

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Špela Luzar

Komunikacijske značilnosti prostora

—

mesto Ljubljana

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Špela Luzar

mentorica: doc. dr. Vida Zei

Komunikacijske značilnosti prostora

—

mesto Ljubljana

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Komunikacijske značilnosti prostora – mesto Ljubljana

Diplomska naloga prepozna arhitekturne prvine stavb kot nosilce idej, mesto pa kot govorico. S pomočjo Ferdinand de Saussurjevega dvodelnega modela znaka diploma opazuje arhitekturne elemente ljubljanskih zgradb kot označence različnih zgodovinskih ideologij in razpozna njihovo sporočilnost s pomočjo historične analize, ki stavbe umesti v zgodovinsko in družbeno okolje. Osnovno raziskovalno vprašanje diplomskega dela je v koliki meri so stavbe, kot so na primer Cerkev sv. Jakoba, Centromerkur, Zadružna gospodarska banka, NUK in Parlament lahko nosilci ideologije in identitete. Ob ugotovitvi, da arhitekti oblikujejo nov, samosvoj jezik, naloga raziskuje, kako lahko sama arhitektura do neke mere uravnava tudi uporabo stavb samih, na primer hostel Celica, ki s pomočjo samih obiskovalcev označuje multikulturalnost in raznolikost, ali Kolosej, ki je z novimi potrošniškimi navadami postal prostor potrošnje in nosilec popularne kulture. Na trgu se pojavlja potreba po arhitekturi, ki bi zadovoljila potrebe po novih izkušnjah, kar predstavlja Arcadia. Arhitektura tako odraža in zapisuje značilnosti družbe, hkrati pa piše lastno zgodbo, tako stavbe kot mesta samega.

KLJUČNE BESEDE: semiologija, ideologija, arhitektura, urbanizem, Ljubljana.

Communication definitions of place - city Ljubljana

This diploma recognizes the architectural elements of buildings as carriers of ideas, and the city as the language. With the help of Ferdinand de Saussure's model of the sign, this diploma is observing the architecture of Ljubljana's buildings as 'signified' of different historical ideologies and recognizes their messages with the help of historical analysis, which in turn puts buildings into proper social and historical circumstances. The basic research question is; in what parts can buildings, such as Cerkev sv. Jakoba, Centromerkur, Zadružna gospodarska banka, NUK and Parlament be carriers of ideology and identity. The diploma also focuses on the thesis that architects create their own individual language and explores the idea of how architecture itself can condition the use of buildings, using the examples of hostel Celica, which with the help of visitors themselves signifies multiculturalism and diversity, or Kolosej, which has with the help of new consumers habits turned into a place of consumerism and a carrier of popular culture. The diploma recognizes a new need of architecture on the market, one that would satisfy a need of new experience, and Arcadia represents just that. The diploma concludes that architecture represents features of a society, but at the same time it writes its own story, story of the building and the city itself.

KEY WORDS: semiology, ideology, architecture, urbanism, Ljubljana.

KAZALO

1 UVOD	5
2 METODOLOGIJA	7
3 JEZIK GRAJENEGA PROSTORA	10
3.1 SEMIOLOGIJA	11
3.2 ELEMENTI MESTA	13
3.3. PROSTOR	15
3.4 ARHITEKTURA IN URBANIZEM	16
3.5 IZKUŠNJA MESTA	19
3.6 IDEOLOGIJA IN ARHITEKTURA	21
4 PREDSTAVITEV LJUBLJANE	23
5 LJUBLJANA SKOZI SREDNJI VEK; <i>Stadtluft macht frei</i>	25
5.1 ANALIZA 1: CERKEV SV. JAKOBA	27
5.2 LJUBLJANA PO BAROKU	30
5.3 ANALIZA 2: ČOPOVA ULICA IN PREŠERNOV TRG	31
6 ISKANJE SLOVENSTVA SKOZI ARHITEKTURO	34
6.1 ANALIZA 3: ZADRUŽNA GOSPODARSKA BANKA	34
6.2 PLEČNIKOVO USTVARJANJE	36
6.3 ANALIZA 4: NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA	37
6.4 LJUBLJANA V ZAČETKU 20. STOLETJA	40
6.5 ANALIZA 5: CENTROMERKUR	41
7 MODERNIZEM, FUNKCIONALIZEM IN SOCIALISTIČNI REALIZEM; »Less is more«	42
7.1 ANALIZA 6: PARLAMENT	46
8 POSTMODERNIZEM IN LJUBLJANA	48
8.1 ANALIZA 7: KOLOSEJ	52
8.2 ANALIZA 8: CELICA	54
9 SIMULAKER IN LJUBLJANA	57
9.1 ANALIZA 9: ARCADIA	59
10 INFORMACIJSKA DOBA IN LJUBLJANA	63
11 ZAKLJUČKI ANALIZ	66
12 LITERATURA	75
PRILOGA A: Intervju z Andrejem Hrauskym	78

1 UVOD

Posameznik je s svojim rojstvom avtomatsko postavljen v določeno obliko ustvarjenega prostora. Tekom odraščanja v svojem domu, ki ga poleg ljudi oblikuje tudi stavba, hiša, stanovanje, začne v svoji okolici prepoznavati tudi pomembne druge stavbe, stanovanja svojih sorodnikov, sosedov, počasi pa tudi šole, knjižnice in seveda trgovine. Včasih se celo zdi, da so posamezniku ulice, poti, stavbe, trgovine in trgi tako znani, kot da ima v sebi memoriziran celoten zemljevid nekega mesta. Tako ne potrebuje pretirane koncentracije in truda, da pride iz točke a v točko b. Njegove noge avtomatsko stopajo proti zelenemu cilju. Vsak dan se sprehaja po ulicah, ki so del njegovega sveta. To pa pomeni, da njihova oblika v veliki meri tudi sooblikuje posameznikov svet in njegovo percepcijo sveta.

Arhitektura urbanega naselja je močno komunikacijsko sredstvo, ki se ga mnogi sploh ne zavedajo, a v veliki meri vpliva na naše zaznavanje sveta, v katerem živimo. Arhitekt pa ima kot glavni akter pri oblikovanju posameznih stavb tako velik vpliv na dojetje realnosti. Posameznik je rojen v oblikovano okolico in nima izbire, kakšen bo izgled le-te; razen s preselitvijo. A večina družboslovcev namenja več pozornosti stvarjem izbire v posameznikovem življenju, kot so različni interaktivni mediji in stvarjem okusa kot so glasba, film, knjige. Zato sem se odločila, da se v svoji diplomski nalogi lotim teme, ki je v marsikaterem pogledu preobsežna za omejen obseg strani. Osredotočila se bom na to, kakšne ideje družba sporoča skozi arhitekturna dela. Tvorci arhitekturnih del, arhitekti, so del celotne družbe, ki v različnih časovnih obdobjih razumejo svet s pomočjo različnih ideologij. Obstaja ogromno arhitekturnih smeri, ki se razlikujejo tako glede na čas, v katerem so nastale, kot tudi glede na ideologijo, ki stoji za njimi. Zaradi velikega števila idej, ki jih prenašajo stavbe, pa tudi različnih arhitekturnih stilov, sem v nalogi predstavila večje število le-teh. Ravno tako se nisem mogla omejiti na zgolj eno teorijo, ki bi razlagala določene arhitekturne prvine.

Najprej bom razložila metodologijo, s pomočjo katere sem se lotila analize. Nato bom v tretjem poglavju podrobneje razjasnila teoretsko podlago svoje diplomske naloge ter razložila jezik grajenega prostora in terminologijo, ki se je bom držala skozi nadaljevanje. S pomočjo historične analize bom v naslednjih poglavjih umeščala stavbe,

ki sem jih izbrala, v določen kontekst in skozi semiotično analizo samih zgradb prikazala, kako je moč brati določene arhitekturne prvine kot nosilce določenih idej. Tako bom najprej »razbila« jezik arhitekture na njegove osnovne elemente, ki v veliki meri komunicirajo s posameznikom podobno, kot ljudje komunicirajo med seboj z govorico, hkrati pa bom skušala aplicirati teorije na določena arhitekturna dela v Ljubljani in jih hkrati umestiti v določeno zgodovinsko obdobje. Na tem mestu bom ob analizi podala tudi krajši zgodovinski nastanek mesta Ljubljana, s poudarkom na vplivu ideologije v določenih zgodovinskih obdobjih, ki so še danes prisotne v arhitekturni podobi Ljubljane. Vsaka stavba je zgodba zase, sestavljena iz različnih elementov v strukturo, ki je različna sosednji stavbi. Analizo starejših stavb je moč lažje izvršiti, saj je bila arhitektura v preteklosti bolj pogojena z naravnimi materiali in ustaljenimi načini gradnje. Analiza je vsekakor enostavnejša tudi zaradi časovne distance in globljega razumevanja zgodovinskih dejstev določenega obdobja. Z razvojem družbe in prepletanjem tako materialov kot načinov gradnje ter svetovno globalizacijo pa se je arhitekturni izraz spremenil. Zgradbe postajajo posameznikov izraz, umetnostni izdelek, ki mora hkrati zadovoljiti potrošnikove zahteve. Zgodbe posameznih stavb tako postajajo čedalje bolj zapletene in težje za analizo. V zaključku se lotevam tudi zapletenega odnosa med arhitekturo in novodobnim urbanizmom ter problemi, s katerimi se sooča urbanizem. Vse stavbe skupaj namreč sestavljajo mesto, celoto, ki je sama zase zopet posebna zgodba. Ljubljana kot takšna je splet različnih elementov; zgradb, ulic, parkov, ki so bili ustvarjeni skozi različna obdobja. Tako vsi ti elementi sestavljajo mesto, ki je posebno, mesto kolaž. V svojem zaključku bom podala sintezo svojih analiz ter skušala odpreti nova možna raziskovalna vprašanja, ki so se mi porajala tekom pisanja diplomske naloge.

Arhitekture ne obravnavam kot visoke umetnosti, ampak kot del življenja vsakega posameznika, ki se z njo sooča na svojih vsakodnevnikih poteh, jo interpretira, hkrati pa tudi sooblikuje; pa naj bo to z zgolj uporabo določenih prostorov ali pa kot njen aktivni tvorec.

2 METODOLOGIJA

Pri analizi urbanega se soočamo s problemom, kako omejiti predmet analize, da bo to moč empirično izvesti, izsledki analize pa bodo hkrati še vedno sociološko relevantni. Reševanja tega problema sem se lotila tako, da sem mesto Ljubljana razdrobila na posamezne elemente, takšno rešitev pa predlaga tudi Andrej Černe: »Vsebinsko pestrost urbanega moramo zato velikokrat razdrobiti v posamezne, pogosto na videz samovoljne elemente, pojave, procese in kategorije, saj ga drugače sploh ne bi mogli prikazati oziroma analizirati« (Černe 2007, 100). Urbano sem na osnovne elemente razdrobila s pomočjo teorije Kevina Lyncha (Lynch 1960), ki nam poda pregledno klasifikacijo, ki razvršča arhitekturne strukture v določeno skupino glede na njihovo vlogo v mestu samem.

Nadalje bom skozi konkretne analize posameznih primerov semiološko analizirala različne elemente. Kot znake bom obravnavala posamezne arhitekturne elemente ter skozi analizo le-teh razložila, kakšne ideje stojijo za stavbami v Ljubljani. Semiologija je za mojo diplomsko nalogo bistvenega pomena, saj mi omogoča, da o arhitekturnih elementih govorim kot o znakih, sestavljenih iz dveh delov: same oblike, ki jo znak zavzame s svojo praktično funkcijo in pa iz koncepta, ki ga znak predstavlja. Ravno ta koncept pa je nemogoče popolnoma razumeti brez zgodovinske uvrstitve elementa v okolje nastanka. Tako bom pri diplomski nalogi uporabila metodo historične analize, podkrepnjene z razlagami ideologij, ki stojijo za njimi, pa tudi razlage, kako nekatere stavbe iz preteklosti ljudje dojemajo danes. Skozi časovna obdobja sem tako predstavila osnovne ideje, ki so sestavni del stavb. Skozi interpretacijo različnih arhitekturnih elementov se namreč zrcalijo osnovne družbene vrednote in moralna načela. Interpretacije arhitekturnega ustvarjanja v zadnjih tridesetih letih sem razdelila v tri smeri, ki so se mi zdele najbolj smiselne. Vsa arhitekturna načela, tako iz preteklosti kot tudi današnja, sem skušala sočasno ponazoriti z ustreznimi primeri. Arhitektura ne biva zgolj v enem časovnem obdobju, načini arhitekturnega ustvarjanja se križajo, znova obujajo in med seboj mešajo. Zaradi tega prepletanja je tudi skoraj nemogoče narediti nazoren pregled teorij in jih navezovati na arhitekturne prvine, saj je pri vsaki stvari možnih več interpretacij. Ali, kot postavi Jurij Mihajlovič Lotman: »Razširjena

predstava, da izraz obdobje »klasicizma« ali »obdobje romantike« določa enotnost kulturne dobe ali pa vsaj dominantno tendenco, je zgolj iluzija« (Lotman 2006, 157). Zato sem se odločila, da skozi historično analizo, s katero uvrstim stavbo v določen zgodovinski kontekst, podam semiotično analizo posebnih arhitekturnih prvin.

Pri umestitvi v zgodovinski prostor sem se v veliki meri naslanjala na delo Andreja Hrauskyja in Janeza Koželja. Delo Yi-Fu Tuana mi je pomagalo pri globljem razumevanju arhitekturnega ustvarjanja skozi srednji vek in analizi Cerkve sv. Jakoba. Kot tipičen primer baročne slovenske arhitekture nisem mogla mimo uvrstitve vsaj ene cerkve v svoj izbor. Pri naslednji analizi Čopove ulice in Prešernovega trga sem se poslužila postmodernih piscev kot sta Charles Jencks in Nan Ellin. V svoji nalogi sem tako za analizo izbrala arhitekturni konstrukt, ki je izpostavljen nenehnemu spreminjanju glede na uporabo prebivalcev in obiskovalcev mesta. Nato sem se v večji meri obrnila na Hrauskyja in Koželja, katerih analize so mi pomagale pri umeščanju in lastni analizi Zadružne banke kot primer narodnega arhitekturnega stila, NUK-a kot klasičnega regionalizma in Centromerkurja kot primer secesijske arhitekture. Pri naslednji analizi Parlamenta sem uporabila dela Davida Kendricka Underwooda, Nicholasa R. Fyfea, Nan Ellin, pa tudi Hrauskyja in Koželja, ki obravnavajo modernistični pristop k arhitekturi. Analizi Koloseja in Celice sem postavila na temeljih postmodernističnih teorij Charlesa Jencksa in Nan Ellin. Jean Baudrillard s svojo teorijo o simulakru mi je bil v oporo pri analizi Arcadie, naslanjala pa sem se tudi na dela Paula Virilia in Uroša Lobnika. Prek teh zadnjih teorij je namreč moč prikazati najopaznejše koncepte, ki so jih ustvarjalci pri načrtovanju uporabili. Gradijo na intenzivnem izkustvu in sodelovanju obiskovalca pri ustvarjanju pomenov zgradbe. Hkrati pa se nekatere zgradbe navezujejo na že uveljavljeno ideologijo, ki je stala za podobnimi zgradbami v preteklosti; najsi jo posnemajo ali pa razbijajo predsodke, zakoreninjene v družbenem kolektivnem spominu.

Izbira stavb, na katerih sem izvedla natančnejšo analizo, je popolnoma subjektivna; skušala sem izbrati reprezentativne stavbe, katerih značilnosti najbolj ponazarjajo ideološko naravnost časa, v katerem so nastale. Poleg tega sem izbor stavb naredila tudi na podlagi preglednosti teh značilnosti; zaradi strokovne arhitekturne nepodkovanosti sem poskušala v ljubljanski arhitekturni podobi poiskati stavbe, ki so po teh značilnih elementih prepoznavne in različne od stavb v svoji okolici. Tako se, na primer, Cerkev sv. Pavla zelo razlikuje od stavb v bližnji okolici; ravno tako mladinski

hotel Celica, trgovski stavbi Arcadia in Kolosej kot tudi stavbi parlamenta in NUK-a. Stavba zadružne hranilne banke, na primer, kljub svoji umeščenosti v sam center mesta, s svojo barvito fasado iz urbanega okolja nadvse izstopa, stavba Centromerkurja se nekako še najbolj zlije v urbano arhitekturo; tudi ta pa ima nekaj značilnosti, edinstvenih za ljubljanski prostor. Tako sem se ustavila ob določenih stavbah v Ljubljani in razmišljala o njihovi umeščenosti v urbani prostor, predvsem pa o posameznih zgodbah, ki jih nosijo.

Pri samem pregledu arhitekture sem naletela na problem; celovite teorije, ki se nanaša na bivanje človeka v grajenem prostoru in o vplivih, ki jih ima družba na arhitekturo in obratno, namreč nisem zasledila, oziroma so bile pomanjkljive. Tako sem iz posameznih teorij prevzela dele, ki so se mi zdeli relevantni za obravnavano problematiko. Morda se tako na prvi pogled zdi, da Baudrillardova teorija o simulakru nima kaj dosti skupnega z grajenjem in oblikovanjem zgradb, a ko trgovsko stavbo Arcadia analiziramo, se zdi, da nobena druga teorija ne sovpaše tako dobro s samo strukturo stavbe. Posamezni arhitekturni elementi so še najbolj razdelani v teorijah o postmodernizmu; morda predvsem, ker je bila ta smer arhitekturnega oblikovanja največkrat kritizirana. A posamezne značilnosti le-te so še kako prisotne tudi v današnji arhitekturi. Zaradi nadvse bipolarne obravnave postmoderne arhitekture sem se odločila, da tej namenim tudi nekoliko več pozornosti. Zdi se namreč, da se kljub konstantnim teoretskim kritikam arhitekti v praksi še vedno poslužujejo postmodernih oblik; predvsem zaradi svoje razpoznavnosti iz množice in trenutnega učinka.

Pri svojem delu sem se soočala s pomanjkljivo založenimi knjižnicami in popolno odsotnostjo del nekaterih avtorjev (na primer Prochanskega), zaradi česar sem ponekod citirala sekundarne vire. V veliko pomoč mi je bila monografija *O urbanizmu: kaj se dogaja s sodobnim mestom?*, zbirka člankov, ki sta jih zbrala Ilka Čerpes in Miha Dešman, dela pa se analitično lotevajo urbanističnih težav modernega mesta. Pri analizi sta mi bili v veliko oporo tudi monografiji Nicholasa Fyfeja *Images of Street: Planning, Identity and Control in Public Spaces* ter Simona Popka in Stojana Pelka *Mi gradimo film-film gradi nas! 11. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike.*, hkrati pa sem se pri analizi deloma naslanjala na *Arhitekturni vodnik po Ljubljani: 100 izbranih zgradb* Andreja Hrauskyja in Janeza Koželja. Mesto je živa struktura, podvržena nenehnemu spreminjanju, ravno zaradi te lastnosti je nemogoče ponazoriti vse njegove lastnosti zgolj s fotografijo ali zapisom. Zato sem se odločila, da se v svoji analizi poslužim štirih

filmskih klasik, ki se vsaka na edinstven način deloma loteva predmeta mojega raziskovanja: vloge in pomena urbane strukture v določeni družbi. Tako sem s pomočjo *Metropolisa*, *Triumfa volje*, *Brazila* in *Matrice* veliko lažje ponazorila nekatere ideje. Pri analizi mi je bil v veliko pomoč Andrej Hrausky, s katerim sem opravila intervju. Hrausky je arhitekt, ki kritično ocenjuje načrtovane posege v arhitekturno podobo Ljubljane. Je soavtor *Arhitekturnega vodnika po Ljubljani*, poleg tega je predsednik društva arhitektov, združenih pod imenom Adesa. Intervju z njim sem opravila julija 2008, torej preden je bil v veljavi celovit urbanistični načrt Ljubljane in preden so se začeli nekateri urbanistični projekti. V isti luči je potrebno gledati na prispevek Janeza Koželja, objavljen v publikaciji *Ljubljena Ljubljana*, Glasilo Mestne občine Ljubljana. Naloga je podkrepljena s slikovnim gradivom. Stavbe sem fotografirala sama s pomočjo Lane Božulić, absolventke smeri fotografija na Fakulteti za multimedije.

Stavbe, tako kot mesto samo, so nosilci mnogih, tako individualnih kot tudi kolektivnih zgodb. Zato sem se analize stavb tudi dejansko tako lotila; o idejah, vodilih pri oblikovanju nekaterih stavb, govorim kot o zgodbah, ki ravno tako kot gradbeni material, gradijo in oblikujejo končno podobo tako posameznih stavb kot tudi mesta. Tako svojo nalogo začnjam z razlago teorij, ki mi takšno analizo tudi omogočajo.

3 JEZIK GRAJENEGA PROSTORA

Arhitekturo razumemo kot način komuniciranja arhitekta s posamezniki preko njegovega dela. Arhitekt je vedno najprej posameznik, ki ima lastna prepričanja tako o svetu, ki ga obkroža, kot tudi o tem, kakšna naj bi arhitektura bila. Vsako posamezno delo arhitekta sestavlja mozaik mesta, ki tako z vsemi temi elementi znova tvori svojo zgodbo. Uporabniki doživljajo tako posamezne stavbe kot mesto samo na podlagi socializacije, lastnih izkušenj in asociacij. Pričujoče poglavje je razdeljeno na šest sklopov;

- V prvem podpoglavju bom predstavila teorijo, na podlagi katere so opravljene analize, semiologijo. Ta nam omogoča, da vsako snovno stvar obravnavamo kot znak, ki poleg opravljanja svoje primarne funkcije nosi tudi druge, pripisane pomene. Poleg tega pa nam dvojnost jezik – govor omogoča vsak posamezen element umestiti v večjo zgodbo.

- V drugem bom razložila elemente mesta na podlagi teorije Kevina Lyncha (Lynch 1960). Urbani prostor se tako razbije na 5 elementov, ki sestavljajo mesto. Arhitekti oblikujejo predvsem en element izmed teh; to so razpoznavni znaki.
- V naslednjih dveh podpoglavjih bom razložila tri pomenske koncepte, ki so temeljni, kadar govorimo o obravnavani problematiki. Tako bom razložila pomenski koncept prostora, urbanizma in arhitekture. Nadalje bom govorila o zapletenem odnosu med urbanizmom in arhitekturo, med katerima se meja briše ali ustvarja glede na različna časovna obdobja in teoretske podlage.
- V petem podpoglavju bom prikazala, kako ta govorica urbanega okolja vpliva na posameznike in kako le-ti dojemajo ideje, ki jih sporoča arhitektura.
- V zadnjem sklopu pa bom prikazala, kako se skozi arhitekturo zrcali določena ideologija.

Tako bom v naslednjih šestih podpoglavjih podala teoretsko podlago za svoje nadaljnje analize in prikazala, na kakšen način se ustvarja jezik grajenega prostora in kako je v okolici le-ta razumljen. Začela bom s sestavnimi elementi mesta, kasneje pa prešla na dojemanje le-teh med posamezniki. Nadalje v svoji diplomski nalogi pa bom prek historične analize izpostavila predvsem en element, in sicer stavbe.

3.1 SEMIOLOGIJA

Semiologija je, po *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*, veda o znakih, dvodelni model znaka pa je razvil Ferdinand de Saussure. Vsak znak je tako sestavljen iz dveh delov, ki skupaj tvorita neločljivo celoto. Ta dela sta:

- OZNAČEVALEC: predstavlja obliko, ki jo znak zavzame,
- OZNAČENEC: koncept, ki ga znak predstavlja, nanaša pa se na nekaj v realnosti (Saussure 1997).

Saussure vpeljuje ta dela, saj kažeta na nasprotje med njima in nasprotje, ki ju ločuje od celote, to je znaka, ki ga tvorita (Saussure 1997). Razlaga tudi, da so znaki arbitrarni, dogovorjeni in nosijo dogovorjeni pomen v neki družbi. Podobno razlaga tudi Škerlep, ki pravi, da »povezava med izrazom in vsebino besede ni nujna oziroma motivirana, ampak določena zgolj s konvencijo, ki je nastala v zgodovinskem razvoju praktične rabe

jezikovnega sistema v vsakdanjem govoru« (Škerlep 1996, 269). Arbitrarnost znaka pomeni, da je pomen znaka, odnos med označencem in označevalcem, odvisen od družbenih in kulturnih konvencij nekega prostora. Škerlep govori v okviru lingvističnega sistema, ki pa zdaleč presega zgolj to: naš svet je namreč zbor raznovrstnih znakov, od jezika in prometnih znakov, pa vse do arhitekture. Znak presega zgolj seštevek označevalca in označenca. Tako je, na primer, na prvi pogled uporaba antičnih stebrov v knjižnicah lahko zgolj to: stebri, ki podpirajo strop, steno. A ti hkrati simbolizirajo tudi antično civilizacijo in koncept starega znanja, ki prehaja iz roda v rod ravno s pomočjo knjig. V tem primeru je označevalec arhitekturna struktura, steber, katerega označenec je koncept znanja, znak pa združuje oba pomena, hkrati pa ima tudi estetsko funkcijo. Pravzaprav Roland Barthes v svojih predavanjih, zbranih v *Elementih semiologije*, razlaga, da »če bi hoteli poiskati predmet, ki ne bi pomenil, bi si morali zamisliti nekakšno popolnoma improvizirano pripravo, ki se v ničemer ne približuje nobenemu obstoječemu modelu« (Barthes 1964, 163). Ne gre sicer zanikati, da so nekateri znaki bolj utilitarni kot drugi, z manj pripisanimi pomeni in enoznačni. A »brž ko imamo družbo, je sleherna raba spremenjena v znak te rabe« (Barthes 1964, 162). Nadalje razlaga, da »obstaja splošna kategorija jezik/govor, ki jo je mogoče uporabiti za vse pomenske sisteme« (Barthes 1964, 151). To dihotomijo ponazarja s primerom pohištva: jezik oblikujejo opozicije med kosi, ki so funkcionalno identični, na primer različne vrste omar, postelj. Vsak izbor določenih kombinacij tega pohištva tvori posameznikov stil. Ta se počasi sprevrča v govor, ki ga oblikujejo variacije, ki jih uporabnik doda enoti, pa najsibo to v obliki kombinacij, dodajanja elementov lastne proizvodnje, ustvarjanja brikolaža, umetniških stvaritev, uporaba netipičnih elementov in podobno. Tako lahko rečemo, da bi potemtakem tudi arhitekturo lahko obravnavali kot semantični predmet. Jezik je sestavljen iz elementov, kot so okna, vrata, pročelje, različnih stilov, oblik, materialov. Govor pa tako oblikujejo variacije teh posameznih elementov: tako tvorec s prepletanjem in izbiranjem iz danega zbora arhitekturnih elementov izdelava svoj stil. Tako tudi Janko Rožič v svojem uvodu v zbornik besedil *Sporočila prostora*, sicer z nekoliko zadržki, razlaga: »V skladu s semiotičnimi spoznanji 20. stoletja lahko tudi na arhitekturo gledamo kakor na jezik s svojo lastno sintakso in semantiko« (Rožič 2008). Andrej Pleterski pa idejo o arhitekturi kot mediju dopolnjuje: »...ustna kultura pozna zapisovanje svojih misli in (da) pri tem kot eno od sredstev uporablja arhitekturo prostora, stavb in drugih izdelkov človeških rok. (...) To ni zapis jezika, je pa zapis misli. To stori najmanj na dva načina. Eden je, da misel

zapisuje z ideogrami, drugi, da misel vpenja na stvarne točke, ki postanejo memotehnično pomagalo. Zapise prvega načina lahko preberemo tudi, ko ni več skupnosti, ki jih je ustvarila, zapisov drugega načina pa ne moremo« (PleTERSki 2008). Braco Rotar v svoji knjigi *Pomeni Prostora: Ideologije v urbanizmu in arhitekturi* v obsežnem poglavju išče semiotično organizacijo celotnega mesta, pa tudi posameznih stavb, v grško-rimski antiki (Rotar 1981). Nasprotje med pravokotniškim poslopjem in ognjiščnim krogom znotraj posamezne stavbe naj bi bil označenec nasprotujoče si dvojice Hermes – Hestia iz grške mitologije, kar nadalje označuje odnos med javnim – moškim in zasebnim – ženskim. Na mestni ravni je ta dvojica prezentirana v nasprotju med javnim prostorom, agoro, kjer se udeležujejo moški ter zasebnim prostorom, domom, kjer se udeležujejo ženske. Nadalje Rotar razlaga semiotični pomen nekaterih urbanističnih značilnosti mest samih. Tak primer je zopora mesta, obzidje, ki naj bi ga v Grčiji simboliziral Hestiin krog, ki nadalje označuje ognjišče. Tako Rotar zaključuje, da so izdelavo rimske urbanistične doktrine vodila tako tehnična kot tudi religiozna načela zidave mest (Rotar 1981).

3.2 ELEMENTI MESTA

Tako kot je besedni jezik sestavljen iz glasov, besed in medmetov, je jezik arhitekture in mest sestavljen iz določenih elementov. Kevin Lynch je tako v knjigi *The Image of the City* na podlagi svoje raziskave oblikoval 5 urbanističnih značilnosti, ki jih ljudje prepoznavajo kot edinstvene pri ustvarjanju pomenov in poti skozi mesta:

- **Poti:** Poti so kanali, po katerih se opazovalec ponavadi, priložnostno ali potencialno, premika. To so lahko ceste, pešpoti, kanali, železniški tiri.
- **Robovi:** Robovi so linearni elementi, ki jih opazovalec ne obravnava kot poti. So meje med dvema fazama, linearni preseki kontinuitete; obale, konci železniških tirov in ostale končne postaje, zidovi.
- **Področja:** Področja so srednje veliki do veliki odseki mesta, ki so opredeljeni z dvema dimenzijama, v katere opazovalec lahko vstopi in ki imajo nekakšen prepoznaven, identifikacijski karakter.
- **Vozli:** Vozli so točke, strateške opore v mestu, v katere lahko opazovalec vstopi in so ponavadi intenziven center, iz katerega potekajo posameznikova potovanja. Lahko nastanejo iz robov, ki kasneje postanejo oporne točke

orientacije, ali pa arhitekturno prepoznavne točke, ob katerih se zgošča gostota ljudi.

- **Razpoznavni znaki:** Razpoznavni znaki so dodatna točka orientacije, a v tem primeru opazovalec ne vstopi oz. stopi nanje, ampak so zunanja oporišča. Ponavadi so to enostavno definirani fizični objekti; stavbe, znaki, trgovine, hribi (Lynch 1960).

Naša izkušnja prostora je povezana z izkušnjo vseh teh elementov, ki tvorijo mesto. Ti elementi so univerzalni in sestavljajo vsako mesto, ki ga je ustvaril človek. Mesto je tako tekst, sestavljen iz teh elementov, ki se ga posameznik z uporabo nauči brati. Bolj ko so elementi med seboj razpoznavni in prepleteni na človeku razumljiv način, lažje ga človek obvladuje; prostor mu tako postaja domač in v njem se težko izgubi. Mesto je tako pregledno; preglednost pa je ideal, po katerem naj bi se arhitekti zgledovali. Lynch preglednost definira kot »zmožnost prepoznati posamezne dele in jih organizirati v povezan vzorec« (Lynch 1960, 3). Lahko bi celo rekli, da je tako mesto lahko berljivo in da se ga posameznik sčasoma zlahka nauči na pamet: podobno kot bi se knjigo, ki bi jo bral vsak dan. Takšna knjiga se piše stoletja, tisočletja; mesto je namreč splet arhitekturnega ustvarjanja iz različnih časovnih obdobj in različnih arhitektov, urbanistov, planerjev in začasnih rešitev morebitnih težav, ki se pojavijo v urbanem okolju. Marsikaterih potrebnih sprememb se ne more predvideti. Ceste skozi mesta so že en tak element; industrijska revolucija je, na primer, povzročila ekspanzijo prometnih sredstev, ki so potrebovala ceste za transport. Potrebno je bilo hitro ukrepanje, iskanje začasnih rešitev pa se je sčasoma sprevrglo v nekaj, kar je diktiralo nadaljnji razvoj mest. A najbolj prepoznavni elementi so zagotovo stavbe, ki dajejo nekemu mestu pečat in pripovedujejo njegovo zgodbo. Vsekakor mesto še zdaleč ni moč »napisati« tako zlahka kot knjigo. Pomen zgrajenega prostora pa je v posameznikovem življenju vitalnega pomena in še zdaleč ne zanemarljiv. Z vsakodnevno uporabo mestnih elementov se posameznikova izkušnja utrjuje kot tudi njegovo mnenje in percepcija prostora samega. Gre torej za prostor, za stavbo, zgradbo, nenazadnje pa tudi za institucijo. Same stavbe so si med seboj lahko različne: glede na velikost, lego ali barvo. Obstajajo zunanji znaki, ki pričajo o namenu objekta, ki mu dajejo določeno prepoznavnost. Znaki zapora so običajno rešetke na oknih, zidovje, bodeča žica, ki onemogoča pobeg iz stavbe, obenem pa tudi daje srhljiv videz in po drugi strani odbija ljudi od želje po bivanju v tej stavbi. Gre za elemente, ki jih ljudje prepoznajo in jim

pripišejo globlji pomen, ki jih vzgaja in socializira. Gre za »načine in oblike nastanka družbenih koncepcij prostora, saj se prav zaradi pripisovanja pomena identiteta ne navezuje na prostor sam po sebi, temveč na tisto, kar ta predstavlja. Navezuje se torej na družbeno ustvarjeno podobo o prostoru« (Kučan 1998, 9).

Lyncheva teorija je za moje diplomsko delo pomembna, saj nam nazorno razloži, kako se piše arhitekturni jezik. Urbano okolje je sestavljeno iz določenih elementov, ki tvorijo sintakso mesta. In s pomočjo Lyncheve teorije je mesto moč razbiti na več sestavnih delov, ki so kot takšni pripravljene na analizo. V svoji analizi Ljubljane bom uporabila predvsem razpoznavne znake, to so stavbe, ki so v veliki meri dela določenih arhitektov. Kot najbolj razpoznaven element v urbanem okolju so tudi najbolj primerni za analizo, saj imajo zaradi svoje tridimenzionalnosti in namembnosti pomembno vlogo v posameznikovem vsakdanjiku. Analizirala pa bom tudi eno pot, ki hkrati služi kot vozlišče; to sem umestila v svoj izbor, ker se mi je zdelo smiselno poleg stavb predstaviti tudi kakšen drug element v ljubljanski arhitekturi, ki bistveno vpliva na življenje tako Ljubljančanov kot tudi turistov. Vsi ti elementi pa skupaj ustvarjajo določen prostor, v katerem prebiva človek.

3.3. PROSTOR

S pojmom »prostor« zajamemo mnogo pomenskih konceptov, ki jih drugi jeziki, na primer angleščina, rešujejo z različnimi besedami. Slovenski izraz pa je mnogopomenski, saj zajema več konceptov. Iz *Slovarja slovenskega knjižnega jezika* izpostavljam naslednje pomene, pomembne za moj raziskovalni projekt:

- kar je nesnovno, neomejeno, in v čemer telesa so, se premikajo,
- z najmanj eno točko, ploskvijo, določen del tega,
- s stenami, ploskvami omejen del tega:
 - a.) kot enota za določen namen, zlasti v zgradbi,
 - b.) kot enota v čem sploh,
- del zemeljske površine glede na prisotnost česa, kak namen // del kake površine sploh glede na prisotnost česa, kak namen,
- del površine z ustreznim pohištvom, predmetom, namenjen za začasno namestitev ene osebe,

- potrebni del česa, ki komu, čemu omogoča nahajanje, bivanje, kje // za sporočanje potrebni, uporabljivi del površine (SSKJ 2001).

Slovenski jezik torej uporablja to besedo od vsesplošnega pomena, ki obsega vse, kar ljudje dojemamo kot nekaj, kar je okoli nas, do čisto specifičnega pomena, ki lahko definira in determinira dejanski položaj nečesa, kar v tem trenutku nekje je; in besedo v vseh teh pomenih dejansko tudi uporabljamo. Prostor je torej vse, kar nas obdaja, delimo pa ga na naravni prostor in umetno ustvarjen prostor. Slednji je predmet moje diplomske naloge, ustvarja pa se ga s pomočjo dveh procesov, ki se med seboj prepletata, vsak mestni načrt pa skuša med njima najti kompromis, ki bi zadovoljil vse soudeležene v procesu nastajanja in uporabe mestnega okolja. Ta dva procesa in zapleten odnos med njima bom razložila v naslednjem poglavju.

3.4 ARHITEKTURA IN URBANIZEM

Urbanizem je znanost, ki se ukvarja s planiranjem mesta. Cilje ima široko zastavljene, saj oblikuje mesto tako, da bodo elementi med seboj najbolj učinkovito prepleteni. Po *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* ima dva dopolnjujoča se pomena:

- dejavnost v zvezi z nastankom, razvojem in oblikovanjem naselij, posebej mestnih,
- načrtno (pre)oblikovanje naselij ali njihovih delov (SSKJ 2001).

Po Andreju Hrauskyju je naloga urbanizma nadvse preprosta: »da zagotovi enakovredne pogoje, da na majhnem prostoru živi veliko ljudi« (Hrausky, julij 2008). Danes pa se zdi, da urbanizem izgublja vlogo, ki jo je nekoč imel. Zdi se, da je čedalje bolj na arhitektih, da pri planiranju posameznih stavb upoštevajo, kako se bodo le-te vključile v mesto, urbano celoto. Planiranje načrta mesta naj bi sicer bil cilj urbanizma; načrtovanje sistema, ki bo v veliki meri določal, kako bodo prebivalci mesta organizirali svoja življenja. Njihov cilj je med sabo preplesti urbano okolje v čim bolj koherentno celoto, z vsemi svojimi značilnostmi. Andrej Černe našteje 4 značilnosti urbanega:

- Kompleksnost: Urbano je sestavljeno iz delov, ki obstajajo sami zase, obstajajo v izolaciji in se združujejo, da tvorijo celoto. Ima multidimenzionalni značaj in ga moramo razumeti znotraj prostorskega, družbenega in kulturnega konteksta.

- Raznolikost: Urbano je med seboj različno glede na časovni nastanek, stopnje razvitosti in integracije v svetovno ekonomijo samega področja, kjer nastane, pa tudi glede na to, kdo oblikuje urbano oziroma vpletenost korporacij.
- Spremenljivost in stalnost: Urbano se nenehoma spreminja znotraj meja, hkrati pa ohranja svojo identiteto.
- Individualnost: Urbano je hkratni obstoj časovno in prostorsko prepletenih različnih prostorov. Černe tu uvaja termin »duša pokrajine« in »okno pokrajine, skozi katerega spoznavamo tudi lastno naravo« (Černe 2007, 110). Na podlagi urbanega lahko spoznavamo družbo, ki je v tem urbanem živela, njene značilnosti, navade, vrednote (Černe 2007).

Urbanizem je potemtakem načrtovanje prostorske enote in posledično celega grajenega sveta. Sploh modernisti so stremeli k idealu, ustvariti nekakšno idealno urbano območje, ki bi zadostovalo vsem družbenim potrebam. A, kot v svojem članku *Kaj se je vendar zgodilo urbanizmu?* razlaga Rem Koolhaas, takšna percepcija urbanizma izginja iz prakse (Koolhaas 2007). To pa postavlja novo vprašanje urbanistom. Kakšna je pravzaprav njihova vloga sedaj, ko ugotovijo, da je preveliko vseobsežno urbanistično planiranje pravzaprav nezaželeno? Krizi urbanizma je pripomogla tudi intenzivna rast števila prebivalstva v mestih, s katero se le-ta nikakor niso bila pripravljena soočiti. Ekspanzija revnih predmestij, slumov, getov in favel je drastično spremenila podobo mest. Kot razlaga Koolhaas, je nepregledna in tudi nebeležena množica ljudi brez imen prodrla v strukturo mesta, ki se s temi revnimi predmestji nezadržno širi. Na drugi strani pa kapital pritiska na arhitekto, narediti zgradbo, ki bo že na prvi pogled pritegnila stranke. Ali, kot nadalje razlaga Koolhaas: »Ostali smo v svetu brez urbanizma, samo z arhitekturo, z vse več arhitekture. Njena spretnost je zapeljivost: ona definira, izključuje, omejuje, razločuje od »ostalega« - pa tudi konzumira« (Koolhaas 2007, 289).

Arhitektura je stavbarska umetnost, umetnost oblikovanja prostora. Arhitekti sami se lotevajo predvsem načrtovanja posameznih stavb, struktur v mestih, ki jih skušajo narediti čim bolj prepoznavne. In, kot postavi Černe, kar je bistvenega pomena: »Planiranje je postalo podjetniško, agresivno in manj kodificirano ter participatorno, saj se ukvarja predvsem s projekti ne pa s celotnim sistemom urbanih razmerij« (Černe 2007, 107). Arhitektura deluje na osnovnejši ravni kot urbanizem. S pomočjo arhitekture oblikujemo posamezne stavbe znotraj sistema samega mesta, te stavbe pa

dajejo mestu določen pečat. Arhitektura je tako lahko udejanjanje raznih bivanjskih konceptov. Tako nadaljuje »linijo človekovega prizadevanja, da bi dvignil zavest z ustvarjanjem stvarnega sveta, ki izraža izkušnje, tiste, ki se čutijo kot tudi tiste, ki se jih da opisati, tako individualne kot kolektivne« (Tuan 1997, 100). Arhitekt ustvarja družben prostor in podobo kulture; skozi njegovo delo se reflektira duh časa in značilnosti družbe, v kateri živi. Skozi arhitekturo ni razvidna zgolj družbena hierarhija, pomen javno dostopnih dobrin, stopnja napredka in način življenja, marveč tudi to, kako prebivalci določene skupnosti dojemajo svet v katerem živijo, naravno okolje, medosebne odnose in načine komunikacije. Arhitektura je tako pomembno orodje, s katerim oblikujemo naše dojemanje prostora, hkrati pa prenašamo ideološke temelje. Tako je danes urbani prostor, kot pravi Jane Rendell: »medij, v katerem so funkcionalne vizualne zahteve in podobe konstituirane in prezentirane kot del patriarhalne in kapitalistične ideologije« (Rendell 1998, 84).

Vsak človek pa ima pravico ustvarjati, dokler s tem ne krši človekovih pravic nekoga drugega in ravno tako ima vsak odrasel in odgovoren posameznik pravico dostopa do teh ustvaritev. In na vsakem posamezniku leži odločitev, na kakšen način bo interpretiral okolje okoli sebe. Seveda je ta način in prepoznavanje pomenov v veliki meri odvisen od lastnih nagnjenj, ideologij in izobrazbe, ki je je bil deležen. Na koncu so tako lahko pomeni, ki jih bo razbral, različni med posamezniki, in pomembno je, da ima vsak pravico do oblikovanja lastnega odnosa do sveta. Seveda se tu pojavi vprašanje, kako to izgleda v resničnosti; ali ljudje dejansko skušajo ustvarjati lastno mnenje o določenih strukturah in prostoru okoli sebe ali te delujejo na posameznika zgolj nezavedno. Vloga arhitekta je zato nadvse pomembna; kot tvorec nečesa, kar v veliki meri določa posameznikovo realnost, bi moral biti seznanjen z vplivom, ki ga ima in imeti moralno odgovornost.

Delo arhitekta je odvisno od vseh faktorjev, ki jih skuša med seboj čimbolj učinkovito preplesti in ustvariti lasten jezik. Pri moji analizi so pomembni vsi zgoraj naštetih faktorji, saj vsi skupaj sovplivajo na arhitekturno ustvarjanje. Sicer je res, da je bila v različnih zgodovinskih obdobjih kakšna funkcija pomembnejša od druge; a tudi to je le del arhitektove ideje o tem, kaj je pri ustvarjanju najbolj pomembno in sooblikuje končno podobo stavbe. Pri analizi pozornosti ne bom namenjala odnosu med posameznimi vplivi, ampak bom poudarila tiste, ki so najpomembnejši: izbira stila je

namreč v veliki meri odvisna od tega, kaj želi arhitekt povedati. Kultura okusa prebivalcev pa je veliki meri pomembna pri ustvarjanju komercialnih stavb, kar danes stavbe v veliki meri tudi so. Sam značaj urbane podobe tako danes, kot povzema Braco Vladimir Mušič po Normanu in Susan Fainstein, determinirajo naslednje substrukture:

- procesi gospodarskih in drugih dejavnosti v prostoru,
- strukture, s katerimi se procesi izvajajo ter izražajo,
- dejavni posredniki, to so posamezniki, elite in celotne frakcije kapitala, ki s svojim vedenjem (in lastnimi vrednotami), interesi in povezanostjo ustvarjajo in vzdržujejo procese in strukture (Fainstein in Fainstein v Mušič 2004).

Ne glede na to, ali govorimo o urbanizmu ali arhitekturi, imata oba to značilnost: obe stroki se podrejata kapitalu. Kljub temu je odnos med njima zapleten, hkrati pa do določene mere, narekuje arhitekturno ustvarjanje. Tudi pri mojih nadaljnjih analizah bo razvidno, kako je v določenih časovnih obdobjih to razmerje diktiralo izgled stavb. Sploh je to tipično za obdobje modernizma, o čemer pišem v nadaljevanju naloge. V stavbah pa prebivajo ljudje. In posameznikova percepcija okolja je odvisna od končnega izdelka arhitekta, pa tudi urbanista, ki oblikujeta mesto.

3.5 IZKUŠNJA MESTA

Več avtorjev se ukvarja z mestom kot prostorom človekovih izkušenj. Mesto simbolizira človeško ustvarjen red naproti zunanji naravi. Je ustvarjeno s človeškimi rokami, ljudje pa so njegov sestavni element. In tako kot so ljudje njegov sestavni element, je tudi mesto sestavni element človekovega sveta. »Dano ne more biti že znano. Znana je lahko zgolj resničnost, ki je konstrukt izkušnje, kreacija občutka in misli« (Tuan 1997, 9). Nobeno mesto ne obstaja neodvisno od ljudi. Je produkt človeškega ustvarjanja, ljudje pa določajo tudi njegovo namembnost in pomene posameznih elementov. Mesto je struktura, po kateri se pretaka živo tkivo – ljudje. Ti tako sooblikujejo ne samo izgled samega mesta, ampak narekujejo tudi ritem tamkajšnjega življenja, pogostost obiskovanja posameznih stavb pa hkrati določi njihovo priljubljenost; če to seveda ni stavba, kjer posamezniki opravljajo svoje vsakodnevne opravke in obveznosti do občine ali zakona. Soseske, ki so ljudem bolj všeč, so pogosteje naseljene in bolj zaželene; tako tudi sama vrednost tamkajšnjih

zemljišč in stavb raste. Z redno uporabo se oblikuje posameznikova navezanost na kraj, ustvarjajo se spomini, navezani na prostor. Ne samo to; z redno uporabo, namembnostjo prostora in kolektivno uporabo le-tega se ustvarja kolektivni spomin, navezan na posamezno stavbo. Tako imajo ljudje določeno izkušnjo prostora, ki mu pripisujejo specifične pomene. Podobno opaža tudi Maurice Halbwachs: »Če bi obstajalo med hišami, ulicami in skupinami njihovih prebivalcev zgolj naključno in kratkotrajno razmerje, bi lahko ljudje podrli svoje hiše ... in na istem kraju postavili drugo po drugačnem načrtu; kamne je sicer mogoče predstavljati, ni pa enako lahko spremeniti odnosov, ki so se vzpostavili med kamni in ljudmi« (Halbwachs 2001, 149). Ljudje prostor okoli sebe dojemajo kot bivanjsko izkušnjo. Ne samo to, oblikujejo nekakšno »prostorsko identiteto«, »osnovo identitete, ki definira posameznikovo osebno identiteto v odnosu do fizičnega sveta skozi spomine, ideje, občutke, odnose, vrednote, prednosti, pomene in dožemanje o vedenju, pomembnem za fizično mizansceno v posameznikovem vsakdanjiku« (Proshansky v Ellin 1999, 67). Tako Harold Proshansky določi posameznikovo prostorsko identiteto kot temelj, na katerem ta gradi preostale dele lastne identitete. Morda se to zdi pretirano, a pomislimo za trenutek; ali sploh obstaja bolj temeljna delitev med prebivalci določenega okolja kot tista, ki deli ljudi na meščane in vaščane? Že sama govorica se na moč razlikuje: v mestu vaščana prepoznajo po načinu govora, oblačenja, obnašanja, nenazadnje pa tudi po samem poznavanju mesta, njegovih stavb in ulic. Človek sicer ni popolnoma determiniran z okoljem, v katerega je rojen, a mu predstavlja temeljni kamen, ki mu omogoča poistovetenje z ljudmi v svoji bližnji okolici. Asimilacija v mestno okolje je marsikdaj zelo težka, ljudje z vasi se počutijo izgubljeni v »betonski džungli«, ne znajo se orientirati, konec koncev pa jim v veliko pomoč niso niti meščani, ki marsikdaj na prišleke gledajo z zaničevanjem. Pri univerzitetnih mestih je morda malo drugače, saj imajo študenti nekakšne oporne točke, po katerih se lahko orientirajo; najprej naredijo povezave med njimi (fakulteta, študentsko domovanje, študentski servisi in prostori, v katerih se prehranjujejo), nato se ponavadi predvsem iz vozlišč napotijo proti drugim področjem, ki jih počasi spoznavajo in oblikujejo mentalni zemljevid samega mesta. Mesto spoznavajo in doživljajo kot splet zaporednih kadrov, skozi katere se premikajo. »Naša izkušnja prostora je rezultat »zaporednih pogledov« oziroma odvijajočih se sekvenc uličnih prizorov« (Relph v Ellin 1996, 61).

Morda je ravno zaradi te značilnosti, posameznikove navezanosti in spominov, dejanskih čustev povezanih z uporabo nekega mesta, pa tudi človekove želje, živeti v mestu, ki ima dejansko nekakšno zgodovino, zgodbo, ki se skriva zapisana v ulicah, tlakovanih cestah, neučinkovitih vodovodih, starih, propadajočih, zapuščenih tovarnah in zarjavelih spomenikih propadla velika modernistična urbanistična ideja. O propadu te ideje na začetku svoje knjige *Postmodern Urbanism* piše tudi Nan Ellin (Ellin 1999). Ta je bila ustvariti idealno mesto z maksimizacijo možnosti, ki jih dajeta tehnologija in gradbeni material. Urbanisti in arhitekti so tako že vse od 18. stoletja obsedeno iskali način, kako ustvariti idealno mesto. Navsezadnje se je z isto idejo ukvarjal že Platon, o iskanju reprezentativne, idealne polis skozi antiko pa piše tudi Braco Rotar v delu *Pomeni prostora* (Rotar 1981).

Posamezni arhitekti se pri svojem ustvarjanju zgledujejo po mnogo stilih in vzorcih, v mislih pa naj bi vedno imeli tudi to, kako bodo ljudje stavbo v resničnosti tudi doživljali. Kako bo stavba sprejeta v skupnosti, je bilo vedno vprašanje, ki je arhitekto vodilo pri arhitekturnem ustvarjanju, zato se mi je zdelo smiselno tudi vsaj deloma omeniti proces percepcije stavb v družbenem vsakdanu. Tega se v svoji diplomski nalogi sicer nisem lotevala, bi pa bilo zanimivo narediti empirično raziskavo v obliki kvalitativne analize percepcije stavb s strani posameznikov, ki se s temi stavbami srečujejo vsakodnevno.

3.6 IDEOLOGIJA IN ARHITEKTURA

Arhitektura je v rokah človeka iz določenega družbenega okolja podvržena različnim dražljajem, med temi pa je verjetno najpomembnejši vpliv naročnika projekta, ki ima od stavbe določena pričakovanja. Med temi je bilo skozi zgodovino ogromno ljudi, ki so z uporabo določene arhitekture utrjevali ideologijo oblasti. Ideologija se namreč mora opirati na nekakšno fantazmatsko ozadje. In kadar hoče ta ideologija ustvariti fantazmo veličastnosti in groze, se zdi, da pride arhitektura kot naročena za orodje v rokah ideologije. Z uporabo določenih arhitekturnih stilov je namreč moč vplivati na to, kako ljudje dojemajo določene stavbe, ki prezentirajo oblast in s tem aplicirajo ta občutek na oblast samo. Hkrati pa lahko sporoča tudi svoj odnos do ljudstva. Tako Slavoj Žižek razlaga simboliko ogromnih kipov na poslopjih, ki so jih gradili v Sovjetski zvezi v 30-

ih letih prejšnjega stoletja: »ali ta zunanja, materialna arhitekturna poteza ne naredi vidne »resnice« stalinistične ideologije, v kateri so dejanski, živi ljudje zvedeni na instrumente, žrtvovani kot podstavki za prikazen bodočega »novega človeka«, to ideološko pošast, ki pod svojimi nogami tepta dejanske žive ljudi?« (Žižek 2003, 10). Oblast tako uporabi tiste arhitekturne elemente, ki najbolj utrjujejo njihov položaj in njihovo pojavnost v družbi. Hitlerjev megalomanski arhitekturni načrt ni nobena izjema. Znova je želel zgraditi najprej Berlin, nato pa celotno zasedeno območje, v nekakšni mešanici antičnega modernizma. Prek mogočne arhitekture naj bi se tako propagirala moč in slava rajha. Konec koncev je že Leni Riefenstahl v svojih propagandnih filmih promovirala ravno to arhitekturo, megalomansko natančnost, urejenost in glorificiranje oblasti (Riefenstahl 1935).

Verjetno v kontekstu pomena arhitekturnih dosežkov za prebivalce tudi ni zanemarljivo dejstvo, da so za Mussolinija glavni element vladavine pomenile ravno rimske ulice. Do popolnosti je izkoristil veličastne rimske ulice; na katerih je s svojimi črnimi vojaki vsakodnevno opravljal pohode. S tem je izkoristil moč zastraševanja, ki mu jo je nudila mogočna arhitektura. Monumentalnost le-te je bila odlično ozadje za potenciranje zastraševanja, »totalitaristična apropiacija ulic je bila glavni element fašistične družbene kontrole in poskusov režima, da ojačajo fašizacijo Italije« (Atkinson 1998, 28). Največji strah fašistov je bil, da bi izgubili nadzor nad ulicami; tako so izjemno hitro intervenirali ob kakršniholi javnih protestih, zavezniški napad pa bi bil najbolj boleč ravno ob bombardiranju italijanskih arhitekturnih spomenikov. Arhitekturni dosežki so namreč najbolj trden materialen dokaz preteklih civilizacij, in edini, ki ga lahko posamezniki brez večjih težav prepoznajo kot značilnost določene civilizacije, obdobja in jih lahko občudujejo brez večjega predznanja. Tako ni nenavadno, da se ob vojaških intervencijah napadalci največkrat lotijo ravno arhitekturnih spomenikov neke dobe: najsi bo to kip Sadama Huseina, ki so ga prebivalci Iraka zrušili ali prvenstvena naloga ameriških vojakov, kontrolirati iraške ulice. Vojna v Jugoslaviji ni bila nič drugačna: ali ni bil porušen most v Mostarju najboljši simbol razbite države, kjer sta se razdvojeni etnični skupnosti nahajali vsaka na svojem bregu nepremostljive ovire? Kontrola in vzbujanje strahospoštovanja je bilo torej velikokrat glavno načelo gradnje megalomanskih stavb, ki so bile večkrat v službi oblasti.

Za mojo diplomsko nalogo je povezava med ideologijo in arhitekturo bistvenega pomena, saj predstavlja predpostavko analizi: danes se namreč zdi, da vlada gradnji novih stavb nova ideologija, in sicer ideologija kapitalizma in potrošništva, o čemer podrobneje v nadaljnjih analizah, pa tudi v zaključku, ko je govora o urbanizmu Ljubljane. V analizah je ideologija uporabljena predvsem kot nekakšno ozadje, iz katerega izhaja celotna zamisel same stavbe. Ideologija je tako del vsakdanjega življenja, ki je tesno prepletena z načinom življenja, prepričanji in vzori tako arhitekta kot ljudi, ki te stavbe uporabljajo. V nadaljevanju je predstavljen nekakšen temeljni zgodovinski pregled arhitekturnega ustvarjanja v Ljubljani in na splošno po svetu, skupaj z idejami, ki stojijo za njim. Iz teh idej v veliki meri, tako ali drugače, črpajo tudi današnji arhitekti; kot del lastne arhitekture ali pa kot upor ravnem tem idejam. Ta zgodovinski pregled, skupaj z analizami posameznih stavb, ne bo časovno premočrten, marveč so posamezne zgodovinske arhitekturne značilnosti skušane prikazati skozi oči sodobnika. Zbrane niso vse teorije, ampak predvsem tiste, katerih elementi so relevantni za slovensko področje, predvsem za Ljubljano, oziroma tiste, ki so najprimernejše za prizmo, skozi katero izvajam analize.

4 PREDSTAVITEV LJUBLJANE

Tipično so mesta nastajala na stičiščih poti kot pomembne trgovske postojanke, ti kraji pa so bili pokrajinsko in kulturno pomembni. Tako je nastala tudi Ljubljana. Območje je bilo sicer poseljeno že veliko pred tem, ko so Rimljani »na začetku 1. stoletja našega štetja ustanovili vojaško postojanko z imenom kolonija Julija Emona« (Hrausky 2002, 11). Tako je postala prvo urbano naselje na slovenskih tleh. Ostanke rimskega mesta lahko še danes vidimo ob Jamovi cesti na Mirju, kjer jih je Plečnik preuredil v arheološki park. Slovenska in Rimska cesta pa še danes potekata po smereh rimskih *cardo* in *decumanusa*, ob katerih je stal forum. Zanimivo je, da je sama lega Ljubljane, ki nekako predstavlja vrata med severom in jugom, vzhodom in zahodom, določila položaj ceste, ki se danes imenuje Slovenska. Andrej Hrausky in Janez Koželj razlagata, da se glavna cesta skozi Ljubljano ni spremenila kar 2000 let. Ohranjeni elementi stare rimske Emone dajejo mestu pečat. V očeh svetovne javnosti je to pomemben faktor, sploh če želijo mestne oblasti z zgodovinsko dediščino privabiti turiste. Morda ni

zanemarljivo, da se bo nov nakupovalno – potniški center, ki bo nadomestil dosedanjo železniško in avtobusno postajo, imenoval Emonika.

V Ljubljani so tako kot v večini starih mest sčasoma začeli uporabljati arhitekturo kot del vsakdanjika, sredstvo za ustvarjanje domov, njihova širitev pa je bila posledica potrebe po bližini, medosebni komunikaciji, in predvsem po trdnejših trgovskih navezah. Arhitekturne prvine so bile odvisne od naravnih danosti, to je gradbenega materiala, ki jim je bil na razpolago. Sčasoma so se začele stavbe med seboj razlikovati; posamezniki so si gradili domovanja v okviru svojih materialnih možnosti. S kopičenjem premoženja in postopnim razlikovanjem od preostalih v družbi je prišla tudi želja, pokazati to navzven. Tako so posamezniki gradili vedno večja domovanja, za kar so najemali posebne delavce, ki so dom tudi načrtovali. Kot ugotavlja Yi-Fu Tuan v svoji knjigi *Space and Place; the perspective of Experience*, so arhitekturne stvaritve postajale čedalje bolj monumentalne in mogočne, sama zgradba mest pa je bila v veliki meri odvisna od tistih z večjim premoženjem. Velika domovanja so se navadno vzpenjala nad domovanji revnejših, ki so bila zgrajena nižje ob teh stavbah. Takšna struktura je prisotna v vseh starih mestih; od Pekinga, kjer je strukturo mesta določalo Prepovedano mesto, Rima, kjer so bogatejši stanovali na 7 hribih in v bližini centra, do srednjeveških mest, zgrajenih ob domovanj graščakov (Tuan 1997). »Njihov status je očiten prišlekem s superiorno lokacijo njihovega domovanja; in iz domovanja so bogati pomirjeni s svojim družbenim položajem vsakič, ko pogledajo skozi okno in vidijo svet pod svojimi nogami.« (Tuan 1997, 38). Pomen nastanka mesta še zdaleč ni zanemarljiv, saj so prebivalci mesta ponosni na starost in arheološke značilnosti le-tega.

Ljubljana je, v svetovnem merilu gledano, razmeroma majhno mesto z zgolj približno 270.000 prebivalci. Center Ljubljane leži med dvema manjšima vzpetinama, Rožnikom in Grajskim gričem, na katerem stoji Ljubljanski grad. Ljubljana leži v centru Slovenije, ki ima v evropskem prostoru edinstveno lego. Je namreč edina država s celotnim ozemljem v štirih območjih sodelovanja v Evropski Uniji; v alpskem prostoru, mediteranskem prostoru, srednjeevropskem prostoru in v jugovzhodnem evropskem prostoru.

Poglavitni problemi samega mesta so pretirana odvisnost od cestnih povezav, izumiranje življenja v mestnem jedru in sočasno izginjanje javnega prostora v mestu,

pretirana vrednost stanovanj ob prometnih vpadnicah v prestolnico ter prometni zamaški. Dodaten problem prepoznava Drago Kos: »Ljubljana je ostala »nedonošeno« mesto, ki ima veliko značilnosti zaspane provincialne lokalne skupnosti, istočasno pa tudi formalne in neformalne institucionalne predpostavke metropole, tj. glavnega mesta, kjer se stikajo raznolikosti širšega okolja« (Kos 2007, 153). Vpetost v provincialno, zaprto ideološko naravnost, ki izključuje drugačnost, onemogoča sožitje različnih skupin v razmeroma majhnem mestu, socialna diferenciranost pa je večja od prostorske. Sama se bom osredotočila predvsem na arhitekturno podobo mesta, ki je posledica arhitekturnega razvoja mesta skozi zgodovino. Vsako zgodovinsko obdobje je na mestu pustilo svoj pečat s posebnimi arhitekturnimi oblikami.

5 LJUBLJANA SKOZI SREDNJI VEK; Stadtluft macht frei

V srednjem veku so se začela oblikovati evropska mesta, ki jih poznamo danes. Yi-Fu Tuan v svoji knjigi *Space and Place: The Perspective of Experience* (Tuan 1997) opaza, da so se strnjena naselja oblikovala okoli vodnega vira, ponavadi manjše reke, stavbe pa so ponavadi nanizane okoli griča, na katerem se nahaja graščakovo domovanje. Takšna je tudi podoba Ljubljane. Kot razlagata Andrej Hrausky in Janez Koželj, se Ljubljana v zapisih prvič omenja sredi 12. stoletja, in sicer z nemškim imenom Laibach in takoj nato s slovanskim imenom Luwigana. Naselju pod gradom so v tem stoletju podelili tudi mestne pravice, pozneje pa so mesto iz zgolj posesti Spanheimov povzdignili v prestolnico dežele Kranjske. Vse od takrat igra vodilno vlogo v dogajanju v slovenskem prostoru. Srednjeveška Ljubljana se je razvijala okoli Starega trga, Mestnega trga in Novega trga. Središče je bilo Pod Trančo, leta 1484 pa so sezidali mestno hišo, kjer se ta nahaja še danes.

V tem obdobju, kot opisuje Yi-Fu Tuan (Tuan 1997), so se ljudje začeli množično preseljevati v mesta. Ne zgolj zaradi želje, biti v središču trgovanja in dogajanja, ampak tudi kot pobeg pred obveznostmi plačevanja obveznosti fevdalnemu gospostvu. Najmogočnejša mesta so zagotovo nastala na območju današnje Italije, služila so kot pomembni pristaniški in trgovski vozli. Beneška država je zaradi dobičkonosnih trgovskih vezi nadvse cvetela. Prisotnost Vatikana je razcvetu teh držav le še

pripomogla. Sčasoma so se začeli pojavljati prvi »pravi« arhitekti, kot jih poznamo tudi danes. Tako so lepo oblikovane stavbe sodile predvsem pod domeno premožnih mecenov, ki so svoje premoženje razkazovali s sponzoriranjem različnih umetnikov, ki so soustvarjali arhitekturno podobo mest. Razcvet Firenc, na primer, je bil predvsem posledica vplivne družine Medici, ki je pod varstvo vzela mnoge nadarjene umetnike. Tako se vzpostavi sam koncept arhitekture in arhitekta. Ta je »mojster gradbinec, človek z vizijo in temperamentom, ki se ni obotavljal vpletati lastne osebnosti v konstrukcijo« (Tuan 1997, 105). Seveda pa ne moremo zanemariti vpliva Cerkev, ki je odločilno vplivala na arhitekturno podobo evropskih držav. Cerkve so postale prepoznavni arhitekturni element mest in vasi. V Sloveniji je šla ta kultura postavljanj cerkva celo tako daleč, da skoraj ni vasi brez cerkve, večkrat pa jih zasledimo tudi na samotnih gričih. Na ta pojav je opozarjal že Janez Svetokriški v svojih pridigah, kjer je s pomočjo primera duhovito ponazoril nesmiselnost grajenja cerkva na vsakem griču, kjer se nekomu nekaj »prikaže« (Svetokriški 1991). Cerkev ima vlogo božjega hrama; prostora, namenjenega duhovni kontemplaciji. Ponavadi jo determinira stolp z zvonom, imenovan zvonik, kateremu se pridružuje ladja cerkve, v kateri se dejansko vrši bogoslužje. Na videz skromna arhitektura je v obdobjih, ko je bila Cerkev najbogatejša in najvplivnejša institucija, postala nadvse razkošna: z zlatom prekriti oltarji, mogočne freske, ki so jih ustvarjali najboljši umetniki, kot je bil Michelangelo, ogromne slike, z žametom oblečen notranji interier in ogromni kipi so zgolj nekateri izmed razkošnih elementov, ki so krasili spomenike veri. V gotskem obdobju so skušali cerkev z gradnjo resnično visokih, zašiljenih zvonikov cerkev dejansko čimbolj približati bogu in višavam. Tudi uporaba temnejših materialov, stroge geometrične linije in skop dekor je pripomogel k občutku nečesa »večjega od življenja«. Kakršnakoli že je bila ideologija in moda v umetniškem ustvarjanju, Cerkev ji je vedno sledila. Naj je bila to gotika, barok, rokoko: okrasje in ornamenti so se spreminjali, a le do neke mere. Verjetno se je cerkev kot stavba pač po nečem morala razlikovati od preostalih stavb; pridih božanskosti pa se je moral čutiti tako navzven kot tudi navznoter. Cerkev je imela veliko vlogo tudi pri oblikovanju Ljubljane. Temeljita obnova po letu 1511, ko je mesto stresel potres, ki je povzročil ogromno škode po celotnem ozemlju, ne samo v Ljubljani, je v določeni meri ravno tako preoblikovala mesto. Hrausky in Koželj opisujeta, da so pri obnovi ozke stare hiše povezovali v večje palače z dvorišči v sredini in slemeni, obrnjenimi vzporedno z ulico. Še temeljiteje pa je na arhitekturno podobo mesta vplivala protireformacija, ki je s seboj prinesla barok. Gotika in renesančna kultura;

prva znak luteranstva, druga pa je v središče postavljala človeka, sta bili za jezuite na slovenskih tleh nesprejemljivi obliki arhitekturnega ustvarjanja. Tako so postale baročne cerkve prenašalec cerkvene dogme med ljudi. Hrausky in Koželj nadaljujeta, da baročna umetnost ni bila zgolj stvar okusa, marveč predvsem simbol pripadnosti rimskokatoliški cerkvi. Preostale oblike protestantizma so večidel uporabljale čimbolj skromno okrasje in ikonografijo, saj je bila tudi ideja sama o revni, skromni cerkvi, ki se navzven ne baha, ampak naj bi bil poudarek na kontemplaciji in lastni interpretaciji vere. Barok pa skrbi, da opazovalca čimbolj odvrne od takšnega početja, saj ga zaposli z opazovanjem in čudenjem umetnostnim dosežkom in razkošju. Ravno tako postavlja v ospredje notranje, intelektualno bogastvo cerkve, ki naj bi bilo nevednemu opazovalcu opazno zgolj kot dejansko bogastvo v obliki dragocenosti v cerkvi. Vsekakor pa so Cerkve služile kot nekakšen muzej, kjer si je lahko vsak ogledal umetnost; takrat je bila namreč le-ta rezervirana za zgolj bogat sloj ljudi. Vrh je v Ljubljani barok dosegel na začetku 18. stoletja. Pri priznanih italijanskih umetnikih, ki so ustvarjali ta čas v Ljubljani, se je učil tudi Gregor Maček, ki ga Hrausky in Koželj omenjata kot prvega slovenskega arhitekta. Postavili so veliko število novih cerkva, ki še danes bistveno oblikujejo podobo Ljubljane, na čelu s stolnico. Zgradili so tudi novo mestno hišo, večino starih stavb pa so nadzidali in preoblekli v baročne fasade. Tako je mesto ohranilo srednjeveško zasnovo prostora, a hkrati dobilo baročni videz. Tako so jezuiti preoblikovali tudi Cerkev sv. Jakoba.

5.1 ANALIZA 1: CERKEV SV. JAKOBA

Fotografija 5.1: Cerkev sv. Jakoba z nabrežja Ljublanice



Cerkev se nahaja na Levstikovem trgu, tik ob cesti proti Dolenjski in je zaradi svoje velikosti vidna že od daleč. Pogled nanjo lahko ujamemo že iz ozkih ljubljanskih ulic, najmogočnejši razgled nanjo pa se ponuja iz nabrežja proti Trnovem. (glej fotografijo 5.1: Cerkev sv. Jakoba z nabrežja Ljublanice) S tipično strukturo visokega zvonika z zašiljeno streho deluje malodane gotsko. Prvotna cerkev je bila dejansko zgrajena v gotiki kot

Fotografija 5.2: Zvonik cerkve sv. Jakoba in kip Marije pred cerkvijo



sklop avguštinskega samostana iz let 1491–1555. V letih od 1613 do 1615 so jezuiti zgradili novo cerkev sv. Jakoba. Avtor cerkve ni znan. Sama zunanost cerkve je bila kasneje v veliki meri spremenjena, predvsem po potresu leta 1895, ko je arhitekt Raimund Jeblinger povsem preoblikoval zunanost cerkve. Postaviti je dal visok zvonik, kakršnega ima cerkev danes. Skozenj je na mestu nekdanjega stika cerkve s samostanskim delom dal urediti stranski vhod. Trg, na katerem stoji cerkev, je na začetku 20. stoletja uredil Plečnik. Rekonstruiral je vodnjak, na nov podstavek pa postavil Marijin steber. Tako je nastala zunanja podoba cerkve, kakršna je v veliki večini še danes. Ko se bližamo cerkvi sami, nas preseneti nekakšna mešanica toplo-hladnih elementov, drevja in betona, gotske in baročne arhitekture. Zvonik, znak krščanske vere, sega visoko v zrak, naproti gradu na hribu, pred njim pa je visok kip Marije, ravno tako ena najmočnejših ikon krščanstva. Oba elementa skupaj segata proti nebu, kamor avtomatsko sili tudi pogled mimoidočega. Tako sta oba elementa označenca krščanske vere, ravno tako pa usmerjata pozornost v nebo, kar vernik identificira z rajem in domovanjem Boga. (glej fotografijo 5.2: Zvonik cerkve sv. Jakoba in kip Marije pred cerkvijo) Kip Marije ima osrednjo pozicijo, ko se zazremo vanj, nas dobesedno zaslepi dnevna svetloba, kar asociira na vero. Označevalec, torej sama oblika kipa Marije, je že sam po sebi nosilec močnega verskega pomena, dodatni označenec pa je koncept vere, pa tudi pomena Marije v krščanski mitologiji. Poleg tega je kip postavljen na piedestal, tu pa z našim pogledom navzgor nastopi dodatni znak: svetloba, ki obdaja kip, gledalca zaslepi. Tako svetloba nastopa kot označenec koncepta o čistosti lika Marije v krščanstvu. Cerkev je obdana z drevjem visoke rasti, ki puščajo Plečnikov podpis. Ta je namreč grajene elemente obdajal z zelenjem, s čimer je stavbe umestil v okolje. Visoka, sloka drevesa pred cerkvijo še poudarijo višino zvonika in kipa, hkrati pa dodatno umeščajo cerkev tja, kjer se nahaja: pod grajski hrib. Tu je drevje označenec okolice, v kateri se cerkev nahaja, in slovenskosti. Posebnost cerkve je baročna dvorana, oblikovana kot enoten prostor, ki ga obdajajo kapele. Sama izbira baročne oblike je označenec katoliške krščanske vere nasproti protestantski ali pravoslavni obliki krščanske vere, ki so upodobljene v drugačni obliki. Ravno ta cerkev je bila prva

jezuitska cerkev v Sloveniji in je močno vplivala na zasnovo drugih redovnih cerkva. V notranjosti so predvsem svetli kipi iz belega marmorja z natančno dodelavo, ki krasijo zaradi pomanjkanja dnevne svetlobe dokaj turobno ozračje. (Glej fotografijo 5.3: Notranjost Cerkve sv. Jakoba)

Fotografija 5.3:
Notranjost Cerkve sv. Jakoba



Kljub bogatemu okrasju je tako celoten občutek v cerkvi zaradi pomanjkanja svetlobe malce mračnjaški. Pomanjkanje svetlobe je pravzaprav označenec svetosti in skrivnostnosti, saj celoten prostor deluje kot temna skrinja, v kateri se skrivajo zakladi, ki jih le občasno obsije luč. Temen prostor vzpodbudi občutek skrivnostnosti in strahu pred vsemogočnostjo neznanega. Vse to seveda asociira na sveto in nebesa, ki se zrcalijo na freskah visoko na kupolastem obodu. Same barve, uporabljene v prostoru, so znak prehajanja iz teme v svetlobo, iz grešnega tostranskega življenja v nebesa. Tako so klopi temnih barv, medtem ko so na stropu uporabljene svetlejšje barve. Same barve, ki so izbrane, tako postanejo označenci za ta prehod. Vmes so svetniki, ki naj bi nam pomagali »doseči svetlobo«. Sam osrednji del s svojo velikostjo in zašiljenostjo proti vrhu, prostor z razkošnimi kipi, uporaba zlatih ornamentov: vsa ta razkošnost je označenec veličine Cerkve.

Cerkev je z vsemi obnovitvami in dodelavami odraz cerkvene umetnosti, ki se je skozi stoletja držala enake oziroma zelo podobne estetike. Tudi če se je arhitektura vseh ostalih stavb skozi čas spreminjala, so bistveni elementi sakralne umetnosti ostali enaki. Zvonik, ki sega proti nebu, je tako že ustaljen znak za krščansko vero. Poleg klasične funkcionalne namembnosti, katere namen je nuditi prostor za zvon, ki se bo slišal čim dlje in razglašal poziv k molitvi, je še označenec vere same. Poleg tega asociira na nebesa, ki naj bi bila na nebu, kamor nam pogled tudi seže. Zvonik skupaj s prostorom za bogoslužje in osrednjim delom cerkve so elementi, ki ostajajo skozi stoletja enaki. Mimika kipov, ki krasijo cerkve in način, kako slike in freske dopolnjujejo celoten izgled, so enaki. Edina razlika je morda razkošje in sam stil poslikave, oblike; gotika z zašiljenimi strehami, ki segajo v višave, barok z zaobljenimi, razkošnimi oblikami ter rokoko. Vsi imajo isto nalogo; opozarjati na veličino boga, ustvariti vernika, ki se bo čudil razkošnemu oltarju. Danes pa cerkve, zgrajene v gotskem ali baročnem stilu,

dodajajo še en označenec: koncept stare in preverjene vere, ki se je ljudje oklepajo že stoletja, in ta starost dodatno zvišuje njen pomen. Cerkev so, tako kot tudi krščanska vera, del slovenske kulturne dediščine, v njih pa je ustvarjalo mnogo slovenskih umetnikov in arhitektov. So nekakšne »žive« galerije, saj se v večini izmed njih še vedno opravlja bogoslužje, hkrati pa skozi čas dopolnjujejo svojo podobo. Vsak posamezen element cerkve je označenec določene krščanske mitologije, cerkev kot celota pa je označenec krščanske vere.

5.2 LJUBLJANA PO BAROKU

Rokoko, smer, ki je po večini preostale Evrope sledila baroku, slovenskih tal ni dosegla; tu je baroku sledil umirjeni klasicizem. Ta se je zgledoval po grški antiki. Ljubljana je v tem obdobju, na začetku 19. stoletja, za kratek čas postala prestolnica Ilirskih provinc, kar je pomembno vplivalo na vzpon slovenstva. Kot opisujeta Andrej Hrausky in Janez Koželj, se je po Napoleonovem padcu leta 1821 v Ljubljani zgodil kongres Svete alianse, v ta namen pa se je uredil na mestu zapuščenega kapucinskega samostana Kongresni trg, ki so ga uporabljali za parade. V tem obdobju se je oblikovala tudi ideja o urbanizmu, celovitem načrtovanju celotne podobe in ureditve mestne infrastrukture. V arhitekturi se je uveljavil bidermajer, preprost in udoben slog dunajskega meščanstva. Cesarski Dunaj je namreč narekoval splošno varčevanje in tipizacijo objektov, Ljubljana pa se je v veliki meri zgledovala po »gospodu z Dunaja«. V mesto je prišla industrijska proizvodnja, z njo pa tudi hiter razvoj mesta. To pa je prineslo še eno delitev arhitekturnega dela: med del, ki pripada arhitektu in del, ki pripada inženirju. Ta je zasnoval konstrukcijo, arhitekt pa jo je oblekel v primerno fasado. V arhitekturnem stilu so se klasičnim arhitekturnim oblikam pridružile renesančne, gotske in romanske. Tako je nastal historicizem, ki je črpal iz zgodovinske dediščine. V Ljubljani so zgradili narodni muzej, narodni dom, gledališče, realno gimnazijo, filharmonijo in deželno vladno palačo. Na začetku srednjega veka se je oblikoval center Ljubljane, kot ga poznamo danes, skozi naslednja stoletja pa je bila nekako središče mestnega življenja tudi Čopova ulica, kateri je bil, seveda veliko kasneje, dodan Prešernov trg s spomenikom. Analizirala bom cesto, kakršna je danes, saj zgodovinske izkušnje ne morem imeti.

5.3 ANALIZA 2: ČOPOVA ULICA IN PREŠERNOV TRG

Glavna cesta, ki povezuje vzhod in zahod ter razdeljuje Ljubljano na dva koherentna, a različna dela, je Slovenska cesta. Ta pa se v samem centru Ljubljane sreča s Čopovo ulico. Na začetku ulice je na levi hotel Slon, na desni pa stara klasična stavba pošte. Sam začetek ulice, čeprav dovolj širok, je tako nekako stisnjen med dve mogočni, stari stavbi, ki zapirata pogled na ulico. (glej fotografijo 5.4: Čopova ulica na stičišču s Slovensko cesto)

Fotografija 5.4: Čopova ulica na stičišču s Slovensko cesto



Tako se šele ob dejanskem vstopu na ulico odpre razgled nad celotno ulico, ki do Prešernovega trga meri vsega skupaj 300 metrov. Na obeh straneh ulice je množica trgovin, predvsem z oblačili. Tako je tlakovana ulica in starinske svetilke, razvrščene po sredini ulice vzdolž celotne dolžine, iz množice pisanih barv docela neopazna. Tlakovana ulica in starinske svetilke so označenci zgodovinskega obdobja, v katerem so nastali, in hkrati obdobja, v katerem je bilo sprehajanje po ulici del meščanskega življenja. Danes je ulica še vedno označenec javnega prostora, in kot tako jo ljudje tudi prepoznavajo, saj se na njej srečujejo, prodajajo cenen nakit, beračijo, nakupujejo. Na sredini ulice se na levi strani, poleg množice preostalih trgovin, nahaja McDonalds, označenec popularne potrošniške kulture. Na svojo prisotnost opozarja s prepoznavnim emblemom korporacije, ki pa v poplavi preostalih kričečih znakov in barv sploh ni tako prepoznaven, kot smo vajeni. Nasprotno: kot primer sem McDonalds od vseh preostalih trgovin izbrala ravno zato, ker se zdi, da bi se sicer lahko asimilirala v staro, tradicionalno obliko ulice. Arhitektura stare stavbe, v katero je restavracija umeščena, je prilagojena zgolj toliko, kot je potrebno. Sicer dokaj velika restavracija tako minimalno posega v celovito podobo ulice, s terase pa se nudi celo razgled na ulico. Umestitev restavracije s hitro prehrano, označenec sodobnega, hitrega načina življenja, v staro mestno ulico je tako znak prevlade novega nad starim, tradicionalnim.

Fotografija 5.5: McDonaldsova restavracija na Čopovi ulici



V stari arhitekturi so moteči reklamni panoji, na katerih oglašujejo najnovjšo in najcenejšo McDonaldsovo ponudbo. Ti prekrijejo drugače prijetno arhitekturo stavbe s pročeljem, obrnjenim na ulico. (Glej fotografijo 5.5: McDonaldsova restavracija na Čopovi ulici)

Ulica se odpre na Prešernov trg, ki služi kot vozlišče. Je dejanski center uličnega življenja mesta, vse glavne pešpoti se srečajo v tej točki. Na desni strani najdemo tloris mesta, ki zahteva poglobljeno študijo, če se dejansko želimo orientirati po njem. Trg je oblikovan krožno in tlakov z granitnimi kockami, obkrožen pa je s klasičnimi, starimi stavbami. Na strani, ki je z mostom povezana s tržnico, se nahaja Prešernov spomenik, ki je označenec slovenskosti. Trg je center mesta: ne samo center mesta, lahko bi ga celo označili kot center Slovenije. Prešernov trg je prizorišče mnogih kulturnih in zabavnih prireditev; s spomenikom Franceta Prešerna je tudi kulturna znamenitost za tujce, njihova začetna in hkrati končna točka raziskovanja Ljubljane. (Glej fotografijo 5.6: Spomenik Francetu Prešernu)

Fotografija 5.6: Spomenik Francetu Prešernu



Ulica je zaprta za promet in služi izključno pešcem. Tako je ena izmed redkih ulic, ki je dejansko označenec javnega prostora. Tako ulica kot tudi trg služita tej funkciji, in to v svoji najprvotnejši obliki; kot stičišče ljudi in poligon za izmenjavo mnenj, srečevanje ljudi in orientacijska točka iz katere se ljudje napotijo naproti preostalemu mestu. Čopova ulica je stara ulica, na kateri se nahaja množica novih trgovin, oblikovanih na podlagi estetike potrošniške proizvodnje. Kričeče barve in slogani z namenom pritegniti kar največ pozornosti in posledično strank so umeščene v klasične stavbe starejšega nastanka. Tako smo priča umirjenim, tradicionalnim barvam in oblikam, povrhu katerih so postavljeni

reklamni panoji živih barv in enormnih oblik. Umirjene oblike so tako označenci stare, tradicionalne arhitekture, tradicije in običajev; živahnije barve so označenci novih potrošniških navad, hitrejšega tempa življenja. Prepletanje modernih podob estetike potrošniške družbe s klasičnimi arhitekturnimi elementi je postmodernističen način izražanja, ki pa je nastal spontano, nenamerno. Postmodernistična arhitektura uporablja prepletanje elementov namerno, tu pa se zdi, da so trgovine in njihovi slogani nekako »naravno« umeščeni v strukturo, ki jo narekujejo stare stavbe. Mešanje različnih stilov je tako bolj posledica prilagajanja trgovcev ulici sami kot arhitekturnega planiranja. Kljub temu je končni učinek enak: hektičen preplet barv, stilov in materialov, ponuda trgovinskih in gostinskih objektov ter osnove ulice same. Večina večjih trgovin na začetku ulice na desni strani ima prvo nadstropje zastekljeno; s tem poskrbijo za kar čim večji izkoristek izložbenega prostora. Ta se prepleta s klasično arhitekturo, v katero se stavbe prelevijo v zgornjih nadstropjih. Tako so ti novi arhitekturni elementi znova označenci novih potrošniških navad. Poleg adaptacij in prilagajanj klasičnih stavb namenom nakupovalne estetike se pridružujejo raznovrstni obiskovalci in začasni prebivalci ulic: berači, ulični prodajalci in ulični glasbeniki. Ti sestavljajo socialno raznolikost, seveda poleg vsakodnevnih turistov, nakupovalcev in obiskovalcev lokalov. Lahko bi rekli, da so postmoderni elementi nastali sami od sebe, s prepletanjem stare arhitekture in prilagoditve le-te današnjim potrošniškim potrebam.

Prepletanje različnih zgodb; umestitev modernih, kričečih sloganov, elementov vernakularne potrošniške kulture v strukturo klasične arhitekture ustvarja nekakšen nadrealen prostor, poln različnih vtisov. V njem je možnih več različnih izkušenj glede na to, kaj od vstopa na ulico, cesto, posameznik pričakuje. Pestra zbirka ljudi, njihovih različnih namenov: nakupovanje, druženje, pohajkovanje, turistični ogledi, soustvarja kolaž ulice same. Ulica služi kot konglomerat različnih ljudi z različnimi znanji, ozadji, izkušnjami, sposobnostmi. A zdi se, da ti živijo in dihajo skupno ulično življenje: ne glede na to ali ulico in trg uporabljajo zgolj kot pot, kot izhodišče za nadaljnje raziskovanje ulice, za točko srečevanja ali celo kot prostor kjer delajo, se družijo v svojem prostem času ali beračijo. Vsak uporablja ulico na svoj način, a se zdi, da se vsi držijo pravil gre, ki jih piše ulica. Naj gre za naključnega mimoidočega ali uličnega glasbenika: vsi tvorijo pester mozaik, katerega izgled nudi posebno voajeristično naslado pa tudi uteho. Je prostor, ki povezuje ljudi in diha z njimi. Ulico soustvarjajo ljudje, oblika ulice pa narekuje tempo življenja in hitrost naključnega pešca ali

kolesarja. Ulica je tako označenec povezovalnega faktorja, ki je vsekakor poglobliten pri ulici, zaprti za promet. Izkušnja ulice kot take ni nekaj novega, poznale so jo že stare civilizacije. Na trgu naj bi se oblikovala demokracija v antični Grčiji; tako je od vedno označeval javni prostor. Kot stičišče ljudi služi še danes: ljudje se družijo v kavarni na trgu, ob Prešernovem spomeniku, na klopcah, ob tlorisu Ljubljane. Ta predstavlja tudi orientacijsko točko za turiste. (Glej fotografijo 5.7: Turisti ob tlorisu Ljubljane)

Fotografija 5.7:
Turisti ob tlorisu Ljubljane



Ulica služi kot orientacijska točka v labirintu potencialnih nakupovalnih prostorov, ki vsak zase delujejo kot drobec v pisanem jeziku ulice. Čopova ulica je tako označenec javnega prostora.

6 ISKANJE SLOVENSTVA SKOZI ARHITEKTURO

Po prvi svetovni vojni je habsburška monarhija razpadla, Ljubljana pa se je znašla v Jugoslaviji. Slovanski arhitekti so se večinoma odvracali od svojih germanskih učiteljev in skušali razviti narodne arhitekturne sloge, to smer je skušal razvijati tudi Ivan Vurnik, ustanovitelj Univerze za arhitekturo v Ljubljani. V začetku 20. stoletja je tako zasnoval Zadružno gospodarsko banko.

6.1 ANALIZA 3: ZADRUŽNA GOSPODARSKA BANKA

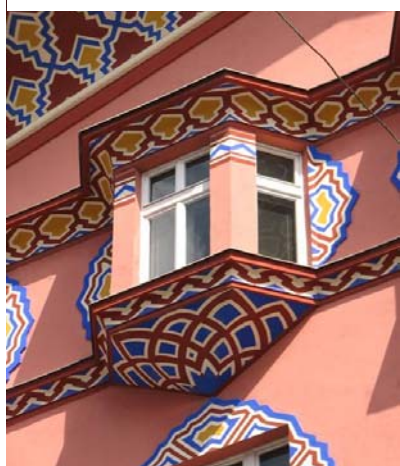
Stavba stoji na Miklošičevi cesti v centru mesta. Je umeščena med dve stavbi, pročelje pa je edina stran, ki je dejansko prepoznavna in ločena od preostalega kompleksa stavb. Oblikoval jo je Ivan Vurnik. Vidi se jo že iz začetka ulice same, saj se intenzivno rdeča, modra in roza barva fasade opazijo že od daleč. (Glej fotografijo 6.1: Zadružna gospodarska banka)

Fotografija 6.1:
Zadružna gospodarska banka



Mimoidoči se vsekakor, vsaj s pogledom, obregne ob pisano stavbo. Stavba je namreč najboljši primer uporabe narodnega sloga v slovenski arhitekturi sploh. Arhitekt je razvijal to smer vse do leta 1925, ko je s tem prekinil in » se je začel zavzemati za funkcionalizem« (Hrausky 2002, 12). Tako v notranjosti kot tudi v fasadi je uporabil bogato in barvito okrasje, ki ga je izvedel iz vzorcev ljudskih vezenin. Geometrizarano okrasje je uporabljeno tudi na nosilnih elementih, kar je element gotskega stila. Barve in motiv naj bi bili s svojim tradicionalnim motivom označenci slovenskosti. S trikotnim napuščem in intenzivno rdečo barvo stavba izstopa iz poravnane ulične fasade in deluje kot prepoznavni znak. Arhitekt je s prepletanjem takrat aktualnih arhitekturnih form s tradicionalno oblikovanim okrasjem skušal ustvariti jezik, lasten in samosvoj, ki gradi na dediščini slovenstva. Hkrati je uporabil neklasične barve; ohranil je sicer »gorenjsko« rdečo, označenec gorenjskega nageljna in posledično slovenstva, in jo prepletel z modro in roza, kar je ustvarilo izrazit kontrast. Temeljna ideja je ohranjanje kulturne dediščine in aktualiziranje njenih elementov, prilagajanje v sedanjost. Lahkotne barve in intenziven vzorec ubijajo monotonost sivih ulic, ljudje pa zgradbo sprejemajo kot razvedrilo in zanimiv element v kompleksu utesnjujočih ulic. Glavno pročelje sestavljata okvir iz okenskih pomolov in previsni trikotni zatrep nad višino uličnega venca. (Glej fotografijo 6.2: Okno na stavbi Zadružne gospodarske banke)

Fotografija 6.2: Okno na stavbi
Zadružne gospodarske banke



Z narodnimi motivi so sicer poslikani tudi dvorana, hodnik in del stopnišča. Napušč je trikoten in rahlo vzdignjen ter spominja na antično arhitekturo templjev, kar označuje zgodovinsko umeščenost stavbe v mesto, ki je nastalo v obdobju rimskega imperija. Temeljno načelo prepletanja tradicionalnih elementov s sodobnostjo je izrazito povezan s takratnim duhom časa: oblikovanje in izumljanje narodnega sloga je namreč v arhitekturi spremljalo nastajanje nacionalnih

stavb po prvi svetovni vojni po vsej Evropi. Najbolj prepoznaven slovenski arhitekt malo pred tem obdobjem je zagotovo Plečnik, ki je med seboj prepletal elemente iz različnih kultur in različnih časovnih obdobj, tudi tradicionalne slovenske elemente. A medtem ko Plečnik išče mednarodni jezik, razumljiv vsem, se zdi, da je Vurnik ujet v zgolj iskanje nacionalnega sloga, to idejo pa je kasneje tekom razvoja lastnega ustvarjanja opustil.

V vzorcu je, sploh dandanes, ko ljudje ne poznajo več starejših obrti, težko prepoznati motiv slovenskega tradicionalnega tkanja. Kljub temu je stavba s svojimi nadvse razpoznavnimi elementi označenec slovenstva.

6.2 PLEČNIKOVO USTVARJANJE

Plečnik se je iskanja slovenske kulturne neodvisnosti znotraj nekdanje balkanske kraljevine lotil na svojevrsten način. Za razliko od nacionalno romantične Vurnikove arhitekture postavi lastno interpretacijo klasičnega regionalizma. Wagnerjev učenec je ustvarjal na Dunaju, v Pragi, pa tudi v Ljubljani, kjer je skušal uresničiti vizijo prestolnice Slovencev. Uporabljal je klasične arhitekturne elemente, ki jih je med seboj prepletal in uresničil z omejenimi gradbenimi materiali. Z zasnovo Narodne in univerzitetne knjižnice, Žal, cerkev v Šiški in nabrežja Ljubljanice je bistveno oblikoval Ljubljano kot jo poznamo danes in jo imenujemo Plečnikova Ljubljana. Pri vseh projektih je sledil ideji o brezčasni arhitekturi, časovno neomejeni, katere bistvo botruje zobu časa. Morda se ravno zato zdi, da so nekatere njegove stavbe šele danes, stoletje po ustvaritvi, zares zaživele. Najočitnejše značilnosti Plečnikovega urbanističnega načrta so verjetno vpliv Wagnerjeve šole oblikovanja mest kot skupka delno samostojnih četrti z vsemi komunalnimi funkcijami in »njegovimi osebnimi pogledi na urejanje posameznih okolij mesta s poudarkom na umetniškem oblikovanju mestnega prostora« (Stanič 2008, 39). Zavedal se je, da arhitekt ne ustvarja samo za to generacijo, ampak da bodo stavbe uporabljale generacije za nami. Tako je potreben nekakšen skupen jezik, njegove zgodbe pa morajo biti razumljive medgeneracijsko. Da je tak jezik moč ustvariti, je sklepal po tem, da tudi on lahko razume načelo gradnje piramid, kolosejev. Plečnik je iskal način izražanja v arhitekturi, ki bi bil neodvisen od prostora in časa, razumljiv vsem. Iskanje »brezčasne arhitekture« je zaznamovalo vse stavbe, v

katerih prepleta elemente klasične arhitekture, osnovne oblike, ki jih umešča v lokalni prostor. Ena njegovih najbolj reprezentativnih stavb je zagotovo Narodna in univerzitetna knjižnica.

6.3 ANALIZA 4: NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

Plečnik je načrtoval stavbo v 30-ih letih, pri načrtu pa je igral pomembno vlogo spomin na Knežji dvorec, nastal v pozni renesansi, ki je pred tem stal na knjižničnem mestu. V okviru danih možnosti je skušal poudariti simbolne vrednosti narodne knjižnice. Je sinteza Plečnikovih izkušenj in idej in stoji kot trden, živ spomenik njegovega ustvarjanja. (Glej fotografijo 6.3: Narodna in univerzitetna knjižnica)

Fotografija 6.3:
Narodna in univerzitetna knjižnica



Stavbo opazimo takoj, saj je fasada edinstvena in že od daleč pritegne pogled z rdeče oranžno opeko, kombinirano s kamnitimi bloki. Zunanjščina je tako oblikovana kot velika tkana preproga, o čemer v *Vodniku po arhitekturi* razlaga tudi Koželj, s katero je odeto stavbno jedro v namišljeni podobi antičnega templja s stebri. Arhitekt je dosegel vtis tkanja s prepletanjem materialov različnih barv, opeke in različno obdelanih kamnitih plošč. To tkanje naredi efekt prepletanja različnih elementov, kar je označenec prepletanja različnih znanj, ki je shranjeno znotraj knjižnice. Plečnik je uporabil ostanke temeljev Knežjega dvorca in obzidja iz rimskega obdobja, ki dodatno poudarjajo vlogo same stavbe kot označenca hrama znanja, hkrati pa jo umeščajo v bližnji okoliš: arhitekt je namreč oblikoval zgradbo tako, da bi se s svojim izgledom zgledovala po soseščini, hkrati pa opozarjala na svojo primarno vlogo. Opazovalca intrigira opazna zunanost, na samo namembnost stavbe pa najprej opozori podobnost z grško tempeljsko arhitekturo, ki je še poudarjena z uporabo sivega kamna in prepletanjem le-tega z rdečo opeko. Vsak kamen je posebej zase oblikovan, kar je dodatno označenec za antično stavbarsko umetnost, kjer je vsak stavbar posebej oblikoval in avtorsko podpisal svoj kamen. Kombiniranje teh elementov z rdečo opeko poudari kontrast med obema materialoma in njunimi asociacijami; opeka nas namreč asociira na nekaj bolj domačega, je označenec

mestne vsakdanje hiše, ki včasih seveda niso imele enotne barve, marveč so razkrivale svoj gradbeni material. Tako je Plečnik sam material, uporabljen pri gradnji, apropiiral v vlogo fasade. Igranje z nameni pa ima dvojno vlogo: estetska vloga je na prvi pogled očitna, hkrati pa gre tudi za označenec za znanje: učen človek bo namreč med seboj pri spoznavanju sveta okoli sebe uporabljal znanja iz različnih zakladnic in različnih kultur ter iz njih naredil sebi edinstveno razlago stvari. Okna v najvišjih nadstropjih skupaj z obema portaloma sledijo logiki gubanja tkanine in ne poudarjajo strukture stavbe. Okna na najvišjem nadstropju so narejena s polkni, kar nekako spominja na gorenjsko različico majhnih oken na kočah, ki se zaprejo s polkni. (Glej fotografijo 6.4: Okna najvišjih nadstropij na pročelju Narodne in univerzitetne knjižnice)

Fotografija 6.4: Okna najvišjih nadstropij na pročelju Narodne in univerzitetne knjižnice



Tako so okna označenec slovenske dediščine. V primerjavi z okni v spodnjih nadstropjih so ta veliko manjša, kar naredi optično iluzijo stavbe, višje kot v resnici je. Tako je navidezno povišanje stavbe označenec pomembnosti in veličine znanja. Poleg tega imajo okna najvišjega nadstropja pod seboj izbočeno polico, ravno tako nad seboj, kar daje občutek, da so nekako vkovana v fasadno strukturo. Stavbo zaključuje okrasni venčni zid, s čimer je nakazana tempeljska streha. Vhod predstavljajo težka, s pločevino oblečena lesena vrata. Znanje mora biti močno zaščiteno: in tako vrata predstavljajo označenec zaščitenosti in varovanja.

V sami notranjosti se atrij odpira nasproti svetlobi, zopet simbolična gesta strmenja k znanju, katerega označenec je svetloba, oziroma način uporabe le-te v notranjosti. Kamorkoli se obrnemo, nam NUK govori neko posebno zgodbo: ravno tako kot vsaka posamezna knjiga, ki se nahaja na knjižničnih policah. Tako je vse to prepletanje različnih elementov označenec za sam namen knjižnice kot take. Hkrati je uporaba gradbenih elementov iz okolja stavbe označenec za lokalno okolje in preteklost mesta samega. Vse kriči k interpretaciji in razlagi, temačnost in prostornost notranjih prostorov pa je zopet označenec tempeljskega posvečanja pomena znanja samega. Knjižnično stebrišče posnema antični slog, prosto visoka čitalnica pa dobiva dnevno svetlobo skozi okni, ki zapolnjujeta njeni manjši stranici. Lesen strop na nek način posnema preprogo. Pohištvo s svojo masivnostjo in klasičnimi naravnimi barvami zopet

spominja na antično grško estetiko. Knjižnica je doživela kar nekaj obnov, predvsem zaradi posledic strmoglavljenega vojaškega letala med drugo svetovno vojno in močnega vetra, ki je razkril streho v sedemdesetih. Temeljito prenovo pa je knjižnica doživela med leti 1997 in 1998. Takrat so odprli nov vstop v kletne prostore, ki so jih preuredili. Kot razlaga Koželj, je »prišlo do spremembe prvotne oblike in nesmiselnega *crescenda* postmodernih oblik« (Koželj 2002, 55). Na tak način je bilo kršeno varovanje spomenika najvišje kategorije, saj se ne smejo spreminjati, kaziti, ali spreminjati namembnosti prostora. Kršenje osnovnega bistva stavbe, biti knjižnica, in postmodernistično prepletanje tako stilov kot tudi namenov, z namenom, zadostiti vsaki morebitni uporabnikovi potrebi, posega v prvotno arhitektovo zasnovo in izvirno realizacijo projekta.

Plečnik je našel izviren, kreativen način izražanja. Če so bili njegovi sodobniki zapisani predvsem funkcionalizmu, preprostemu izrazu in enostavnosti, je on našel samosvoj

Fotografija 6.5: Fasada na Narodni in univerzitetni knjižnici



način izražanja svojih idej preko trdne snovi, oblikovanja materiala, ki ga ljudje srečujejo na vsakodnevni ravni, ga gledajo, z njim živijo, lahko pa tudi občudujejo. Plečnikova dela so eno »najbolj kakovostnih primerov vzporedne smeri mednarodnemu funkcionalizmu« (Koželj 2002, 53). Tako je napisal svoj arhitekturni jezik, z umeščanjem različnih znakov je oblikoval samosvoj govor. Nekateri elementi naredijo močan vtis že z oddaljenega pogleda na stavbo. Tako NUK s svojo rdeče-oranžno teksturo z elementi sivga kamna močno izstopa iz okolice, s svojo monumentalno obliko pa je fasadni vzorec še poudarjen. (Glej fotografijo 6.5: Fasada na Narodni in univerzitetni knjižnici)

Zdi se, da njegove stavbe resnično zaživijo šele čez 50 let in so nekako »ujete v čas«. Zelene ovijalke, ki se prepletajo čez Križanke, drevesa, ki rastejo vrh visokih stebrov na Žalah; NUK je zaradi umeščenosti v center mesta nekako oropan zelenja, kljub temu se pred desno stranjo vzpenjajo visoka drevesa, ki ustvarjajo občutek, da za seboj skrivajo stare ruševine. Tako postane zelenje označenec naravnega okolja, hkrati pa označuje

minljivost arhitekture naproti naravi. V bistvu vsa Plečnikova arhitektura izgleda, kot da je ostanek stare, neznane civilizacije, ki se je zgledovala po svetovnih klasičnih arhitekturnih vzorih. Mimoidočega prisili v razmišljanje, od kje se je ta arhitektura sploh vzela, tako da skuša v njej prepoznati znane vzorce. NUK je tako označenec hrama znanja ter lokalnih in zgodovinskih značilnosti prostora.

6.4 LJUBLJANA V ZAČETKU 20. STOLETJA

Leta 1895 se je v Sloveniji zgodil še en potres. Uničujoče posledice so prvič v zgodovini Ljubljane skušali rešiti s celovitejšim urbanističnim načrtom. Pri urbanističnih rešitvah za prizadeto mesto se je najbolj izkazal Maks Fabiani, mestna uprava je namreč sama prevzela nekatere njegove urbanistične rešitve. V Ljubljani je uveljavil slog dunajske secesije, med starim mestom in železniško postajo je zasnoval nov trg pred sodno palačo. Fabianijeva ideja o beli Ljubljani je prevladovala vse do dvajsetih let 20. stoletja in je bila glavni vir navdiha za mestni razvoj. Slovenski arhitekti, ki so ustvarjali v tem obdobju, so se načeloma odločali za sodobnejšo secesijo, medtem ko so se nemški arhitekti odločali predvsem za historicizem.

Med slovenskimi arhitekti je secesija pomenila val napredka, modernosti in obet nove prihodnosti, o kateri je bilo na začetku 20. stoletja mnogo besed. Slovenska zavest se je čedalje bolj krepila, intelektualci so krepili vezi s preostalimi Slovani, s tem pa je bilo seveda čutiti odklon od Avstroogrske. To vsekakor nemškimi arhitektom ni bilo pogodu, zato so se, ne samo na ideološki ravni, ampak tudi pri arhitekturnem ustvarjanju, oklepali starih, tradicionalnih oblik, ki so, vsaj zavednim Slovincem, »dišale« po Avstro-Ogrski nadvladi. Na čisto simbolični ravni so seveda predstavljale ravno to.

6.5 ANALIZA 5: CENTROMERKUR

Fotografija 6.6:
Centromerkur



Kot predstavnik secesijskega arhitekturnega sloga je v samem centru Ljubljane verjetno najbolj opazen Centromerkur; današnja Galerija Emporium, čeprav je notranjost bliže pariškemu art nouveauju, katerega elementa sta tudi nadstrešek in vhod. Trгоvec Felix Urbanc je na eni najbolj elitnih lokacij v mestu zgradil prvo sodobno veleblagovnico v Ljubljani. Stavbo je zasnoval arhitekt Friedrich Sigismund. (Glej fotografijo 6.6: Centromerkur) Osrednji motiv v notranjosti peterokotne prodajne dvorane je stopnišče, ki se preko stebrnega portala z alegorično figuro arhitekture dviga proti galeriji. Stavba se z enotnim prodajnim prostorom z galerijo prek osrednjega stopnišča in glavnega vhoda odpira proti trgu, tako najožja fasada oblikuje glavno pročelje stavbe, ki ga krasí metuljasti nadstrešek. Ta je element, ki naključnemu mimoidočemu najbolj pritegne pogled. Deluje arhaično, staromodno, a hkrati elegantno, in je označenec kozmopolitanstva. (Glej fotografijo 6.7: Nadstrešek nad vhodom v Centromerkur)

Fotografija 6.7: Nadstrešek
nad vhodom v Centromerkur



Na čelu stavbe stoji Merkur, zaščitnik trgovcev, ki je tako označenec trgovinskega posla. Fasade stranskih kril so oblikovane v secesijskem slogu. Secesijski slog v tem obdobju predstavlja odmik od habsburške monarhije, in je tako označenec za modernost. Dvojnost, ki ga stavba ustvarja z notranjostjo v stilu francoskega art nouveauja, ustvarja svetovljanski videz blagovnice in je hkrati označenec odmikanja od historicizma. Visok nadstrešek od daleč ustvarja vtis, da je stavba manjša kot v resnici je, kar skupaj z visokimi in ozkimi okni ustvarja kontrasten učinek. Stavba, ki se ožja proti trgu, se odpira z najožjo fasado, ki tako deluje, kot da je z najožjo fasado višja kot

preostali del. Učinek še povečuje kip na vrhu stavbe. Tako se navidez povečuje naproti vhodnemu delu, kar na nek način povečuje stranko, kupca, in je tako označenec spoštovanja in cenjenosti kupca. Stavba ima skromen, a učinkovit dekor; fasada v višini prvega nadstropja ima vodoravne vzdolžne črte, ki poudarijo temelje, iz katerih se dvigajo preostala nadstropja.

Fotografija 6.8: Fasada Centromerkurja



prepoznavnega stila.

V naslednjih dveh nadstropjih je dekor še skromnejši. Svetlo siva fasada deluje svetlo in prostorno, kar še poudari svetovljanski videz stavbe, in je znova označenec modernosti. (Glej fotografijo 6.8: Fasada Centromerkurja) V kompleksu preostalih stavb izstopa ravno zaradi svojega nadstreška nad vhodom, ki poudari najožjo fasado, da opazovalec postane pozoren na preostalo stavbo. Tako je danes nadstrešek znak dobe, v kateri je stavba nastala. Arhitektura te stavbe je označenec napredka slovenstva in oblikovanja lastnega

7 MODERNIZEM, FUNKCIONALIZEM IN SOCIALISTIČNI REALIZEM; »Less is more«

Plečnik je ustvaril težko dosegljiv standard in oblikoval okus naročnikov do te mere, da je kakršnakoli drugačna oblika izraza ostajala nerazumljena. Tako so uspevali arhitekti, ki so načrtovali v osnovi racionalne stavbe, ki so vsebovale klasične elemente. Najbolj prepoznaven med temi je verjetno Šubic s svojim nebotičnikom, takrat najvišjo stavbo na Balkanu. Funkcionalizem tako v Sloveniji ni docela zaživel, saj se je okus še vedno držal klasičnih plastik in elementov. Ljudje pa so se skozi zgodovino nenehno vračali k vprašanju, kako celovito in čimbolj učinkovito rešiti človeški problem z bivanjskim prostorom. Vedno se je nekako zdelo, da je ta neustrezen in ne zadovoljuje docela vseh človekovih potreb. Poleg tega so bile tudi ogromne razlike v kvaliteti življenja glede na razred, kateremu je posameznik pripadal. Z reševanjem tega problema so se sicer ubadali tudi v preteklosti, najbolj celovito pa so se ga lotili v prvi polovici 20.stoletja. S

pojavi komunističnih in socialističnih ideologij se je tako ideja o enakopravni družbi razširila na vse spektre človekovega ustvarjanja, tudi arhitekturo. Modernisti so se lotili megalomanskih načrtov, ki bi zaobjeli veliko število ljudi. Iskanje bivanjskega prostora za idealnega človeka, ki bi mu bile vse potrebe zadoščene v okviru mesta, v katerem biva, področja, v katerem stanuje, v skrajnem primeru pa celo v okviru stavbe, ki jo imenuje dom. Modernistična arhitekturna načela so tako:

- Oster rez s preteklostjo, pri katerem historicizem nima nobene veljave, zgled za arhitekturno ustvarjanje je prihodnost.
- Iskanje nevtralnega, internacionalnega arhitekturnega modela, ki je kar se da neodvisen od lokalnega konteksta. Tak model naj bi funkcioniral v kakršnihkoli okoliščinah.
- Popolna racionalizacija prostora in izkoristek tehničnih in gradbenih danosti do popolnosti, popoln funkcionalizem. Načelo tajlorizma, po katerem mesto deluje kot utečen stroj, arhitekturna oblika pa naj sledi funkciji. Sledenje znameniti Mies van der Rohevi paroli »Less is more« (Manj je več).
- Ideja, da bo nova arhitektura povzročila novo, bolj enakopravno družbo, odrešenje prihaja v obliki dizajna, vera v izpopolnjujoč se svet, iskanje resnice in čistosti, vera v znanost in razum, tehnične rešitve (Ellin 1999).

Arhitekti so šli v iskanju popolnega mesta tako daleč, da so, na čelu z Le Corbusierjem, zasnovali Atensko pogodbo; pravila, ki bi se jih nadalje arhitekti in urbanisti morali držati pri snovanju mest. Celotno mesto bi bilo tako produkt samo enega arhitekta. Verjetno predstavlja najbolj neuspešen primer te ideje Brazilija. Takratni brazilski predsednik Kubitschek je ukazal konstrukcijo Brazilije, da bi tako izpolnil odsek iz državne ustave, ki je narekoval, da mora biti prestolnica preseljena iz Ria de Janeira na področje v notranjosti države. Lúcio Costa je zmagal na razpisu in bil glavni urbanist. Njegov prijatelj Oscar Niemeyer, je bil glavni arhitekt večine stavb javnega pomena, Roberto Burle Marx pa je bil pokrajinski načrtovalec. Brazilijo so zgradili v 41-ih mesecih (Underwood 1994, 15). Poskus ustvaritve veličastnega glavnega mesta Brazilije v pokrajini brez kakršnekoli zgodovine naseljevanja z elementi, ki stremijo k popolni funkcionalnosti, je propadel, saj ljudje tam niso hoteli živeti. Eden od razlogov je tudi pomanjkanje družbenega življenja na ulici, kjer se ljudje družijo, opravljajo, navezujejo družbene stike. Ljudje se namreč pri koordinaciji in vsakdanjem življenju orientirajo glede na že znane, njim domače načine obnašanja in spoznavanja mesta

samega. In Brazilia je »mesto brez množic, saj so z ukinitvijo ulic načrtovalci učinkovito uničili javna mesta, kjer se ljudje lahko izražajo in pogovarjajo o političnih prepričanjih, skozi katere je javna sfera civilnega življenja reprezentirana in konstituirana« (Fyfe 1998, 3). Pri tem je ulica obravnavana kot prostor javnega dogajanja.

Sama ideja o preoblikovanju mesta na tak celovit način ni temeljila na ideologiji, ki bi bila vezana zgolj na arhitekturo in urbanizem; bila je ideja na filozofski ravni, ki je zajela cel spekter mislecev. Konec koncev ideja o egalitarni, enakopravni družbi nadvse sovпада s socialistično ideologijo. Tako so socialisti gradili stanovanjske soseske po modernističnih načelih; čim manjši vložek za čim večji rezultat. Tudi ljudi bi tako med seboj izenačili, razredna razslojenost bi izginila, vsi bi imeli iste življenjske pogoje. O predanosti ideji nenazadnje pričajo tudi delovne brigade. Ljudje so se prostovoljno odločili, da bodo pomagali pri uresničevanju skupnega cilja, skupaj gradili svojo prihodnost in se udeleževali delovnih akcij, na katerih so gradili objekte javnega pomena; primer take delovne akcije je Dolenjka; cesta, ki je povezovala Ljubljano in Novo mesto več kot 50 let. Takšne akcije na državnem nivoju so se odvijale po celotni Jugoslaviji; akcije na manjšem nivoju pa so se odvijale po večini vasi in predmestnih naselij. Večina družinskih hiš se je zgradila kot akcija lokalne skupnosti. Seveda takšne lokalne gradnje še zdaleč ne bi bile po volji vodilnim modernističnim arhitektom, ki so si prizadevali za ravno nasprotno: ustvariti bivanjski prostor kot delo in sad, vizijo enega arhitekta, ki bi predvidel vse možne urbanistične rešitve, potrebne za maksimizacijo bivalnega prostora.

Ideja o arhitekturi kot možni rešitvi ali izviro družbenih problemov ni bila nova. V 19. stoletju so se v Veliki Britaniji prostitutke zbirale pod arkadami. Obode pa so Angleži obravnavali kot dežurne krivce za razcvet protizakonite obrti. Splošno mnenje je bilo, da »če bi bila arhitekturna oblika spremenjena, bi izginila tudi prostitucija« (Rendell 1998, 83). Arhitektura bi tako nastopila kot sredstvo za doseganje enakopravnejše družbe, ki ne bi slonela na kapitalističnih idejah, ampak bi uvedla nekakšen demokratični socializem. Pri tem bi sodelovala tudi država kot naročnik in idejni podpornik takšnih akcij, arhitekt pa bi se odrekel svoji vlogi umetnika; bil bi predvsem orodje za doseg višjih političnih ciljev. Takšna megalomanska arhitektura pa je pri prebivalcih povzročila občutek odtujenosti od prostora, izgubljenosti v betonskem

labirintu. Ljudem je bila struktura popolnoma »umetnih« mest tuja, neživljenjska. Stavbe niso imele zgodb, s katerimi bi se ljudje lahko poistovetili, zgodovine, ki bi bila ljudem domača. Brez struktur, s katerimi bi se lahko poistovetili, so se počutili izgubljeni, svoje identitete niso mogli navezati na fizičen svet. Odtujitev od prostora v katerem živijo pa neizbežno vodi v občutek ogroženosti in shizofrenije.

Po drugi svetovni vojni je arhitektura v slovenskem prostoru nastopila v vlogi socializma. Arhitekti so sicer izkoristili Titovo zavrnitev sovjetskega modela in se deloma uspeli izogniti arhitekturi socialističnega realizma in estetiki monumentalizma. Arhitekturni razvoj se je tako nadaljeval v smeri funkcionalistične arhitekture, ki je bila do sedaj v našem prostoru nekoliko zanemarjena. Taka primera sta objekt republiške uprave Stanka Rohrmana in Gospodarsko razstavišče skupine arhitektov pod vodstvom Branka Simčiča. Eden najpomembnejših arhitektov v tem obdobju pa je zagotovo Edvard Ravnikar, Plečnikov učenec, ki se je izpopolnjeval pri Le Corbusierju. Kot profesor je v Ljubljano skušal pripeljati nove smeri razvoja, hkrati pa upošteval posebnost slovenske tradicije. Povzel je model stanovanjske soseske in ga uveljavil kot organizacijsko enoto sodobnega mesta. V Ljubljani se namreč niso oblikovale uniformizirane soseske, ampak so se na natečajnih rešitvah vedno ponujale priložnosti za preizkušanje različnih pogledov na stanovanjsko arhitekturo (Hrausky 2002, 17). Po vojni so urbanisti prepoznali edinstveno, zvezdasto obliko mesta in opustili idejo o koncentrični obliki. Tako je leta 1953 nastala nova vizija regulacije Ljubljane. Načrt je poudaril »globoko v mesto segajoče zelene kline, ki so povezovali Grad z Rožnikom in segali od Rožnika proti Ajdovščini, ob progi do postaje, z grajske strani pa naj bi prodirali v mesto po preurejeni Kolodvorski cesti« (Stanič 2008, 39). Sistem parkov, ki bi prepredali mestno središče, torej. V Ljubljani se je torej oblikovala smer urbanističnega urejanja, ki ni bila tipično značilna za komunistične države izven meja Jugoslavije. Real-socializem v Sloveniji nikoli ni bil standard arhitekturnega ustvarjanja zaradi Titovega razkola s Sovjetsko Zvezo. A verjetno se vpliv le-tega najbolj čuti v zasnovi in izvedbi slovenskega parlamenta arhitekta Vinka Glanza.

7.1 ANALIZA 6: PARLAMENT

Avtor Parlamenta je Vinko Glanz, Plečnikov učenec, zgradili pa so ga v letih 1958-1960. Stavba stoji na Šubičevi nasproti Kongresnega trga, s katerega se ponuja mogočen pogled na sivo strukturo velike stavbe. Na levi strani se nahaja park, na desni pa sorazmerno velike stavbe, ki pa so dovolj oddaljene od skupščine, da ne rušijo monumentalnega vpliva stavbe. Tako je sama postavitve stavbe označenec pomembnosti in edinstvenosti parlamenta kot takega. Ogromna stavba je oblikovana kot stavbni blok v obliki kvadra. Na prvi pogled daje stavba modernističen, monumentalni videz, ki kar precej spominja na megalomansko estetiko realističnega socializma. Siva preprostost konstrukcije stavbe je tako označenec socializma in celo social realizma ter je na nekak način pomnik bivše socialistične republike Jugoslavije. Navidezna enostavnost strukture zgradbe je označenec ponižnosti pred ljudstvom. Izrazito dodelani detajli pa opominjajo na klasična načela Plečnikove šole. Sama kvadratna oblika stavbe, strešni venec in kamnite obloge v notranjosti stavbe se, po mnenju arhitekta Janeza Koželja, celo docela »zgledujejo po Narodni in univerzitetni knjižnici, ki je zaradi svoje monumentalnosti služila arhitektu za vzor« (Koželj 2002,78). (Glej fotografijo 7.1: Parlament)

Fotografija 7.1: Parlament



Ali, kot je Koželj nadalje povzame bistvo parlamenta: »Stavba nekdanje ljudske skupščine uporablja poenostavljen Plečnikov klasicizem s plemenitim patosom socialističnega realizma« (Koželj 2002, 79). Tako je to prepletanje obeh načinov arhitekturnega govora označenec družbenega, zgodovinskega in predvsem lokalnega izročila. Sama palača parlamenta je osno simetrična s poudarjenim dekorativnim vhodnim delom. Fasada je razdeljena na tri dele: bazo, srednji del in atiko. Pred okni ustvarja konstruktivna mreža enotno ploskev, ki jo uokvirja venec, vogalne stene pa so oblečene v kamen dokaj svetle barve, ki v kontrastu s kamnom temnejše barve poudarja globino notranje strukture. Luknjičasti zid nad pročeljem nekako skriva okna zgornjih pisarn. Z visokimi in ozkimi okni je še poudarjen vpliv monumentalnosti stavbe, saj se konci

oken z vsakim korakom bližje stavbi bolj oddaljujejo. Tako ima mimoidoči občutek, da se stavba razteza v višave, da nima konca. Tako je ta oblika fasade označenec pomembnosti in mogočnosti inštitucije. Prevladujoč detajl cele stavbe je zagotovo portal okoli vhoda v parlament, ki se razteza vse do drugega nadstropja. Figuralna plastika nima klasičnih arhitekturnih elementov. Je znak povprečnega človeka.

Fotografija 7.2: Skulptura okoli vhoda v Parlament



Deluje kot socialistični spomenik, in natanko to tudi je: skulptura, ki sta jo izdelala kiparja Zdenko Kalin in Karel Putrih, je alegorija delovnega ljudstva. (Glej fotografijo 7.2: Skulptura okoli vhoda v Parlament) Tako je portal ob vhodu označenec vsakdanjega človeka, pripadnika delovnega ljudstva, simbolizira in opominja tudi dejanske pripadnike oblasti, od koga so izvoljeni in komu pravzaprav služijo.

Parlament deluje na simbolni ravni kot znak na dveh ravneh:

- kot zgodovinski pomnik, spomin na bivšo državo in socialistično dediščino,
- kot pomnik oblasti, od koga je pravzaprav voljena.

Mimoidoči ne more mimo monumentalne opaznosti stavbe že iz relativno oddaljene relacije. Kongresni trg na drugi strani ceste celo služi kot nekakšna razgledna ploščad na sam Parlament, skupaj s trgom na drugi strani ceste ter parkom na svoji desni strani pa ima okoli sebe dovolj prostora, da naredi na opazovalca občutek mogočnosti. Ta ploščad pa ima dodatno funkcijo: tu se namreč odvijajo različne državne proslave. Je označenec izražanja nacionalne pripadnosti in poistovetenja s slovenstvom veliki množici ljudi. Sama zgradba v še vedno živi funkciji parlamenta je ravno tako označenec socializma, oblasti in nacionalne zgodovine.

8 POSTMODERNIZEM IN LJUBLJANA

Razočaranje nad neuspehom modernističnih poskusov ustvariti nekakšno idealno mesto je pri arhitektih sprožil val kritik v obliki odmikanja od modernizma. Namesto tega so začeli iskati individualne oblike komuniciranja z okolico skozi izvirne načine uporabljanja arhitekturnih prvin. Stavbe se začnejo med seboj močno razlikovati, naročnik postaja v oblikovanje končne podobe čedalje bolj vpleten, ravno tako kot arhitektovi lastni pogledi in načini izražanja. Ta razlika med modernim in postmodernim arhitektom je morda še najbolj razvidna iz izjave Charlesa Jencksa: »...izjave, da lahko arhitektura radikalno vpliva na obnašanje, so modernistične, medtem ko je obračanje pozornosti na »reakcije posameznika« in resnično družbeno proučevanje postmodernistično« (Jencks 1985, 152). Charles Jencks razume postmodernizem v arhitekturi kot »dvojno kodiranje«, ki je kombiniranje modernih tehnik z nečim drugim, ponavadi tradicionalnim grajenjem, da bi arhitektura komunicirala z javnostjo in zavzeto manjšino, ponavadi drugih arhitektov. V postmodernističnem izrazu vidi rešitev za blodnje, v katere so se ujeli modernisti. Načela, po katerih so se zgledovali modernisti, so zamenjali z nasprotnim:

- Anti-avtoritarno načelo, ni nekakšnega višjega cilja pri načrtovanju mest, vsak element je zgodba zase, mesto pa je rezultat dela mnogih arhitektov.
- Umetnost, s tem pa tudi arhitektura, je proizvod, ki zadovoljuje potrošnikove želje in se podreja njegovemu okusu.
- Vračanje k tradicionalnim oblikam grajenja.
- Uporaba domačih, poznanih elementov, da bi se ljudje počutili kot doma (Ellin 1999).

Postmodernisti ravno tako skušajo dogajanje znova preseliti na ulice, ven iz privatnih stanovanj in zgradb. Revitalizacija ulic in obujanje mrtvega centra skuša znova aktivirati posameznika kot akterja v javnem prostoru, koncept »flaneurja«, rednega obiskovalca ulic, ki je umrl z razcvetom hrupnih prevoznih sredstev in večanjem mest. Težnje postmodernistov k povrnitvi tradicionalno sprejetega okrasja so povezane s simboličnimi in estetskimi funkcijami. Simbolična funkcija je jasna: navezovanje na zgodbe iz preteklosti dodajajo zgradbi določene pomene, ki stavbi dodajajo vrednost. S sklicevanjem na antične oblike pri ljudeh vzbudijo simpatijo in prenašajo tiste zgodbe,

ki so pri ljudeh priljubljene in dobro poznane. Estetske funkcije pa so vezane na čisto določene oblikovne prvine. Tako lahko obeležijo razmere, globine in velikosti velikih birokratskih monolitov. Lahko tudi omogočijo variacije na teme, izražene na drugih mestih v prostoru. S sklicevanjem ali opozarjanjem na nekaj drugega lahko celo prikrijejo napake v konstrukciji. Vsekakor pa nudijo več užitkov, povezav in vizualnih iger ter začinijo ambient nekega prostora.

Uporaba zgodovinskih arhitekturnih elementov se kombinira z uporabo elementov iz drugih družb in njihove zgodovinske dediščine. Današnja družba namreč omogoča vsakemu posamezniku, da se seznanja in spoznava druge kulture, ki imajo drastično drugačne nazore in vrednote kot tista, iz katere izhaja. »Lahko reproduciramo posamezne izkušnje iz različnih kultur, toda tudi naše zaznavanje je spremenjeno. Zaradi množičnih medijev je tako vsak potencialni eklektik. V kratkem času je vsak izpostavljen množici drugih kultur ter lahko izbira in odbija iz te velike zbirke, medtem ko so bili ljudje v preteklosti omejeni na tisto, kar jim je bilo znano« (Jencks 1985, 147). Tako je tudi arhitektom na voljo ogromno elementov, ki prihajajo iz različnih družb in različnih časovnih obdobj.

Radikalni eklekticizem uporablja širok spekter sredstev komunikacije: tako metaforičnih kot simbolnih, prostorskih kot tudi formalnih. Arhitektura, ki se poslužuje široke palete oblikovnih elementov, začenja načrtovanje iz okusov in jezikov, ki prevladujejo na mestu, kjer arhitektura nastaja. Nadalje jo arhitekti prekomerno kodirajo (z mnogimi nepotrebnimi znaki), tako da jo lahko ljudje različnih kultur, okusov – širokih slojev in elit – razumejo in uporabljajo. Čeprav izhaja iz teh kodov, jih arhitektura ne uporablja vedno, da bi posredovala pričakovana sporočila, ali pa sporočila, ki potrjujejo že obstoječe kriterije. V tem smislu naj bi bila kontekstualna in dialektična ter poskušala vzpostaviti dialog med različnimi in pogosto nasprotujočimi si kulturami okusa. Takšna arhitektura sicer izhaja iz ljudi, ki jo bodo uporabljali, njen cilj je nadgraditi njihove potrebe in zavzeti kritičen odnos do njih. Zadovoljiti skuša potrebe in želje čim več uporabnikov, potrošnikov naenkrat. Vendar se v želji potešiti ogromno število različnih apetitov arhitektura kaj hitro znajde v začaranem krogu. Kako se več resničnih ideologij prepleta s fikcijo in rezultira v monstrozem družbenem konstrukt, zglede priča tudi film *Brazil* (1986). Podobe ulic v filmu so fantazija fašistične arhitekture, post-fordovskega potrošništva in pozne okoljske degradacije.

Nora fantazija, katere ideja izvira iz prepletanja različnih resničnih ideologij. Z mešanjem in prepletanjem arhitekturnih elementov iz različnih družb in različnih zgodovinskih obdobji pa pride do kršenja ustaljenih arhitekturnih oblik. Kaj pa se pravzaprav zgodi, ko se kršijo konvencionalna pravila sintakse arhitekture? »Če arhitekti zavestno kršijo ta pravila, izkoriščajo dejstvo, da živčni sistem podzavestno pozna pravila sintakse in uživajo v tem, da jih od časa do časa kršijo. Z »napačno« uporabo pravil se pozornost obrne na sam jezik, kot recimo s pretiravanjem, ponavljanjem in ostalimi sredstvi govorniške veščine« (Jencks 1985, 102).

Dejansko postmodernizem kombinira v uporabi znakov iz različnih arhitekturnih stilov, jih uporabi v prid lastnemu izražanju ter oblikuje jezik, ki je edinstven. To lahko deluje shizofreno, včasih pa je ta učinek celo namenski. Že samo razbijanje konvencionalnih pravil sicer lahko deluje kot sporočilo zase. Stremi k unikatnosti, kreativnosti, izvornosti; razločevanju od vseh ostalih torej. Zgolj razlikovanje je lahko sporočilo v potrošniški družbi; razlikovanje od vseh ostalih prinaša višje vrednotenje in višjo ceno na trgu dobrin. »Embalaza je bolj pomembna od vsebine«, zgodbe, ki se skriva v končni obliki, pa marsikdaj v pretirani eksploataciji arhitekturnih elementov ni. Želja po čim višji vrednosti na trgu dobrin tako rezultira v oblikovanju lastnega jezika, ki se razlikuje od vseh ostalih. Kaj ta jezik govori, pa je odvisno od vsakega arhitekta posebej. Podoba celotnega mesta zahteva od oblikovalcev obzirno prilagajanje, adaptacijo, modifikacije in dodajanje. Mesta so nujno kaotična, pa tudi kalejdoskopska. In vsak element v tem kalejdoskopu stoji sam zase, je del celote s svojo zgodbo, ki tvori celoten kolaž mesta. Nobena abstraktna norma pa ne more opravičiti neodgovornega uničevanja obstoječih stavb ali oblik ulic. Zato arhitekti iščejo svoj prostor pod soncem, oziroma natančneje, prostor v mestu za svojo stavbo. In ta potrebuje zgodbo. »Ena od karakteristik postmodernizma, ki ga posebej definira, je njegovo iskanje čudnih metafizik, »nenavadnih bogov«, namesto domačih utrujenih bogov napredka in pragmatizma. Toda, poleg vsega, duhovna funkcija arhitekture ostaja in se, v bistvu, ne bo izgubila tudi v odsotnosti religije in metafizike; tako postmoderni arhitekt kot tudi nadrealistični slikar kristalizira svojo osebno duhovnost okoli možnih metafor, ki so mu pri roki« (Jencks 1985, 171).

Ideja za postmodernim arhitekturnim izražanjem pa mora biti temeljno različna od vseh velikih ideologij, ki so kadarkoli okužile arhitekturno izražanje. So bistveno drugačne in

prilagojene okolju, v katerem se nahajajo. Uporablja nove, drugačne ideje, a le, če so tržno zanimive. Vodilo je trenutna popularnost določenih idej in modnih trendov, ki oblikujejo družbo. Ideologija potrošniške družbe je ponotranjena tako v arhitekturi kot v vsakodnevnem življenju pripadnika družbe. Ti ideje sprejemajo kot način življenja in jih sploh ne dojemajo kot del ideologije kapitalizma. Tako kot se to dogaja z arhitekturo v postmodernizmu.

Tako je končni rezultat kompleksen in marsikdaj sestoji iz kontradiktornih elementov. Vsi ti elementi namreč omogočajo arhitektu neskončno število možnosti, paleto barv, s katerimi lahko ustvarjajo. A arhitekt mora v glavi vedno imeti načelo odgovornosti do celote: »Toda arhitektura kompleksnosti in kontradikcije ima posebno odgovornost do celote: njena resnica mora biti v njeni celovitosti ali v vključitvi celovitosti. Vsebovati mora težavno enotnost vključenosti raje kot lažjo enotnost izključenosti. Več ni manj« (Venturi 1966, 23). Robert Venturi je eden najprepoznavnejših postmodernističnih arhitektov, ki se je docela zavedal možnosti, ki jih postmodernistični izraz prinaša. Kontradikcija v arhitekturi je dvorezen meč; lahko opozarja, namiguje, lahko pa tudi izzveni v ironičen posmeh, ki ga opazovalec komajda zazna. Uporaba vseh teh arhitekturnih elementov in načel ima lahko namreč dve končni obliki: lahko rezultira v zgradbi, ki je dejansko našla samosvoj način izražanja in ki podaja zgodbe, vezane na tradicionalno ozadje določenega okolja, hkrati pa reflektira sedanjo družbo, v kateri se nahaja in katere sestavni element je. Lahko pa se konča v obliki zgrešenega monstruma, ki je v želji, da bi podal vse zgodbe, prenasičen in ne poda nobene. »Postmodernistično mešanje in sposojanje različnih tem iz razpršenih kontekstov zagotavlja, da ne more nihče v celoti razpoznati zloveščnosti neškodljivih tem« (Meštrovič v Ellin 1999, 137).

Po teh načelih postmodernističnega arhitekturnega ustvarjanja sledi najprej analiza zabavišnega kompleksa Kolosej, kateri sledi analiza mladinskega hotela Celica. Pri tem bi rada izpostavila, da so v obeh objektih v veliki meri prisotne zgoraj naštetе značilnosti, a z veliko razliko v namenu uporabe le-teh. Pri Koloseju gre predvsem za privabljanje pozornosti z drugačno arhitekturo, ki se sklicuje na stare oblike arhitekture, medtem ko gre pri Celici dejansko za stavbo z lastno preteklostjo, katere vloga je apropiirana v novo vlogo. Z novim namenom stavbe same nosi nekdanja vloga stavbe dodatno vrednost. Pri analizi Koloseja lahko vidimo, zakaj so se arhitekti na teoretični

ravni oddaljili od postmodernizma, nadaljnja analiza Celice pa priča o realizaciji postmodernističnih načel na nekoliko drugačen način.

8.1 ANALIZA 7: KOLOSEJ

Že samo ime nam izda namen ustvarjalcev, ustvariti stavbo, ki bi tako po podobi kot tudi po namembnosti zgledno sledila antičnemu rimskemu Koloseju. Sama postavitev zabavišnega centra na obrobje mesta, na konec »nakupovalnega mesta« BTC, je strateško pomembna: tako je pot do Koloseja označenec za potovanje, ki je izkušnja sama zase in posameznika izenači z antičnimi junaki, ki so potovali na rob sveta. Sam Kolosej je tako označenec za raj tam, kjer se konča znano, kot v grški mitologiji. Takoj ko se podoba zabavišnega centra izriše na horizontu, je tako trud poplačan; ogromna stavba, ponoči osvetljena z neonskimi lučmi, zgovorno priča o svojem namenu: zabavati. Postmodernistično zgledovanje po arhitekturnih oblikah iz zgodovine je vodilo v oblikovanje kolosalne zunanosti, ki dejansko spominja na obliko iz antike. Zunanja oblika sicer, kot namiguje ime, ni krožno oblikovana, je pa strukturno podobna rimskemu amfiteatru, oblikovalci pa so šli v zgledovanju po antičnih oblikah še korak dlje: vhod v stavbo je oblikovan po vzoru vhoda v antični tempelj, na stebre pa spominjajo pregrade med steklenimi drsnimi vrati. (Glej fotografijo 8.1: Zabavišni center Kolosej)

Fotografija 8.1: Zabavišni center Kolosej



vhod v Kolosej)

Do temne stavbe vodi široka promenada, na desni in levi strani namesto z antičnimi stebri obdana z reklamnimi panoji. »Arhitektura brez arhitekture«, vernakularne arhitekturne industrijske oblike izražanja nikjer tako ne dopolnjuje svoje funkcije kot ravno tu. (Glej fotografijo 8.2: Promenada pred vhodom in

Fotografija 8.2: Promenada pred vhodom in vhod v Kolosej



vrstijo naslovi filmov, ki se vrtijo v kinu. V stilu borznega tečaja, enostavno; rdeče številke in črke na črni podlagi. Takšen ekran je označenec za potrošniško kulturo kina, kjer, tako kot na borzi, posameznik zapravlja denar. Ob vstopu v kompleks se nam odpre širok pogled na odprt hodnik. Tu nas krožna oblika asociira na kolosej, sproščen ambient pa se skuša vzpostaviti s pomočjo modrih klopi, postavljenih okoli odprtega »trga«. (Glej fotografijo 8.3: Notranjost Koloseja)

Fotografija 8.3: Notranjost Koloseja



Ta ambient je označenec prostega časa in sproščenosti. Prodaja kokic in brezalkoholnih pijač se vrši izza ogromnega prodajnega pulta naravnost od vhoda. Mimo pulta v vsakem primeru moramo iti: tako je potrošniku ponujena vnovična možnost za nabavo hrane in pijače. Kinodvorane so namreč skrite v dveh hodnikih, na levi in desni strani prodajnega pulta. Ti so tapecirani z rdečo preprogo, ki so označenec glamurja filmskih zvezd. Tribune v dvorani so zgrajene pod ostrim kotom, kar zagotavlja določeno mero udobja in intimnosti ob ogledu filma. Na dnu dvorane stoji ogromno filmsko platno, na katerem se odvija dogajanje, zaradi katerega smo prišli. Same dvorane so z rahlo oblikovanim lokom tribun in ne zaokroženim, bolj kot koloseju podobne grškim gledališčem, kar je prilagojeno naravi predvajanja filma. Celotno navezovanje na antično izročilo je prepoznaven označenec antičnega pravila dobrega vladanja; »Kruha in iger!« Pred samo stavbo je ogromno parkirišče, ki je mnogokrat prezasedeno. Parkirišča pred takšnimi kompleksi pa Jean Baudrillard dojema kot označenec prezasedenega koncentracijskega taborišča. Pot in

iskanje parkirnega prostora bi bil lahko celo biblijski označenec trnove poti, pokore, ki je potrebna za vstop v prostore večne sreče. Sam Kolosej pa je označenec popularne kulture.

8.2 ANALIZA 8: CELICA

Mladinski hotel Celica je del celotne podobe Metelkove, alternativnega središča znotraj Ljubljane. Prva stvar, ki pritegne naš pogled, so žive barve (rumena, oranžna, različni odtenki rdeče) zunanjega ometa, kar je čisto nasprotje neosebni sivini zaporniških objektov. Na tem nasprotju temelji celotni miselni koncept Celice. (Glej fotografijo 8.4: Mladinski hotel Celica)

Fotografija 8.4: Mladinski hotel Celica



Celica ohranja nekatere elemente zapora, kot so rešetke na oknih, velikost prostorov, skratka celotna struktura same stavbe se je ohranila. Ti elementi so označenci zapora in omejevanja. Poleg števila oken opazimo na sprednji strani tudi dve posebno oblikovani okni; to sta okni, ki sta nastali kot posledica rušenja te stavbe.

Posamezniki, ki so na parceli v središču Ljubljane želeli zgraditi stanovanja, so namreč skušali zapor porušiti. Ti okni sta tako označenci upora proti kapitalu. Vsa okna v celicah so bila prej nad horizontom, in človek, ki vstopi v sobo, lahko opazuje nebo skozi rešetko. Zemeljska perspektiva je odvzeta, sence so izrazito ostre, tak prostor dejansko deluje klavstrofobično. Zato so v celico dodali še eno okence, ki razbije te negativne učinke. Tako so ta dodatna okna označenci svobode.

Vsak element v Celici je označenec novega koncepta, drugačnega od ostalih, pa vendar dopolnjujočega se z ostalimi. Vstop v stavbo skozi vhodna vrata nas popelje na klavstrofobični bel hodnik, katerega tla niso ravna, ampak rahlo krožno izbočena proti sredini. Hodnik se sprevrže v središče gostilne, ki je na levi strani oblikovana v orientalskem stilu, v sredini kot klasična gostilna, na levi strani pa se sprevrže v moderno obliko, zastekljen prostor, ki se proti koncu rahlo boči navzven. Različne sobe

gostinskega dela so označenci različnosti in tolerance, tradicionalna kmečka gostilna pa je označenec klasičnega gostinskega okolja v Sloveniji in s tem slovenstva. Vsaka soba v Celici je drugačna, saj je bila vsaka oblikovana s strani drugega arhitekta. Kar 70 jih je sodelovalo pri delu, ki je na koncu rezultiral v projektu, kjer je vsaka soba zgodba zase, oblikovana na drugačen način z drugimi materiali. (Glej fotografijo 8.5: Soba v Celici)

Fotografija 8.5: Soba v Celici



stavbe, v kateri so nekoč zadrževali četverico JBTZ.

Sama stavba je označenec vedenja o negativnih stvareh, ki so se dogajale v njej, ko se je v njej nahajal zapor, hkrati pa alternativnega pogleda na svet. Če je bil prej torej koncept zapora razosebljanje in uniformizacija, je danes Celica označenec spodbujanja posameznikove unikatnosti, izvirnosti, kreativnosti. Če je bil prej zapornik izobčen iz družbe, naj bi se sedaj posameznik počutil kot del celote. Jetniške celice je preoblikovalo veliko umetnikov in arhitektov, vsak izmed njih je dal svoj pečat določeni celici, tako je vsaka posamezna celica del celote. Vsak umetnik je imel pri svojem delu proste roke, da je lahko vnesel v celico svoje sporočilo, vendar ta sporočila niso nikjer napisana, tako lahko vsak obiskovalec razpozna to sporočilo drugače, skozi svoj način razmišljanja. Celice so označenci lastne interpretacije sveta. Zunanja podoba zaporov na Metelkovi je poprej svarila mimoidoče, jih vzgajala v pokorne državljanke. Vsak je prepoznal obliko zapora in njegove označevalce. Danes je ta funkcija čisto drugačna. Resda je stavba še vedno ista, njena drugačnost pa nosi zanikanje uniformnosti in pohlevnosti. Ravno dejstvo, da je bila ta stavba prej uporabljena v čisto drugačne namene, dela to sporočilo močnejše. Hkrati so ohranili nekatere elemente zapora, ki

Sobe so tako označenci kreativnosti in drugačnosti. V zgornjem nadstropju se nahajajo skupinske sobe, ki so urejene po načelu maksimalne funkcionalnosti. Takoj ko pridemo v zgornje nadstropje, pa se pred nami odpre tudi skupinski prostor, ob katerem je manjša kuhinja. Celica s prepletanjem različnih elementov ustvarja lasten jezik, ki podaja več zgodb, temelji pa na razbijanju predsodka o tem, kaj je stavba nekoč bila, in skuša spremeniti kolektivno doživljanje

ostajajo označenci represije: eden takih je tudi jetniška krogla, ki je sedaj del ograje, ki ščiti obiskovalce. (Glej fotografijo 8.6: Element ograje pred Celico)

Fotografija 8.6:
Element ograje pred Celico



Stavba tako ustvarja samosvoj jezik, saj s svojo prisotnostjo in specifičnostjo v javnem prostoru dovolj jasno kaže na svoj vpliv kot označenec določenih idej. Poleg ideje o spreminjanju kolektivnega spomina, vezanega na vzgojno funkcijo zapora, je eden najzanimivejših detajlov, ki so uporabljeni pri idejni zasnovi te prenovitve, uporaba principa Keopsove piramide; potovanje iz teme v luč. V kleti stavbe se nahaja samica, ki so jo uporabljali za zastraševanje ujetnikov. Graditelji Celice so zazidali vhod v to celico in namenili prostoru nad njim funkcijo kraja

kontemplacije in misli. Ta prostor ni namenjen prenočitvi hotelskih gostov, ampak je namenjen njihovi pomiritvi in meditaciji. Tako postaja ta prostor označenec za meditacijo in pomiritev, hkrati pa strpnost: na stenah se namreč nahaja šest okenc, v petih od njih so relikvije najbolj razširjenih verstev sveta, šesto okence pa je prazno za vsa ostala življenjska prepričanja. Po tleh je obit z lesom prijetne temne barve, za sedenje pa so pripravljene lesene kocke, ki jih je moč poljubno kombinirati. V prostoru je tudi pipa za vodo ter lijak iz kosa kamna, ti naravni elementi so tako označenci organskosti in narave. Nad tem prostorom je skupna kuhinja/dnevna soba, v kateri se odvijajo debate med gosti z vseh koncev sveta. Ta dnevna soba je majhna, kar prisili goste, da se posedejo bližje drug drugemu. Lesena tla, nad katerimi je zastekljen del strehe, skozi katerega posije dnevna svetloba, ali pa se zvečer prikaže nočno nebo, dajejo občutek topline. Tako so ti trije prostori, postavljeni en vrh drugega, označenci za pot iz totalne represije in degradiranosti posameznika k njegovi svobodi. Pot je zaključena s prostranim pogledom na nebo, ki se nam odpira po poti navzgor te vertikale. Prehod iz teme proti luči je označenec prehoda od prej temačnega zapora, katerega identiteto je ta stavba nosila v preteklosti, proti novemu svetlemu pogledu na svet oziroma svetlemu sporočilu, ki ga ta stavba sedaj oddaja.

Celica poskuša delovati navzven ne samo z izgledom, ampak tudi z dogajanjem, ki se znotraj nje odvija. Tako združuje in povezuje velik krog glasbenikov, umetnikov, katerim nudi prostor za svobodno izražanje svojih misli in dela. V Celici je tako sedaj

na desni strani vhoda galerija, na levi, v tako imenovani zahodni kavarni, pa se odvijajo glasbeni dogodki. Kot hotel je to prostor, ki po svoji funkciji nudi zatočišče in počitek popotniku. Hkrati pa je označenec zatočišča vsem, ki ustvarjajo lastno, ustvarjalno pot v svojem življenju in jo delijo z ostalimi.

Stavba nam ponuja celovito izkušnjo sožitja različnih ideologij, ljudi, načinov izražanja. Konglomerat uporabljenih elementov je na nek način označenec pestre strukture obiskovalcev, ki se znajdejo v stavbi sami. Celica je zamišljena tako, da lahko vsak pusti delček zgodbe znotraj prostora: različne delavnice, ki se odvijajo v hostlu, želijo sprožiti ravno to. Tako ostajajo izdelki, ki jih obiskovalci pustijo za sabo, označenci različnih kultur. A včasih se zdi, a je prostor prenasičen s pomeni in idejami, odprtost in pretirana svoboda pa lahko delujeta ravno nasprotno – utesnjujoče. Celica je z vsemi svojimi elementi tako označenec strpnosti, kreativnosti in drugačnosti.

9 SIMULAKER IN LJUBLJANA

Moderna arhitektura se poslužuje marsikaterih prijemov, ki povzročijo, da stavbe dobesedno zaživijo in obiskovalcu nudijo posebno in samosvoje izkustvo znotraj prostorov. Tudi v Ljubljani se nahaja kar nekaj takih stavb, ki posamezniku nudijo izkustvo: povečini so to nakupovalni centri in centri za zabavo, se pa med njimi tudi takšni, ki po izviranosti izstopajo. Kako torej razložiti pomen takšnih stavb, ki na nek način izumljajo svoj jezik in nudijo posebna doživetja znotraj svojih zidov? Predvsem v postmodernističnih tekstih o arhitekturi se večkrat pojavlja debata o pomenu Jean Baudrillardovega simulakra. Razcvet informacijske tehnologije v 60-ih naj bi namreč povzročil odklon od dejanskih referentov, tako da stil, simulaker, postane vse, po zgledu simulakra pa se oblikuje tudi resničnost: »generiranje skozi modele realnega brez izvora ali realnosti, hiperrealnega« (Baudrillard 1999, 9). Označevalec tako postane brez označenca; vsebina postane nepomembna, vse, kar šteje, je videz, izgled, stil. Predstave o intimnih odnosih postajajo vse bolj podobne bežnim, površnim, a vsaj na videz, polnih čustev scenam iz hollywoodskih filmov. Tisto, kar je ustvarjeno v umetnem okolju, ni obravnavano kot umetno, ampak kot resničnejše od življenja samega. Žensko telo, kot je prikazano v poplavi reklamnih oglasov, se razglašča za ideal lepote. Dekleta v želji, biti čimbolj podobne retuširanim podobam z reklamnih panojev in filmskih platen,

oblikujejo telo po tej podobi; na eni strani pretirano izgubljanje telesne teže, na drugi pa vsadki umetnih prsi. Ljudje svoja privatna življenja prilagajajo na tak način, da čimbolj odgovarjajo vzorcem, prikazanem v javnosti. Ločnice med privatnim in javnim se čedalje bolj zakrivajo. »Percepcija in užitek sta spremenjena do te mere, da telo, okolica, čas in javni prostor izginjajo kot prizorišče« (Ellin 1999, 129). Kje je torej meja med privatnim in javnim takrat, ko se meja neustavljivo briše in simulaker prevladuje nad realnostjo? Tudi Paul Virilio opaža to izginjanje meja: »Nekdanje ločevanje zasebnega in javnega ter razlikovanje med stanovanjem in prometom je nadomestila pretirana razkritost, v kateri razlika med blizu in daleč preprosto preneha obstajati« (Virilio 2007, 254).

V arhitekturi so se ves čas pojavljale mnoge oblike, ki niso spominjale na sodobne arhitekturne prakse ali na karkoli, kar bi v kateremkoli zgodovinskem obdobju že obstajalo. Lahko bi rekli, da so arhitekti iskali samosvoj način izražanja. Tako bi lahko površno gledano v kategorijo simulakra sodilo ogromno število stavb, ne glede na njihovo dejansko ideološko usmeritev. Koncept bi se dalo aplicirati na skoraj vse oblike izvirne, kreativne arhitekture; od Gaudijevih posebnih, originalnih oblik, do modernistične ideje o »super mestu«. Vendar, kar jih ločuje od simulakra, je izvirnost in samosvoj način komuniciranja, sporočanja avtorjeve ideologije.

Resnično kot simulaker se zdijo predvsem nakupovalna središča. Tako kot je Baudrillard kot zgleden primer podal Disneyland, kar naj bi bil popoln model vseh zapletenih vrst simulakov, bi njegovo analizo zlahka aplicirala na nakupovalna, pa tudi zabaviščna središča v Sloveniji. »Parkiramo zunaj, čakamo v vrsti za vstop, na izhodu nas vsi zapustijo. Edina fantazmagorija v tem imaginarnem svetu sta nežnost in toplina, lastni množici, in zadostno in pretirano število gadgets, igračk, ki podaljšujejo ta občutja množice. Kontrast z absolutno samoto parkirišča – pravo koncentracijsko taborišče – je popoln« (Baudrillard 1999, 21). Če torej zamenjamo vožnje na vlakcih smrti, potovanja po rekah z umetnimi krokodili in okostnjaki s porivanjem nakupovalnih vozičkov po nepreglednih labirintih trgovskih hodnikov, je zamenjava popolna. Zabava za vso družino, ki uživa v umetno ustvarjenih fantazmah, instantnim občutkom ugodja ob nakupu, ki pa so lastna prostoru in zbledijo, kakor hitro posameznik zapusti prostor. O brisanju meje med zasebnim in javnim govori tudi Peter Jackson v svoji študiji *Domestikacija ulice*. V njej trdi, da nakupovalna središča in druge načrtovane trgovske

razvojne zgradbe vključujejo domestikacijo javnega prostora, s katerim zmanjšujejo nevarnost nenačrtovanih družbenih soočanj in promovirajo domačnost privatnega prostora. Takšna praksa »očiščevanja prostora« pa vodi v ekskluzivnost in povečano družbeno neenakost. Takšne zgradbe bi lahko imenovali tudi javni prostori potrošnje, kjer se posamezniki sicer srečujejo, a le z enim namenom; nakupovati. Edina mnenja, ki se tukaj izmenjujejo, so mnenja o dobrinah, ki so na razpolago na nakupovalnih policah. »Sodobno mesto je samo navidezno brezmejno, postaja urejeno nadzorovan prostor za »vestnega in grešnega« zamudnika, ki v tematskih parkih skrbno kupuje »odpustke« kot srednjeveški romar za svoje previsoko postavljene potrebe in želje« (Lobnik 2007, 318).

Umetno ustvarjen prostor, neodvisen od naravnih danosti okolja v katerega je postavljen, nudi nenehno izkušnjo, nenehen užitek. Tu se dogaja več kot v resničnem življenju, človek apatično sprejema dražljaje iz umetne okolice, se jim podreja in zgubi občutek za čas. Podobnost s simulakrom bom iskala v trgovski zgradbi Arcadia Lightwear. Sicer bi za analizo lahko izbrala tudi kako drugo teorjio, konec koncev tudi postmodernizem, a sem prišla do zaključka, da je učinek stavbe na obiskovalca najbolj moč razložiti s teorijo o simulakru, stavba sama pa nosi tudi nekatere druge ideološke parametre, ki jih bom razložila v začetku analize.

9.1 ANALIZA 9: ARCADIA

Poslovno trgovska zgradba se nahaja na Tržaški cesti, v pretežno stanovanjski sosesti, stavbi, ki jo obdajata, pa sta ravno tako trgovskega značaja. V takšnem kaotičnem predmestnem okolju sta arhitekta Sadar in Vuga zasnovala komercialno arhitekturo, ki izstopa po nenavadni zasnovi. »Lokacija same stavbe je umeščena v okolje brez kakršnihkoli arhitekturnih kvalitet, na okolje pa se odziva s črno kocko« (Hrausky, julij 2008). Ta črna kocka je označenec življenja brez svetlobe. Stavba je že od daleč razvidna: s ceste je videti zgolj ogromen črn kvadrat, ki nekako visi nad parkiriščem in vhodom, kvadrat pa obdaja mreža, visoka približno 2 metra. Na pročelju je v spodnjem desnem kotu napis ARCADIA. LIGHTWEAR. Nikjer nobenega napisa, ki bi privabljal zgolj naključne kupce. Ponudba svetil v podjetju je za kupce z dragim okusom in ti zahtevajo od nakupovanja ne zgolj pasivno izmenjavo dobrine za denar, ampak hkrati

doživetje. S posebnimi arhitekturnimi učinki pa jim to Arcadia tudi zagotovi. (Glej fotografijo 9.1.: Arcadia Lightwear house)

Fotografija 9.1: Arcadia Lightwear house



Vhod v stavbo je pod visečim, črnim kvadratom, na prvi pogled nerazpoznaven od preostale fasade, ki je srebrna in odsevna. Tako se v njej zrcalijo premikajoče se podobe, ko se približaš vratom. Vstop v zgradbo je futurističen in s srebrno, odbijajočo fasado, oblikovalskim minimalizmom ter maksimalno

funkcionalnimi elementi označenec zgodnjih znanstveno fantastičnih filmov. V bistvu je princip minimalizma prisoten v celotni stavbi. Čimbolj preproste barve s čimmanj različnimi elementi za maksimalen izkoristek svetlobe in poudarek moči le-te. Tako obiskovalčeva izkušnja prostora temelji predvsem na učinkih, ki jih ustvarja svetloba, ki pa je vseskozi uporabljena tako, da je označena kot nekaj nepogrešljivega. (Glej fotografijo 9.2: Vhod v stavbo Arcadia Lightwear House)

Fotografija 9.2: Vhod v stavbo Arcadia Lightwear House



Pot do razstavnega prostora se vzpenja po strmi klančini črnega hodnika, osvetljeni s tal s svetili v obliki ogromnih reflektorjev, ki so označenci prizorišča filmskega snemanja. To pa je tudi edina svetloba v hodniku. Pot vodi do dvorane v prvem nadstropju. Ta služi kot večnamenski prostor brez oken, kjer je mogoče preizkušati različne oblike umetne svetlobe. V bistvu je na prvi pogled prostor označenec

ogromne kulise za snemanje filmov, pogled na strukturirano steno na desni takoj ob vstopu pa daje občutek, da kulisa še ni dokončana. Pogled na steno, ki razkriva svoje drobovje, dejansko služi kot razstavni prostor; arhitekturna prvina industrijske estetike. Stena, kakršno bi lahko videli v kakšni tovarni, je tu docela estetizirana, njeno razdeljena struktura pa zelo učinkovito služi kot razdelana prodajna polica.

Fotografija 9.3: Razstavna stena v Arcadii



To prepletanje različnih futurističnih in minimalističnih elementov, pa tudi elementov industrializma, je označenec iskanja lastnega jezika in lastne interpretacije sveta. (Glej fotografijo 9.3: Razstavna stena v Arcadii)

Na sredini hodnika je minimalističen razstavni prostor. Svetila so enakomerno porazdeljena po sredini prostora na razstavni polici, ki se vzpenja. Ne samo, da je to zakulisje ne-dogajanja, po napornem potovanju po hodnikih teme je tu izobilje svetlobe, ki je označenec umetno ustvarjenega raja, katerega učinek je še poudarjen z nežnimi rumenimi, oranžnimi in rdečimi toni svetlobe. Prostor je visok; občutek razprostranosti je še povečan, saj je pogled navzgor preklan na pol z razglednim mostom, ki se vzpenja nad obiskovalcem. Na zaključnem delu tega prostora so tako na levi kot na desni strani panoji z imeni uglednih arhitektov, obiskovalcu pa se ponuja nadaljevanje poti v še en črn hodnik. Ta je tokrat osvetljen s strani, male luči na desni strani reflektirajo na levo stran. Obiskovalec s premikanjem po ozkem črnem hodniku tvori podobe, ki se rišejo v krogih na levi strani. Ta efekt je označenec camere obscure v svoji najpreprostejši obliki; in ravno zato toliko bolj učinkovit. Hodnik je minimalistično-futurističen s črnimi zidovi, na tleh pa ogromna okrogla svetila, ki imajo v črnem okolju še posebej izrazit učinek; brez njih bi bil hodnik v popolni črnini. Tako so luči označenci nujnosti svetlobe v življenju. (Glej fotografijo 9.4: Hodnik v drugo nadstropje Arcadie)

Fotografija 9.4: Hodnik v drugo nadstropje Arcadie



Razgledna galerija v obliki mostu visi nad dvorano. Od tu se ponuja razgled nad odprto dvorano, kjer so razstavljeni svetila, ta razgled pa je označenec mogočne camere obscure, ki ovekoveči naš trenutek v večnost. Na koncu hodnika se odpre prostran razgled po razstavnem prostoru, ki je tokrat označenec nadzora.

Najbolj učinkovitega načina nadzora kot ga je v svoji teoriji o panoptikonu razvil Jeremy Bentham (Bentham 1995). Tu ima nadzorujoči popoln pregled nad dogajanjem v prostoru, ne da bi bil opažen. Nadzor je sicer popoln, a zgolj imaginaren. Hoja naprej je hoja proti odprtemu prostoru, brez cilja, saj svetloba, ki od umetnih svetil odseva,

Fotografija 9.5: Razgled z visečega stolpa



daje občutek skorajšnjega lebdenja, hoje po oblakih. (Glej fotografijo 9.5: Razgled z visečega stolpa)

Celotni razstavni prostor je označenec nadvse premišljene filmske kulise. Namen same stavbe je služiti kapitalu: zunanji videz in notranja porazdelitev elementov v stavbi pa označujeta blagovno znamko dejavnosti. Namenjena je promociji in posledično prodaji svetil, čemur tudi služi. Ima dve ideji; prva, temeljna, je služiti promociji in prodaji svetil, čemur tudi zvesto sledi. Tej ideji pa je podrejen način, na kakršen je ta promocija izvedena. Ideja svetlobe kot označenca popularne kulture v obliki fotografije in filma. Svetloba kot nepogrešljiv element pri umetnosti. Svetloba kot označenec nebes: s pravilno uporabo le-te se ustvari tudi raj na zemlji. Struktura stavbe je dodobra premišljena; vsak element je označenec za nekaj, pri čemer ima svetlobo nadvse pomembno vlogo. Občasno ima obiskovalec občutek shizofrenije in izgubljenosti, ki ob hitrem pregledu ureditve prostora izgine. Vse je namreč na svojem mestu; sprehod skozi zgradbo pa je označenec katarzičnega popotovanja: skozi temnino pekla v osvetljen raj, na koncu pa na položaj velikega gospodarja, nadzornika v panoptikonu. Zasnova same notranjosti stavbe je označenec filmske montaže, ki naj bi jo obiskovalec doživel kot zaporedje dobro premišljenih kadriranih prostorskih doživetij. Učinek camere obscure v hodniku, ki vodi proti razglednemu mostu, je označenec fotografije. K temu nas še vzpodbudijo barvne lestvice, razstavljene na koncu tega hodnika; označenec razvijanja fotografskega filma. Sprehod najprej skozi dejanski oder, potem pa še po zaodrju, ki nam ga nudi razgledni hodnik, daje obiskovalcu občutek, da so vse skrivnosti ustvarjanja filma na dosegu roke. Nakup teh svetil je označenec za možnost ustvarjanja lastnega filma, saj lahko kupec reže lastne sekvence in sam zmontira zelene učinke.

Postmodernistično prepletanje različnih žanrov: film, fotografija, industrijsko oblikovanje, minimalizem, futurizem, biblično potovanje in panoptikon tu služi

namenu, ustvariti lasten jezik. Svetloba je gonilo stavbe, ki služi prodaji svetil. Zunanja arhitektura zgradbe privlači zaradi svoje posebnosti. Z umestitvijo takšne zgradbe v predmestje, kjer rastejo objekti vseh vrst in oblik brez vrednosti, vzpodbudi pozornost mimoidočega. A ne z nasilnimi kričečimi elementi, marveč z uglajeno eleganco črnine, v katero je zavrt futurističen kvadrat. Več med seboj prepletenih zgodb služi pripovedovanju ene velike: svetloba kot gonilo vsega dogajanja in vsega živega. Koncept same stavbe temelji na konceptu doživetja, nove izkušnje, ki ne oponaša nikakršne realne situacije. Celo več: oponaša elemente ustvarjanja sedme umetnosti, ki temelji na fikciji in podajanju izmišljenih zgodb. Razstavni prostor trgovine označuje zakulisje, na katerem se vrši igranje izmišljene zgodbe. In obiskovalec tako vstopa v »posvečene« prostore, namenjene filmski ali fotografski produkciji. Prostor, ustvarjen tako, da nudi izkušnjo, neodvisno od zunanjega sveta. Prostor pozabe na zunanji svet, ki sicer vsebuje elemente, ki so se že pojavili ponekod, a so povezani na način, ki obiskovalcu daje novo izkušnjo, nepovezano s čimerkoli drugim. Temelji na konceptih fotografije, filma, in pogojevalca vseh teh dejavnosti, svetlobe. Del te izkušnje lahko celo odneseš domov in tako prilagodiš svoj intimni prostor izkušnji, ki si jo ravnokar doživel. Lahko bi rekli, da zgradba nudi izkušnjo simulakra, na podlagi katerega lahko preoblikuješ tudi lastno resničnost: z nakupom razstavljenih artiklov. Tako postane kupljeno blago označenec izkušnje, ki jo je stranka doživela v nakupovalnem prostoru.

10 INFORMACIJSKA DOBA IN LJUBLJANA

Leto 1991 je tudi v arhitekturo prineslo spremembe. Prej je bila pod protektoratom države, sedaj pa je kar naenkrat arhitektura izpostavljena na milost in nemilost tržni logiki, ki zahteva čim manjši vložek in čim večji izkoristek. Javna naročila se podeljujejo na osnovi najcenejših ponudb. Zahteva po urejeni infrastrukturi pri poslovanju in učinkovitem delovanju je razvoj odnesla na obrobje mesta. Mladi arhitekti skušajo v poplavi informacij in možnosti iskati lasten način izražanja. Hkrati pa morajo v svoja dela vnašati najnovejša tehnološka dognanja, ki omogočajo prijetnejše, varnejše in ekološko ozaveščeno bivanje. Ljudje želijo živeti v mestih. Potreba pa večji pretočnosti informacij, biti v centru dogajanja, tam kjer je več kariernih priložnosti, je tista, ki nas napoti proti asfaltiranim ulicam. Mesta pa postajajo zaradi potrebe po skupnem logističnem centru vedno večja. Postajajo osrednja križišča

storitvene družbe in izhodiščne ter strateške točke tokov kapitala, informacij, javnih servisov. »Biti v mestu postane sinonim za biti v izredno intenzivni in zgoščeni informacijski zanki« (Sassen 2007, 39).

A s pojavom novih komunikacijskih pripomočkov v mnogih mestih že prihaja do decentralizacije. Na nek način bi lahko celo rekli, da so novi načini organizacije in tehnologija v nekaterih državah že spremenili prostorske korelate centralnosti. Ne samo pojav interneta kot primerne nadomestila fizične prisotnosti v nekaterih službah, hitri avtomobili in dobre avtoceste ravno tako pripomorejo k seljenju prebivalcev v predmestje in celo na podeželje. Tu se poraja vprašanje, če do take oblike razbijanja tradicionalnega mesta, s selitvami prebivalstva iz mesta prihaja tudi v Ljubljani. Do neke mere da, vendar seljenje v Ljubljani še vedno narekuje predvsem avtocestni obroč. Slovenci že tradicionalno živimo predvsem v vaseh, ob vzpostavitvi učinkovite cestne povezave in hitropasovne internetne povezave pa lahko kaj hitro pride do selitve na podeželje. Zanimivo pa je, da hkrati ko prihaja do večje razpršenosti ljudi, prihaja tudi do večje povezanosti med posamezniki. Ta povezanost je neodvisna od prostorske prisotnosti, globalizacija svetovne ekonomije, političnih prepričanj in načinov življenja pa k temu še pripomore. Ljudje imajo več možnosti, kje lahko živijo, delajo, ustvarjajo. Mesta se tako začenjajo dejansko boriti za svoje prebivalce. In pred funkcionalnostjo postaja čedalje bolj pomembna estetska vrednost mesta. V takšnem svetu tako prihaja do velikega pomena tudi city branding; blagovna znamka mesta (Maas 2007, 64). Celotni odseki mest postajajo tako označeni z eno blagovno znamko. Kot da bi živeli v nekakšnem Disneylandu, prisiljeni nenehno gledati eno in isto zgodbo o uspehu določene znamke. Po drugi strani pa obstaja neka svetovna težnja po oblikovanju nekakšnega multimesta, prostora poslovanja, druženja, življenja, neodvisnega od fizične lokacije. Manuel Gausa tako opisuje multimesto kot »situacijo, v kateri imajo mobilnost, medsebojne povezave in povezave med merili (interscalarity) enako težo kot krajina in medkraji, križišča in vozlišča ter rast in diskontinuiteta« (Gausa 2007, 81). Morda se tu na nek način uresničuje modernistična ideja o mestu, ki zadovoljuje vse človekove potrebe. To ni realno, fizično mesto, marveč virtualno mesto, kjer se ljudje srečujejo, pogovarjajo, nakupujejo, delajo. Je mentalna posameznikova percepcija samega sebe v globalni skupnosti, v kateri je enakovreden član. Ob primernih komunikacijskih zmogljivostih medmrežja bi lahko takšna skupnost funkcionirala idealno; posameznik bi zlahka s klikom na miško opravil nakup, podaljšal vožnjo

dovoljenje, se vpisal na fakulteto, klepetal s prijatelji. Seveda se ta ideja lahko kaj hitro sprevrže; število otrok s prekomerno telesno teže zaradi pomanjkanja gibanja je iz dneva v dan večje, ravno tako odvisnosti od različnih medmrežnih aktivnosti, konec koncev je znanih tudi nemalo število primerov smrti zaradi izčrpanosti od igranja računalniških iger na svetovnem spletu. Stopnjevanje takšnih podob je verjetno speljano do maksimuma v *Matrici* bratov Wachowski (1999), kjer ljudje vegetirajo v položaju fetusa in živijo v imaginarnem svetu, ki so ga skonstruirali stroji. Ta seveda še zdaleč ni popoln, saj ljudje v »popolnem svetu« niso sposobni živeti, kar nam je konec koncev pokazal tudi propadli modernistični urbanistični poskus. Spletna družba postaja čedalje pomembnejši javni prostor za druženje in komuniciranje, kar odpira poprej neslutene možnosti razvoja in povezovanja, tudi na politični ravni. »Centralnost prostora v kontekstu globalnih procesov omogoča nadnacionalno ekonomsko in politično odpiranje za oblikovanje novih zahtev in s tem za konstituiranje pravic, denimo pravice do prostora. V skrajnosti bi to lahko bilo odpiranje za nove oblike »državljanstva« (Sassen 2007, 45). Informacijska tehnologija omogoča povezovanje ljudi na globalni ravni, takšen urban prostor pa pravzaprav izgubi centralnost. Še vedno je to prostor osredotočen na kraj, a to ni tradicionalen kraj. Nahaja se v posebnih strateških lokacijah, deluje pa transteritorialno, saj povezuje različne lokacije, ki si geografsko niso blizu, a so med seboj močno gospodarsko in/ali politično povezane. Takšno povezovanje pa neizbežno vodi v izključevanje nekaterih regij, ki v globalno mrežo niso povezane. Spletno povezovanje prinaša drugačno izključevanje nekaterih družbenih elementov in dodatno segregacijo tistih, ki nimajo dostopa do informacijske tehnologije.

Pri informacijski družbi se nisem odločila za analizo stavb, saj se zdi, da arhitekti pri načrtovanju novih stavb skušajo čimbolj implementirati novo tehnologijo. Poleg tega bi bila tu potrebna analiza arhitekturnih gradbenih načrtov, saj uporabo nekaterih tehnologij ni moč razbrati iz zgolj analize zunanjih značilnosti.

11 ZAKLJUČKI ANALIZ

Vse analizirane stavbe nosijo zgodbe, ki mimoidočemu na prvi pogled morda sploh niso vidne, a so bistveni parametri, ki so narekovali njihov zunanji izgled. Ideološka podlaga je tako bistvena, brez prepoznavanja le-te pa ni moč pojasniti pomena njihovega zunanjega izgleda. Zaključki analiz bi bil tako naslednji:

- **Skozi arhitekturo se zrcalijo različne ideologije, ki so v času in kraju nastajanja stavbe aktualne.** Cerkev sv. Jakoba označuje krščansko vero, Parlament, na drugi strani, pa socializem, oblast in nacionalno zgodovino. Tako Centromerkur kot Zadružna gospodarska banka sta označenca slovenstva, lahko bi rekli, da je do neke mere tudi Kolosej nosilec trenutne »ideologije«, saj označuje popularno kulturo. Za Celico pa se zdi, da piše nekakšno lastno ideologijo, saj označuje strpnost, kreativnost in drugačnost.

- **Pri tem, kako bodo oblikovane stavbe, igrajo pomembno vlogo tudi arhitektova načela in način izražanja, ki ga je razvil.** To je še najbolj očitno pri Plečniku, ki je NUK oblikoval v samosvojem jeziku, ki poveča samo sporočilnost stavbe kot označenca hrama znanja. Pri oblikovanju parlamenta je Vinko Glanz prepletel različne arhitekturne prvine, ki na edinstven način poudarjajo socializem in slovensko nacionalnost. Tudi koncept Celice nosi močno sporočilno vrednost vloge arhitekta samega: vsaka celica je tako mikrokozmos zase in nosi svojo zgodbo. Sploh pa je zgleden primer te ideje Arcadia, saj arhitekturni biro Sadar Vuga oblikuje stavbo na edinstven, samosvoj način in se ne sklicuje na preostale stavbe, marveč oblikuje lastno zgodbo.

- **Vsako stavbo ljudje interpretirajo glede na lastne izkušnje, vse stavbe skupaj pa znova tvorijo novo zgodbo, zgodbo nekega mesta.** Čopovo ulico kot označenec javnega prostora soustvarjajo ljudje sami, ki jo kot tako tudi uporabljajo. Interpretacija Arcadie je odvisna od posameznikovih izkušenj, hkrati pa lahko to izkušnjo odnesejo s seboj in apropiirajo v skladu s svojimi željami. Celico interpretirajo ljudje različno glede na lastno pojmovanje ideologije, ki jo prenaša, kot tudi glede na izkušnje, ki so jih imeli v poprejšnjem zaporu.

Vse te stavbe skupaj pišejo skupno zgodbo, zgodbo Ljubljane. Ljubljana pa ima v arhitekturnem razvoju skozi čas samo eno konstanto: spreminjanje. Za arhitekturo je značilna nenehna implementacija najnovejših tehnoloških dosežkov in prilagajanje trenutnim trendom v prostoru, kar se v veliki meri izraža skozi oblikovanje stavb. Kako torej vse te stavbe, tako različne med seboj, sestavljajo skupno zgodbo enega mesta? »Krizo mesta generira predvsem kriza predstave o mestu« (Lobnik 2007, 307). Samo mesto si namreč z vsemi spremembami, s katerimi se sooča, vedno težje predstavljamo, postalo je fluidno, spremenljivo ter individualizirano. Sam diskurz o mestu se nam izmika, saj je že sam miselni koncept izmuzljiv in težko determiniran. Problem širjenja mesta na ruralna območja v obliki obrtniških, industrijskih in trgovinskih con še dodatno razbija koncept samega mesta. Takšna gradnja po Urošu Lobniku pokrajini daje pečat »neverjetne monotonosti, ki jo povsem »dekvalificira« v strogem pomenu izraza, saj je ni več mogoče ovrednotiti niti kot urbano niti kot ruralno« (Lobnik 2007, 309). Takšna področja se pojavljajo kot novi prostori mesta. Razpadanje mesta je torej paradoksalno povezano z njegovo širitvijo.

Zdi se, da je danes nekoliko nespametno govoriti o urbanizmu, planiranju mest in načrtovanju večjih področij. Postmodernistična razlaga o propadu in diskreditiranju velikih zgodovinsko-filozofskih projektov, razočaranje nad tem ter vdanost v načrtovanje manjših delov, stavb, s katerimi lažje podaš lastno vizijo, se zdi še kako na mestu. Vendarle pa Zdravko Mlinar v svojem tekstu *O prostorsko-časovnem (ne)redu ob »koncu velikih zgodb«* poda tri smeri konceptualizacij, ki izražajo temeljito paradigmatško preobrazbo:

- Razlage o preobrazbi industrijske družbe v postindustrijsko, v kateri ne prihaja več do strogega ločevanja prostorov, v katerih preživljamo delovnik, prosti čas in rekreacijo. Meje med prostori se brišejo, prišlo je do reorganizacije prostora in časa znotraj mesta.
- Razlage o preobrazbi industrijske družbe v informacijsko družbo in družbo znanja, v kateri je prišlo do družbenega prestrukturiranja pod vplivom informacijsko-komunikacijske tehnologije ter do prostorske, časovne, sektorske in hierarhične reorganizacije. Dogajanje v virtualnem prostoru vpliva na dogajanje v grajenem okolju.
- Razlage o preobrazbi iz moderne v postmoderno družbo, ki presega zgolj problematiko urbanističnega načrtovanja. Ta je bolj vezana na samo arhitekturo

kot na karkoli drugega, a se uporablja tudi kot sistematična obravnava sprememb v prostorsko-časovni organizaciji življenja (Mlinar 2007).

Takšna klasifikacija je storjena zaradi lažjega razumevanja posameznih strukturalnih sprememb znotraj različnih ideologij, a se v praksi elementi prepletajo. Tako, na primer, nove stavbe skoraj nikoli niso zgolj postmodernistične; z uporabo najnovejše tehnologije stopajo tudi na polje preobrazbe v informacijsko družbo. Tudi postindustrijska družba nikoli ni zgolj to: hkrati »napreduje« tudi v informacijsko. Vsak koncept, razlaga arhitekture, zgolj do neke mere razlaga spremembe, ki se pojavljajo v praksi. V bistvu se elementi vseh teorij prepletajo, čeprav vsaka na svoj način razlaga proces in končno posledico takšnega razvoja.

Vsak posameznik se srečuje, obiskuje in opazuje stavbe na vsakodnevni bazi. Kognitivno shemo zgradbe mesta oblikuje glede na stavbe. Stavbe namreč oblikujejo percepcijo prostora in celo usmerjajo posameznikovo pot. Kakšna je torej percepcija Ljubljane in posameznih stavb, ki sem jih analizirala? Verjetno odvisna od vsakega posameznika posebej. Dejstvo, da je Ljubljana gradila, oblikovala, dodajala in uničevala osnovne elemente dve tisočletji zagotovo ne prispeva h koherentni, celoviti in zaokroženi zgodbi, ki bi bila lahko berljiva in enostavna. Naključen opazovalec namreč težko razloči, v katerem obdobju je kakšna stavba nastala, katera je bila prej in katera ulica je tista, ki je po nastanku najstarejša. A lahko se vprašamo; ali je takšno poglobljeno znanje v resnici potrebno? Vsi ti elementi namreč prispevajo k raznolikosti mesta. Ali ni potemtakem veliko bolje, če je namesto ene, koherentne zgodbe posameznikom na voljo več zgodb oziroma tista, ki jim najbolj razumljivo razlaga mestni načrt in po kateri se najlažje orientira?

Rowe in Koetter tako uvajata termin »mesto kolaž«, v katerem je mesto predstavljeno kot zbirka različnih delov, ki se med seboj prepletajo in dopolnjujejo. Arhitekta kot tvorca takšnega okolja pa vidita kot mojstra vseh obrti, ki bi mu pri delu lahko pomagale. »Divja misel brikolažerja! Udomačena misel inženirja/znanstvenika! Sodelovanje teh dveh stanj! Umetnik (arhitekt) kot malo brikolažerja in kot malo znanstvenika! Takšna mešanica bi morala zmanjšati (takšne) strahove« (Koetter in Rowe 1980, 105). Tako naj bi bil arhitekt nekakšen strokovnjak različnih znanj. Pri svojem delu bi uporabljal znane in preizkušene modele, ki bi jih nadgrajeval s pomočjo

lastne kreativnosti in iznajdljivosti. Idealen tip arhitekta naj bi bil potemtakem nekakšen »mojster za vse«, hkrati pa bi sledil etičnim standardom določenega časa in okolja.

Mesto pa je hkrati kolaž elementov, ki so jih naredili različni arhitekti in urbanisti. Kot je vsaka stavba kolaž, tako je kolaž tudi mesto samo. Takšno mesto Ljubljana v resnici je. In tako kot deluje mesto kot kolaž, tako delujejo tudi nekatere stavbe znotraj tega mesta. »Zato je najboljši prav tisti urbanizem, ki se odreka avtoritarnemu iskanju prave resnice in se usmerja v izumljanje velikega števila drobnih, na prvi pogled prav malenkostnih rešitev« (Kos 2007, 154). Mesto je splet arhitekturnega ustvarjanja iz različnih časovnih obdobj in različnih arhitektov, urbanistov, planerjev in začasnih rešitev morebitnih težav, ki se pojavijo v urbanem okolju. Marsikaterih sprememb se vnaprej ne more predvideti. Ceste skozi mesta so že en tak element; industrijska revolucija je povzročila ekspanzijo prometnih sredstev, ki so potrebovala ceste za transport. Potrebno je bilo hitro ukrepanje, iskanje začasnih rešitev pa se je sčasoma sprevrglo v nekaj, kar je diktiralo nadaljnji razvoj mest. Tako se tudi danes zdi, da je vse, kar se planira v Ljubljani, podvrženo prometu. Ni potrebno posebej omenjati gradnje avtoceste, ki se izvaja praktično že skoraj vse od osamosvojitve Slovenije, ali gradnje tunelov v Šentvidu, ki odpira nove potencialne smeri razvoja Ljubljane; tam se že gradijo nova stanovanjska naselja. Cene nepremičnin so tam, kjer imajo dobre cestne povezave z Ljubljano, najvišje. Vse, kar je pomembno, se gradi, dogaja znotraj avtocestnega obroča. A Ljubljana je še daleč od oblikovanja lastnega, prepoznavnega sloga, tudi city brandinga. Z izjemnimi težavami oblikovanja učinkovitega transportnega sistema in visokimi cenami stanovanj zagotovo ni raj za morebitne nove prebivalce. V prihodnosti se bo tako morala soočiti predvsem s tem, kako obdržati prebivalce.

Po besedah Janeza Koželja je Slovenija še vedno v prehodu iz regulativnega, pasivnega urbanizma v dogovorni, operativni urbanizem. Do sedaj se je namreč mesto gradilo bolj ali manj samodejno, urbanizem pa je zgolj sledil pobudam in pomagal, da se izvedejo. Mesta ni moč obvladovati kot celote, ampak po delih, gre namreč za mrežni sistem, ki ni hierarhično urejen, zato se iščejo posamezne rešitve po posameznih odsekih mest. Sama struktura posameznih delov se namreč tako razlikuje, da sploh ne moremo primerjati, na primer komunalne infrastrukture v Stari Ljubljani in, na primer, v BTC-ju. Vsi ti deli morajo biti samozadostni, hkrati pa dopolnjevati celotno podobo mesto.

Vse urbanistične težave s katerimi se sooča Ljubljana, bi lahko strnili v naslednja sklopa:

- Slovenija je v celoti še vedno vpeta v podeželsko razumevanje prostora in je šele v zadnjem času začela razmišljati v okvirih urbanosti.
- Večina nove gradnje je izvedena ob cestah in ne ob progah javnega potniškega prometa. To povzroča visoke cene nepremičnin na posameznih odsekih, hkrati pa tudi prometni kaos v Ljubljani sami. Na dan namreč v Ljubljano pripelje 120.000 do 130.000 vozil (Koželj 2008).

Prva težava je veliko globlja, kot se na prvi pogled zdi. V Ljubljani je namreč obilica interesov posameznih skupin, ki se zdijo nekako nezdržljivi. Interesi občine, zaslužiti čim več za skupno blagajno se zdijo v nasprotju z interesi nekaterih predstavnikov arhitekturne stroke, ki si prizadeva ohraniti stavbe starejšega nastanka in jih ohraniti kot kulturno dediščino. Tak primer je Andrej Hrausky, vodja arhitekturnega biroja Dessa, ki pravi, da: »Arhitektura ne bi smela biti stvar hitrega zaslužka in modnih oblik« (Hrausky, julij 2008). Kot razlaga Hrausky, so tu še interesi posameznikov, ki želijo širiti zasebni kapital tudi s pomočjo arhitekture in z njo privabljati potencialne kupce na v oči vpadajoč način. Pa še posamezni arhitekti, ki sicer oblikujejo lasten način izražanja, ki pa ni povezan ne s kulturno dediščino okolja in ni relevantno vezan na okolje samo, v katero je umeščena stavba. Splet urbanističnih problemov je toliko bolj zapleten, ker področje, ki je včasih sodilo pod javno domeno, danes vedno bolj in bolj oblikujejo zasebni investitorji. Tako se ti lotevajo projektov, ki so v večji meri kot od česar koli drugega odvisni od količine kapitala, ki so ga pripravljene vložiti v nov objekt.

Ljubljana ima, tako kot večina evropskih prestolnic, težave z iskanjem in uveljavljanjem celovitega urbanističnega načrta, ki so ga julija 2010 v mestnem svetu tudi sprejeli. Načrt naj bi sčasoma odpravil zgoraj nanizane težave, s katerimi se Ljubljana sooča, hkrati pa naj bi bil dovolj prilagodljiv, da nepredvidljiv razvoj ne bi preveč uničil načrtovanega prestrukturiranja. »Sodobni plani morajo znotraj ohlapnih meril in okvirnih določil pravil podpirati heterogenost mesta, poskrbeti morajo za to, da se različne pobude med seboj usklajujejo, da se projekti ne izključujejo, ampak dopolnjujejo skozi čas« (Koželj 2008, 5). Oblikovanje takšnega celovitega načrta pa je nadvse zapleteno. Tako na primer podžupan Janez Koželj trdi, da naj »sodobni urbanizem ne določa, ampak predvsem omogoča« in si želi takšnega urbanizma. V

nadaljevanju pa pravi, da je Slovenija še vedno na prehodu iz pasivnega urbanizma v »operativni, ki postavlja pogoje«. V nadaljevanju je razbrati, da si želi bolj operativnega urbanizma (Koželj 2008, 8).

Kje je torej prava pot? Naj urbanizem diktira mestni razvoj ali naj mesto prepusti na milost in nemilost liberalni kapitalistični logiki? In v kolikšni meri naj se urbanistični načrti izvajajo ter v kolikšni meri prilagajajo tako kapitalu kot družbenim okoliščinam, ki še bodo nastale? Temeljiti posegi v arhitekturno podobo Ljubljane, ki naj bi se zgodili do leta 2027, bodo drastično spremenili tako izgled kot izkušnjo mesta samega za obiskovalca. Z novimi arhitekturami in tujim kapitalom, ki si od investicij obeta predvsem tržni dobiček, kaj malo pozornosti pa namenja javnemu pomenu stavb in sožitju stavb z okolico, bo tako oblikovana nova Ljubljana. Skozi stoletja se je Ljubljana le počasi preoblikovala, s temi posegi pa bo v nekaj letih zgrajenih kar nekaj stavb, ki bodo temeljno posegle v strukturo mesta. Nov potniški center, ki bo v prvem planu predvsem trgovski in zabaviščni, je tako na prvi pogled nadvse zanimiva arhitektura, seveda pa ostaja vprašanje, kako se bo zlila z mestom s svojo primarno funkcijo zabavišnega parka. Center v Kolizeju, kjer bo zrasel nebotičnik, bo spremenil izgled mesta; pogled na Ljubljanski grad, že od daleč razvidna prevladujoča struktura mesta na vrhu hriba, bo tako okrnjen s pogledom na nebotičnik pred njim. Podobno opaza tudi Vladimir Braco Mušič »Zdaj (...) se pred našimi očmi prostor Slovenije in prostor naših mest očitno preobraža, (...) imata vedno bolj očitno (sicer slejkoprej glavno) besedo pri tem kapital in dobiček« (Mušič 2004). Ali, kot piše Aleksander S. Ostan v besedilu *(Z)možnosti arhitekture v času globalizacije*: »Skoraj povsod so partikularni interesi zamenjali skrb za občo korist, medijsko podprte (tudi arhitekturne) blagovne znamke so prevpile kakovostne, a bolj anonimne avtohtone produkcije, privatne investicije pa daleč presegajo vlaganja v javno dobro mesta« (Ostan 2008).

Zdi se, da se danes veliko več avtorjev ukvarja z analizo nove družbe, ki se ustvarja na računalniškem medmrežju. Predmet obravnave je nadvse mamljiv, saj se preko interneta oblikujejo nove skupnosti, neprimerljive s čimerkoli v človeški zgodovini. Vendar tu ne moremo mimo dejstva, da je takšna oblika komuniciranja in socializiranja zaenkrat še vedno rezervirana za izobražene in privilegirane. Velika večina ljudi je še vedno »ujeta« v resničnem svetu z resničnimi mesti in se resnično izgublja na resničnih slepih ulicah. Oblikovanje ulic, infrastrukture, umeščanje stavb v mesto pa še zdaleč ni enostaven

proces. Zdi se, da se tako urbanisti kot tudi arhitekti ubadajo z zahtevno nalogo, kako iskati koščke neposeljenih površin in maksimalno izkoristiti njihov potencial. Hkrati pa upoštevati tako zgodovinsko dediščino mesta kot estetske principe, ki naj bi bili čimbolj univerzalni. Interesi posameznikov pa se velikokrat zelo razlikujejo od interesov generacij za nami. Oblast skuša tako vsaj na teoretični ravni omejiti pretirano poseganje v mestno okolje, kapital pa si želi čimbolj unikatnih, individualnih stavb, ki bi pritegnile pozornost že s samo obliko. Iskanje kompromisov je težavno in potrebno vsakokrat, ko se gradijo stavbe, ki so vitalnega pomena za mestno življenje. Iskanja kompromisov pa večkrat sploh ni: delo dobi najcenejši ponudnik ali ponudnik, ki je izbran »že vnaprej«. Poleg same oblike postaja čedalje bolj pomembno vprašanje tudi vgrajevanje alternativnih oblik obnovljivih virov energije v stavbe, ki bi pripomogle k manjši porabi klasičnih virov energije, poleg tega pa bi pripomogle tudi k bolj udobnemu bivanju. Same oblike, ki jih arhitekti izbirajo, se med seboj na moč razlikujejo, kot so se tudi v preteklosti. Skozi določen tip arhitekture so se zrcalile določene ideje, voditelji so skozi oblikovanje zgradb želeli utrditi svoj položaj in pasivizirati, ukrotiti množice, saj je sama monumentalnost delovala mogočno in potrdila zaupanje ljudi v oblast. Primer modernistične arhitekture, podobne tej ideji, je v moji diplomski nalogi stavba parlamenta, katere mogočnost vsekakor spodbuja občutek moči, hkrati pa njeno okrasje vzbuja nacionalno sentimentalnost. Spet druge stavbe so želele s svojo podobo asociirati na vero. Slovenija je dobesedno posejana s cerkvami in Ljubljana ni nobena izjema. V primeru cerkve sv. Jakoba je fascinantno, kako je kljub vsem preobrazbam, ki jih je doživela, ohranila svojo prvenstveno formo in namen: predstavljati kraj cerkvenega bogoslužja. Nekatere stavbe so elegantni pomniki daljne preteklosti, subtilno umeščeni v sedanjo okolico, ki pa ne skrivajo nekega globljega pomena. Centromerur v moji diplomski nalogi je ravno to: zgrajen po modi svojega časa, svetovljanska stavba, namenjena trgovanju, ki krasi ljubljanski center. Tako kot v preteklosti pa tudi danes izbira pravega stila lahko arhitekta loči, ali se bo zapisal v zgodovino kot genij ali kot »zgubljen primer«. Tako, na primer, Jože Plečnik velja za enega največjih arhitektov svojega časa. Pronicljivost, s katero je v svoje stavbe implementiral lokalne geografske in zgodovinske značilnosti kraja, v katerem se njegove stavbe nahajajo, je občudovanja vredna. In NUK je verjetno eden najbolj zglednih primerov: nekaj podobnega je skušal narediti Ivan Vurnik z Zadružno gospodarsko banko, a ker se je omejil na zgolj en element, fasado, ki jo je oblikoval v stilu tradicionalne slovenske vezenine, je bil pri oblikovanju prepoznavnega nacionalnega sloga veliko manj uspešen.

Danes se arhitektura težko upira zahtevam kapitala. Primer takšnega upora je zagotovo mladinski hotel Celica, ki ne samo s svojo obliko in namenom, marveč tudi s svojo zgodovino predstavlja zmago izvirne ideje nad željo po zaslužku. Na drugi strani imamo Kolosej: ravno tako apropiacija zgodovinske oblike, vendar ni lokalne geografske ali zgodovinske povezave, tudi sam način uporabe stavbe je temeljno drugačen od Celice, zato ne moremo govoriti o originalnosti in globljem pomenu stavbe same. Moderen način gradnje arhitektom omogoča resnično neverjeten razpon možnih oblik, struktur, fasad. Zato v postmoderni arhitekturi prihaja do presežka vseh teh elementov, množica idej v eni sami stavbi pa povzroči izgubo enega samega pomena. Ravno ta presežek je v ljudeh sprožil iskanje drugačnih poti izražanja. In nekateri so to pot našli v ustvaritvi lastnega jezika, lastne ideje, edinstvene izkušnje, bolj resnične od resničnosti same. Tak primer v moji diplomski nalogi predstavlja Arcadia, prodajalna svetil, ki z edinstvenim izrazom nudi edinstveno izkušnjo. Hkrati pa se isti posameznik, ki nakupuje v Arcadii, zabava v Koloseju, pričaka prijatelje v Celici, sprehaja mimo Centromerkurja, morda hodi k maši v cerkev sv. Jakoba, vedno znova vrača tudi na Čopovo ulico s Prešernovim trgom, enim glavnih vozlišč v Ljubljani. In ravno to je čar vseh teh stavb: vsaka zase podaja svojo zgodbo, vse skupaj pa tvorijo čisto novo zgodbo, zgodbo mesta Ljubljana, ki jo vsak posameznik doživlja po svoje. Mnogi arhitekti, kot na primer Janko Rožič, Aleksander S. Ostan, Andrej Pleterski in Vladimir Braco Mušič, opozarjajo na prevlado kapitala nad iskrenim arhitekturnim ustvarjanjem. Ohranjanje kulturne dediščine je tu definitivno bistvenega pomena, a če pogledamo na problematiko z drugačne strani, ali ni arhitektura vedno na strani privilegiranih, vedno na strani kapitala? Od piramid v Egiptu, Koloseja v Rimu, Sikstinske kapele, do Sidneyjske opere in Eifflovega stolpa: vse stavbe so bile financirane s strani voditeljev tistega časa in so nosilci neke ideologije, ki je odraz ravno te družbe, v kateri so stavbe nastale. Nihče ne ve, kakšni arhitekturni trendi bodo aktualni čez tristo let in kakšne arhitekturne zablode današnjega časa bodo takrat morda smatrane za vizionarska dela. Tudi Plečnik ni užival tako velikega ugleda za časa svojega življenja kot ga njegova dela uživajo danes.

Smiselno bi se mi zdelo nadaljevati raziskovanje z analiziranjem samih prebivalcev mesta in njihovega odnosa do različnih stavb. Kako oni prepoznavajo različne ideologije, ki so temeljni gradniki različnih stavb tako v Ljubljani kot tudi v preostalih mestih? V svoji analizi sem ugotavljala, kako se skozi arhitekturo zrcalijo različne

ideologije, ki ponazarjajo čas, kraj in družbene okoliščine nastanka posameznih stavb. Tako so arhitekturna dela komunikator določene družbe, ki posameznikom sporoča ideologijo naročnikov arhitekturnih del, privilegiranih posameznikov, ki ponavadi pripadajo vladajoči eliti. Hkrati pa so stavbe most med nami in našimi predniki ali celo izgubljenimi civilizacijami, za katerimi je arhitektura ostala edina sled, ki nas povezuje. Z globljim poznavanjem arhitekturnih elementov si lahko razlagamo vero, način življenja ter družbeno ureditev naših prednikov. Pri tem sem prišla do zaključka, da pri tem, kako bodo dejansko stavbe oblikovane, igrajo pomembno vlogo tudi arhitektova načela, ideje in način izražanja. Vsako stavbo pa ljudje interpretirajo glede na lastne izkušnje, kar je lahko čisto neodvisno od arhitektovih namenov. Konec koncev so stavbe odraz dobe, v kateri živimo. Dovoljenih je več različnih zgodb in njihovih interpretacij, vsak posameznik pa ima svojo razlago podanega.

12 LITERATURA

- Atkinson, David. 1998. Totalitarianism and the Street in fascist Rome. V *Images of the Street; Planning, identity and control in public space*, ur. Nicholas R. Fyfe, 13-30. London: Routledge.
- Barthes, Roland. 1990. *Retorika starih, Elementi semiologije*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Baudrillard, Jean. 1999. *Simulaker in simulacija, popoln zločin*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
- Bentham, Jeremy. 1995. *The panopticon writings*. London, New York: Verso.
- Bernik, Stane. 2001. *20. stoletje : arhitektura od moderne do sodobne : vodnik po arhitekturi*. Ljubljana : Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije.
- *Brazil*. 1985. DVD. Scenarij: Terry Gilliam in Tom Stoppard, režija: Terry Gilliam. Velika Britanija: Embassy International Pictures.
- Černe, Andrej. 2007. Urbano – kompleksnost, raznolikost, spremenljivost, stalnost in individualnost. V *O urbanizmu; kaj se dogaja s sodobnim mestom?* ur. Ilka Čerpes in Miha Dešman, 95-116. Ljubljana: Krtina.
- Ellin, Nan. 1999. *Postmodern Urbanism: revised edition*. New York: Princeton Architectural Press.
- Fyfe, Nicholas R. 1998. *Images of the Street; Planning, identity and control in public space*. London: Routledge.
- Gajšek, Miran. 2008. Vseslovenska metropola Ljubljana kot razvojni motor Evrope. *Ljubljena Ljubljana, Glasilo Mestne občine Ljubljana*, 2: 8-11.
- Gausa, Manuel. 2007. Multimesta. V *O urbanizmu; kaj se dogaja s sodobnim mestom?* ur. Ilka Čerpes in Miha Dešman, 79-84. Ljubljana: Krtina.
- Hrausky, Andrej in Janez Koželj. 2002. *Arhitekturni vodnik po Ljubljani : 100 izbranih zgradb*. Ljubljana: Rokus.
- Halbwachs, Maurice. 2001. *Kolektivni spomin*. Ljubljana : Studia humanitatis.
- Jackson, Peter. 1998. Domesticating the Street; The Contested Space of the High Street and the Mall. V *Images of the Street; Planning, identity and control in public space*, ur. Nicholas R. Fyfe, 176-190. London: Routledge.
- Jencks, Charles. 1985. *Jezik postmoderne arhitekture*. Beograd: Vuk Karadžić.

- Koetter, Fred in Colin Rowe. 1980. *Collage City*. Massachusetts: The MIT Press, Cambridge.
- Koolhaas, Rem. 2007. Kaj se je vendar zgodilo urbanizmu? V *O urbanizmu; kaj se dogaja s sodobnim mestom?* ur. Ilka Čerpes in Miha Dešman, 287-292. Ljubljana: Krtina.
- Korošec, Branko. 1991. *Ljubljana skozi stoletja: Mesto na načrtih, projektih in v stvarnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kos, Drago. 2007. Neurbana nacija. V *O urbanizmu; kaj se dogaja s sodobnim mestom?* ur. Ilka Čerpes in Miha Dešman, 137-164. Ljubljana: Krtina.
- Koželj, Janez. 2008. Sodobni urbanizem ne določa, ampak predvsem omogoča. *Ljubljena Ljubljana, Glasilo Mestne občine Ljubljana*, 2: 4-7.
- Kučan, Ana. 1998. *Krajina kot nacionalni simbol*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Lobnik, Uroš. 2007. Mesto v peščeni uri. V *O urbanizmu; kaj se dogaja s sodobnim mestom?* ur. Ilka Čerpes in Miha Dešman, 307-318. Ljubljana: Krtina.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. 2006. *Znotraj mislečih svetov*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- *Metropolis*. 1927. DVD. Scenarij: Thea von Harbou, režija: Fritz Lang. Nemčija: Universum Film.
- Mitchell, W. J. T. 2002. *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mušič, Vladimir Braco .2004. Mesto in Urbanizem med teorijo in prakso. <http://dk.fdv.uni-lj.si/tip/tip20041-2music.pdf>
- Platon. 1995. *Država*. Ljubljana: Mihelač.
- Pleterski, Andrej. Starodavna načela urejanja prostora. V *Sporočila prostora. ARH. Arheologija-arhitektura*, ur. Andrej Pleterski in Mateja Belak, 27-32. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Ravnikar, Edvard. 2007. *Umetnost in arhitektura*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Relph, Edward. 1976. *Place and Placelessness*. London: Pion Limited.
- Rendell, Jane. 1998. Displaying sexuality: gendered identities and the early nineteenth-century street. V *Images of the Street; Planning, identity and control in public space*, ur. Nicholas R. Fyfe, 75-91. London: Routledge.

- Rotar, Braco. 1981. *Pomeni prostora : Ideologije v urbanizmu in arhitekturi*. Ljubljana: Delavska enotnost.
- Rožič, Janko. 2008. Teorija. V *Sporočila prostora. ARH. Arheologija-arhitektura*. ur. Andrej Pleterski in Mateja Belak, 9-19. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Sassen, Saskia. 2007. Globalno mesto; predstavitev koncepta in njegove zgodovine. V *O urbanizmu; kaj se dogaja s sodobnim mestom?* ur. Ilka Čerpes in Miha Dešman, 37-48. Ljubljana: Krtina.
- Saussure de, Ferdinand. 1997. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. 2001. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Svetokriški, Janez. 1991. *Sacrum promptuarium Janeza Svetokriškega*. Koper: Lipa.
- Škerlep, Andrej. 1996. Semiotika oglaševanja: anatomija pomena oglaševalskih sporočil. V *Slovenska država, družba in javnost: zbornik ob 35-letnici Fakultete za družbene vede*, 267-277. Ljubljana: FDV.
- *The Matrix*. 1999. DVD. Scenarij in režija: Andy in Lana Wachowski. Avstralija, ZDA; Groucho II Film Partnership.
- *Triumph des Willens*. 1935. DVD. Scenarij: Leni Riefenstahl in Walter Ruttmann, režija: Leni Riefenstahl. Nemčija: Leni Riefenstahl Produktion.
- Tuan, Yi-Fu. 1997. *Space and Place; The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Underwood, David Kendrick. 1994. *Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil*. New York : Rizzoli.
- Venturi, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art Papers on Architecture.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown in Steven Izenour. 1988. *Pouke Las Vegasa: Zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Virilio, Paul. 2007. Preveč razkrito mesto. V *O urbanizmu; kaj se dogaja s sodobnim mestom?* ur. Ilka Čerpes in Miha Dešman, 251-271. Ljubljana: Krtina.

PRILOGA A: Intervju z Andrejem Hrauskyjem

Ljubljana, julij 2008.

Špela Luzar: Kaj dejansko v praksi pomeni sprejetje strateškega in prostorskega načrta Mestne občine Ljubljana? Kateri so največji problemi, s katerimi se sooča Ljubljana?

Andrej Hrausky: Ljubljana se dolgo časa sploh ni soočala s svojimi urbanističnimi problemi. Proces reševanja le-teh pa je izjemno dolgotrajen. Ljubljana je zelo počasna, vsaj bila je, pri adaptiranju in spreminjanju svoje zunanje podobe. Slovenska cesta, na primer teče po isti progi kot nekdanja glavna cesta Emone. Spreminjanje Ljubljane pa bi bilo potrebno bistveno dolgoročneje in premišljeno. Bistvo urbanizma je, da zagotovi enakovredne pogoje, da na majhnem prostoru lahko živi veliko ljudi. In red je potreben, da se človek počuti svobodnega. Tako morajo obstajati določena pravila, da drugih ne ovirate, prava svoboda pa se nahaja ravno znotraj pravil. Danes pa prevladuje iniciativa kapitala. V Ljubljani je mnogo odprtih vprašanj, ki so potrebna temeljitega razmisleka, Eden takšnih je tudi gradnja učinkovite železniške infrastrukture. Tako bi bilo hitro železnico morda smiselnejše zgraditi pod mestom samim, tako bi podzemna železnica tekla 3 kilometre. Mnogi temu ugovarjajo in pravijo, da je veliko bolj smiselno in poceni graditi 20 kilometrsko progo okoli mesta, a pri tem ne upoštevajo dejanskih potrebnih sprememb v obstoječi potniški infrastrukturi, kot je razbijanje cest in gradnja novih železniških prehodov.

Špela Luzar: Kakšne so potemtakem rešitve iz nastale situacije?

Andrej Hrausky: Stroka bi morala dati predloge, pokazati iniciativo, kako bi mesto delovalo kot politično telo. Mestna občina namreč ne deluje v smeri interesov meščanov, ampak predvsem v interesu kapitala. Želja po hitrem zaslužku je tista, ki žene investitorje v vlaganje v tržno obrestujoče projekte. Prodati želijo, še preden je hiša sploh gotova. Moramo pa se zavedati, da bo stavba živela še dolgo za nami. Preživi namreč 200, 300 let, tudi 500. Je dediščina našim potomcem. Arhitektura tako ne bi smela biti stvar hitrega zaslužka in modnih oblik. Hiša bo namreč morala biti vseh generacijam za nami. Obnove in prenove infrastrukture bi morale potekati bolj konzervativno in premišljeno. Tako je, na primer, razmišljal tudi Plečnik. Bistveno pri ustvarjanju je bilo zanj, da ga bodo razumele tudi generacije za njim. To razumevanje pa utemeljil tako: če jaz lahko razumem, kaj so hoteli Egipčani povedati s piramidami, potem lahko tudi sam ustvarim tako obliko, ki bo ljudem razumljiva 100 let za mano.

Špela Luzar: Kako so stavbe umeščene v celovit sistem mesta Ljubljana?

Andrej Hrausky: Evropa cela ima velike težave v boju, kako ohranjati evropsko identiteto. Problem je prepoznavanje tipičnih karakteristik nekega urbanega okolja, jih ohranjati in nadgrajevati. Ljubljana je na takšnem poligonu baročno mesto s srednjeveški tlorisom, na katerem je Ljubljanski grad. Načrtovana gradnja Kolizeja, na primer, bi to percepcijo hriba z gradom kot dominantne figure v veliki meri oskrnila, saj bi spremenila te proporce dominante. Sama lega je neverjetna: Ljubljanska vrata, ki gredo skozi ožino okoliških hribov, so povezava med evropskim zahodom in vzhodom, severom in jugom. Zelene zajede proti tem vratom je potrebno zaščititi. Ogromno projektov krni to celovito podobo. Različne črne gradnje na hribu, Kolizej, bazen Ilirija v Tivoliju, iz katerega nastaja nakupovalno središče, novo župnišče v Tivoliju, kjer je pravoslavna cerkev in nenazadnje nov potniški center. Zakaj ni bilo natečaja za potniški center, na primer? Bil je urbanistični, ni pa bilo arhitekturnega. Tako bo nastala stavba,

ki je v prvi vrsti nakupovalno središče. Tako Ljubljano posiljujejo z arhitekturami, ki so tuje. Slovenska arhitektura je sicer zelo dobra, evropsko prepoznavna in cenjena. V Ljubljani pa ustvarjajo predvsem tuji arhitekti! Globalizacija pomeni ista mesta, enaka po celem svetu.

Špela Luzar: Kako vidite nekatere nove stavbe v Ljubljani, kot je mladinski hotel Celica in trgovina s svetili Arcadia Lightwear House?

Andrej Hrausky: Pri Celici je sam pristop predvsem umetniški. Sodoben pristop sicer pri hotelih ni nič novega: v hotele so preuredili že kar nekaj zaporov.

Arcadio so umestili v lokacijo predmestja brez arhitekturnih kvalitete, na okolje se odziva s črno kocko, nekvaliteten ambient. Poigrava se s samo vsebino; črna, kjer se dejansko prodaja svetila. Je laboratorij svetlobe, kjer predstavljajo različne načine osvetlitev. Ne prodajajo namreč lučk, ampak svetlobo. Na princip »sezam, odpri se«, se odpre vhod v kontrast, svetlobno doživetje. Tako nudi simbolno pot.

Špela Luzar: Kako vidite arhitekturo v službi ideologije?

Andrej Hrausky: Arhitektura si ni nikoli izmislila ideologije, ampak je prevzela in dodajala različne simbole. V Rusiji, na primer, so zaživali konstruktivisti, a je Stalin popolnoma uničil razvoj s social-realizmom. V Sloveniji nismo imeli tipičnih real-socialističnih stavb. Parlament, na primer, je bolj podoben NUK-u, real-socializmu asociira zgolj z venci in pojavnostjo stavbe. Resnično real-socialističen je zgolj spomenik ruski armadi v Murski Soboti. Sloga pa tudi ne moreš izmisliti; ta je ali pa ga ni.