



8 **Uvod**

11 **Dvorišča in vrtovi**

Plečnikovi posegi v kontekstu Praškega gradu

67 **Plečnik, Masaryk in antika**

ali arhitektura za novo demokracijo

81 **Neodvisen od manifestov**

Primer Josef P. in praška arhitektura

93 **Plečnikov Rajski vrt na Praškem gradu**

Razvoj zamisli projekta

107 **Dokumentacija razstave**

Josip Plečnik – Arhitektura za novo demokracijo, Praški grad 1996

171 **Plečnikov načrt za Split**

Razmišljanje o umetnikovem odnosu do zgodovine

187 **Navdih Rima**

Italijanski motivi pri Plečniku

209 **»Mi manjka vsako razumevanje ...«**

Plečnikov odnos do terena

231 **Kontinuiteta stavbarstva in inovacija iz lokusa**

Teme in prostorski koncepti pri Plečnikovih povečavah obstoječih cerkva

256 **Viri**



13 Vrata na Rajski vrt z granitnim polstebrom.

14 Vstopni podest na Rajski vrt z Novih grajskih stopnic.

15 Vstopni podest na zahodni špici Rajskega vrta.

16 Monumentalno stopnišče kot veličastno stopnjevanje sekvenc vrtnega prostora.



14



15

Če se z Male Strane po Novih grajskih stopnicah vzpenjamo vzdolž mogočnega renesančnega opornega zidu Rajskega vrta, se nam nenadoma, na samem vrhu stopnic, odpre osupljiv pogled na Prago. Komaj tu opazimo, da se iz starega surovega zidu izvija majhen podest z balustrado v baročnem stilu. Za njim, v zidu, ki je zaključen z zobčastim nadzidkom, pa že opazimo tujerodno delujoča vrata s stebrom na sredini.¹⁷ **14**

Plečnik je tukaj mojstrsko rešil nadvse težavno, tesno vhodno situacijo. Oba ozka podesta na obeh straneh zidu je povezal v enega, in to s pomočjo širokih vrat in enotnega tlaka. Vhodni podest pred zidom je hkrati prvi iz cele vrste natančno določenih razgledišč (pri katerih je bila pogosto določena tudi smer pogleda). Ta razgledišča Plečnik potem niza kot bisere na ogrlici surovega zidovja vrta.

Plečnik v ospredju uporablja materiale iz neposredne okolice, opeke in domači peščenjak balustrov, oprime se celo baročnih oblik, ki prevladujejo v okolici in v razgledih na Malo Strano. Korak naprej pa že daje jasen osebni pečat, in to z vrati s sredinskim stebrom, ki v težkem zidu delujejo zelo transparentno. Dokaj nekonvencionalen je »dorski« polstebber iz svetlega granita, ki označuje vstop. **13** S tema dvema držama že tukaj pri vhodu nakazuje temo celotnega vrta: brez zadržkov uporabiti elemente obstoječega stanja tam, kjer konkretno mesto izžareva močno samoniklost, radikalno novo pa ustvarjati tam, kjer je nujen nadaljnji razvoj in preseganje danega kraja.

Skozi vrata vstopamo na majhen trikoten podest, ki ga z dveh strani omejujeta simetrični delni fasadi: vhodnim vratom, razdeljenim s srednjim stebrom, v spodnjem delu grajske fasade ustreza dvoje vrat v Levjo dvorano, med katerimi je nameščena visoka kamnita vaza. **15** S tretje, odprte strani podesta monumentalno stopnišče v treh krakih in po celotni širini prostora sunkovito pada v Rajski vrt. Če vrt zapustimo na tem mestu, občutimo stopnišče kot grandiozno stopnjevanje sekvenc vrtnega prostora pred dosego cilja. **16** Situacija spominja tudi na motiv klasičnih dostopov na Grad – na Stare in Nove grajske stopnice. Stopnišče s podesti hkrati ohranja spomin na prvotno terasasto stanje vrta. Pomembna spodbuda so nedvomno bili že omenjeni ostanki starega stopnišča, ki naj bi bilo ohranjeno.¹⁸



16

17 Steber sredi odprtine je Plečnikov priljubljeni motiv. Uporablja ga v prvotnem religioznem pomenu: središče ali os ne pripada človeku, rezervirana je za nekaj, kar človeka presega; drugače kot v renesansi, ki je z vpeljavo centralne perspektive človeka postavila v središče sveta, imajo številne srednjeveške katedrale na sredini vstopnega portala postavljen steber, interpretiran kristološko. Pri Plečniku je sredinski steber izraz skromnosti in priznanje višjega načela.

18 Glej vir za opombi 2 in 3.



99

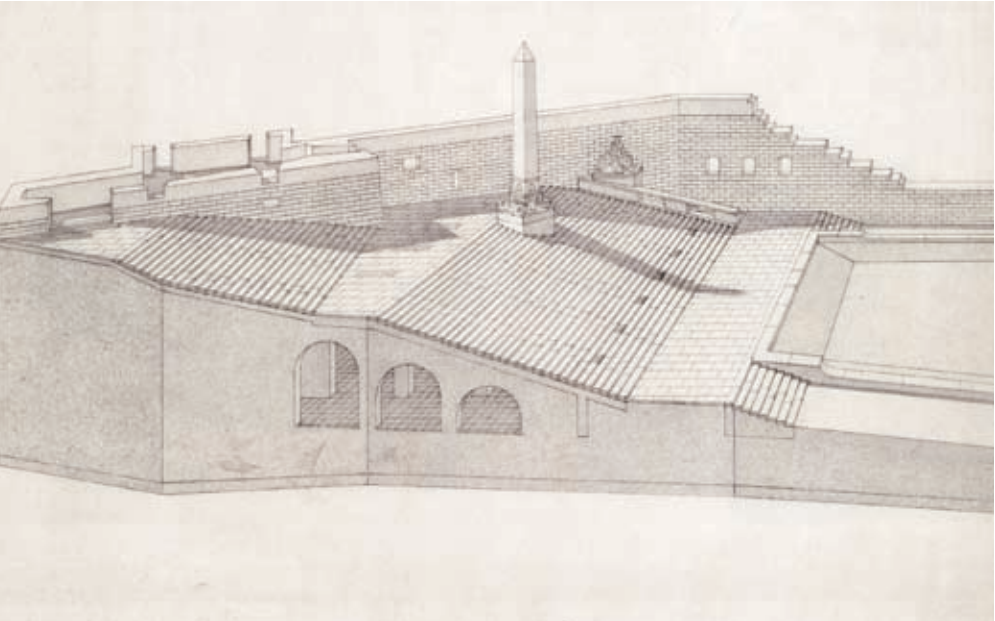
- 99 Torzo monolita na Tretjem grajskem dvorišču brez piramidalne konice med svetováclavskimi slovesnostmi 1929.
- 100 Konvencionalna varianta monolita na Rajskem vrtu, januar/februar 1921.
- 101 Variante obeliska z večno lučjo, na sredini varianta »svetilnik«.
- 102 Vaški svetilnik v Suhorju, Slovenija 1667.

Monolit – luč v granitu

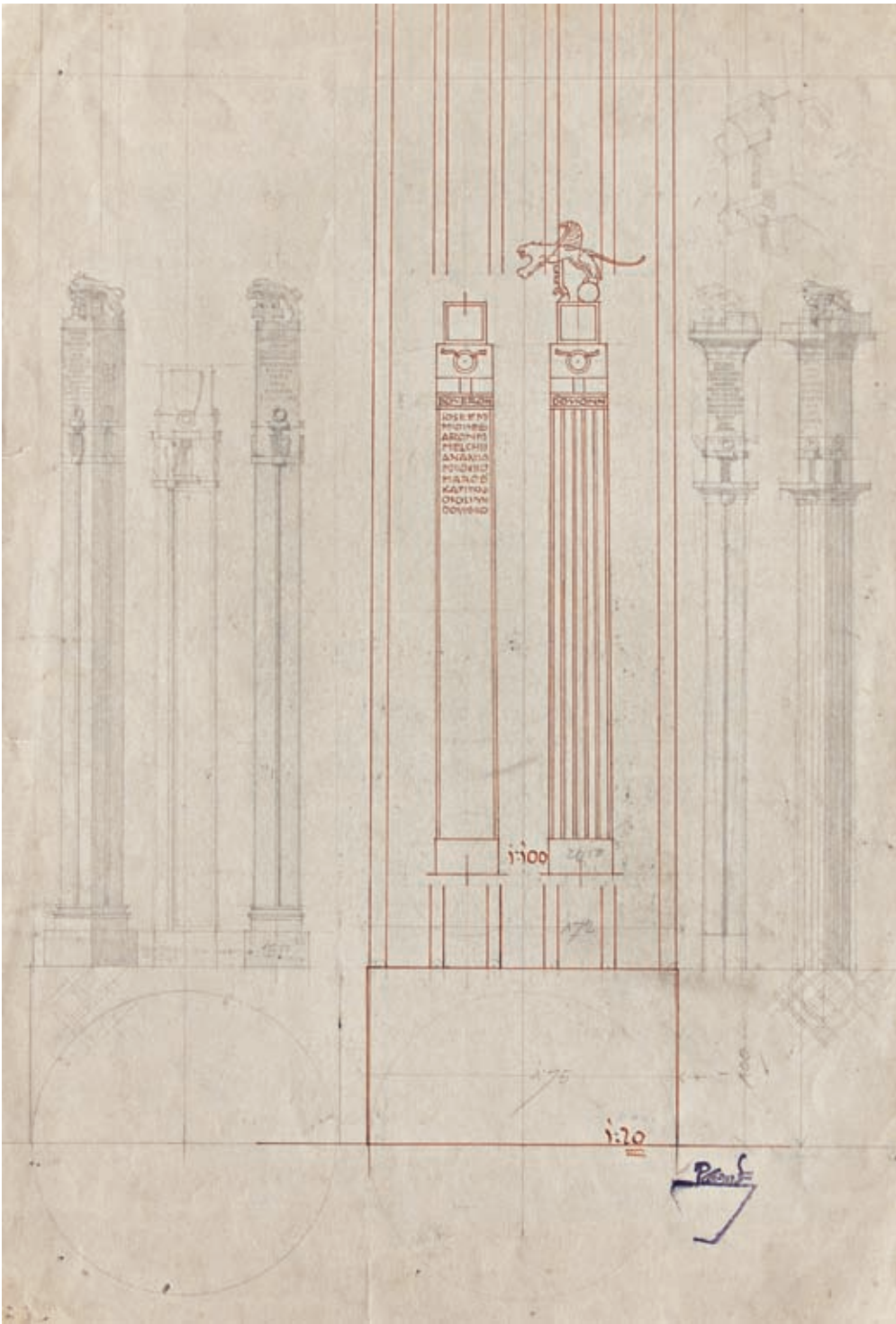
Monolit na Tretjem grajskem dvorišču je očitno torzo. Topa kamnita prizma, ki je želela biti obelisk, vendar ji manjka piramidalna konica. V današnji podobi je priča Plečnikovih najbolj drznih hrepenenj in strasti, njegov spodleteli vzpon proti absolutnemu. 99

Zamisel monolita, zasnovanega za monumentalno stopnišče na Rajski vrt, je doživela vrsto sprememb, preden je kot torzo končala na Tretjem grajskem dvorišču. Plečnik jo je razvil hkrati s končno verzijo Rajskega vrta že januarja 1921, in sicer kot nedeljiv sestavni del para obelisk-skleda. Tedaj je risal monolit kot klasičen obelisk s konico ali kot steber s kroglo ali s krotkim levom. Plečnikova prvotna zamisel je bila torej razmeroma konvencionalna in je tematizirala znane klasične zglede iz Rima, s tem da jih je samo prilagajala novi ikonografiji spomenika žrtvam državne samostojnosti. 100 Ideja večne luči na monolitu se v projektih pojavi šele februarja 1921. Plečnik je moral biti navdušen nad to zamisljo – luči iz kamna – in jo je začel zavzeto obdelovati. Navdih je iskal v vsemogočih tipologijah luči na stebru – zlasti v *lanternes des morts*, ki jih je poznal od Viollet-le-Duca in z domačih pokopališč, 102 v podobnih vaških svetilnikih ali v nagrobni arhitekturi rimskih nekropol. V vseh teh variantah je šlo za nekakšno okence v razčlenjenem podaljšku monolita, iz katerega bi luč sijala kakor »iz notranjosti kamna«. Tehtal pa je tudi nekakšno varianto »svetilnika«, ko je na monolit postavil svetilko v podobi velike žareče kocke. 101 Navsezadnje se je dokončno ogrel za »bolj ponotranjeno« varianto, ko kamen, iztrgan iz zemeljskih globin, žari od znotraj. Tukaj gre za arhetip iskre (ali zvezde) v teminah zemlje, ki premaguje klasično dvojnost neba in zemlje ali duha in materije.⁷⁰ »Monolit na stopnicah,« je po zlomu drugega monolita napisala Alice Masaryková Plečniku, je »bolečina, ki se je spremenila v luč.«⁷¹

Večna luč na monolitu pa je tudi prinašala določene težave. Ikonografski program je postal s tem še kompleksnejši; tukaj je bil državni znak v podobi leva,⁷² večinoma tudi motiv kapitela z grbi dežel; Masarykovo posvetilo⁷³ in še večna luč, ki je povzročala preglavice tudi po tehnični plati. K izvoru svetlobe je bilo treba skozi monolit pripeljati električno napeljavo in občasno zamenjati žarnico. To so bila verjetno tista prozaična razmišljanja, ki so Plečnika pripeljala do zamisli o stebru, sestavljenem po dolžini iz dveh ali štirih kamnov. Zato so bile vse te variante profilirane tako, da bi bilo možno zakriti podolžne špranje. Steber bi bil votel, večno luč bi bilo mogoče za popravilo spustiti dol, mogoče pa bi se celo dalo splezati gor. 103



100



101



102

- 70 E. Neumann, Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit, v: Eranos Jahrbuch, str. 11–56.
- 71 Pismo Alice Masarykove Plečniku, 20. 10. 1924, AML.
- 72 Prof. Štursa je izdelal različne načrte, noben od njih pa Plečnika ni zadovoljil. Še 4. 9. 1923 – štiri dni pred zlomom prvega monolita – je po ogledu mavčnega odlitka v polovični velikosti kategorično odločil, »da ›tiste njegove stvari‹ ne bo dal na monolit«. Blažkov zapis, 4. 9. 1923.
- 73 Masaryk je po konzultaciji z nekaterimi legionarji 26. 3. 1921 izročil ta dokončni napis za spomenik na Rajskem vrtu: »Bratom, padlim in umrlim, sobojevnikom in sodelavcem, ki so v svetovni vojni, na vseh bojiščih in v vseh deželah, daleč od domovine in od Svojih, Zaveznikom zvesti, dali svoja življenja za neodvisnost svojega naroda, za republiko demokratično in socialno pravično, za vstajenje zatiranih narodov in za preporod ljudstva. In ne pozabimo na tiste, ki so v nasprotju s svojim prepričanjem umirali v sovražni vojski, spominjajmo se predvsem mučnikov, tistih, ki jih je usmrtila sovražna vojaška in državna oblast. Vsem, Hvaležni, Večni Spomin!«



Gradu samodejno voden skozi reprezentativni vestibul, ki bi ga prav tako uporabljali vi-soki državni gostje. Stebriščna dvorana kot notranji prostor in s svojo opremo konotirana kot osrčje uradnega sedeža predsednika bi s tem postala najmočnejši znak demokratične *égalité* – očitno premočan znak za takratni in poznejši čas. V kontekstu vizualnega ozi-roma dejanskega odpiranja Gradu je treba omeniti tudi obhodne poti, ki jih je Plečnik ali načrtoval ali izvedel: skozi južne vrtove, skozi Vrt na bastiji do Smodniškega mostu, ali na obeh straneh Jelenovega jarka. Te pluralizirajo ponudbo cirkulacije in naredijo sedež demokratičnega predsednika tudi vizualno dostopen.

Ad 5) Bazično-demokratični postopki, ki se dandanes v Evropi vedno bolj uveljavljajo pri velikih javnih projektih, v dvajsetih letih prejšnjega stoletja še niso bili aktualni, kot tudi ne udeležba uporabnikov pri načrtovanju, s kakršno se je eksperimentiralo v šestdesetih in sedemdesetih letih. Prav nasprotno: način, kako je Plečnik delal za Masaryka, prej spominja na odnos med renesančnim vladarjem in njegovim umetnikom, ki je odgovarjal le svojemu naročniku. Pisma, ki sta jih Plečniku pošiljala Alice in Masaryk, nazorno ilustrirajo, kako sta mu s svojo avtoriteto, kolikor se je le dalo, ščitila hrbet v borbah z gradbeno upravo in različnimi strokovnimi gremiji, da bi se lahko čim bolj v miru ukvar-jal s svojo umetnostjo. V enem primeru pa je konkretna udeležba številnih vendarle postala del simboličnega koncepta »demokratične« prenovе Gradu: granitne plošče za tlakovanje Tretjega grajskega dvorišča, reprezentativnega sprejemnega prostora Gradu, kjer predsednik države z balkona komunicira s svojim ljudstvom, so bile pripeljane s šte-vilnih delov republike. **12** S tem so povzeli tradicijo, ki je bila v rabi že pri gradnji Narod-nega gledališča v Pragi, ko so temeljne kamne pošiljali z vseh strani Češkega kraljestva.



- 11** Izhod iz predsedniškega stanovanja na Rajski vrt.
- 12** Tlakovanje Tretjega grajskega dvorišča z vodnjakom sv. Jurija. Iz barve granitnih plošč je razvidno, da prihajajo iz različnih kamnolomov republike.
- 13** Antropomorfno merilo Plečnikovih posegov v zunanjem prostoru: mala razgledna altana v Vrtu na okopih.
- 14** Diskurzivni značaj Plečnikovih intervencij: vodnjak sv. Jurija in skupine obiskovalcev na Tretjem grajskem dvorišču, Josef Sudek, 1936.
- 15** Sv. Jurij na Tretjem grajskem dvorišču.
- 16** Arhitekturni diskurz z mitologijo kraja: vstopni baldahin Bikovskega stopnišča na Tretjem grajskem dvorišču.

12



13

Ad 6) Videli smo, da je bilo Masarykovo razumevanje demokracije utemeljeno v huma-nizmu in s tem tudi religiozno utemeljeno. Od dosledno domišljene enakosti pred bogom vodi logični korak k medsebojni enakosti ljudi – eden od predpogojev demokracije. Oba protagonista prenovе Gradu sta si bila v tem edina. Pri obeh se je to izrazilo v načelni skromnosti, pri Masaryku kot državniku tudi v njegovi posebni »ljudskosti«. Prenova bi morala biti »preprosta, a umetniško žlahtna« in pri tem je prominentni naročnik s svojo letno rezidenco v Lányh in predsedniškim stanovanjem na Gradu dal dober zgled. Iz vseh Plečnikovih projektov, ki so bili povezani s predsednikovim osebnim okoljem, veje ta zadržana, a plemenita skromnost. Kot *pars pro toto* naj bo omenjen zasebni predses-nikov izhod v Rajski vrt: preprosta vrata in ena sama kamnita stopnica. **11** Vsi posegi v južnih vrtovih, ki se ne nanašajo na kontekst mestnega prostora – in tu gre predvsem za manjše arhitekture na liniji zidu proti mestu – se odlikujejo po antropomorfem merilu **13** in intenziteti oblikovanja, ki ustreza zaznavno psihološki potrebi pešca po zaposlovanju vseh čutov. Oprema prostorov je tako »človeku primerna«, v najbolj pravem pomenu besede humana. Ali imamo torej pred seboj arhitekturo, ki morda ustreza Masarykovi predstavi humanitarne demokracije? Ali, kot piše Alice: »Slog demokracije – resničnost, spoštovanje človeka, varčevanje z delom ...«²⁵

Ad 7) Demokracija je razprava, pravi Masaryk, je večglasnost, morda tudi večjezičnost, pomeni zdržati pluralnost v diskurzu. Plečnik na Gradu uvaja nove teme in pripovedi, nove elemente. Ti so zmožni dialoga, vodijo diskurz z obstoječim in med seboj. In večino-ma nastopajo v takem merilu, da lahko sprejmejo človeka v svojo sredino kot enakovred-nega udeleženca pogovora. Pri hoji skozi grajske vrtove in dvorišča se tako zapletamo v številne diskurze. Stari častivredni konjeniški spomenik svetega Jurija je dvignjen na preprost, a žlahten podstavek nad naše glave in zasidran z lebdečim bakrenim obročem – svetniškim sijem – na rastrsko površino. **12, 14, 15** Ta »nagovor« nas magično privlači in nas napoti na dva referenčna sistema Tretjega grajskega dvorišča, katerega središče je sveti Jurij. Vhodni baldahin k Bikovskemu stopnišču s svojim antropomorfem merilom in pripovedmi nas zaobjame in ubrano vodi v mitološke globine zgodovine tega kraja. **16** Obenem pa nas opozarja tako na realnost mesta pod nami kot tudi na oddaljeni Vyše-hrad, mitološki izvor mesta. Čisto mimogrede se zapletemo v pripoved, se vpletamo vanjo s svojimi asociacijami in slikovnimi predstavami, in zgodbo razpredamo naprej na različnih časovnih ravneh zgodovine. Na vrtovih lahko te pogovore nadaljujemo na šte-vilnih mestih. Naj gre za zgodnjekrščanske teme v mali altani ali hrepenenje po mestu



14



15



16

25 Pismo Alice Masaryk Plečniku z dne 25. 5. 1922, AML.



32

- 32 Prvi osnutek za Narodno in univerzitetno knjižnico v Ljubljani. Pogled z okna velike čitalnice na renesančno palačo, J. Plečnik 1930.
- 33 Palača Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, J. Plečnik 1941.
- 34 Palazzo Medici-Riccardi v Firencah.
- 35 »Z Vie Appie«, Plečnikova skica grobnice s predlogom za preureditev, 1899.
- 36 Pokopališče Žale v Ljubljani, J. Plečnik 1940.

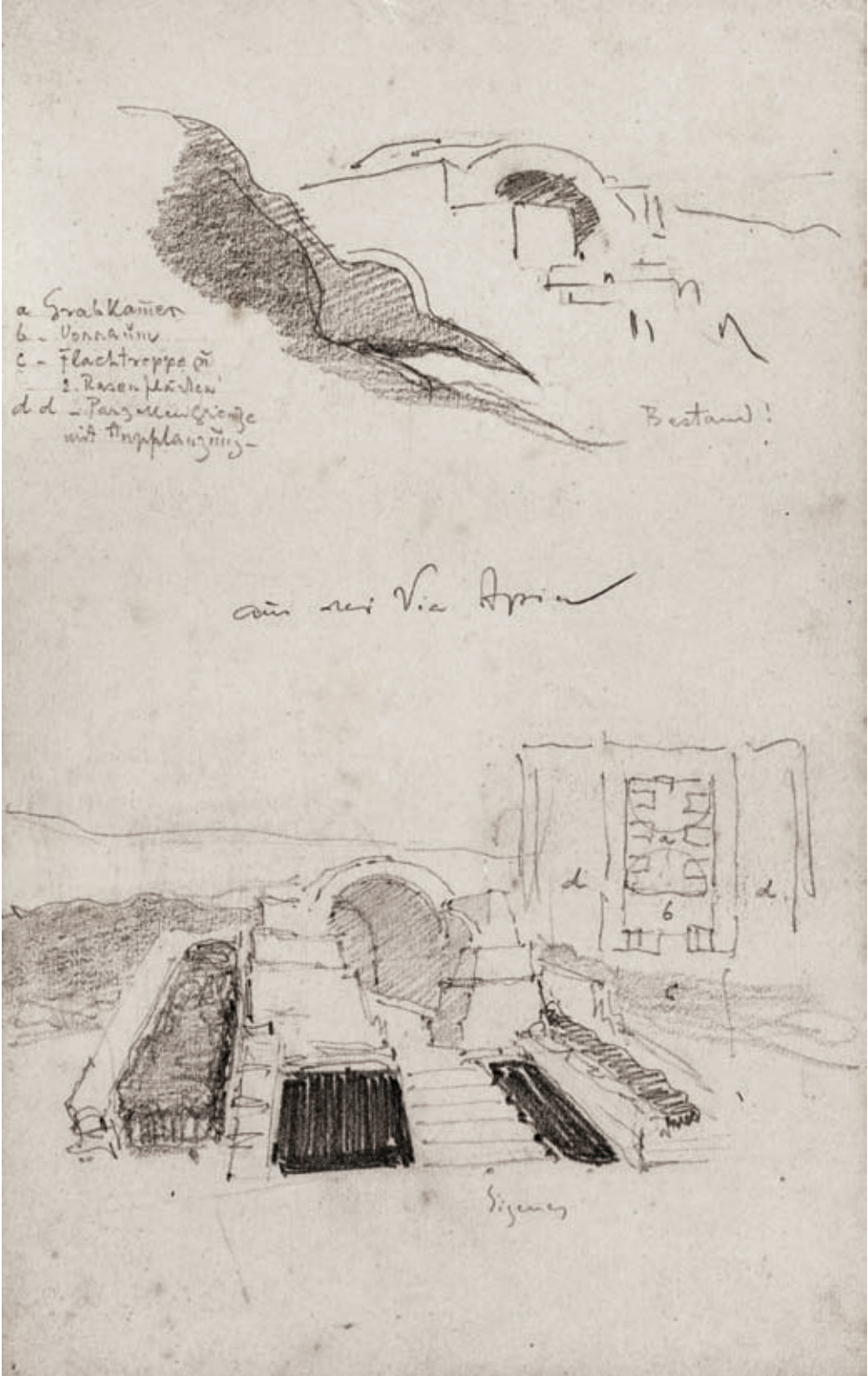


33

Pri Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani pa je imel Plečnik verjetno pred očmi kar več italijanskih palač, ki z enim vogalom stavbe izrazito štrlijo v mestni prostor. Pomislimo lahko na rimski Palazzo Farnese ali – kakor je mojster nekoč sam omenil svojemu učencu Edvardu Ravnikarju – na Palazzo Medici-Riccardi v Firencah.⁸ 33, 34 Nenazadnje je Plečnik v oknu velike čitalnice prvega osnutka knjižnice iz leta 1930 prikazal pogled na toskanski renesančni palazzo. 32 Konec koncev tudi ne bo pretirano zapisati, da se je koncept ne-povezanega sosledja različnih poslovnih vežic na ljubljanskem pokopališču Žale verjetno razvil iz spomina na sprehod po rimski nekropoli vzdolž Vie Appie in njene mnogotere nagrobne arhitekture. 35, 36



34



35



36



36

8 Damjan Prelovšek, NUK, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana 2010, str. 32.



42



43

Najizrazitejša značilnost cerkve svetega Srca Jezusovega je zagotovo plašč iz temnega klinkerja, prepreden s svetlimi kamni. **43** Ta namig na Semperjevo teorijo oblačenja (*Bekleidungstheorie*) in na začetke arhitekture v tekstilni umetnosti so že od nekdaj interpretirali kot kraljev hermelinski plašč. Če tej metafori oblačenja sledimo še nekoliko naprej, bomo zgornji zaključek plašča, ki se nagiba stran od navpične stene in iz katerega štrli še en bel volumen z vrsto oken, interpretirali kot **ovratnik**. Ta motiv se dosledno vleče vzdolž celotne stavbe in se še enkrat ponovi na zvoniku. Poleg omenjene tekstilne interpretacije pa imamo za »ovratnik« tudi neposredni zgled iz rimske arhitekturne zgodovine. Pas z mozaiki na pročelju cerkve Santa Maria in Trastevere se pod trikotnim zatrepom prav tako nagiba naprej.¹¹ **42** Vemo, da je bil Plečnik izredno pozoren opazovalec¹² in da je bil kot arhitekt zelo dovzeten za nenavadne motive. Konkreten arhitekturni primer mu je bil zagotovo bližji kot dosledno črkovanje bolj ali manj abstraktne metafore. »Ovratnik« se dandanes v Rimu pojavi zgolj dvakrat. Pri cerkvi San Lorenzo fuori le mura neposredno nosi čopasto streho glavne ladje. Motiv »ovratnika« je v obeh primerih uporabljen samo na glavni fasadi in se je morebiti razvil iz potrebe po konstrukcijski zaščiti izpostavljene-ga mozaika pred vremenskimi vplivi. Navsezadnje ga lahko razumemo tudi kot napušč. Plečnik poseže po tem zanimivem motivu in iz njega razvije nič manj kot vodilni motiv za celotno stavbo. Pri njem to ni več srednjeveški konzolni venec za razširjanje tlorisne površine, temveč dosti bolj »potisni drog«, nekakšna »objemka«, ki vase sprejme drugi volumen, namenjen osvetljevanju zgradbe. V najširšem smislu imamo spet opravka z motivom hiše v hiši, ki je Plečniku tako pri srcu. Značilno zanj pa je, da tega motiva ne obravnava statično, temveč mu podeli veliko dinamiko. Kar čutimo lahko, kako se belo ometani volumen v temnem plašču iz klinkerja premika gor in dol.¹³ **44**



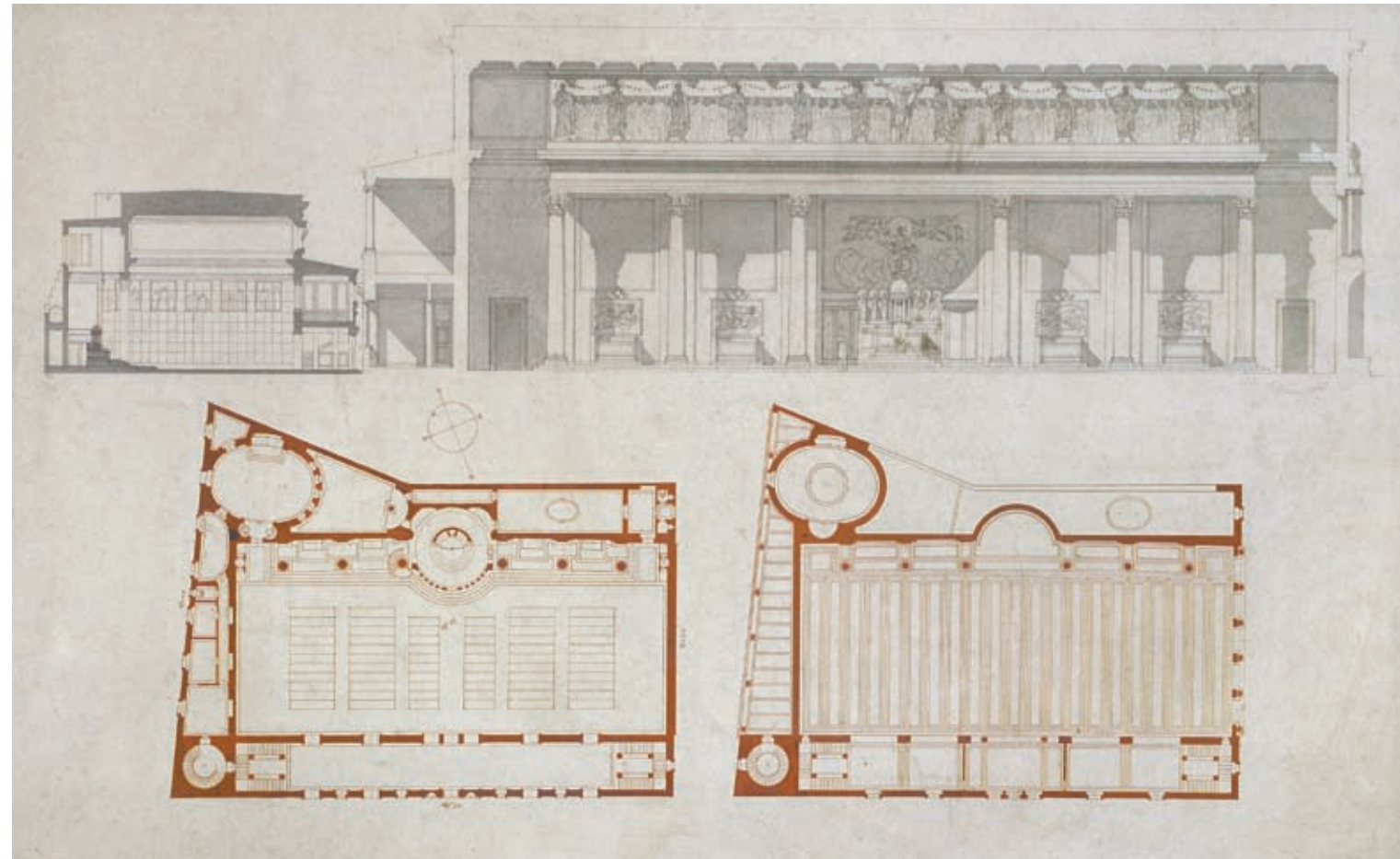
44

42 »Ovratnik« z mozaiki na cerkvi Santa Maria in Trastevere v Rimu.

43 »Ovratnik« v plašču iz klinkerja cerkve svetega Srca Jezusovega v Pragi, J. Plečnik 1930.

44 Motiv »objemke« na prehodu iz plašča iz klinkerja na ometani volumen cerkve svetega Srca Jezusovega v Pragi.

45 Neizvedeni projekt »široke« cerkve za Dunaj, J. Plečnik 1906.



45

Eden izmed Plečnikovih najbistvenejših prispevkov k obnovi katoliškega liturgičnega prostora je razvoj tipa širokega, malone kvadratnega dvoranskega prostora z vključenim prezbiterijem. Ta prispevek bo treba v kontekstu prizadevanj za reformo katoliškega liturgičnega prostora v prvi polovici 20. stoletja še temeljito preučiti in ovrednotiti. V eni njegovih najsrajnejših oblik ga je Plečnik formuliral kot **»široko cerkev«** v nekem projektu za Dunaj že leta 1906, torej komaj pol desetletja po italijanskem potovanju.¹⁴ **45** Pozneje je realiziral eno samo, in sicer cerkev svetega Mihaela na Barju, 1937–1939. **47** Pri dunajski cerkvi bi razmerje med širino in dolžino znašalo 2,2, Sveti Mihael pa ima razmerje 1,9. Poznamo tudi sicer maloštevilne starejše evangeličanske »široke« cerkve. Plečnik, strogo rimski katoličan, pa se po navdih zagotovo ne bi nikoli odpravil k protestantom. Torej gre »iznajdbo« široke cerkve še najbolj pripisati njegovemu ljudskemu pojmovanju demokracije, in sicer še posebej v cerkvi: občestvo se pod vodstvom duhovnika ne razvrsti v procesijo (dolga cerkev), temveč pristopi k oltarju v široki fronti enakovrsto z duhovnikom. Čeprav je tovrstna razlaga povsem sprejemljiva, je pri Plečniku vseeno vedno legitimno iskati tudi konkretne slike in situacije, ki so sprožile proces izumljanja. V primeru široke cerkve se radi sklicujemo na namig mojstra samega na neko situacijo iz Prage, o katerem poroča Grabrijan.¹⁵ Damjan Prelovšek meni, da je zgradba, ki je dala umetniku ustrezeni impulz, Uršulinska cerkev (Svatá Voršila) v Pragi.¹⁶ **46** To je konvencionalna enoladijska dolga cerkev s stranskimi kapelami, ki je v mestni kare vgrajena tako, da z vzdolžno stranico spremlja ulico. Poleg glavnega vhoda preko predprostora z ožje strani ima tudi (danes večinoma zaprt) stranski vhod neposredno s ceste v glavno ladjo. Če vstopimo tukaj, lahko v resnici dobimo vtis prečno ležečega prostora z nekaj oltarnimi nišami v podolžni steni. Toda te se nahajajo tudi v vhodni steni, prostor pa je nesporno podolžno orientiran proti glavnemu oltarju.

11 Zahvalo za ta namig dolgujem predavanju gospe dr. Helene Čížinske v okviru simpozija »Josip Plečnik a sakrální architektura 1. poloviny 20. století« dne 23. 11. 2011 v Pragi.

12 Gl. npr. Vinko Lenarčič, Spomini na Plečnika, Mladika, Trst 1991, str. 8 in sl.

13 Podobno dinamiko v vodoravni smeri lahko opazujemo npr. pri vhodnem baldahinu Bikovskega stopnišča na Tretjem dvorišču Praškega gradu ali pri »dvojni fasadi« cvetličnega kioska ob Tromostovju v Ljubljani.

14 Glede pojma »široka cerkev« gl. op. 4.

15 »Prvič sem to misel dobil v Pragi, ko sem videl nekoč, kako učinkuje v neki cerkvi njena poslikana podolžna stran.« V: Dušan Grabrijan, Plečnik in njegova šola, Maribor 1968, str. 104.

16 Damjan Prelovšek, Plečnikova sakralna umetnost, Koper 1999, str. 38.