektonski enoti. Mogoče je, da sta na Kahna vplivala tako Wright kot francosko-ameriška smer *beaux arts*, izhajajoča od Viollet-le-Duca in École des Beaux-Arts. Takó samosvoja genealogija nam omogoča, da razpoznamo povezave, ki družijo Kahnove Richardsove laboratorije za medicinske raziskave iz leta 1961 z Wrightovo stavbo za podjetje Larkin. Pri obeh je vidno podobno "tartansko", skorajda tekstilno zanimanje za deljenje ovojnega volumna in njegovih mnogostranskih določil na *servisne* in *servisirane* prostore. Poleg tega je zelo podobna skrb za *ekspresiv-*

---

<sup>18</sup> Izvirnik: "In each instance there is a similar concatenation of span and support that amounts to a tectonic syntax in which gravitational force passes from purlin to truss, to pad stone, to corbel, to arch, to pier and abutment." Op. prev.

*no izpostavitve strojnih inštalacij*, kakor da bi imele enako hierarhično pomembnost kot strukturno ogrodje. Tako lahko rečemo, da votli, cevasti, opečni braniki, ki vzpostavljajo četverkotne monumentalne vogale Larkinove stavbe, napovedujejo monumentalne opečne ventilacijske jaške Richardsovih laboratorijev. Primerljivo razlikovanje med servisnimi in servisiranimi prostori, čeprav dematerializirano, je vidno tudi v Sainsburyjevem centru za vizualne umetnosti Normana Fosterja iz leta 1978, kjer je kombinirano s podobno naklonjenostjo ekspresivnemu potencialu strojnih inštalacij. In tu spet srečamo nadaljnji dokaz, da se *tektonika* v dvajsetem stoletju ne more ukvarjati samo s strukturno formo.

Wrightov izrazito tektonski pristop in njegov vpliv na kasnejše faze modernističnega gibanja sta podcenjena; Wright zagotovo ima pomemben vpliv na tako raznolike evropske arhitekta, kot so Carlo Scarpa, Franco Albini, Leonardo Ricci, Gino Valle in Umberto Riva, če navedem samo italijansko wrightovsko smer. Podobna povezava z Wrightom teče skozi Skandinavijo in Španijo in veže tako raznolike osebnosti, kakršni so Jørn Utzon, Javier Saénz de Oiza in naj sodobnejši Rafael Moneo, ki je dejansko tudi bil njun učenec.

Nekaj je treba reči o odločilni vlogi vezi v delu Scarpe in opozoriti na sintaktično tektonsko naravo tovrstne arhitekture. To razsežnost je briljantno označil Marco Frascari v svojem eseju o medsebojni recipročnosti "zlaganja" /constructing/ in "razlaganja" /construing/.<sup>19</sup>

*Tehnologija je nenavadna beseda. Vselej je bilo težko definirati njeno semantično področje. V različnih časih in na različnih krajih lahko s pomočjo spreminjanja pomena besede "tehnologija" v njenih izvornih sestavinah, techne in logos, vzpostavimo nekakšno zrcalno razmerje med techne logosa in logosom techne. V času razsvetljenstva je retorično techne logosa zamenjal znanstveni logos techne. Toda v Scarpovi arhitekturi se tovrstna zamenjava ni zgodila. Tehnologija je prisotna z obema*

---

<sup>19</sup> Domala neprevedljiva igra besed "constructing" in "construing" napotuje, kakor je razvidno iz konteksta Framptonovega navedka, na medsebojno sopripadnost na eni stra-



Carlo Scarpa, z G. Pietropoli in C. Masschietto, pokopališče družine Brion, San Vito d'Altivole, 1969–1978. Foto: Jeff Bickert.



Carlo Scarpa, z G. Pietropoli in C. Masschietto, pokopališče družine Brion,  
detajl. Foto: Jeff Bickert.



Carlo Scarpa, z G. Pietropoli in C. Masschietto, pokopališče družine Brion, detajl. Foto: Jeff Bickert.



*oblikama v hiazmatskem svojstvu. Prevesti takšno hiazmatsko prisotnost v govorico, lastno arhitekturi, bi pomenilo toliko kot reči, da ne obstaja nobeno zlaganje brez razlaganja in nobeno razlaganje brez zlaganja.*<sup>20</sup>

Drugje Frascari piše o nereduktibilni pomembnosti vezi ne le za delo Scarpe, temveč za vsa tektonska prizadevanja. Tako v nadaljnjem eseju z naslovom "The Tell-the-Tale Detail" beremo:

*Arhitektura je umetnost, ker je ne zanima zgolj izvorna potreba po zavetju, temveč tudi sestavljanje prostorov in materialov na pomenljiv način. To se dogaja s pomočjo formalnih in dejanskih vezi. Vez, ki je plodni detajl, je kraj, kjer se uprostorita tako zlaganje kot razlaganje arhitekture. Za to, da lahko zaokrožimo naše razumevanje bistvene vloge vezi kot kraja, kjer poteka proces pomenjanja /signification/ pa je koristno tudi, da se spomnimo, da je pomen izvornega indoevropskega korena besede art /umetnost, večšina/ natanko vez /joint/ ...*<sup>21</sup>

Če je delu Scarpe mogoče pripisati najodličnejšo pomembnost pri poudarjanju vezi, leži vplivna vrednost Utzonovega prispevka k evoluciji moderne tektonske forme v njegovi reinterpretaciji Semperjevih "štirih elementov". To je še posebej očitno v vseh njegovih delih, zgrajenih po principu "pagoda/podij", ki jih je brez izjeme mogoče razdeliti na zemeljno delo in nadomestno ognjišče, utelešena v podiju, in na streho in tekstilu podobno polnilo, izvedena v obliki "pagode" – ne glede na to, ali se ta krovni volumen pojavlja v obliki lupine ali valjaste ploskve (kakor pri sydneyjski operni hiši iz leta 1973 in cerkvi v Bagsværdur iz

---

ni konstruiranja kot sestavljanja in na drugi konstrukcijskega opomenjanja arhitekture, pri čemer angleški glagol "to construe" lahko obenem pomeni "razumeti, interpretirati, tolmačiti /nekaj – besedo ali dejanje – kot nekaj/" in "analizirati gramatično strukturo /besedila ali stavka/" ali celo "uporabiti na sintaktičen način". Op. prev.

<sup>20</sup> Marco Frascari, "Technometry and the work of Carlo Scarpa and Mario Ridolfi/Tehnometrija in delo Carla Scarpe in Maria Ridolfija", Proceedings of the ACSA National Conference on Technodoom, Washington, 1987.

<sup>21</sup> Marco Frascari, "The Tell-the-Tale Detail/Pripovedujoči detajl/", v: *VIA*, št. 7, Philadelphia: University of Pennsylvania and MIT Press, 1984, str. 23–37. Da bi ohranili pomen, kot ga razvija Frascari, smo besedo joint slovenili z besedo vez. Op. ur.

leta 1976). Z ozirom na Moneojevo vajeništvo pri Utzonu je povedno, da je podobna artikulacija zêmeljnega dela in strehe razvidna v njegovem Narodnem muzeju rimske umetnosti v španskem mestu Mérida, dokončanem v letu 1986.

Kakor smo že nakazali, je tektonika razpeta med nizi nasprotij, predvsem med *ontološkim* in *reprezentacijskim*. Toda v razčlenjenost tektonske forme so vpleteni tudi drugi dialoški pogoji, še posebej kontrast med kulturo težkega – *stereotomijo*, in kulturo lahkega – *tektoniko*. Prva implicira nosilne zidane konstrukcije in teži k zemlji in nepredirnosti. Druga implicira dematerializiran trikotni okvir ogrodja in teži k nebu in presojnosti. Na enem koncu lestvice imamo Semperjevo zêmeljno delo, ki je bilo v prvobitnih časih, kakor nas opominja Gregotti, zvedeno na zaznamovanje tal. Na drugem koncu imamo eterična, dematerializirana prizadevanja Kristalne palače Josepha Paxtona, ki jo je Le Corbusier nekoč opisal kot zmago svetlobe nad težnostjo. Ker je le malo del mogoče opredeliti samó kot eno ali kot drugo, lahko trdimo, da poetika konstrukcije vznikne, vsaj deloma, iz premen in pozicioniranj tektonskega objekta. Tako se zêmeljno delo vzpne navzgor, da postane lok ali obok, ali pa se, nasprotno, najprej umakne, da sprva postane osténje kot opora preprosti lahki konstrukciji in potem od tal dvignjen podij, na katerega je sidrano celotno ogrodje.<sup>22</sup> Drugi kontrasti služijo za nadaljnjo artikulacijo takšnega dialoškega gibanja – npr. *gladko* proti *grobemu* na ravni materiala (prim. študijo Adriana Stokesa *Smooth and Rough*, 1951) ali *temno* proti *svetlemu* na ravni osvetlitve.

Nazadnje je nekaj treba rēči še o pomenljivosti "preloma" ali "raz-veze" kot nasprotju pomenljivosti vezi. V mislih imam tisto točko, na kateri se stvari medsebojno prelamljajo, ne povezujejo: na tisto

---

<sup>22</sup> Izvirnik: "Thus the earthwork extends itself upwards to become an arch or a vault, or alternatively withdraws first to become the cross-wall support for a simple lightweight span and then to become a podium, elevated from the earth, on which an entire framework takes its anchorage." Op. prev.



pomenljivo oporišče, na katerem se en sistem, površina ali material odsekano konča in se umakne drugemu. Pomen je tako morda zakodiran v medigri med "vezjo" in "prelomom" in v tem oziru ima lahko prekinitev natanko tolikšen pomen kot povezava. Takšna razmišljanja arhitekturo senzibilizirajo za semantična tveganja, ki so prisotna v vseh formah artikulacije in segajo od prevelike artikulacije vezi do premajhne artikulacije forme.

### **Pripis: tektonska forma in kritična kultura**

Kakor je Sigfried Giedion pripomnil v uvodu k študiji *Večna sedanjost*, objavljeni leta 1962 v dveh zvezkih, je bila med globljimi impulzi moderne kulture v prvi polovici tega stoletja "transavantgardistična" želja po vrnitvi k brezčasnosti predhistorične preteklosti, v dobesebnem smislu po ponovni osvojitvi vsaj nekaterih razsežnosti večne sedanjosti, ki leži onstran nočne more zgodovine in onkraj procesualnih prisil instrumentalnega napredka. Takšen pritisk se danes znova vtihotaplja kot mogoči temelj, s katerega bi se lahko uprli poblagovljenju kulture. Znotraj arhitekture se tektonika predstavlja kot mitična kategorija, s katero si lahko zagotovimo vstop v antiprocusualni svet, kjer bo "prisotenje" stvari znova omogočalo pojavljanje in izkustvo človeka. Onkraj aporij zgodovine in napredka in zunaj reakcionarnih zapor historicizma in neo-avantgarde leži možnost *marginalne* protizgodovine. To je prvotna zgodovina logosa, h kateri se je v poskusu, da bi opozoril na poetično logiko institucije, obrnil Vico v svoji *Scienza Nuova*.<sup>23</sup> Obeležje radikalne narave Vicove misli je njegovo vztrajanje pri tem, da vednost ni samó domena objektivnih dejstev, temveč tudi posledica subjektivne, "kolektivne" obdelave arhetipskega mita, se pravi sklop tistih eksistencialnih simbol-

---

<sup>23</sup> Prim. Joseph Mali, "Mythology and Counter-History: The New Critical Art of Vico and Joyce /Mitologija in proti-zgodovina: nova kritična umetnost Vica in Joycea", v: *Vico and Joyce*, Donald P. Verene (ur.), Albany: State University of New York Press, 1987.

nih resnic, ki domujejo v človeškem izkustvu. Kritični mit tektonske vezi napotuje natanko na tovrsten brezčasen, času zavezan trenutek izrezan iz kontinuitete časa.\*

*Prevedel Andrej Božič*

---

\* Besedilo je bilo prvič objavljeno v: *Architectural Design*, let. 60, št. 3 / 4, 1990, str. 19–25. Prevedeno je po angleškem izvorniku, objavljenem v: Kenneth Frampton, *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*, London: Phaidon Press Limited, 2002, str. 91–103.

Strokovni pregled prevoda: Tadej Glažar in dr. Peter Šenk.

Za pomoč pri prevodu strokovnih izrazov, ki zadevajo vprašanja nosilne konstrukcije, se zahvaljujemo Josipu Konstantinoviću s Fakultete za arhitekturo (Op. ur.)



Gottfried Semper  
ŠTIRJE ELEMENTI

Helenska omika je lahko nastala le iz humusa mnogih že zdavnaj zamrlih in sprhnelih zgodnejših kultur in tujih motivov, ki so bili preneseni od zunaj in jih v njihovem izvornem pomenu niso več razumeli.

Mitologija je samostojna poetična stvaritev poznega helenstva, ki nam v urejeni obliki stopa najprej naproti pri Homerju in Heziodu. Vzcvetela je na ureditvi filozofirajoče naravne simbolike<sup>1</sup>, ki je niso več razumeli in se je tudi sama spremenila v basen, ta pa je bila spet zasajena na mrtva izročila dejstev, na tuje in prastare domače verske spise in pesnitve. Takšna so bila bujna tla, iz katerih je zrastle svobodna helenska poezija bogov, in tudi upodabljaljoča umetnost, ki je bila ponazoritev slednje, je vzbrstela na ruševinah starejših motivov, domačih in prinesenih, oropanih korenin.

Karkoli se je že primerilo – bodisi da so se čudovite dežele Male Azije in Grčije še morale boriti z onimi zemeljskimi silami (katerih mogočne sledi tam pričajo o njihovi dejavnosti, ki je trajala vse do poznejših obdobj), medtem ko se je prebivalstvo, ki je bilo gosto naseljeno na ravninah Asirije in Egipta, že preuredilo v države, bodisi da humus, ki jih prekriva, in ostanki mnogih starejših, nam neznanih kulturnih razmer, ki jih najdemo tam, pričajo ravno o tem, da so bile eden od najzgodnejših sedežev človeškega rodu<sup>2</sup> in zato zaželeni bojni plen vsiljivcev –, dejstvo

---

<sup>1</sup> /Gottfried/ Hermann, /De/ *Mythologia Graecorum antiquissima opusc.* Vol. II. /1827/ /Vsi komentarji v poševnih oklepajih so prevajalčevi./

<sup>2</sup> Kar so, po Herodotu, verjeli tudi Egipčani, ponosni na svojo starost.

je, da so se tu križale in nalagale najrazličnejše sestavine starejših civilizacijskih razmer, ki so se (kakor parski marmor) v véliki metamorfozi narodov iz sedimentnega stanja spojile v kristalno jasno samostojnost.

Kljub temu je izvorne sestavine še mogoče razpoznati in nujno jim moramo slediti. Le tako bomo lahko razumeli nekatere pojave v grški umetnosti, ki si jih, ker je našemu zrenju odtegnjena celostna podoba, iz nje žal ne znamo več razložiti in ji, kot se zdi, nasprotujejo.

V starih in novih časih so svet arhitekturnih form pogosto prikazovali predvsem kot materialno pogojeni svet, in iz materiala naj bi tudi izhajal. Konstrukcijo so namreč spoznali kot bistvo umetnosti gradnje /Wesen der Baukunst/ in jo tako vklenili v železne okove, hkrati pa so verjeli, da jo osvobajajo nepravih dodatkov. Toda ali ne bi morala umetnost gradnje tako kakor narava, njena velika učiteljica, material sicer izbirati in uporabljati glede na zakone, ki jih ta pogojuje? Forme in izraza svojih tvorb pa ne bi smela postavljati v odvisnost od materiala, marveč od idej, ki v teh v tvorbah prebivajo?

Če je bil za utelesitev idej izbran najustreznejši material, bo idejni izraz zgradbe s pojavitvijo materiala kot naravnega simbola seveda samo še pridobil lepoto in pomen. A v povezavi s čaščenjem starega je ta orisani materialistični način gledanja vodil k nenavadnim in brezplodnim razglabljanjem, spregledal pa je ravno najpomembnejše vplive za razvoj umetnosti.<sup>3</sup>

Kljub tveganju, da bom naredil isto napako, kot jo sam grajam, se moram, če hočem priti do tega, kar bi rad pokazal, vrniti k primitivnim stanjem človeške družbe. Poskušal bom to opraviti kolikor se da na kratko.

Prvo znamenje človekove naselitve in mirovanja po lovu, boju in popotovanju po puščavi je danes tako kot takrat, ko so prvi ljudje

---

<sup>3</sup> Dovolj je, če se spomnimo na debele zvezke, ki so jih od Vitruvija naprej pisali o izvoru grškega templja iz lesne gradnje ali o ostroumnih hipotezah o šotorni strehi Kitajcev. Gl. /Thomas/ Hope, *History of architecture* /1835: *Historical Essay on Architecture*/.

izgubili raj, ureditev /Einrichtung/ <sup>4</sup> ognjišča, obuditev poživljajočega in ogrevajočega plamena za pripravo hrane. Okoli ognjišča so se zbirale prve skupine, nanj se navezujejo prve zveze, ob njem so se oblikovali prvi surovi religijski pojmi za kulturne običaje. V vseh razvojnih stopenjah družbe je ognjišče sveto žarišče, okoli katerega se razporeja in oblikuje celota.

Je prvi in najpomembnejši, *moralčni* element umetnosti gradnje. Okoli njega se razvrščajo trije drugi elementi: *streha*, *ograditev* /Umfriedigung/ in *zemeljni nasip* /Erdaufwurf/, nekakšne varujoče negacije, branilci pred naravnimi pojavi, sovražnimi ognju ognjišča.<sup>5</sup>

Glede na to, da so se različne človeške združbe – pod najrazličnejšimi vplivi podnebja, ustroja naravnega okolja, medsebojnih razmerij in razlik v rasnih zasnovah – izgrajevale različno, so se morale tudi kombinacije, v katerih so se ti štirje elementi umetnosti gradnje med seboj povezali, oblikovati različno. Nekateri med njimi so se razvili bolj, drugi so se umaknili v ozadje.

Obenem so se različne tehnične veščine človeka organizirale glede na te elemente: *lončarstvo* in kasneje kovinarstvo okrog ognjišča, *hidrotehnika* in *zidarstvo* okoli *zemeljnega nasipa*, *tesarstvo* okrog *strehe* in njenih prituklin.

Kakšna pratehnika pa se je razvila ob *ograditvi*? Edino veščina *pripravljavcev sten* /Wandbereiter/, to je pletarjev pletenjač in izdelovalcev preprog.

Trditev se morda zdi nenavadna, zato jo moramo podrobneje

---

<sup>4</sup> /Ena od osrednjih Semperjevih besed, njen pomen se razteza vse od opremljanja, ustanavljanja in odpiranja do razporejanja in naravnavanja./

<sup>5</sup> Pri prvem premisleku se zemeljni nasip ali terasa /ploščad/ zdi sekundaren in nujen samo tam, kjer je že prišlo do prvih stalnih naselbin v nižinah. Vendar pa se je takoj tesno povezal z ognjiščem in je kmalu postal nujen za to, da so ognjišče dvignili od tal. Verjetno je v povezavi z gradnjo jam rabil tudi kot podpora najzgodnejši stehi. Prav tako verjetno je tudi, da se je človek pojavil v nižinah, če že ne kot individuum, pa zagotovo kot družbeno bitje, kot tako rekoč zadnja stvaritev iz blata. V tem se ujemajo vse, tudi prastare ljudske legende, ki pogosto skrivajo kakšno naravnofilozofsko idejo.

utemeljiti.

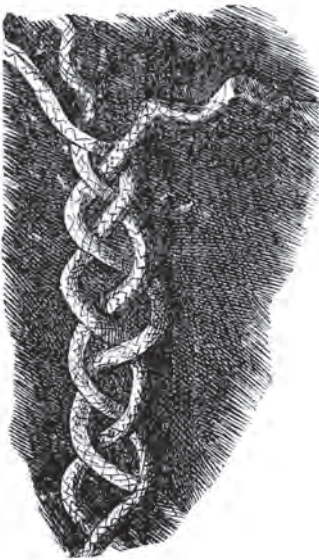
Že prej smo omenili pisce, ki se z dolgovезno temeljitostjo predajajo raziskavam o začetkih umetnosti in verjamejo, da lahko iz tega izpeljejo vse mogoče načine gradnje. Dovolj pomembno vlogo igra pri tem šotorska streha nomadskih plemen. A medtem ko v verižnici šotorske strehe ostroumno prepoznajo normo tartarsko-kitajskega načina gradnje (četudi se iste forme pojavljajo tudi na kapah in čevljih teh ljudstev), spregledujejo splošnejši in manj sporen vpliv, ki ga je imela za razvoj določenih gradbenih form preproga v vlogi *stene*, vertikalnega varovalnega sredstva. Mislim, da za svojo trditev, da je preprožna stena za splošno zgodovino umetnosti izredno pomembna, nimam nobene opore v kakšni avtoriteti.

Znano je, da ljudstva, ki so v otroški fazi razvoja, še dandanes udejanjajo (tudi če ljudje hodijo okoli še čisto goli) svoj prebujajoči se smisel za umetnost tako, da pletejo in izdelujejo rogoznice in odeje.

Ograja, med seboj prepletene veje dreves, ta najizvirnejša ograda ali sklenitev prostora /Raumabschluss/ in to najbolj grobo pletenje, je znana vsakemu, še tako divjemu plemenu. Le lončarstvo se lahko *morda* do neke mere upravičeno šteje za tako starodavno veščino, kot je veščina izdelovanja preprog.

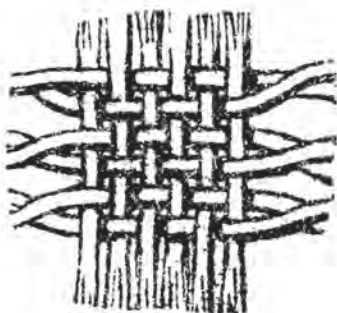
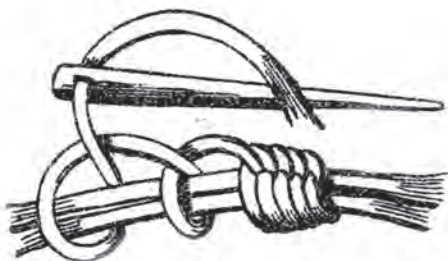
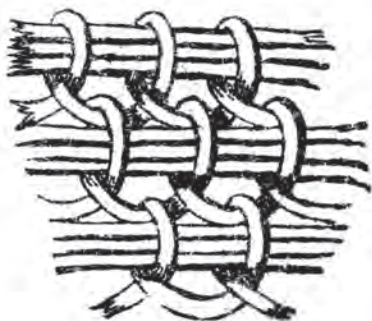
Pletenje vej je vodilo k pletenju ličja za rogoznice in odeje in od tod k tkanju z rastlinskimi nitmi itn. Najstarejši so tisti ornament, ki jih bodisi oblikuje prepletanje in vozlanje materialov ali pa jih je mogoče zlahka izdelati na lončarskem vretenu s prsti na mehki glini. Pletarske izdelke, s katerimi so ločevali lastnino od nelastnine, rogoznice in preproge za prekrivanje tal, za zaščito pred vročino in mrazom ter za ločevanje prostorov znotraj bivališča, so v večini primerov, posebej v klimatsko ugodnih razmerah, uporabljali dolgo pred zidano steno. S slednjo je zidarska veščina, ki se je razvila najprej na osnovi gradnje teras v skladu z zelo drugačnimi slogovnimi pogoji, posegla na področje pripravljavca sten.

Pletarski izdelek /Flechtwerk/ ni bilo samo izvorni element,

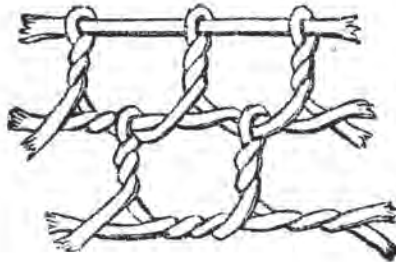
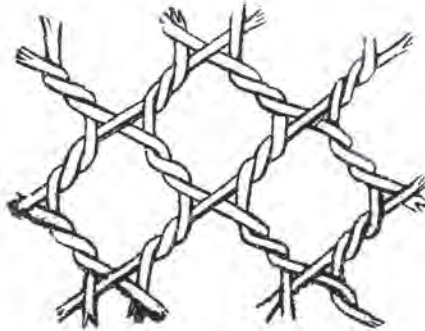
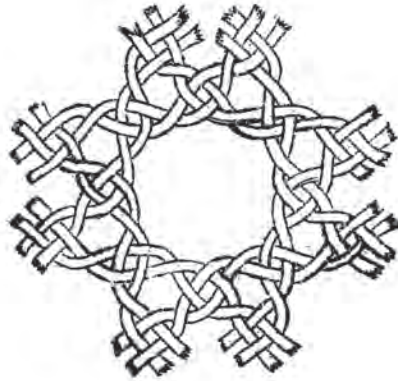


Vozli. G. Semper, *Der Stil*.





Vozli. G. Semper, *Der Stil*.



Vozli. G. Semper, *Der Stil*.

ampak je tudi pozneje, ko so se lahke rogoznične stene preoblikovale v stene iz ilovice, opeke ali kamna, dejansko ali zgolj idejno ohranilo vso pomembnost svojega zgodnejšega pomena, se pravi vse *bistvo* stene.<sup>6</sup>

Preproga je ostala stena, vidna zamejitev prostora. Zidovi za njo, pogosto zelo masivni, so postali nujni zaradi drugih smotrov, ki niso zadevali samega prostora, denimo zaradi nosilne varnosti, zaradi večje trajnosti in podobno.

Povsod, kjer ni šlo za te stranske smotre, so preproge ostale edine izvorne ločnice. Celo tam, kjer je bilo treba postaviti trdne zidove, so bili ti le notranje nevidno ogrodje, skrito za pravimi in upravičenimi predstavniki stene, živobarvnimi stkanimi preprogami.

Stena je obdržala ta pomen celo tedaj, ko so jo nadomestili drugačni, ne več izvorni materiali, pa naj je to bilo zaradi njene večje lastne obstojnosti ali pa zaradi ohranitve zidu za njo, zaradi varčnosti ali nasprotno zaradi razkazovanja večjega razkošja ali pa zaradi katerih koli že drugih razlogov.

Iznajditeljski duh ljudi je proizvedel najrazličnejše takšne nadomestke, pri čemer so bile sukcesivno uporabljene vse tehnične veje.

Sredstvo za najbolj razširjen in morda najstarejši nadomestek je ponudila zidarska veččina, in sicer štuk, tanko plast finega ometa /Stuckbewurf/ ali v drugih deželah bitumenski omet. Tesarji so izdelali plošče (πίνακες) za oblaganje zidov, še zlasti spodnjih delov.

Delavci ob pečeh so priskrbeli glazirano terakoto<sup>7</sup> in kovinske plošče. Kot zadnji nadomestek lahko morda veljajo plošče iz peščenjaka, granita, alabastra in marmorja, ki so bile razširjene v Asiriji, Perziji, Egiptu in celo v Grčiji.

---

<sup>6</sup> Nemški izraz *Wand*, stena, *paries*, kaže na svoj izvor. Izraza *Wand*, stena, in *Gewand*, oblačilo, izhajata iz istega korena. Označujeta stkano ali izdelano gradivo, ki je tvorilo steno.

<sup>7</sup> Več kot verjetno je, da je želja, da bi dali zidakom barvno glazuro, vodila k odkritju *žgane opeke*. Ninivski glazirani zidaki, ki sem jih imel priložnost podrobno preučiti v Parizu, so skorajda nežgani. Njihova glazura je morala biti zelo tekoča. Terakotne oblo-

Značaj poustvarjenega je dolgo ohranil značaj izvorne podobe. Posnemanje živopisnih vezenin in pletenih mrež starodavnih preprožnih sten je bilo in še dolgo ostalo kot nezavedno izročilo v slikarskem ali plastičnem okrasju na lesu, štuku, žgani glini, kovini ali kamnu. Celoten sistem orientalske polikromije, tesno zraščeno in do neke mere eno s starodavnimi obrtni oblaganja in oblačenja najstarejše umetnosti gradnje, hkrati s temi pa tudi veččina slikanja in reliefne skulpture, je izšel iz staveb in barvnih kotlov podjetnih Asircev<sup>8</sup> ali pa njihovih pradednih izumiteljskih predhodnikov.

Vsekakor pa lahko veljajo Asirci za najzvestejše varuhe tega motiva in njegove izvornosti. Najstarejši zapisi človeštva slavijo asirsko izdelovanje preprog zaradi njihovega barvnega razkošja in veščin, s katerimi so bile vanje vtakane fantastične podobe. Opisi mističnih živali, zmajev, levov, tigrov ipd., ki so bili prikazani na njih, se povsem ujemajo s tistim, kar še danes vidimo na ninijskih zidovih. Če bi bila primerjava za nas še mogoča, bi prepoznali popolno ujemanje ne le v objektih, ampak tudi v načinu obravnave.

Asirsko kiparstvo je očitno ostajalo znotraj omejitev, ki mu jih je začrtal njegov izvor, četudi je novi material dovoljeval nove načine, kako poudariti figure glede na ozadje. Kaže se prizadevanje za naravno resnico, ki mu mej ni postavljala hierarhična prisila, marveč poleg despotskega dvornega ceremoniala predvsem muhavost pretekle tehnike, ki je še vedno učinkovala s svojimi sestavinami. Drže likov so toge, niso sicer otrpnili v golo znakovno pisavo, so pa videti zvezani. V svojem

---

ge so predhodnice opečnih zidov, kamnite plošče so predhodnice zidov iz klesanega kamna. Glej spodaj. /Leta 1849 si je Semper v Louvru ogledal najdbe iz Khorsabada, tudi nekaj takšnih, ki sicer niso bile razstavljene, saj je prijateljaval z muzejskim kuratorjem Charlesom Blancom. (Pojasnilo iz angleškega prevoda pričujočega besedila.)/

<sup>8</sup> Nenavadno je, da je izginila večina barv na asirskih alabastrih ploščah iz Khorsabada in Nimruda, pri čemer je očitno, da so morale obstajati in bi dopolnile ostaline, ki so se ohranile. Ohranjene sledi za razliko od egipčanskega in grškega slikarstva niso nanese ne na debelo, videti je, kot da bi bile lužene v površino; barve so bile verjetno večinoma narejene iz rastlinske snovi.

skupnem učinkovanju so že, ali bolje, so še slikovne priredbe kakšnega slavnega zgodovinskega dejanja ali dvorne ceremonije itn., ne tako kot egipčanske podobe, ki so preprosto sredstvo za zapis kakšnega dejstva, naslikane kronike. Tudi po svoji razporeditvi, denimo po pozornem upoštevanju tega, da so vse glave v enaki višini, se asirski liki odlikujejo pred egipčanskimi. Ostri, s tanko črto obdani obrisi, grobo izražene mišice, prevlada ornamentalnih dodatkov in vezenin pričajo o njihovem izvoru, ne pa o mrtvem slogu. Glave ne kažejo niti najneznatnejše sledi umetnikovega prizadevanja, da bi upodobil notranja duševna stanja, in so, ob stalnem nasmehu, brez vsakega individualnega izraza. Glede tega zaostajajo za egipčanskimi skulpturami in se bolj pridružujejo starejšim delom Grkov.

Tudi na samih stenskih slikarijah se oznanja ista tehnika. Po Layardu<sup>9</sup> so stenske slikarije v Nimrudu obkrožene in prepletene z močnimi črnimi obrisi; ozadje je modro ali rumeno. Frizom podobne obrobe podob z nizi inskripcij prav tako nakazujejo svojo tehnično sorodnost s preprogami. Značaj klinopisa popolnoma ustreza tej tehniki. Bi lahko za delo z iglami izumili lagodnejšo tehniko zapisovanja?

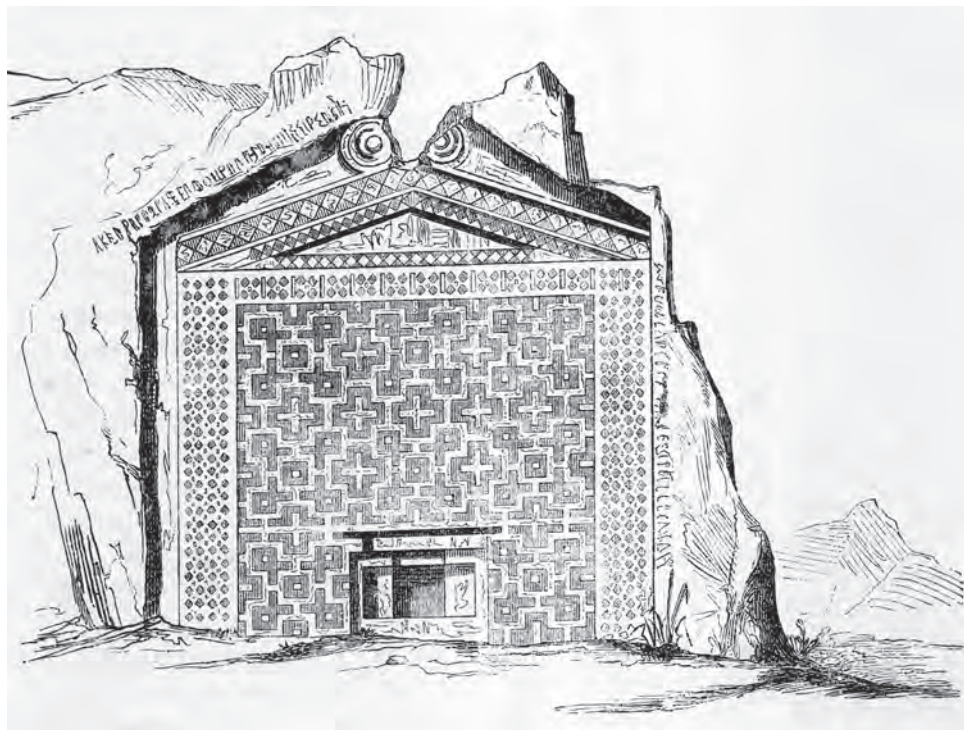
O tem, da so preproge še vedno na veliko uporabljali kot vratne zavese, zastore itn., pričajo bogato okrašeni obroči, na katere so bile pričvrščene. Tudi preprosta intarzija v lesenih tleh kaže na to, da so tla prav tako prekrivale preproge.

Preproge so bile verjetno tudi vzor mozaične umetnosti, ki je najdlje ostala zvesta svojemu izvoru.

Kot je znano, so bile notranje stene nad mavčnimi opaži obdane z narahlo žganimi glaziranimi ali – lahko bi tudi rekli – lakiranimi zidanki. Samo na eni strani so bili glazirani in prekriti z barvnimi ornamentami, ki ne sledijo oblikam kamnov, ampak jih prečkajo v vseh smereh. Drugi dokazi kažejo, da so bili kamni, ko so jih glazirali, v vodoravnem položaju.

---

<sup>9</sup> /Austen Henry Layard (1817–1894), popotnik, ljubiteljski arheolog, diplomat, pisatelj. Zaslovel z izkopavanji v Ninivah in Nimrudu./



Tekstilna fasada, grobnica kralja Midasa. G. Semper, *Der Stil*.

ju. Torej so jih najprej vodoravno zložili skupaj, jih nato okrasili in glazirali ter jih nazadnje glede na njihovo medsebojno zloženost uporabili za oblačenje /Bekleidung/ opečnatih zidov. Tudi to dokazuje, da je bila glazura nekakšno splošno prekrivalo, idejno neodvisna od materiala, na katerega je bila nanesena. Na pisane kamne za vzorčenje zidov, značilno za poznejšo rimsko ali srednjeveško rabo, v tistih časih najzgodnejše umetnosti še niso mislili.

Pojavljanje skulpturiranih kamnitih plošč na spodnjih delih asirskih palač moramo razumeti kot prvi korak k poznejši konstrukciji iz kamna in v tem primeru se napredovanje na tej poti na zelo poučen način jasno pokaže pri znanih perzijskih spomenikih v Murghabu in Istahru.<sup>10</sup> Od nekdanjega zidovja, ki je bilo večinoma zgrajeno iz grobih zidakov, vidimo tu poleg okvirov oken in vrat le še marmorne vogalne stebre. Okvirji so narejeni iz enega kosa, izvotljeni so pa tako, da je ideja oblaganja /Täfelung/ pri njih še jasno vidna. V ta izvotljenja je bil vpet opečni zid, ki se je s svojo morda leseno ali preprožno oblogo povezoval z marmornimi stebri.

Pri egipčanskih spomenikih se je izvorni pomen stene že bolj zabrisal. Hierarhični sistem, čeprav prastar in prav tako zgrajen na ruševinah še starejših, bolj samoraslih kultur, je opečni zid utrdil v kamni hieroglif. Kljub temu motiv preproge dovolj očitno izstopa pri mnogih stvareh. Klesani zid /Quadermauer/ kot tak se ne pojavi nikjer, marveč je tako zunaj kakor znotraj videti tako, kot da bi bil prevlečen z naslikano preprogo. To je razlaga za sicer natančno, a vseeno ne pravilno povezavo med kamni /Quaderfübung/. Pokrivala jo je običajna prevleka, še celo ko je bil zid oblečen v granit. Te prastare granitne preobleke so same na sebi, npr. v Karnaku in v notranjosti kot nekdanj na zunanosti piramid, pandan asirskim panelom.

Nenavadno je, da se prastari zakon oblaganja zidov pokaže na enem od redkih arhitekturnih členov, s katerim razpolaga egipčanska

---

<sup>10</sup> /Najverjetneje gre za razvaline Pasargade in Perzepolisa./



umetnost gradnje. Mislim na tramič /Stab/, ki zaokroža in oblikuje ostre robove masivnih zidov. Izvorno je služil za to, da zakrije fuge med tankimi obložnimi ploščami, ki bi lahko sicer na robovih obsežnih površin postale neprijetno vidne pod slikarjijo.<sup>11</sup>

Stebri egipčanskih templjev so deloma videti kot snopi trstike, ki jih ovija preproga. In šele preproga jih združuje v eno.

Posnemanje preproge jasno in razločno izstopa na podobah grobnic. Med ornamentami, ki jih najdemo tam, prevladujeta barvno pletenje in *Latz*.

Podobe so prav tako ohranile ta izvorni značaj vsaj v obrisih posameznih delov, obdanih s tanko črto, v bogastvu podrobnega vezenja in barv.

Na Kitajskem, kjer je umetnost gradnje zastala že v pradavnih časih in se je najjasneje ohranila medsebojna ločenost štirih arhitekturnih elementov, je stena v svojem izvornem pomenu še neodvisna od strehe in zidu, večinoma pa je celo premična. Notranjost hiše je razdeljena s takšnimi predelnimi ločnicami, ki so tako kot zunanji zidovi zgrajene sicer iz opeke, a votle in oblečene v pleteno trstiko in preproge, neodvisne od konstrukcije v pravem pomenu.

Splošno znano je, da pri Kitajcih hkrati s to starinsko ureditvijo prevladujeta fini omet in bogata splošna polikromija.

Od njih lahko prevzamemo marsikateri nauk, ki je dobro uporaben še za naš čas, prav tako tudi marsikatero pojasnilo o stanju starega sveta.

Podobno velja tudi za Indijo, kjer tako zdaj kakor v Agripovem času prevladujeta fini omet in barva. Isti pojav srečamo celo pri zgodnji ameriški arhitekturi.

Od feničanskih in judovskih starin se sicer ni ohranila nobena sled, vendar nam to, kar sveti in profani spisi poročajo o najslavnejših gradbenih delih obeh rodovno sorodnih ljudstev (čeprav nejasno in od-

---

<sup>11</sup> Gre za metodo zakrivanja fug, ki je še zdaj zelo običajna v mizarstvu.

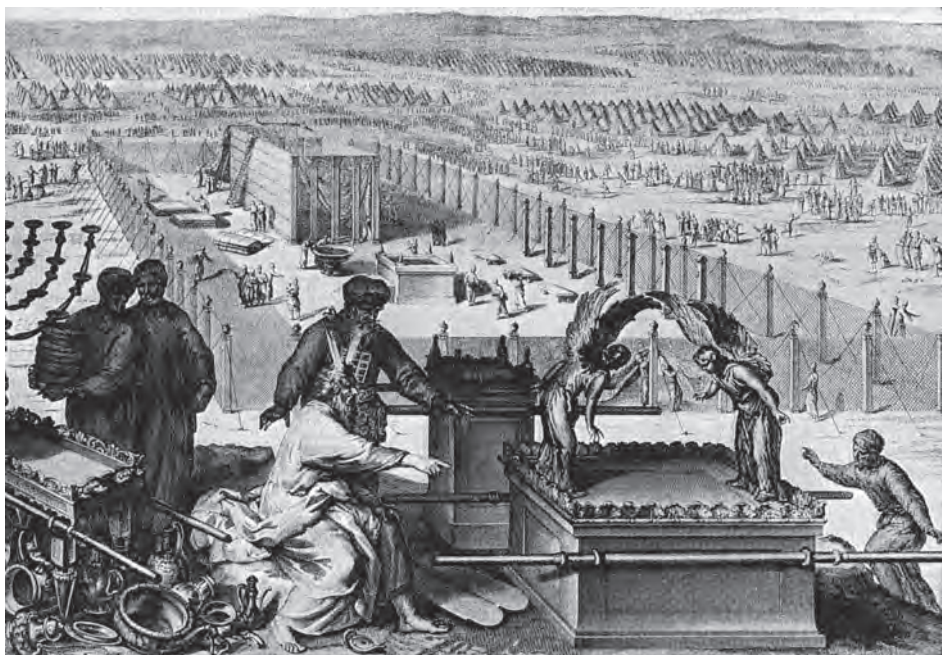


prto za številne interpretacije), ponuja za izbrani predmet naše obravnave kar najbolj nedvoumna in najzanimivejša dokazila. Kdo ne pozna slavnega Mojzesovega shodnega šotora z vhodnimi stebri, oblečenimi v zlato oblogo, z bogatimi, barvno prelivajočimi se stenskimi preprogami in piramidalno streho iz blaga, usnja in živalskih kož? To šotorasto svetišče je Salomon ponovno zgradil v kamnu in cedrovini na veličastnem podzidju v višavah gore Morija. Spremlja ga izrecna hvala, da ni bilo v njem ničesar, kar ne bi bilo oblečeno. Znotraj so bili sveti prostori v celoti obiti z oblogo iz zlata.

Poročila o tem vsebujejo najpopolnejšo zgodovino priprave stene in dovolj bi bilo že opozorilo nanje, če ne bi bilo treba obenem dokazati, da je navada oblačenja zidov bila splošno razširjena med vsemi ljudstvi davnine.

Bil bi pravi čudež, če Grki, katerih umetnost se je opirala na tradicije drugih ljudstev, ob tako splošni razširjenosti oblaganja, oblačenja in živobarvnega okraševanja sten na način preprog ne bi tudi tu obdržali velikega dela izročila. Toliko bolj, ker je to izročilo gotovo močno prispevalo k izoblikovanju tistih umetnosti, v katerih so, kakor vemo, Grki dosegli najvišjo stopnjo: reliefne skulpture in slikarstva. In toliko bolj, ker so Grki veščino gradnje teras in od nje odvisne kamnite konstrukcije /Quaderkonstruktion/, ponos njihovih pelazgijskih prednikov, v primerjavi z navedenima umetnostma zanemarili, in sicer v meri, v kateri tej večini niso priznali nobenega bistvenega mesta v monumentalni umetnosti gradnje.

O tem priča že raba oblaganja tempeljskih cél in dvoranskih sten, ki je bila v navadi pri Grkih in o kateri govorijo številna mesta v starih zapisih in celo nekateri znaki na še ohranjenih spomenikih. To so bili *pinakes* (πίνακες), tabule, o katerih Plinij pravi, da so veliki umetniki za svoja dela uporabljali samo njih. Tako se imenujejo, ker so bili najstarejše lesene table iz smrekovine, vendar v poznejšem času enkavstičnega slikarstva zagotovo ne iz lesa, temveč iz marmorja ali slonovine. (Tudi sklede iz terakote so se imenovalle *pinakes*.) Omenja jih Cicero v svojem



Shodni šotor. *Figures de la bible*, Gerard Hoet i. dr., 1728.

govoru proti Veru, ki je Minervin tempelj v Sirakuzah oropal oblog, na katerih so bile naslikane najkrasnejše slike. (*His autem tabulis interiores templi parietes vestiebantur.*)<sup>12</sup>

Podobno so bile vse zunanje površine templjev, ki so bile mišljene za poslikane plastike, konstruirane za oblaganje. To velja za slemensko čelo, metope, friz, *erýmata* ali parapete med stebri in za njim ustrezajoče obloge spodnjega dela c el.

Istočasno, oziroma natančneje,  e prej je bilo kot zakon sprejeto oblačenje konstrukcijskih delov s finim ometom, ki ga najdemo pri vseh kamnitih templjih. Izjema so marmorni templji, pri katerih je bil fini omet odveč, saj je marmor sam naravni  tuk. Zgoraj smo  e opozorili na to, da je rabo marmorja z veliko verjetnostjo spremljalo sprejetje nove tehnike v slikarstvu.

Da je bilo končno vse to poslikano in ni preostal niti ko cek golega kamna, za to smo navedli dokaze v obeh prejšnjih poglavjih tega spisa.<sup>13</sup>

Svojo trditev bom  e enkrat povzel takole: izvor polikromije je v dejstvu, da je pri bivalnih objektih  e v najstarejših časih tehnika pripravljavcev sten prevladala nad tehniko zidarjev. Ti so smeli lastno delo samostojno prikazati zgolj pri masivnih zidovih teras. Celo najbolj oddaljeni utrdbeni zidovi Asircev, Medijcev ali Baktrijcev so bili vse do podnožja teras bogato okrašeni z reliefi in slikarijami. O tem nam prepričljivo govorijo znane pripovedi Herodota, Diodorja, Strabe idr., zdaj pa lahko to jasno vidimo na asirski reliefni plo i v Britanskem muzeju, ki prikazuje mo no utrdbo, na kateri je klesani kamen viden le na najnižjem delu zunanjega zida. Ruševine Nimruda in Khorsabada potrjujejo to stanje, prav tako tudi ruševine iz Parsagada in Perzepolisa ter templji Egipčanov. Enako velja tudi za Grčijo. Tako stoji denimo Partenon na terasi iz lepega elevzinskega klesanega kamna in je edino,

---

<sup>12</sup> /Cicero, *Verrine Orations*, II. Iv, 122. Govori proti Gaju Veru, 70 n.št./

<sup>13</sup> /Tu prevajamo samo peto poglavje *Semperjevega spisa*./

kar ni pobarvano.

Šele v poznejšem času, ne prej kot pod Rimljani, so konstrukcije zidov, tako imenovani kvadratni rez /Quaderschnitt/, in sestav materiala, iz katerega je ta konstrukcija narejena, uporabljali kot dekorativni element pri glavnih delih stavb, predvsem pri zunanjih zidovih. Pred tem so bili tudi najplemenitejši materiali, karnaške granitne sobane, ninijske alabastrne plošče, obloge in podobe iz slonovine, da, celo še zlati stiki tempeljnih sten, nič manj partenonski stebri in prekrasne upodobitve /Bildwerke/ iz snežno belega penteličnega marmorja, prekriti z nanosi barve.

Vendar je mogoče tudi, da so bili preprosti célni templji /Cellatempel/ tu in tam izdelani iz kiklopskih zidov, ki so ostali neometani. Ta pojav bi lahko pojasnili kot arhaičen in čutnonazoren spomin na zemljanke starih očetov, pri katerih se je terasa še neposredno povezovala s streho. Tak primer je lahko bil tempelj iz Antikire, ki ga Kugler<sup>14</sup> navaja iz Pavzanija. Vendar je vse to zelo dvomljivo in ni nobene potrebe, da bi kaj podobnega iskali pri Pavzaniju, ki malo za tem omenja neko drugo zgradbo, zgrajeno iz nepravilno oblikovanih zidov. Morda je hotel na tak način primerjati notranji tempeljni omet z oblaganjem, ki ga je našel pri drugih templjih, ali kaj podobnega. Saj poznamo to, kar je značilno zanj, da namreč poudarja značaj materiala gradbenih del.

Antična umetnost je sklenila svojo pot, ko je dovršila krogotok do svojega izvora in potonila z bizantinskimi preprožnimi vezeninami. Oblačila njene otroške dobe so postala njeno mrliško ogrinjalo.<sup>15</sup>

Po tej disgresiji na področje pripravljavca stene se moramo, preden bomo spet prišli k prvemu izhodišču razprave, polikromiji Grkov v njihovih najboljših časih, še enkrat vrniti k štirim elementom umetnosti

---

<sup>14</sup> /F. T. Kugler (1808–1858), nem. zgodovinar, umetn. zgodovinar in pisatelj./

<sup>15</sup> Vprašanje, kako se je feniks umetnosti iz njih na novo rodil v krščanski dobi, bi nas vodilo predaleč.

gradnje.

Zgoraj smo zapisali, da so se človeške družbe pod najrazličnejšimi vplivi podnebja, sestave pokrajine itd. oblikovale na različne načine, tako da so se tudi kombinacije, v katerih so se ti štirje elementi med seboj povezovali, oblikovale različno.

Že vnaprej lahko domnevamo naslednje: tam, kjer srečujemo človeka le v ločenih majhnih skupinah, tam, kjer mora svoje ognjišče varovati le pred vremenom, in tam, kjer na začetku še ni bilo pravice lastnine ali pa se je ni izpodbijalo, država pa se je izoblikovala kot federacija ločenih skupin, ki naseljujejo skopo obdarjeno deželo, bodisi kot nomadski pastirji ali kot loveči gozdozniki – tam je moral od treh obrambnih elementov umetnosti gradnje prevladovati pomen strehe. V svoji najzvirnejši obliki se je streha pojavila ali kot prenosni šotor ali pa je bila nameščena na tleh nad kakšno jamo in se je šele postopoma dvignila nad tla. V teh kolibah se je kot nasprotje svobodnemu naravnemu življenju, polnemu truda in bojev, izoblikovala domačnost. Postale so mali, v sebi sklenjeni svetovi. Le prijateljska dnevna svetloba je imela prost vstop skozi odprtine v zidovih. Družina je zaščito strehe delila z živino. Kolibe so stale ločeno ali pa so bile razporejene v nepravilne skupine sredi nedotaknjene narave, postavljene tam, kjer je kak rečni tok vabil k naselitvi.<sup>16</sup>

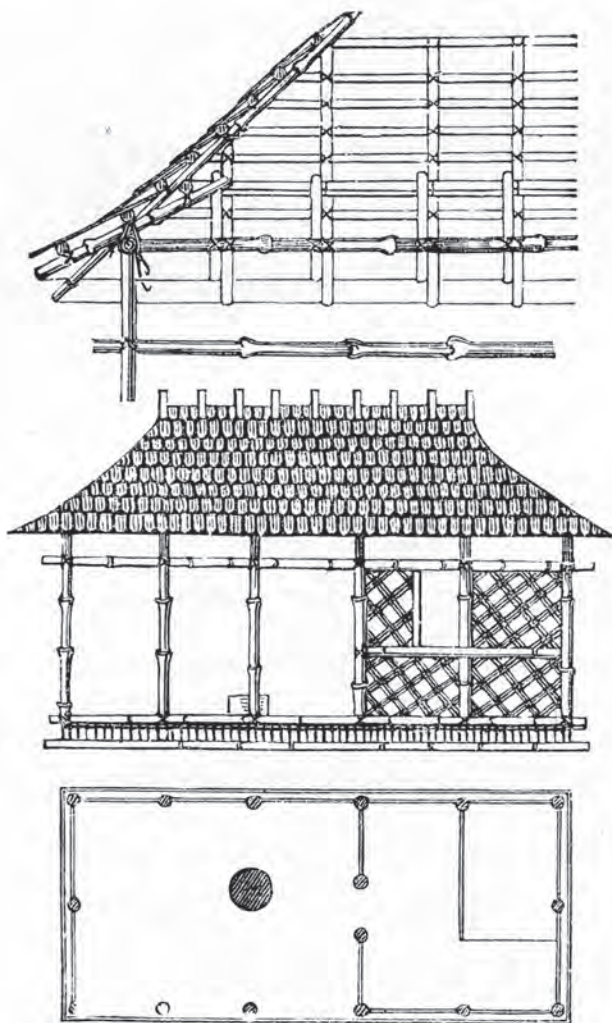
Vendar se tudi tu razmere spreminjajo; in tako kot se postopoma izostrujejo zakonitosti rasti in utrjevanja tega načina gradnje, tako se začne kazati tudi vsa njegova samosvojost.

Strehe se namreč v prostih in asimetričnih skupinah navezujejo druga na drugo, tako da vsak osrednji del ohrani lastno streho, ali se, drugič, izoblikuje nadstropna gradnja ali pa se, tretjič, dogaja oboje hkrati.

Kjer so naselbine napadali pregnani prvotni prebivalci, se je iz-

---

<sup>16</sup> V tistih pokrajinah Nemčije, ki so naseljena z mešanico slovanskih in nemških plemen, npr. v Mecklenburgu in Holsteinu, je mogoče plemenski izvor krajev prepoznati že po njihovi obliki: vse nemške vasi in mesta so brez obzidja, zgrajeni v dolgih nizih vzdolž rek in potokov. Nasprotno pa slovanske naselbine razpoznamo po koncentrični formi, pravilnem trgu v sredini in krožnih obzidjih.



Karibska koliba, ki ponazarja štiri elemente umetnosti gradnje: ognjišče, streha, ograditev in ploščad ali terasa, 1851. G. Semper, *Der Stil*.



oblikovala masivna lesena hiša iz tramov /Blockhaus/. Kjer so se med seboj spopadali pripadniki plemena in je posest postajala nagrada močnejšemu, tam je nastal stolp, večnadstropna hiša, postavljena na visoko in trdno podlago. Pod okrilje prebivalca stolpa so se naselili šibkejši prebivalci, ki niso zaupali lastnim močem, začelo se je fevdalno gospostvo. Značilnost tega načina gradnje je vedno bila nepravilna zasnova, poševna streha, večnadstropna konstrukcija, osvetlitev notranjosti s pomočjo oken v zunanjih zidovih. V najčistejši obliki je vse do danes ohranjena v saških naselbinah severne Nemčije, v Holandiji, Belgiji, Angliji in Severni Ameriki. Dva prevladujoča elementa sta terasa in streha. Vendar se je teraso pri večnadstropni gradnji tesno povezovalo s pripravo stene.

V toplih podnebjih in deželah, katerih bogat donos je bilo mogoče pridelati le s skupinskim delom, so nastale naselbine, pri katerih je najprej mogoče prepoznati učinke odnosa do narave, ki ni več pasiven in obramben, ampak je aktiven.

Bogastvo dežele je bilo treba iztrgati vodi in zemlji, za to pa se je bilo treba povezovati, da bi lahko uresničili velika skupna dela. Véliski nacionalni gradbeni projekti so postali vez, ki je na zunaj povezovala ljudi.<sup>17</sup>

Pri tem se izoblikujejo gradbeni načini, ki jih kot nasprotje gradnji kolibe lahko na kratko imenujemo dvoriščna gradnja /Hofbau/. Vendar so se razmerja med ljudmi v teh okoliščinah le redko lahko razvila iz sebe oziroma ta proces nikoli ni mogel potekati nemoteno. Komaj je bila s skupnimi prizadevanji združb obvladana narava, že so njene blagodati postale predmet poželenja bolj surovih in revnih plemen, pred katerimi se je bilo treba braniti.

Sredstva, potrebna za obrambo naselbin, so njihovo gradnjo

---

<sup>17</sup> Iz. 23. 13, slov. standardni prevod, Svetopisemska družba Slovenije, Ljubljana 1997: "Glejte, dežela Kaldejcev je kakor ljudstvo, ki ga ni bilo, Asirci so jo utemeljili za suhe kraje ..." Zajezili so deželo in jo podarili prebivalcem puščave! Nomadske ljudske horde so preoblikovali v stalna naselja in zgradili palače dežele. /Semper prekinja citat iz Sv. pisma in nadaljuje misel s svojimi stavki./

sicer preoblikovala, a vse dokler so bila v svoji funkciji uspešna, niso mogla tej gradnji preprečiti, da se ne bi razvijala samostojno. Drugače je bilo, ko so naselbine postale plen zavojevalcev.

Z utrjenim vojaškim taborom je nastalo tretje načelo. Osvojevalne vojske so sestavljali nasledniki plemen, ki so naseljevala kolibe. Ko so se po zakonih subordinacije in veččine gradnje utrdb zbrali okrog svojega vodje v bojne tabore, so svoje kolibe povezali v gradbene oblike, za katere so bile bistvene pravilnost, preglednost, pripravna razporeditev in trdnost.

Čeprav sta si obe konstrukciji /Anlage/<sup>18</sup> po zunanji oblikovanosti sorodni in druga drugi podobni, se v svojih načelih vendarle zelo razlikujeta.

Razlika med dedno in nesporno monarhijo, ki se opira na bogato zemljiško posest ali svečeniško hierarhijo, in vojaškim satrapskim despotizmom, ki temelji na osvojitvi, se ponovi tudi v njunih delih. Ta razlika se še posebej jasno (kot vselej) kaže v zakonu njune rasti.

Veličina dednega gospodarja se počasi večja in z rastočo potrebo raste tudi njegova hiša, deloma z dodajanjem prostorov, deloma in predvsem z organskim razvojem notranjosti.

Veličina satrapa in vazala je, nasprotno, dar milosti in nastane nenadno. Njegova hiša je že vnaprej narejena za njegov visoki stan in je ponovitev knežjega dvora /Hoflager/ v manjšem merilu. Njeno večanje je mogoče le tako, da se med seboj podobne enote dodajajo od zunaj.

Tako kot je v prvem primeru veličina nastala z razvojem in izpopolnjevanjem preprostega in majhnega, tako je v drugem majhno bilo zgolj pohabljenje velikega. Kjer ni že sredi tega neugodnega obdobja kmalu prišlo do zaustavitve razvoja, kot se je to zgodilo na Kitajskem, tam so, potem ko so vojaškemu načelu dali nekaj časa, da tipsko utrdi nekatere nove gradbene motive, to načelo, ki mu je razvoj tuj, odstrani-

---

<sup>18</sup> /Anlage pomeni tako kompleks, objekt, nasad, naselje, zgradbo in konstrukcijo kot zasnovo, zasnutek oblikovanje./



li. Tako kot je fevdalni sistem zaradi zastarelosti izgubil svoj izvorni (socialistično-komunistični) pomen.

Zmage, ki so jih v zgodnjih časih izbojevala plemena, ki so živele v kolibah, pojasnjujejo, zakaj je kult pri večini velikih ljudstev v toplejših krajih povezan z obliko, ki jo ima dvokapna streha kolibe<sup>19</sup>, medtem ko drugje prevladuje dvoriščni tip.

Etnologija, ki obravnava obdobje pred razvojem grštva, nam razkriva štiri značilne primere specifičnega razvoja gradbenega nagona, ki je lasten človeku kot družbenemu bitju: *kitajski, egipčanski, asirski in feničanski*.

Od vseh umetnosti gradnje, ki jih poznamo, je, če izvememo kolibo divjaka, glede na motive najizvirnejša kitajska, pa čeprav živi še danes. V njej so, kot smo že navedli, trije zunanji elementi gradbene umetnosti med seboj strogo ločeni in delujejo neodvisno drug od drugega. Duhovni ali moralični element, ognjišče, ki ga tu in v nadaljevanju študije razumem v njegovem višjem pomenu, kot oltar, pri tem ni nika kršno oživljajoče središče.

Ta stil, ki je nastal iz tartarskega tabora v času, ko so osvojeno pokrajino naseljevala le divja plemena, se ni mogel obogatiti z lokalnimi elementi in v svoji zaprtosti pred zunanjimi vplivi je nepremično vztrajal na mestu, kjer je stal pet ali šest tisoč let.

Samo z dodajanjem novih dvorišč /Hof/, novih teras in paviljonov, samo z večanjem interkolumnarijev in njihovih dimenzij je bilo mogoče povečati pomen gradbenega dela.

Glede polikromije omogoča Kitajska zanimiv pogled na staroazijski sistem, ki ga postavljam nasproti egipčanskemu sistemu barv.

Egipčansko umetnost gradnje razumem kot tisto, ki je najbolj v miru organsko izrasla iz sebe in tal, v katerih je bila ukoreninjena, preden je ni ustavila hierarhija.

Kletka zastopnika lokalnega božanstva, svete živali, je skupaj

---

<sup>19</sup> Še zdaj sveta Kaaba.

z oltarjem občestva na začetku pač bila tu, stala je na nasipu, dvignjenem nad reko Nil, obdana s preprosto ograditvijo. Tu so se začenjale in končevale procesije, za katere so se zbirali romarji. Če se je zaradi slovesa svetinje povečal obisk, so dodali drugo zgrajeno dvorišče, ki se je priključilo prvemu ali pa ga je obdajalo. Obenem so se stopnjevale zahteve, ki jih je notranja božja služba postavljala zgrajeni strukturi. Najprej so jo samo ob posebnih priložnostih, potem pa trajneje prekri-  
li s preprogami in platni, njene dele pa ločili in jih spremenili v celice in zakladnice. Obenem so z monumentalnim poudarjanjem vhodov, ki so tako rekoč predstavljali podobo svete kletke<sup>20</sup>, poudarjeno opozorili na pomen skrite svetinje v notranjosti in pozivali na romanje k njej iz daljnih krajev. Poti, po katerih mora romati procesija, so začrtane daleč čez meje svetišča.

Ko se je pomen svetišča še povečal, so že zgrajenemu dodali nove zidove, njihova velikost in višina je naraščala sorazmerno s slavo svetišča. Zgradba se je razvijala tudi v notranjosti, medtem ko so se od zunaj priključevali novi deli, s katerimi je postajala členitev čedalje bogatejša. S starostjo je nekdam odprti, pozneje prekriti prostor, ki je vseboval *sekos* ali sveto kletko, postal častivreden in svet. Postal je tempelj (*he neós*) in prostor pred njegovim portalom je za rabo ožjega odbora občestva (starešin *nomosa*<sup>21</sup>, ki je vseboval zdaj slavni romarski kraj in v katerem je bilo duhovništvo dedno) postal naslednje sprednje dvorišče, ki ga je bilo treba prekriti. Za podporo horizontalnih stropov, ki so bili sprva zgolj platneni, so bili pri večjih dvoriščih že potrebni stebri.

Obenem so za zaščito romarjev, ki so, zbrani na sprednjih dvoriščih čakali na to, da bo skozi notranja vrata prišel slavnostni sprevod, vzdolž notranjih zidanih sten napeli na stebrih ali slopih zaščitne strehe (na začetkučasne). Za procesijo samo so v sredini, na višjih stebrih,

---

<sup>20</sup> Najstarejši piloni niso bili razdeljeni na dvoje, ampak so tvorili eno maso, oblikovano po vzoru sekosa ali svete skrinje.

<sup>21</sup> /Grška beseda *nomos* pomeni tako pašnik, okraj, pokrajino (*nomós*) kot običaj, red,

prečno čez dvorišče napeli platna.<sup>22</sup>

Pozneje se je lahko ali ena ali druga vrsta zaščitne strehe razvila bolj monumentalno, lahko sta se tako razvili tudi obe, pri čemer je lahko bil prekrit ta ali oni del dvorišča, razpon čez celotno širino dvorišča ali pa samo zvišani del v osrednjem prehodu, ki je bil potreben zaradi visokih podob, ki so jih duhovniki nosili na ramenih. S tem razvojem je tesno povezano oblikovanje vseh tistih bogato razčlenjenih prostorskih sklenitev, h katerim poznejši časi niso več dodali niti ene same. Njihovo preučevanje je za razumevanje umetnosti vsaj tako pomembno kakor preučevanje členitev, razmerij in okrasja tistih podpornih, nosilnih ali obdajajočih elementov, ki so jih pri tem uporabili. A prav slednjim so se naši učenjaki večinoma posvečali s pretirano naklonjenostjo, pri tem pa so zanemarjali zgoraj omenjeno bogato oblikovanje prostora.

Zadošča en sam pogled na naravno krajino Egipta in že postane evidentno, da so morala biti največja in najstarejša gradbena dela dežele vezana na zajezovanje, namakanje in izsuševanje tistih delov dežele, ki naj bi postali dostopni za poljedelsko kulturo.

Vendar so zemeljna dela inženirja pri tem bogato obdarjenem ljudstvu vplivala na visoko umetnost zgolj v smislu, da so pripravljala podzidja za templje, za ostale zgradbe pa dobavljala gradivo, ki pa ni imelo določujoče vloge.

Tudi sistem utrjevanja je učinkoval na razvoj masivnih zidov le šibko ali pa sploh ne, v najboljšem primeru je proizvedel zgolj nekaj simboličnih ali dekorativnih form. Egipčanska mesta nikoli niso bila utrjena. Umetnost gradnje pri Egipčanih se je razvila predvsem na podlagi tistega elementa, ki smo ga imenovali ograditev /Umzäumung/. Pri njem je bil

---

načelo, zakon, postavo, petje in pesem (*nómos*). Prim. *Grško slovenski slovar*, Ljubljana 1915./

<sup>22</sup> Seveda ne verjamem, da so stari templji dejansko tako postopno nastali iz provizorija. Vendar so uredniki umetno oblikovanega hierarhičnega Egipta motive svojih stvari očitno jemali iz narave. Nikakor ne gre za hipoteze, temveč za določne resnice! Kdo še lahko dvomi o njih, če pozna Biblijo in nastanek Salomonovega templja?

najbolj dejaven, kakor smo pokazali, ceh pripravljavcev sten in njihovih naslednikov, slikarjev in kiparjev.

Drugi element, streha, se kaže na dva načina. Simbolično večsah pri sekosu kot piramidalni nastavek (mika me, da bi skrivnostne egipčanske piramide imel za monstrozne reprezentante strehe sekosa) in drugič kot plosko prekritje dvorišča. V tem primeru ni več vidna navzven, notranje pa sodi k področju pripravljavcev sten, ki mu v skladu z najizvirnejšim motivom pripada že kot razpeto platno. Zaradi teh okoliščin se egipčanski stebri tudi nikoli niso povezali v zunanji red. Šele ko so združeni v pare kot notranji podporniki, delujejo skupaj za dosego enega cilja. Občasno se pojavijo razvrščeni v alejah drug poleg drugega, brez vsakega povezujočega tramovja, kot denimo v karnaškem peristilu. Namesto tramovja je visoko v zraku plapolala le lahna, verjetno zelo bogata opna */Velum/*.

Tako kot so bile oblike egipčanske umetnosti ujete v črkovne hieroglife, je bila lahko barvna glasba njihove polikromije samo jezikovna barva in namesto melodične orientalske igre barv je morala sprejeti umirjene in razločne barvne prozodije.

Tretji primer svojevrstnega oblikovanja prostorskih razmerij, ki je postal do neke mere razumljiv šele v najnovejšem času, ni nič manj zanimiv od egipčanskega.

Naj mi bo dovoljeno, da na kratko povem nekaj o Mezopotamiji, sedežu kulture. Dežela je zelo podobna Egiptu in prvi začetki umetnosti gradnje so se v njej verjetno razvijali na precej enak način kot v Egiptu, kjer so imeli dovolj časa, da so se razvili iz samih sebe.

A medtem ko je v Egiptu to, kar je nastajalo v miru, v sistemu domače aristokracije okamenelo v hierarhični formi, je bila Mezopotamija od najstarejših časov naprej vojni plen tujih osvojevalcev, ki so jo zasedli in jo razdelili med bojnimi tovariši kot fevd.

Osvajalci so prevzeli nravi in luksuz premagancev, ne da bi se povsem ločili od svojih plemenskih lastnosti, in komaj ko je iz te mešanice nastal novi organizem, je tudi že prišlo do novih vpadov, ki so se vrsti-

li drug za drugim tako rekoč z rednostjo običajnih naravnih pojavov. Trgovanje in živahni stiki z drugimi ljudstvi so nravem te dežele verjetno že zgodaj dali bolj praktičnočutno in dinamično usmeritev, za katero je bilo to semitsko ljudstvo bolj kot rod poljedelskih Egipčanov nemara pripravljeno že po naravni zasnovi.

V Egiptu se je lahko temeljna ideja gradbenih oblik razvijala na romarskih krajih z njihovo postopno razširitvijo, za Asirijo je bila ta ideja navezana na kraljevski dvor, ki (ni zrasel iz ene kali, ampak je bil tako kot tabor vojskovodje podvržen skupni ureditvi) je rabil kot zgled, in sicer tako navzgor, za veličastna mesta, ustvarjena okoli njega, kot tudi navzdol, za gradove vazalov in podvazalov, vse do najmanjših enot.

Pri tem se kaže nenavadno načelo medsebojnega zlaganja /Einschachtelungsprinzip/, pri čemer te po velikosti različne, po obliki pa podobne enote obdajajo druga drugo in tako oblikujejo večje enote istega tipa.

Če se sprašujemo po elementih asirskega stila gradnje, ki jih je treba šteti za lokalne, je to predvsem gradnja teras, ki so nastajale ob prvem poseljevanju pri ureditvi kanalov, jezov in podpornih struktur, pri gradnji utrdb pa se je združila z drugim elementom, ograditvijo. Verjetno so se ta ljudstva od vekomaj odlikovala v pripravi stene, ki je postala predmet njihove trgovine in poglobitni vir bogastva.

Nasprotno pa je streha zaradi klime in pomanjkanja lesa v deželi imela verjetno le podrejeno vlogo, četudi so les na različne načine uporabljali za oblaganja, prekrivanja in stebre.

Danes ni več mogoče ugotoviti, v kakšnem odnosu so bili ti elementi izvorno z oltarjem. Prav glede na to namreč tuja vladavina ni pripeljala do preobratov obstoječega šele pozneje pod Perzijci, čistilci ognja, ampak gotovo tudi že prej.

Kot takšno tujo vpeljavo je treba verjetno obravnavati asirsko terasasto piramido, čeprav jo najstarejše listine opisujejo kot nacionalno gradbeno delo in kot do skrajnosti prignano konsekvenco terasne gradnje, namenjeno zaščiti pred strah zbujujočo ponovitvijo kakšnega

naravnega pojava.

Po opisih Herodota in drugih starih piscev ni bila nič drugega kot ogromno podzidje pravega objekta, se pravi, grobnice ali templja. Po odkritjih v Korsabadu in Nimrudu je glede na najdene prikaze podobnih zgradb več kot utemeljena domneva, ki jo opravičuje že Herodotov opis, da so imeli templji in grobnice zatrepno obliko strehe in na sprednji strani stebre. Tu spet vidimo, kako je v tej obliki reprezentirano to, kar je najsvetejše in najvišje.

Kolosalno piramidalno kvadratno podzidje, z majhnim templjem na vrhu, bi bilo zato, ker nima lastne usmeritve,<sup>23</sup> in zaradi napačnega razmerja med tem, kar je nošeno, in tem, kar nosi, nerazumljivo in si ne bi zaslužilo imena spomenika v umetnostnem pomenu, če ga ne bi obdajal razširjen in bogato razčlenjen sistem teras, v katerem tempelj ni središče, marveč oporna težiščna točka.

Vse skupaj je stalo na ogromnem podolgovatem in privzdignjenem platoju, obdano z zidovi, stolpi, nadzidki, vrati in zunanji stopnišči. V notranjosti /zunanjega obzidja/ so v šotorih taborili sužnji in k datjavam zavezani podaniki, na notranjem platoju se je vzdigoval drugi *peribolus*. Na to področje, ki so ga prav tako varovali stolpi in nadzidki, so vodila visoka, obokana vrata. Na njegovih zidovih so se bleščale kovine, kipi in barve. Tu so potekale dnevne telesne vaje viteške mladeži, v visokih, s cednimi stebri podprtih hipostilnih dvoranah so se možje zbirali ob državnih poslih in pri poučevanju sinov.

Tako se je učinek stopnjeval v večkratnih ograditvah /Circumvallationen/, od katerih je vsaka spet vsebovala v sebi sklenjene podenote, vse do prave palače vladarja, do tistih pomenljivih vhodnih vrat,<sup>24</sup> ki jih varujeta mistična živalska kolosa. Zdaj jih občudujemo v Louvru in

---

<sup>23</sup> Nemščina nima besede za francoski pojem *sens* /smisel, smer/. Oblika, ki nima usmeritve, je oblika, za katero se ne ve, kaj je spredaj in kaj zadaj.

<sup>24</sup> *Hai pylai*, vrata so imela isti pomen kot ga imajo zdaj pri Turkih, s tem so razumeli rezidenco in vladni sedež vladarja.



Grobnica Kira Velikega (grobnica s streho zatrepne oblike),  
Pasargad, Perzijsko cesarstvo. Eugene Flandin, 1840.

Britanskem muzeju, v morda skromnejših primerkih. Tu je bil véliki *salambek* ali prostor za svečane sprejeme in za sodišče, hipostilna dvorana s pogosto sto ali več stebri, kjer je bil vzvišeni prestol, obdajala pa so jo preddverja in stranski prostori. Iz tega prostora se je bilo mogoče v obliki teras povzpeti h kneževim zasebnim paviljonom, ki so bili nameščeni ločeno v senčnih vrtovih. Vsak je imel obliko pravilnega kvadrata, ki je vseboval prav tako kvadratno hipostilno dvorano, ter imel lasten, preko bogato okrašenih stopnic dostopen plato. Toda ta zelo razčlenjena terasna gradnja je bila obenem tudi nadstropna gradnja, kakor kažejo reliefni prikazi in potrjujeta Herodot in Diodor. Dolgi, ozki, cevasti prehodi med debelimi zidovi, ki so nosili terase, so enako kot zgornji prostori služili za bivanje in druge namene. To jim je omogočala njihova bogata oprema (opisuje jo Diodor, nedavno so nam jo nazorno predstavili), prav tako njihov hlad v vročih poletnih dneh.<sup>25</sup>

In nad vsem tem se je kot krona vsega dvigovala visoka piramida s terasami, zasajenimi z drevjem, in širokim, vzpenjajočim se stopniščem. Na vrhu je stala grobnica plemenskega vladarja, ki je bil podjarmljenemu ljudstvu vsiljen za boga in se je vsako noč v svojem templju *per procuram* poročal s prastaro domačo boginjo Melkarto.

Vse to je bilo znova obkroženo in prepleteno z divjimi vrtovi in nasadi. Širili so se vse do najvišjih teras, njihovi senčni prehodi so povezovali izolirane bivalne paviljone vladarja. Hidravlične naprave, ribniki in kanali, kopeli in vodometi so poživljali te vrtove.

Celota nam kaže, kako se je južna dvoriščna gradnja pomešala z različnimi odmevi severne utrdbene gradnje in s spomini na gozdnato in gorato domovino nosilcev kulture.

Na podlagi takšnih elementov (nižji vladarji so namreč pri ureditvi svojih gradov imeli za zgled kraljevo palačo) so bila s kraljevim odlokom nenadoma ustvarjena mesta. Celotno mesto pa je bilo spet ponovi-

---

<sup>25</sup> Še zdaj se v Mosulu poleti zadržujejo v podobnih kletnih prostorih.



tev iste osnovne misli. Kraljevi grad je za mesto to, kar je za posamično palačo dvignjena terasa, celoto pa obvladuje tempelj Ninusa<sup>26</sup>. O javnih zgradbah, sodiščih, tržnicah itd. nobenega poročila. Vse državno življenje je strnjeno v kraljevem gradu, okoli katerega trije zidovi mesta tvorijo enako število peribolusov. Trgovina s tujci ima svoje mesto znotraj prvega in drugega peribolusa. Karavane tam sredi svojih čred taborijo v šotorih. Na širnih bazarjih in karavanskih serajih trgovci ponujajo svoje blago – in propad nravi. Pravilne, pravokotno križajoče se ulice, ki so včasih izredno široke (tako da lahko jezdi v frontni formaciji mimo sto jezdecev, pa je še vedno dovolj prostora za gledalce), povezujejo palače. Ni torej težko razumeti, da je Herodota to nezaslišano razkošje, skupaj z ogromnim prostorom, spravilo v skrajno čudenje.

Na ta dela so sicer imeli vpliv lokalni motivi, klimatske razmere, značaj gradbenega materiala, spominske sledi iz domovine osvojevalcev, toda prava gonilna ideja je pri tem dovršena despotska vladavina s svojim razrednim ustrojem – in ustvarjena dela so njen resnični izraz.

Subordinacija in koordinacija, torej *zunanja ureditve*, je vladajoče načelo. Vseeno pa se nam tu kažejo veliko bogastvo motivov, notranja prilagodljivost in določena gibkost, ki je na primer na Kitajskem ni. Zgoraj smo omenili templje, ki so stali na vrhu piramid. Verjetno so bili podobni tistim, ki jih prikazujejo alabastrske plošče iz Korsabada. Potemtakem so bili *náoi hen parázasin*, s popolnoma razvitim redom stebrov, ki je bil zelo soroden jonskemu. Na njihovih dvokapnih strehah so stali visoki akroteriji, zaobljubni darovi so krasili stene.

Zdi se, da so bili zunanji prostostoječi stebri tu še neznani, saj so tudi slavni, bogato razčlenjeni marmorni posnetki asirskih cedrnih stebrov v Perzepolisu (čeprav v skupinah po šest in več) tam, kjer se pojavljajo zunaj, uporabljeni le kot dodatna podpora za zid, na katerega se dejansko opira arhitrav.

Ni sledi o peristilnem redu stebrov, ne pri dvoriščih ne v poveza-

---

<sup>26</sup> /V skladu s starogrško mitologijo je Ninus asirski kralj, ki je ustanovil mesto Ninive./

vi z dvokapnimi strehami. Namesto tega je, kot se zdi, imela pomembno vlogo hipostilna dvorana, ki so jo uporabljali na najrazličnejše načine. Je primer notranje fleksibilnosti asirsko-perzijske umetnosti gradnje. Hipostilna dvorana je bila najprej odprto dvorišče, Asirci so jo nato opremili s stropom na lesenih stebrih, Perzijci pa izpopolnili z dragocenimi kamni.

Ruševine palače iz Ninive kažejo več homogenih enot v njihovi temeljni obliki, čisto podobne lahko najdemo v Perzepolisu. Ni dvoma, da ponazarjajo tiste knežje paviljone, ki so nam znani iz Aleksandrove biografije.

Tako je obča podoba asirske umetnosti gradnje, četudi je le nejasno razpoznavna, povod za zanimive primerjave.

V Egiptu so modri svečeniki zaznali naravni (tako rekoč še živalski) gradbeni nagon človeka kot družbenega bitja in ga strnili v delih, za katera se zdi, da so – kakor koralni grebeni – nastala in zrasla iz tal. Vse v teh konstrukcijah kaže na nevidno jedro, na kralja čebel, katerega pomen je izpričan le posredno, z naraščanjem števila vernikov, z dodajanjem vse večjih in vse bolj vzvišenih prostorskih ograditev. In prav tako s povečevanjem mogočne kaste svečnikov kakor tudi od nje ustvarjenega in kultiviranega boga. V njem je utelešena ideja hierarhije. Konstrukcije iz doline Evfrata delujejo v marsikaterem oziru ravno kot nasprotje.

Namesto razpuščanja v naravi je mogoče videti prva znamenja boja za odvrženje naravnih spon v umetnosti gradnje. To se kaže že v objektivnosti, s katero je bilo treba spoznati naravne lepote, preden so si jih v ključovalni vnemi drznili poustvariti na krajih, kjer jih ni bilo. V Egiptu so šteli ravnanje kraljev, ki so pri gradnji piramid zasledovali enak cilj, za bogoskrunstvo, zmagoslavna stranka svečnikov pa je preprečila poznejše ponovitve podobnih konstrukcij.

V asirski Belusovi palači obstaja tako kot v egiptovskem romarskem templju duhovno središče vseh odnosov, vendar ga v prvem primeru obvladuje mogočno podzidje, v drugem ga skrivajo neskončne konstrukcije pred njim. Pri obeh se izgubi njun pravi pomen, ne povečujeta

boga, temveč moč tistih, ki so ga postavili.

V bližjem sorodstvu z asirsko-kaldejskimi prebivalci Mezopotamije so bili verjetno semitski Feničani in Judje, pri katerih se bomo tudi morali nekoliko zadržati. Ti zadnji so bili nestalno nomadsko ljudstvo tudi še takrat, ko so njihovi plemenski sorodniki že ustanovili trdna mesta in tudi onstran Herkulovih stebrov ustanavljali svoje kolonije. Gradbene forme so si sposojali od asirsko-kaldejskih prebivalcev Mezopotamije, tako da nam, tudi če ne vemo skoraj ničesar o bistvu feničanske umetnosti, biblični opis starih Salomonovih razkošnih zgradb dopušča precej zanesljivo sklepanje o tem. Imamo izčrpna poročila o Salomonovem starem templju in nekaj nepovezanih beležk o razkošni palači tega kralja.

Že prej smo opozorili, kako zanimive so te zgradbe, predvsem templji, zaradi svojega očitnega nastanka iz šotorske konstrukcije. Bile so popolnoma feničansko delo, pogansko dojemanje Mojzesovega shodnega šotora, kršitev druge zapovedi. Poleg tega je bil Salomon hud grešnik, svojim ženam na ljubo tudi malikovalec! – Visoka skalna terasa gore Morija je feničanska ideja, vrača se v Tiru, Kartagini in Hadu ter je v bližnjem sorodu z Belusovim stolpom. Feničanska je bila tudi ureditev dvorišča svečnikov, ki je sprva obdajalo tempelj in na katero so smeli vstopiti le leviti. Od splošnega dvorišča ga je ločevala le nizka lesena ograja kot simbol svečeniške oblasti, ki je formalno obstajala še naprej, čeprav je bila dejansko zlomljena. Bilo je vzor grškega *témenos*. Feničanska sta bila oba slavna stebra Jahin in Boaz,<sup>27</sup> še posebej peristilna zasnova dvorišč, prav tako razširitev preprostega motiva shodnega šotora z galerijami, ki so ga obdajale. Tu se feničanski stil kaže kot popolnoma neodvisen. Ne Asirci ne Egipčani niso poznali takšnih obdajajočih peristilnih dvorišč, sorodnih poznejšim grškim. Vse tu že nakazuje prehod h grškim formam, tempelj tu že stopa iz svečeniške

---

<sup>27</sup> /"Stebra je postavil pri preddverju templja. En steber je postavil na desni in mu dal ime Jahin; drugega pa je postavil na levici in mu dal ime Boaz." (1 Kr 7, 21, prim. 2 Krn 3,17)/

skritosti na prosto. Kraljevina pa v razgibani trgovski državi ni bila dovolj močna, da bi lahko služila veri ljudstva. In feničanski so bili končno še naslednji elementi: ves način okraševanja struktur, stebni red (najverjetneje asirskojonski), bogastvo kovinskih oblog in bronastih posod.

Promet Fenicije z Grki je bil že prastar, Grkom je prinesel poznavanje feničanskega knjižnega jezika in prenekatero blagodejno iznajdbo, zato nas ne sme presenetiti, da je mogoče idejo, ki se je popolnoma in najjasneje razdelana pokazala v grškem templju, sicer še nerazvito, a vendar že dovolj razločno prepoznati v feničanskojudovskih templjih.

Religija se je pri Feničanih sicer oblikovala drugače kakor pri Asircih in Perzijcih, vendar je mogoče plemensko sorodnost obeh ljudstev zlahka razpoznati v njihovih običajnih zgradbah in ureditvah. Saj vendar menimo, da lahko najdemo opis Perzepolisa v tem, kar pripoveduje Jožef o Salomonovih palačah!



Še neko véliko, neznano ljudstvo krtov je zapustilo mogočne sledi svojega zgodnjega delovanja, ki ni bilo z omenjenimi smermi v skoraj nobenem odnosu in je bilo morda starejše od vseh prej omenjenih.

Rovi in stožčasti nasipi/gomile, posejani po zemeljski površini, pričajo o njihovi nekdanji navzočnosti, medtem ko so sami izginili brez najmanjše historične sledi. Bili so spretni inženirji in kovinarji, templjev niso gradili, marveč so čistili mrtve v lijakastih rotundah z obokanimi stropi. In zaradi te njihove posebne ljubezni do okrogle oblike in visoke strukture ali stolpa (po kateri so se imenovali Tirenci) je bil njihov zgodnji in skrivnostni vpliv na razvoj in razmah grške umetnosti zelo

pomemben.<sup>28</sup>

Morda so bili to praprebivalci Male Azije, bogate s kovinami, rudarsko ljudstvo (mitološki Kureti in Koribanti), pozneje ljudstvo ubogih izseljencev (Pelazgijci). Njihove zadnje sledi lahko vidimo v Romih, ki krpajo kotle in živijo v združbah, raztresenih po stari celini. Takšne ruševine, pa tudi mnogo drugih, za nas enako nerazumljivih preostankov razmer, ki ne obstajajo več, prekriva tla dežel, ki so postale sedež helen-ske omike.

Gre za mešanico plemen, ki je postala sposobna za svoboden razvoj k nacionalni enotnosti šele s tem, ko so jo vojna, piratstvo in trgovina oropali starih нравnih opor in teluričnih spon.

Demokratski element, ki je izšel iz teh posurovelih okoliščin, bi se prezgodaj zrušil sam v sebi, če ne bi v plamen demokracije od časa do časa vrgli trajnejših polen, ki jih je moral kuriti.

Legenda pripoveduje o starejših asirskih in egipčanskih vplivih v duhu reda in zunanjega zakona in značilno je, da si je dorsko pleme prizadevalo, da bi se genealoško navezalo na te najzgodnejše vplive na grške razmere, ko je iz Makedonije širilo v Grčijo svojo aristokratsko moč, ki se je opirala na zunanjo formo in red.

Služenje Apolonu, ubijalcu Niobinih sinov, stopa na mesto azijskega služenja Bakhusu. Vse kaže na to, da so nastopili novi voditelji, ki so bili sovražni azijskim kulturnim elementom. Svoj sistem so oprli na zakone, ki so si jih deloma sposodili od hierarhično-aristokratskega Egipta. Helenstvu, ki je bilo prej pesniškoazijsko, so dali usmeritev, ki je vodila h gradnji templjev.

Če bi njihov sistem ostal zmagovit, se helenstvo ne bi moglo nikoli pojaviti v svoji resnični svojevrstni veličastnosti, umetnost se nikoli ne bi mogla povsem izviti iz spon, ki so jo vezale v Egiptu. Samo tam, kjer je svobodni jonski duh zagospodoval nad novo tvarino, kjer

---

<sup>28</sup> Pa vendar si niso Grki za svoj tempelj od njih sposodili niti enega motiva.

jo je preževal in oživil, je bilo mogoče doseči ta cilj.

---

Praden je stvaritev grškega templja dosegla popolnost, so se morale zgoditi pozornost zbudajoče in nove, včasih tudi poljubne povezave ali križanja različnih, že najdenih gradbenih elementov, ki jih strogo interpretirani arhitekturni zakoni niso dopuščali.

Ta popolna stvaritev je postala mogoča le tako, da so bile vse umetnosti pripravljene zanj nekaj žrtvovati in so prenašale omejitve, znotraj katerih so lahko razvijale svoja sredstva z največjo svobodo, ne da bi škodila celoti.

A oglejmo si najprej to, kar je bil grški tempelj v svoji splošni strukturalni povezanosti.

Celotno področje templja se je imenovalo svetišče (*tò hierón*). Tako kot one azijske konstrukcije je bilo prostrana, podolgovata štirikotna ploščad, ki je bila na močnem kamnitem podzidju bolj ali manj dvignjena nad teren in je pogosto že s svojim položajem izstopala iz okoliške pokrajine. K njej so vodile zunanje stopnice in v nekaterih primerih je bila obdana s stebriščem, največkrat pa je šlo za odprto teraso brez ograje, okrašeno s kipi, zaobljubnimi darovi itn.

Na njem se je dvigal ožji sklepni del, umaknjen od vseh strani, spet zmerno dvignjen nad tlemi in obdan z zidovi. Vanj se je prišlo skozi zatrepna (hipostilna) preddverja, nošena s stebri tako imenovane propileje. Pri poznejših in bogatejših konstrukcijah te vrste je bil zid od znotraj obdan s peristilom.<sup>29</sup> Kasneje je ta zid nadomestila popolnoma odpr-

---

<sup>29</sup> Zdi se, da se je šele pod Rimljani uveljavila raba, da so postavljali peristil zunaj, okrog zidu peribolusa, oz. da so to kot npr. pri templju olimpijskega Jupitera v Atenah nakazali tako, da so ogredju dodajali podaljške, oprte na stebre.

ta steburna dvorana. V obeh primerih se je to obdajanje tempeljskega dvorišča imenovalo stoa.

Šele po vsem tem je bilo mogoče vstopiti v pravo področje svetišča. Tempelj (*he néos*) je stal v njegovem ozadju, na novem podnožju, ki so ga pogosto sestavljale zgolj stopnice na vseh štirih straneh. Pred templjem je bilo ograjeno področje z oltarjem v sredini, imenovano *témenos*.

Osnovna oblika templja je, kot je znano, pravokotna hiša z dvo-kapno streho, ki jo je izvorno sestavljala preprosta tempeljska céla. Samo spredaj, med antami preddverja, so jo krasili stebri. Z razvojem temeljne ideje templja in večanja njegovega pomena mu je bil tako kot zidovom sprednjega dvorišča dodan peristol, ki je podpiral njegovo streho.

Čeprav je bil na ta način dosežen največji *arhitekturni* učinek, pa je bilo še vedno treba stopnjevati splošni umetniški učinek vse do podobe božanstva. Zato so v nasprotju z zunanjo obliko templja morali njegovo notranjost spet oblikovati na način peristilnega dvorišča, v ozadju katerega je stal *sacellum*<sup>30</sup> (*he sechós*) z božjo podobo.

Zidove in interkolumnije tega dvorišča, ki je bilo pri večjih templjih peristilno, so oživilja najplemenitejša dela kiparstva, torevtike in slikarstva. Veličastna, zlatosijoča božja podoba je naposled zadovoljila pričakovanje, ki je bilo po vsem, kar je bilo pred podobo samo, že do skrajnosti napeto.

V številnih primerih so bili utrdba, tržnica, gledališče, bolnišnica itn. postavljeni v območje, ki ga je ščitilo božanstvo, kjer so skupaj z okolico oblikovali peribolus templja, s tem pa sta se bogastvo odnosov in vzvišenost ideje še povečala. To še zdaj vidimo v Pompejih in na atenski Akropoli. Tako je bilo v Rimu in povsod drugod. Ta okoliščina je bila verjetno povod, da umetnostnozgodovinske knjige vedno obravnavajo samo tempelj, tj. *néos* (*partem pro toto*), kot popolno celoto.

Čeprav je v tej razporeditvi, z njeno ostro prekinitvijo na vrhun-

---

<sup>30</sup> Pogosto je bil navzoč zgolj idejno, kot izvezen baldahin.

cu stopnjevanega učinka, nekaj pomanjkljivega (kar je Atence pripravilo do tega, da postavijo svojo veličastno Minervo sredi Akropole, tako da je njena čeladna perjanica segala čez vrhove partenonskih zatrefov), lahko že v tem kontekstu, ne da bi upoštevali popolnost posamičnega, spoznamo, kako neizmeren je prepad med helenstvom in barbari.

V nepreseženi, nikoli prej doseženi harmoniji delujejo štirje elementi umetnosti gradnje skupaj za en sam veliki cilj. Podnožje, obdajajoča stoa, sta zgolj to, kar pripravlja in nosi, sta dvor boga, brez njiju bi bila njegova štirikotna zatrejna hiša brez vsakega spredaj in zadaj, bila bi nerazumljiva in se ne bi nanašala na nič. Tako pa se hiša boga s svojim bogato okrašenim zatrepom dviga nad dvoranami, ki poveličujejo boga tako, da se postavljajo z lastno lepoto. Modri svečeniki ga nič več ne uklenjajo v skriti kletki, despotskemu napuhu ne služi več visoko zgoraj v oblakih kot simbol in grožnja lastne moči. Ne služi nikomur, je svoj lastni smoter, zastopnik lastne popolnosti in grške človečnosti, ki je v njem postala bog.

Zgolj svobodno ljudstvo, oprto na nacionalno občutenje, taka dela lahko razume in – ustvari.<sup>31</sup>

Pri njihovem nastanku so delovali najrazličnejši vplivi.

Starohelenski kult je bil vezan na žrtve, ki so jih darovali na najvišjih gorskih vrhovih dežele. Tam so še vedno stare, na kiklopskih pod-

---

<sup>31</sup> Okoliščina, ki smo jo omenili v besedilu, da pride namreč do prekinitev pri učinkovanju, ki se stopnjuje skozi približevanje podobi božanstva, je verjetno pripeljala do stališča (ki je zdaj postalo razširjena estetska puhlica), da je grška umetnost gradnje po svojem bistvu nekaj zunanjega. – Gre seveda za vprašanje razumevanja: zdi se mi, da jo lahko enako pravilno in enako nepravilno opredelimo kot nekaj po svojem bistvu notranjega. Azijski peribolus je pri tem temeljna ideja, ki se ponovi tri- do štirikrat, spremlja pa jo ravno pojem izključitve zunanjega sveta iz nečesa posvečenega, notranjega. Prav tako tu ne manjkajo razkošna vrata, ki usmerjajo k temu, kar je notranje, tako kot pri gotskih cerkvah in egipčanskih templjih. Stopnjevanje umetniškega učinka vse do podobe božanstva je konec koncev nenehno napotevanje na notranje. Vse je bilo notranje, se pravi dvoriščna arhitektura /*Hofarchitektur*/, razen zunanosti templja. Pa še ta je pri peristilnem templju spremenjena v neke vrste notranjo dvoriščno arhitekturo s pomočjo stebrišč, ki so postavljena vzdolž notranjih zidov dvorišča. Na to, da je zid cele treba ra-



zidjih ležeče ploščadi. Na njih je stal velikanski, iz pepela hekatomb narajen oltar, poleg katerega je bila majhna kapela. Njena dvokapna streha se ni opirala na stebre, ampak je neposredno prekrivala zidano célo. Ne glede na to, ali je asirska gradnja stolpov temeljila na istem, izvorno na vrhovih gora opravljenem služenju naravi ali pa so, obratno, hribovski Heleni od tam podedovali ta kult, ne moremo spregledati, da imata oba sorodne korenine.

Iz te kolibe iz zemlje je s pomočjo dodanih tujih elementov zrasel grški tempelj.

---

zumeti kot tisti *dejanski* zunanji zaključek templja, jasno kaže popolno ogredje znotraj stebrišča, ki obdaja tempeljni zid, saj bi se brez te ideje, povezane z njim, zdelo nesmiselno. Zdi se sicer, da dvokapna streha templja, ki prekriva vse, temu nasprotuje, a to je pač ena od nekonsistentnosti grške umetnosti gradnje, ki se je pojavila ne glede na osrednjo *intenco*. Še večja je neka druga nekonsistentnost, namreč hipetralna ureditev céle. Kakor koli zadevo tu že mislimo, če si predstavljamo, da je notranjost ostala popolnoma odprta ali da je dobila kot pri bazilikah lastno povišano streho ali pa celo (po Fergusonu), da so jo osvetljevala pravokotna strešna okna – dvomi, ki jih občutimo ob tem nenavadnem križanju dveh organsko nekompatibilnih elementov (strehe in ograditve), ne bodo nikoli odpravljeni. Poleg tega pa (in tu se navezujem na mesto iz Kuglerjevega spisa, na katerega sem se prej skliceval), če je bil zid céle spremenjen v neke vrste dvo-riščno arhitekturo, s tem ko so pred njega postavili peristil, in če je bila poleg povečanja templja želja po usklajevanju zunanosti z notranjostjo in z njeno okolico razlog za takšno pozicioniranje peristila, potem je smiselno predpostaviti, da je bila zunanost zidu céle podobno kot zidovi stebrišč znotraj in tistih, ki obdajajo tempelj, pobarvana. Ta nujnost je nastopila v trenutku, ko je bila gola céla obdana s stebri, tudi če so, kot naj bi menda veljalo v primeru templja v Antikiri, stene *templuma in antis* izvorno kazale grobo obdelane kamne.

Če se še enkrat vrnemo k vprašanju, ali je bila klasična arhitektura po svojem bistvu zunanja, lahko ugotovimo, da pravzaprav ni nobene pomembnejše arhitekturne oblike, ki ne bi izšla iz izvorno v njej vsebovanega pojma dvorišča. Za egipčanske tempelje smo to dokazali zgoraj. Vendar pa je tudi gotska katedrala obokana bazilika, tj. dvorišče, katerega osrednji odprti prostor so potegnili v področje notranjega tako, da so nanj posadili višjo streho. Gotski gradbeni mojstri so se tega pomena popolnoma zavedali, kot to dokazujejo že kamniti stavbni okrasni oken triforija in azurna osnova osrednjega oboka, okrašena z zlatimi zvezdami.

Celo antični Panteon in bizantinske stolnice niso kaj več kot obokani atriji, katerih pogosto okrogla oblika je bila znana že iz Plinijevih pisem. So Vitruvijeve *atria testudinata* ali *testudine tecta*.

Z njo in s prevladujočo gradnjo teras je povezano tudi azijsko obdajanje dvorišča. Azijska je tudi raba hipostilnih propilej, motiv, ki so ga v Egipt uvedli šele Grki.

Kot noviteta pa se nasprotno pojavijo dorski steber, njegova peristilna uporaba<sup>32</sup> in vpadljiva povezava zatrepne oblike zunaj z ureditvijo dvorišča znotraj, hipetralni tip templja.

Podobne motive najdemo deloma v Egiptu, deloma v Feniciji, zato ni nemogoče, da so si jih dorski zakonodajalci, promet z obema deželama je izkazan, sposodili od njiju. Hierarhičnoaristokratske težnje teh motivov, ki so bile sorodne njihovim lastnim, so hoteli postaviti nasproti mešanim dinastično-demokratskim težnjam starega helenstva.

Bog, ki so ga z visokih gorskih vrhov prinesli v krog človeških bivališč, je bil v nevarnosti, da bo izginil za svečeniškimi obzidji. Šele ko je olimpijski Jupiter v jonski umetnosti zrasel do tiste velikosti in tistega veličanstva, ko mu je njegova céla postala pretesna, šele ko je Atena Palada iz svojega izvezenege tabernaklja ponosno vzravnana stopila na sredo trga, šele takrat je bilo božanstvo popolnoma rešeno svojih spon.

Pri spojitvi dorske kulture s helenstvom v pokrajini Atika, ki je bila bolj jonska kot dorska, so se morali bolj prilagodljivi elementi, bolj fonetične veščine, slikarstvo in kiparstvo, ravnati po jonskem tonskem načinu.

Verjetno gre za več kot za golo domnevo, da se je dorizem tako kakor v glasbi tudi v obeh zgoraj imenovanih umetnostih, predvsem pa v njuni uporabi pri tempeljni gradnji, v samem načelu razlikoval od jonzima, da je obstajala dorska barvna lestvica, tako kot je v glasbi obstajal dorski tonski način.

Prav tako je verjetno, da se je dorska umetnost tudi v tem bolj naslanjala na to, kar je bilo egipčanskega, jonska umetnost pa je teme-

---

<sup>32</sup> Pri Homerju še ni govor o peristilnih dvoriščih, jasno pa opisuje hipostilne, z nadstrojnimi gradnjami ograjene asirske dvorane /Hallen/.

ljila na izvornih preprožnih delih Asircev, ki niso okamenela v hieroglife (bila pa so ravno zaradi svoje inkunabularne<sup>33</sup> nepopolnosti boljše izhodišče za svobodnejši razvoj umetnosti), ali pa je vsaj delila z njimi skupne korenine.

Tako je mogoče pojasniti nasprotje med egipčansko-dorsko in orientalskoatično polikromijo, ki se pokaže ob primerjavi preostankov njenih spomenikov na Atiki in Siciliji.

Oba sistema se nista *mogla* ujemati drug z drugim. Da se poskusi obnove sicilijanskih templjev ne ujemajo z atičnimi poskusi obnove, je prej dokaz za temeljno različnost obeh, ne pa dokaz proti njej. Toliko bolj, ker prvi dejansko bolj spominjajo na svetlo ozadje in na modro-zeleni, poudarjeni egipčanski barvni sistem, drugi pa bolj na orientalski barvni sistem, ki je bogat, svečan in živi naprej kot izročilo v srednjem veku ter postane temelj novejših barvne glasbe, medtem ko je prvi propadel skupaj s hieroglifno pisavo.

To nasprotje se še jasno kaže na stenskih slikarijah Pompejev, mestu, ki je cvetelo v času, ko je prišlo do ponovne obuditve egipčanskega vpliva (pa čeprav zgolj na način površnega posnemanja) na umetnost Rima.<sup>34</sup>

Stenske dekoracije, ki posnemajo egipčanske, so tam svetle, zlahka jih je razlikovati od bogatejšega orientalskega načela okraševanja na drugih stenah.<sup>35 \*</sup>

*Prevedel Aleš Košar\*\**

---

<sup>33</sup> /Inkunabula – prvotisk, knjige, tiskane pred letom 1500./

<sup>34</sup> Petronij, poglavje I

<sup>35</sup> V celotni razpravi skoraj nič ne govorim o kiparstvu, saj ga vidim, pri čemer sledim usmeritvi Starih, kot dekorativni element, ki je identičen s slikarstvom. V njegovem večjem ali manjšem reliefu vidim samo rezultat modrega preračunavanja učinka, ki ga mora na tem ali onem mestu imeti delo, da bi bilo ubrano s celoto in da bi primerno zastopalo samo sebe.

Sicer je pa res potrebna zla namera, če nočemo videti vseh različnih sledi antične barvne preobleke, ki jih je mogoče kljub pogostemu čiščenju z milom videti celo na elginskem marmorju.

Glede antičnih kipov moram še pripomniti, da so vlaknati madeži, ki so pogosto vidni na njih - in ki jih nekateri imajo za rastlinske korenine, ki so se v času, ko so bili kipi zakopani, oprijele njihove površine in jih italijanski antikvar imenuje *vergine* - mesta, kjer so korenine, ki so iskale hrano, prizanesle smolasti substanci.

\* Besedilo je prevedeno po nemškem izvorniku: Gottfried Semper, *Die Vier Elemente der Baukunst*. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, V. poglavje, "Die vier Elemente". Braunschweig 1851, str. 52–98.

Strokovni pregled prevoda dr. Matej Blenkuš.

Za pomoč pri prevodu strokovnih izrazov, povezanih s tipologijo prvotnih bivališč, se zahvaljujemo dr. Domnu Zupančiču s Fakultete za Arhitekturo. (Op.ur.)

\*\* Dr. Radu Rihi in dr. Petri Čeferin se zahvaljujem za strokovno pomoč pri prevodu.



Karl Bötticher

## TEKTONIKA GRKOV

Predgovor 1843, Uvod 1874<sup>1</sup>

### Predgovor 1843

Načelo grške tektonike je, kot je mogoče dokazati, popolnoma istovetno z načelom ustvarjajoče narave: izreči *pojem* sleherne tvorbe v njegovi *formi*. To načelo je izvor *zakona* forme, ki je daleč nad individualno *samovoljo* dejavnega subjekta in vsebuje znotraj svojih meja edino resnično, najvišjo svobodo, izumljanju pa ponuja nepresahljiv vir. Načela ne vidimo le v velikem *spomeniku*, namenjenem božji službi, ampak sega vse do najmanjše potrebščine, vse do drobnih kosov posodja, ki se rabi pri domačih opravilih. Zato je treba področje teh predmetov, v katerih je poleg tega ohranjeno tudi neizčrpno bogastvo najlepših misli plemenite nravi in pretanjene življenjske potrebe, svete rabe in dejanskega uporabljanja, nujno pritegniti kot dopolnitev miselnega obzo-

---

<sup>1</sup> Objavljamo ključna odlomka iz predgovora in uvoda K. Bötticherja k njegovemu temeljnemu delu *Tektonika Grkov*. Predgovor je bil napisan za prvo izdajo knjige (Potsdam: Ferdinand Riegel Verlag, 1844. prvi zvezek, 1852. drugi zvezek), uvodna študija je bila objavljena v dopoljnjeni in spremenjeni izdaji, ki je izšla trideset let pozneje (Berlin: Verlag von Ernst & Korn, 1874). V obeh besedilih so zarisane bistvene značilnosti Bötticherjevega koncepta tektonike v arhitekturi. Primerjava obeh besedil nam poleg tega ponuja dober vpogled v to, kako je avtor razvijal koncept tektonike, da bi lahko odgovoril na temeljno vprašanje, ki ga je zastavljal v arhitekturi, in sicer, kako se nosilna konstrukcija vzpostavi kot specifično arhitekturna konstrukcija. V odlomku iz predgovora je podana tudi opredelitev konceptualne dvojice umetnostna forma in jedrna forma, po katerih je Bötticher še posebej znan. (Op. ur.)

ja. – V tlorisu /Plan/ in strukturi /Aufbau/ se grška gradnja kaže v celoti kot *idealen* organizem, ki je na *umetelen* način *razčlenjen* za proizvodnjo *prostora*. Ta organizem, ki oblikuje prostor, je tako v celoti kakor v svojih najmanjših členih – *membra* – nekaj, kar je mišljeno. Pripada le izumiteljski moči človeške duše in v naravi, ki nas obdaja, nima zgle-da, po katerem bi ga bilo mogoče ustvariti. Vsak od njegovih *posamič-nih* členov izvira zgolj iz *celote*, zato je njen *nujno potrebn*i del, njen *integrirajoči* element, ki mu *celota* odreja in mu podeljuje njegovo vsa-kokratno *posebno* funkcijo in mesto. Tektonova dejavna roka potem glede na to zastavitev izoblikuje vsak člen v telesni *shemi*, tako kot je to najprimernejše za oblikovanje prostora ne le glede na *lastno* funkcijo člena, ampak tudi glede na njegovo *statično součinkovanje* z vsemi *ostalimi*. A ko je vsakokratnemu gradbenemu materialu dana *forma*, in sicer *forma gradbenega* člena, ko so *vsi* ti členi povezani v dovršen mehanizem, je življenje, ki ga vsebuje material in ki v *brezobličnem* stanju *miruje* in je zgolj *latentno*, pripeljano do dinamičnega izraza in prisilje-no k *statični* funkciji. S tem pa mu je podeljena neka višja eksistenca, neka *idealna* bit, saj deluje zdaj kot člen *idealnega* organizma. Za ude-janjenje pojma vsakega člena skrbita *dva* elementa: *jedrna forma* /*Kernform*/ in *umetnostna forma* /*Kunstform*/. Jedrna forma vsakega člena je shema, ki je *mehansko nujna* in ima *statično* funkcijo; umetno-stna forma je, nasprotno, le *značilnost*, ki *pojasnjuje* funkcijo. Ta zna-čilnost pa ne ponazarja le *lastnega* bistva vsakega člena, marveč tudi njegov odnos s *sosednjimi* členi, vsebuje tudi *povezavo* /*Junktur*/ čle-nov, ki delujejo hkrati z njim. In tako kot so vsi členi že *mehansko* zdru-ženi v *statično* enoto, tako tudi vsi *povezovalni simboli figurativno* povezujejo vse člene v *en sam neločljiv organizem*. Pojasnjujoča značil-nost je zato tako rekoč le ovoj člena, njegova simbolična atribucija – *decoratio* (κοσμος). Nastane v *istem* trenutku, kot je zasnovana mehan-ska shema člena; misel o obeh je *Eno*, oba sta rojena skupaj. Šele z *nju-no* pojavitvijo je *razodet* pojem slehernega člena, njegova mrtva snov

pa postane odsev nečesa organsko *živega*, nečesa statično delujočega v stanju trajnega mirovanja in nespremenljivosti. Saj nasploh velja, da dobi vsaka materija pomen šele takrat, ko ji je vtisnjena figurativna oblika /Bildform/, zaradi katere se pojavi kot nekaj, kar je *zaznamoval duh* in *oživel misel*. V resnici je treba priznati, da je prikaz te notranje delujoče nevidne dejavnosti polihimnična mimika; misel in pojem, sama brez glasu in toga, se razkrijeta šele z značilnimi znaki.

Ker postane končno tudi mogoče, da se v telesnem merilu teh simbolov figurativno izrazi tudi *veličina* pojma, ki ga je treba ponazoriti, se funkcija slehernega posamičnega člena, statično vzajemno učinkovanje in organski *medsebojni* odnos vseh, prikaže očesu utelešena na *izmerljiv* način. Gradbeni pojem je postal proporcionalno *izmerljiv*.

Organizacija in telesna shema vseh posamičnih členov – torej mehanski shematizem – je bila samo nekaj *mišljenega*, ki ni imelo v obdajajoči ga naravi nobene danosti, ki bi lahko služila kot zgled in po kateri bi ga bilo mogoče oblikovati. Čisto nasprotno velja za *značilnost*, prežeto z življenjem, za *umetnostno formo*. Elementi oziroma posamični simboli, iz katerih je sestavljena, se ne pojavljajo samo v krogu *mišljenega*, ampak morajo temeljiti na *zaznanem*. Umetnostna forma je proizvedena na podlagi mehansko nujne jedrne sheme posamičnega člena, in sicer tako, da so nanj na figurativno primeren način preneseni objekti organskega zunanjega sveta, v katerih je že *izvorno* navzoče neko bistvo, ki je *popolnoma analogno* pojmu gradbenega dela, za katero gre. *Realno, ki je dano že izvorno, kot kozmična značilnost, rabi temu, kar je mišljenje ustvarilo na novo*. Zato prihaja v teh simbolih do izraza najbolj izostrena objektivna zavest, ki ni ne *naključna* ne *samovoljna*. Ti analogoni, od katerih so simboli dobljeni z abstrakcijo, so objekti, ki niso veljavni ne *enostransko* ne *dogovorno*, ampak so za svoj pojem tako zelo *obče resnični*, tako zelo *veljavni za ves svet*, hkrati pa dajejo pojmu tako čisto bit, da so njegov *ideal*. Posledica tega je, da je ta idealnost prenesena tudi na gradbene člene. Zato ne more ne *načelo*, na kate-



rem temeljijo simboli, ne *oni sami* pripadati edino maloštevilnemu rodu starih Grkov, ampak bo oboje dano za vse prihodnje rodove kot resnica.

## **Uvod. K nauku o tektonski umetnostni formi, 1874**

### § 1 Tektonika. Arhitektonika.

Človekov ustvarjalni gon prikazovanja, ki spodbuja miselno moč preišljujočega razuma k oblikovanju idealnih razmerij in likov in ki ga spremlja sposobnost, da se to, kar je upodobljeno v ideji, z ustreznimi sredstvi čutno nazorno proizvede, je dejavnost, ki jo stari Grki označujejo kot tehne (τεχνη): mož, ki deluje na ta način, se imenuje tehnit (τεχνιτης), to, kar je proizvedeno, pa tehnama (τεχνασμα).

Te oznake za umetnost, umetnika in umetnostno delo so občeveljavne in so neodvisne tako od predmeta, snovi in sredstev prikaza kakor od povoda, ki je pripeljal do dejanja. Zato veljajo za vsako vrsto izumov, najsi se ti izražajo zgolj v pisavi, besedi, glasbi ali telesno v dejanjih in mimiki ali pa so v likovni umetnosti kot toga podoba predstavljeni čutom.

Za krog teh zadnjih stvaritev, za zgolj figurativna dela, ki prikazujejo mitološke ideje, svete mite ali pa resnična dogajanja, velja, da so znamenja izvirnega zdravja umetnostnega razuma starih Grkov, ki niso nikoli povzemali idej in predstav, ki niso mogle doseči popolnoma jasne zavesti ali so bile zaradi svoje čezmernosti onstran meje posvetno prikazljivega. Grk, rojen za matematiko in filozofijo, ne pozna, in sicer ne v religioznem ne v posvetnem krogu svojih umetnostnih idej, sentimentalnega izgubljanja občutja v nadčutnem sanjarjenju, pasivnega zadrževanja upodobitvene moči pri nepredstavljenih mislih, ki slabi in hromi vso razsodno moč mišljenja. Vodilno načelo vsega umetniškega ustvarjanja je zanj, nasprotno, v natančnem preizpraševanju slehernega ugovora s pomočjo predirnega razuma, energijo delovanja pa uporablja za to, da čutno ponazori razum v skladu z mero, številom in formo. Stari

umetniki so zato ostajali vedno v krogu takšnih predstav, katerih figurativen izraz je postal mogoč tako, da so si sposojali pojave obdajajoče narave, ki so že vsebovali analogni izraz za sprejeto umetnostno misel, jih posnemali in jih primerjalno postavljali kot figurativne zastopnike te misli.

One oznake za umetnost, umetnike in njihova dela so sicer splošno veljavne, vendar pa pride že zelo zgodaj do razlikovanja tehnikov, tako glede na posebno področje njihove duhovne dejavnosti kakor tudi glede na različne vrste in sredstva, s katerimi so oblikovali svoja dela. Tisti, ki proizvajajo svoja dela iz materialov, primernih za kiparske upodobitve, ter jih opremljajo z vsem, kar je nujno za popolnost, se imenujejo tektoni (τεκτονες), njihova dejavnost je tektonika (τεκτονική τέχνη), pa naj bodo njihove tvorbe nepremično zgrajena gradbena dela in vse, kar sodi k njim, ali pa rokodelski izdelki, namenjeni premični rabi. Tektone štejeje med demiurge, ker delajo v službi in za zahteve skupnega življenja. Še pri Homerju je arhitekt knežjega prebivališča prav tako tekton (τεκτων) kot stolar, kolar, konstruktor strojev ali roženinar, ladijski tesar, mizar in kovač. Prav tako v tej dejavnosti izvorno ni mogoče najti delitev na izumljanje in izvedbo ali pa celo na umetniško ustvarjanje in golo rokodelstvo; marveč je enako kot sleherni zasnovi gradnje na kakšnem kraju tudi sleherni rokodelski izdelek, ki je nastal v tektonikovi delavnici (τεκτονείον), tekton z vsemi njegovimi deli izumil sam. Izvorno so bili v eni in isti osebi združeni tako arhitekt /Baumeister/ kakor kipar in slikar, tako kot je tudi slikarstvo rojeno le hkrati s kiparstvom, kiparsko delo brez značilne obarvanosti in dopolnjujočega slikarstva se Starim ni zdelo dovršeno.

Etični nazori in fizične potrebe življenjskega kroga starih Grkov se v vseh delih in proizvodih njihove tektonike sicer zrcalijo s takšno zvestobo, da lahko iz njihove celote dobimo jasno spričevalo o stopnji duhovne omike, materialne sposobnosti za delo in umetniške moči tega ljudstva. Toda cilj, h kateremu stremijo vsa tektonska de-  
ja-

nja, je vendarle stvaritev gradbenih del kot pokritih prostorskih gradenj, tako kot je zasnova svetih zgradb in templjev njihov višek. Zaradi častitljivosti te gradbene zvrsti je tekton vsa sredstva in vse sile svoje ume-tnostne dejavnosti tako materialno kakor duhovno združil in uporabil za njihovo opremljanje.

Šele pozneje, z ozirom na položaj umetnosti, pride postopoma do spremembe. Tekton ostane sicer izumitelj, grafično upodabljaajoči mojster in vodja gradnje, vendar sam ne dela več z materialom, ampak prepušča tektonom, ki so mu podrejeni, da na podlagi načrtov in mode-lov, ki jih je pripravil, dokončajo dela. Tak odnos se je moral nujno izo-blikovati v trenutku, ko sta država ali občina začeli najemati za pripravo posamičnih delov gradnje različne podjetnike, odvisno od modela in cenitvenega zneska: z vso jasnostjo je mogoče to razbrati iz ohranjenih delov atenskih gradbenih načrtov in računov. Tako ostane tekton samo vodja gradnje, tektonarh ali arhitekt (τεκτονάρχος, αρχιτεκτων, *archi-tectus*), njegova prava dejavnost postane zgolj vodenje gradnje, arhitek-tonika ali arhitektura (αρχιτεκτονικη, *architectura*). Tega ne poudarja šele Ciceron (Fam. 9, 2), to je vedel tudi že Platon (Polit. 261 c), Gale-nus pa pravi ob neki priliki (VI, str. 507), da je arhitekt le nadzornik ce-lotne izvedbe neke gradnje: natančno se mora sicer spoznati na delo vsakega od sodelujočih rokodelcev, ni pa potrebno, da bi pripadal cehu specifičnega rokodelstva. Tako Stari pri gradbenem delu niso označe-vali za arhitekturo ne celotnega formalnega sistema ne kakšnega njego-vega posameznega dela, kot se to zmotno dogaja dandanes, ampak le dejavnost vodenja gradnje (zato αρχιτεκονεω, *architector*).

Obseg tektonike, in sicer v zgornjem pomenu arhitektonike, na-tančno oriše Vitruvijev kompendij o arhitekturi. Kompendij je svojemu času namenjeno teoretsko vodilo za poučevanje vodenja gradnje, zato se le bežno dotika vseh rokodelskih in znanstvenih spoznanj, ki naj bi sodila zraven, denimo ureditve in dela, ki jih je treba opraviti. Po Vitru-viju obsega dejavnost arhitekta vse možne gradbene naloge za mesto in

deželo, pri gradnji cest in vodovodov, v mehaniki in fiziki: zajema zasnove za celotna mesta z njihovimi ulicami, trgi, tržnicami, svetišči in zasebnimi hišami, gimnazijami in palačami, gledališči, bazilikami, trgovinami in arzenali, stolpi z urami, zvezdarnami, utrdbami, vodnjaki, vodovodi, strojnimi napravami itn.

Seveda delo, kakršno je *Tektonika Grkov*, ki je pred nami, ne more obravnavati gradiva v tako velikem obsegu, saj bi to daleč presevalo vse, kar je uporabno za današnji čas. Naša naloga je zgolj to, da na osnovi svetih del, ki so nam ostala kot izročilo, razvijemo grški način gradnje kot v sebi dovršeno umetnostno stvaritev, in sicer glede na vsebino njenih prostorskih zasnov /Raumanlagen/, glede na statični sistem, material in oblikovne rešitve. To pa nam tudi pove, da ima že samo ta snov obseg, glede na katerega je to, kar o tem pove Vitruvij, več kot zgolj pomanjkljivo poimenovanje. Dejansko nam je lahko le žal, da ta kompilator govori ravno o teh razmerah le mimogrede, pa čeprav je sam še imel o njih na razpolago pisne vire slavnih grških arhitektov. Tako kot na eni strani izčrpno govori, denimo, o gradnji strojev, glasbenem nauku o harmoniji in o drugih zadevah, tako na drugi ne reče niti besede o notranji ureditvi in opremljenosti grškega templja, o statiki in členitvi njegove kamnite gradnje.

Ker so v spomenikih, namenjenih bogoslužju, kot pokritih prostorskih gradnjah iz kamna združeni vsi dosežki umetniške dejavnosti, jih bomo v naši obravnavi grškega načina gradnje vzeli za izhodišče. Ta način gradnje zastopajo kulturni templji in enako oblikovani slavnostni templji, *heroa* in zakladnice: so izvor njegovega statičnega sistema, vključno z umetnostnimi oblikami, ki so značilne zanj, in od njih se je ta način gradnje tudi širil dalje. In čeprav se tu, v odvisnosti od značaja dveh grških plemen, pojavlja na različen način kot dorski in jonski način gradnje, sta vendarle obe plemeni šteli te umetnostne forme za hieratične, dolgo časa sta jih imeli za izključno pravico svetišč. Šele potem ko so naloge načina gradnje v službi kulta izčrpane, so njegove oblike

prenesene najprej na javne zgradbe državne uprave, ko stari strogi običaji popolnoma zamrejo, pa je naposled uporabljen za opremljanje zasebnih grobnic in stanovanjskih hiš. Pri takšni preobrazbi umetniške dejavnosti so morale oblike, ki so bile na začetku značilne, na koncu nujno postati gole sheme: zato izvirnega pomena teh shem ne moremo spoznati na podlagi te izpeljave same, ampak ga lahko znova pridobimo le tako, da jih pripeljemo nazaj k spomenikom, ki so bili njihov izvor. Toda ravno zaradi možnosti takšnega povratka k izvornemu imajo ta čisto shematska izročila še vedno svojo težo: ohranjajo namreč ureditev delov in oblik, ki dajejo pomembne napotke in opozorila za dopolnitev tega, kar je obstajalo izvorno, a v onih hieratičnih spomenikih ni več navzoče.

Vendar pa celotnega področja in oblikovnega zakona tektonskega ustvarjanja ne spoznamo le na osnovi statičnega sistema gradnje in njenih umetnostnih oblik. Vsi tisti predmeti, s katerimi je bila opremljena sveta zgradba kot takšna ali pa so nasploh sodili k opravljanju slehernega bogoslužja, denimo oltarji, potrebščine, posodje in kar je podobnega, so tu bistveni za dopolnitev, saj izvirajo iz istega oblikovnega zakona. Čeprav je bila ta oprema resda tudi sama večinoma uničena hkrati z razdejanjem zgradb, jo je vendarle mogoče s pomočjo slikovnih prikazov in pisnih virov obnoviti iz ostankov, ki so jih našli pod ruševinami ali pa v njihovi bližini. Za to so pomembne predvsem najdbe takšnih predmetov v grobovih. Umetnost je izhajala iz svetišča in potem postopoma prežela vse življenje ljudstva ter postala obče dobro, zato se tudi potrebščine za opravljanje družinskega kulta v zasebnih hišah kažejo kot posnetki enakih potrebščin v svetiščih za državni kult.

Po materialni plati se grški način gradnje opira sicer na naravno kakšnost izbranih gradbenih materialov, vendar pa jo je mogoče v njenem bistvu spoznati le na podlagi posebnega načina, na katerega je ta gradbeni material v spomenikih povezan v nekaj, kar preoblikuje prostor. Kot je znano, nam primerjalna zgodovina umetnosti gradnje kaže,

da en in isti gradbeni material ni vedno uporabljen na enak način. Spoznanje te materialne obdelave je pogoj za razumevanje, kakšno vlogo ima nujna forma, razporeditev in povezanost vsakega od posameznih telesnih delov gradnje pri njihovi lastnosti oblikovanja prostora in njihovi statični funkciji: to razumevanje pa je spet pogoj za razumevanje figurativnih oblik, ki so dodane tem telesnim delom za označitev njihovih bistvenih lastnosti, torej za njihovo umetniško dovršitev.

Drugače je s programom, ki je temelj celotne prostorske ureditve in glede na katerega sta bila ustrezno oblikovana tloris in struktura. Na najdenju tega programa počiva spoznanje posebne uporabe celotne zgradbe. Ta program je mogoče z gotovostjo najti le s pomočjo arheologije, saj je pogoj zanj poznavanje sakralnih starin, ki ga ima lahko edino arheologija. Tudi če so namreč stari Grki nasploh pri oblikovanju svojih templjev izhajali iz religioznih obredov, so zahteve različnih kultov vendarle vedno terjale posebno ureditev prostorov. Te odmike od splošnega pa je mogoče spoznati edino iz pisnih virov, ki se dotikajo svetih obredov in bogoslužnih postopkov. Edino ti viri nam lahko tudi pojasnijo prej omenjeno vsebino templja za obredno uporabo, in sicer za vse posamezne predmete te vsebine. Stvarno vzeto vsa svetišča Starih niso nič drugega kot *prostorski* aparat za opravljanje in nego kulta, ki je ustanovljen v skladu z vsakokratnimi svetimi predpisi in prostorsko urejen v skladu z vsakokratnim izvajanjem posameznih obredov in *sacra*: njegova opremljenost tako s premičnimi kakor s nepremičnimi potrebščinami in manjšimi spomeniki, ki so bili nujni rekviziti za religiozno službo, je urejena v skladu s tem; vse te predmetne pritikline kulta so razporejene v prostorih v skladu z njihovo rabo. Čeprav bi bilo sicer verjetno mogoče na podlagi prostorske razporeditve vsaj približno sklepati, da so nekdanje v njih tkali, na podlagi najdenih predmetov kulturnega aparata pa o njegovi uporabi, bi vse to vendarle vedno bile samo dvomljive in neme priče, če literarno izročilo ne bi igralo zanje vlogo govorečega razlagalca. Dejstvo je namreč, da po propadu starega ljudstva in

popolni ugasnitvi njegovega religioznega življenja ne bi poznali niti imen, ki so označevale te reči. Tudi čisto kiparska opremljenost ni tu seveda nobena izjema, bodisi da je bila že izvorno trdno utelešena v zgradbi ali pa so jo prinesli pozneje v svetišče kot pomnik pobožnega čaščenja bodisi da deluje kot samostojno delo ali pa zgolj kot njegov znak. Vseh teh razmer, ki se nanašajo le na kult in legendo svetišča, ne moremo razložiti brez natančnega poznavanja sakralnih starin, ki vključujejo mitologijo.<sup>2</sup>

*Prevedel Rado Riha\**

---

<sup>2</sup> Odlomek iz Predgovora 1843 je preveden po: Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam: Ferdinand Riegel Verlag, 1844, prvi zvezek, 1852, drugi zvezek, str. xiv-xvi. Odlomek iz Uvoda 1874 je preveden po: Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Berlin: Verlag von Ernst & Korn, 1874, str. 1-7.

\* Za pomoč pri reševanju nekaterih terminoloških težav se zahvaljujem dr. Francu Lazariniju z Umetnostnozgodovinskega inštituta ZRC SAZU.







## SEZNAM FOTOGRAFIJ IN RISB

Arhitekti JKMM, cerkev Viikki, Helsinki, Finska, 2002–2005.

Arno de la Chapelle: str. 19, 20

Kimmo Räisänen: str. 28, 29

JKMM arhitekti: str. 25

Samuli Mietinen: str. 26

Jussi Tiainen: str. 27

Zvi Hecker, stanovanjska stavba Spirala, Ramat Gan, Izrael, 1985–1989.

Zvi Hecker Office: str. 34, 35, 36, 37, 38

Christian Kerez (Fontana & Partner), kapela, Oberrealta, Graubünden, Švica, 1992–1993. Christian Kerez: str. 41, 42, 43, 44

Hendrik Petrus Berlage, Borza, Amsterdam, Nizozemska, 1897–1904.

Collection Het Nieuwe Instituut: str. 65, 66

(Collection Het Nieuwe Instituut; archive (code): BERL; inv.nr.: 65.121)

(Collection Het Nieuwe Instituut; archive (code): TENT; inv.nr.: o334)

Jørn Utzon, cerkev v Bagsværdu, 1976. Jørn Utzon: str. 56

Herman Hertzberger, zavarovalnica Centraal Beheer, Apeldoorn, Nizozemska, 1968–1972. Herman Hertzberger Architects: str. 54

Rafael Moneo, Narodni muzej rimske umetnosti, Mérida, Španija, 1980–1986. Rafael Moneo Architects: str. 55

Carlo Scarpa, z G. Pietropoli in C. Masschietto, pokopališče družine Brion, San Vito d'Altivole, Italija, 1969–1978. Jeff Bickert: str. 69, 70, 71

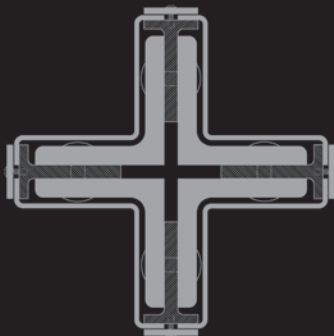
Vozli, Karibska koliba, iz: G. Semper, *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, München, Friedrich Bruckmann's Verlag, 1878/1879

Shodni šotor. Ilustracija iz: Figures de la bible, Gerard Hoet i. dr., 1728

(Bizzell Bible Collection, University of Oklahoma Libraries). Vir: wikimedia commons

Grobica Kira Velikega (grobica s streho zatrepne oblike), Pasargad, Perzijsko cesarstvo. Eugene Flandin, 1840 (Voyage en Perse, avec Flandin, éd. Gide et Baudry, 1851). Vir: wikimedia commons





Toda gradnja ostaja po svojem značaju na bistven način tektonska, ne scenografska, in lahko bi rekli, da je najprej in predvsem dejanje konstrukcije, ne diskurz, zasnovan na površini, volumnu in tlorisu, če naj citiram Le Corbusierove »Tri opomine gospodom arhitektom«. Tako lahko trdimo, da je gradnja po svojem značaju ontološka, ne pa reprezentacijska, in da je grajena forma prisotnost, ne nekaj, kar bi zastopalo tisto odsotno. S terminologijo Martina Heideggerja bi jo lahko mislili kot »stvar«, ne kot »znak«.

K. Frampton

18 €

ISBN 978-961-254-699-1



<http://založba.zrc-sazu.si>