

ab

Ivodnik

miha dešman

D

uvodnik
povabilo
platforma
simpozij
foto
esej
graf

editorial

Plečnikova aktualnost

Plečnik je v zadnjih desetletjih, predvsem pa po letu 91, postal slovenska nacionalna figura, o čemer je do začetka tega leta pričala tudi njegova podoba na slovenskih bankovcih. Tolarje so zamenjali evri, leto, ki se izteka, pa je bilo poimenovano Plečnikovo leto. Petdeseta obletnica arhitektove smrti (1957 - 2007) je še spodbudila zanimanje za njegovo delo, ki je že sicer v zadnjem desetletju skokovito naraščalo. V seriji dogodkov pri nas in v tujini je izšlo brez števila člankov in knjig, med njimi tudi nekaj dobrih, predstavljene so bile nove študije njegovega dela, poslušali smo predavanja in tv oddaje. Pojavila se je celo ideja o njegovi beatifikaciji. Javno mnenje ga je sprejelo kot »največjega slovenskega arhitekta vseh časov«, arhitekturna teorija in zgodovina pa si z njim še vedno ne znata veliko pomagati.

Plečnik je po njima, navidez dokončno, umeščen v arhitekturno zgodovino kot »sopotnik moderne«, genialna, a nekoliko hermetična figura iz obrobja Evrope, s samosvojem arhitekturnim izrazom, ki ga označuje termin neoklasicizem. Tistemu, kar uhaja iz takšne recepcije pa se prilepijo etikete, kot češ, Plečnik je bil iracionalist, ali pa celo ekspresionist.

Ta podoba Plečnika je izrazito površna in krivična, saj jo določa nerazumevanje, ki se ne razlikuje dosti od nerazumevanj, ki jih je bil deležen v predhodnih obdobjih. Ta so segla najprej od zavračanja, nato hipokrizije do današnje mistifikacije in glorifikacije.

Linija, recimo, umetnostnozgodovinskega razumevanja, je precej preciznejša in je z oddaljenostjo 50 let dobila akademski in poznavalski značaj. Premalo pa tak pogled pove o živem jedru Plečnikove arhitekturne dediščine, ki je preko Ravnikarjeve šole v Sloveniji danes najpomembnejša posebnost, lastnost in priložnost sodobne slovenske arhitekture. Ob tem pa njegov vpliv in pomen presega generacijske, kulturne, geografske in stilistične meje.

Njegov pomen so najbrž še najbolj prepoznali profesorji arhitekture, predvsem pa tudi urbanega dizajna, iz številnih evropskih mest, ki svoje študente vodijo v Ljubljano, da bi jo obravnavali kot primer, na katerem se da nazorno pokazati možnosti, metode in principe arhitekturnega oblikovanja pri gradnji mesta. Na ljubljanski arhitekturni šoli pa je Plečnik še vedno, kot tudi sicer arhitekturna zgodovina, prisoten na nesistematičen in od individualnih preferenc profesorjev odvisen način.

V tem ab-ju se približamo Plečniku iz pozicije današnjega, predvsem mladega arhitekta in arhitekturnega kritika, ki se ukvarja s sodobno arhitekturo. Ta nova luč razumevanja osvetli njegovo aktualnost za celotno sodobno arhitekturno kulturo, misel in prakso. Njegovo delo je prava enciklopedija arhitekturnih principov in znanj. Njegova vizija arhitekture in filozofija ukvarjanja z njo je danes aktualna bolj, kot kdajkoli prej. Plečnik je bil izrazito kreativen in v eksperimentiranje usmerjen arhitekt, ki je združeval tradicionalne principe, oblike in materiale s sodobnimi idejami. Imel je nešteto plasti in obrazov, ki se razkrivajo pri odprtem in zvedavem raziskovanju brez predsodkov. Niso mu bili tuji igrivost, duhovitost in humor. Razvijal je

Plečnik's relevance

During the past few decades, and particularly after the independence of 1991, architect Jože Plečnik has become a Slovene national icon, complete - until the beginning of last year anyway - with a banknote sporting his image. The national currency was succeeded by the Euro and the year that has just run its course was christened Plečnik's Year. The 50th anniversary of the architect's death (1957-2007) further increased the interest in his work that has been enjoying an intense renaissance already throughout the last decade. The anniversary was marked by a string of events both in Slovenia and abroad, countless articles and books were published, including some good ones, new studies of his work were presented, lectures were attended and TV broadcasts tuned into. It was even suggested that he should be declared a saint. In the eyes of the general public, Plečnik has become accepted as the "greatest Slovene architect of all time", while architectural theory and architectural history are still rather at a loss with him. Plečnik's role in architectural history was - seemingly permanently - agreed to be one of a "fellow-traveller of Modernism", a brilliant yet somewhat hermetic figure from the fringe of Europe, possessing his own kind of architectural expression termed Neo-Classicism. Anything not covered by such reception is in turn dealt through labels, such as of him supposedly belonging to Irrationalism or even Expressionism.

Painting such an image of Plečnik means to unjustly misrepresent him; it also exhibits a lack of comprehension that is scarcely different from the lack of comprehension that dogged him in previous eras. Misunderstood, Plečnik first suffered rejection, then hypocrisy, while nowadays, he is mystified and glorified. From the standpoint of art history, for which the 50 years' gap resulted in more precise understanding, his work is now fully recognised and academically appreciated. This aspect, however, does not sufficiently cover the living core of Plečnik's architectural heritage which, through the Ravnikar school in Slovenia, represents the most important distinction, characteristic, and opportunity of contemporary Slovene architecture. At the same time, his influence and significance transcend the generational, cultural, geographic, and stylistic borders.

His significance has been perhaps best recognised by numerous professors of architecture and particularly also urban design from various European cities who take their students to Ljubljana and present it as a case study for the possibilities, methods, and principles of architectural design applied to city building. At the Ljubljana architectural school, however, Plečnik, as well as architectural history in general, is not featured systematically but only according to various lecturers' individual preferences.

In this issue of ab, we approach Plečnik predominantly from the standpoint of a young architect and architectural critic of today who concerns him- or herself with contemporary architecture. This new understanding sheds light on his relevance for the entire contemporary architectural culture, thought, and practice. His work is a proper encyclopaedia of architectural principles

izviren in hkrati univerzalni jezik arhitekture, ki mu je omogočal svobodno recikliranje oblik, pomenov, konceptov, ter njihove kombinacije in permutacije. Ta jezik je bil povezujoč, združeval je različne, tudi nasprotujoče elemente, v arhitekturo večplastnih prepletov in sinteze. Arhitekturna pripoved je inscenirana s pomočjo zamisli o celoti. Mesto, stavba, ornament in detajl so poenotena, imaginarna in imaginirana arheologija, ki vključuje zgodovino, pa tudi sedanost in prihodnost. To ga povezuje z najboljšimi predhodniki (in sodobniki), ki so na kreativen način uporabili arhitekturno znanje in zgodovino: Schinkelom, Palladiem, Michelangelom, Albertijem... - med sodobniki pa Le Corbusierjem, Aaltom, Kahnom... - skratka arhitekti, ki so utirali nove poti.

Plečnikova arhitektura torej živo nagovarja sedanost, treba se je le pogledati in principa, ki stojijo za njenimi oblikami, jih razumeti, nato pa jih lahko uporabljamo, spreminjamo in dopolnjujemo.

Številko pričinja anketa, v kateri domači in tuji strokovnjaki s kratkimi odgovori na postavljena vprašanja pozicionirajo Plečnika v obzorju lastnega arhitekturnega dela. Sledi zapis simpozija Plečnik 07, ki se je odvil 30. oktobra letos v Mestnem muzeju. Eseji so osrednji sklop revije. V njih prominentni evropski arhitekturni pisci razvijajo različne nove teze o velikem arhitektu.

Še eno dodatno plast k tej številki dodajo panoramske fotografije Staneta Jeršiča, ki na tehnološko in motivno nov in inovativen način obravnavajo Plečnikove arhitekture in ambiente. Številko zaključuje poster z diagramatskim kataloškim pregledom Plečnikovega dela in njegove recepcije.

and skills. His vision of architecture and philosophy of architectural undertaking are more relevant today than ever before. Plečnik was an exceptionally creative architect with a penchant for experimentation and integration of traditional principles, shapes, and materials with contemporary ideas. He was a man of countless layers and faces that reveal themselves to an avid explorer with an open mind and without prejudice. Playfulness, wit, and humour were not alien to him. He had been developing an original and at the same time universal architectural language that enabled him to freely recycle shapes, meanings, and concepts, as well as to combine and recombine them. This was a language of integration, allowing diverse, even contrary elements to be joined into an architecture of multiple layers and of synthesis. The staging of architectural narration is aided by the idea of the whole.

The city, the building, the ornament, and the detail constitute a unified, imaginary and imagined archaeology that embodies history, as well as the present and the future. This way, he is connected with the most illustrious predecessors (and contemporaries) that employed architectural knowledge and history in a creative way, viz. Schinkel, Palladio, Michelangelo, Alberti, etc, and Le Corbusier, Aalto, Kahn, etc of the contemporaries - essentially architects that all trod new paths. Plečnik's architecture thus vividly addresses the present - one only has to study the principles that appear behind the forms, and understand them in order for one to be able to use them, alter them, and complement them.

The issue begins with a survey in which professionals from Slovenia and abroad provide short answers so as to place Plečnik within the horizon of their own work. It's followed by the minutes from the symposium Plečnik 07 that took place on 30th October 2007 in the City Museum of Ljubljana. The essays are the central feature of the issue, with prominent European architectural writers developing various new theses about the great architect. Another layer is added by Stane Jeršič's panoramic photographs that present Plečnik's architectures and ambients through innovative content and new technological approaches. A poster diagrammatically cataloguing Plečnik's work and its reception concludes the issue.

ab

povabilo

invitation

Dragi kolega!

Pri reviji AB pripravljamo posebno tematsko številko, s katero bomo obeležili Plečnikovo leto - petdeseto obletnico smrti arhitekta Jožeta Plečnika. Prvi dogodek s katerim smo se spomnili Plečnikovega dela je bila razstava »Plečnik na Dunaju, Pragi, Ljubljani« v Slovenski Narodni galeriji v Ljubljani januarja 2007. S Plečniku posvečeno izdajo revije pa AB skuša aktualizirati Plečnikovo delo, vzpostaviti odnos med sodobnimi arhitekturnimi praksami in njegovimi projekti ter vzpostaviti stališče, s katerega bi lahko arhitekto delo občudovali še danes.

Plečnikovo delo bomo skušali videti kot vir navdiha za sodobne arhitekturne prakse in oceniti njegovo delo v kontekstu arhitekturnih mojstrov dvajsetega stoletja. Vzpostavili bomo tudi povezavo med Plečnikovim opusom in sodobnimi arhitekturnimi praksami v Sloveniji. Upamo, da bomo pri tem uspeli »zrahljati« (navidez tako trdno) povezavo med arhitektovim delom in njegovo (skorajda mitično) osebnostjo, ki se je ustvarila v Sloveniji.

V tej izdaji revije bomo združili več različnih pristopov. Služili nam bodo kot odskočna deska za odprtje nova vprašanj in ponovnega premisleka o vprašanjih, ki so oblikovala zadnja desetletja razprav o Plečniku.

1. Platforma:

Platforma - Vprašanja

1. Kdaj in kako si se srečal s Plečnikovim delom?
2. Kateri izmed njegovih projektov je bil inspiracija za tvoje arhitekturno ustvarjanje in zakaj?
3. Lahko primerjaš Plečnika kot arhitekturni vir s katerim drugim pomembnim arhitektom 20. stoletja?
4. Meniš, da je bil Plečnik moderen arhitekt?

2. Eseji:

Pet daljših esejev znanih mislecev, ki se ukvarjajo z arhitekturo, filozofijo in interdisciplinarnimi področji.

Kaj je za nas uporabnega v Plečnikovem delu, v njegovem pristopu, temah, motivih, konstrukcijah in vizijah?

Kako lahko gradimo na njegovi bogati dediščini, jo vključimo v današnji način razmišljanja, naše dožemanje oblikovanja in produkcije ter na kakšen način lahko vse to izrazimo?

Kaj lahko od Plečnika pridobimo in katere nove vrednote lahko odkrijemo, če imamo Plečnika za modernega arhitekta (za razliko od modernističnega)? Kaj nas pri Plečnikovem delu še vedno pritegne in zaradi česa je še vedno relevanten, privlačen, skrivnosten in tudi po petdesetih letih dovolj zanimiv, da se nas dotakne bolj od naše poklicne dolžnosti, da preučimo Plečnikov arhitekturni diskurz in se postavimo znotraj Plečnika?

miha dešman
andrej hrausky
boštjan vuga

B

uvodnik
povabilo
platforma
simpozij
foto
esej
graf

Dear Colleague,

AB (Architectural Bulletin; Ljubljana, Slovenia) is in the process of producing a special thematic issue to celebrate Plečnik's Year - the 50th anniversary of the death of architect Joze Plečnik.

The first event to celebrate Plečnik's work was the exhibition 'Plečnik in Vienna, Prague, Ljubljana', held in the Slovene National Gallery in Ljubljana (January 2007).

With this special issue, AB is trying to actualize Plečnik's work, to establish a relationship between contemporary architectural practices and his projects; to establish a viewpoint from which we could fully appreciate his work even today. We will try to establish Plečnik's work as a source of inspiration for contemporary practices, and evaluate his work in the context of other 20th century architectural masters as well as in juxtaposition with them. Similarly, we hope to establish a link between his work and contemporary architectural practices here in Slovenia.

In the process, it is also hoped that we succeed in 'loosening up' the (seemingly inseparable) connection between his work and his (larger than life) persona here in Slovenia.

This issue of the magazine will comprise of a number of different approaches which will, we hope, act as a sort of springboards and both open up new questions and re-think issues that have shaped decades of discourse about Plečnik.

1. Platform:

Platform/Question

1. When and how did you first become acquainted with the work of Jože Plečnik?
2. Which particular projects would you identify as inspiring, as a source for your own personal architectural production; and why?
3. Can you compare this source to a source of any other architect from the 20th century?
4. Do you consider Plečnik a modern architect?

2. Essays:

Five longer essays from recognized thinkers dealing with architecture, philosophy and inter-disciplinary fields.

What do we think could be useable or applicable in the body of Plečnik's work, in his approaches, themes, motifs, constructions, visions etc.?

How can we build on this rich legacy, incorporate it into our way of thinking and our views on design, on our productions and into the way in which we communicate these things?

What can we gain and which new values can we find if we think - and approach - the question/ issue about Plečnik as that of a modern architect (as distinct from modernist?)?

What is it that continues to draw us to and into Plečnik's work; what is it that even after 50 years still renders it relevant, compelling, confounding and

3. Graf:

Graf označuje Plečnikovo delo, tako zgrajeno kot nezgrajeno, v časovnem razporedu in nam pomaga umestiti arhitekta in njegovo delo v prejšnjem stoletju.

4. Foto esej:

Foto esej raziskuje Plečnikovo produkcijo skozi podobe in tako skuša razkriti še en pogled, ki je drugačen od tistega, ki ga poznamo s skoraj kanoničnih fotografij.

Zelo bi nas veselilo, če bi sodelovali pri Platformi. Rok za oddajo odgovorov je 31. avgust 2007.

Prosim če nas obvestite, če ste pripravljeni sodelovati pri pripravi serije dogodkov o Plečniku. Hvala vnaprej za vaše sodelovanje.

Lep pozdrav,
Miha Dešman, glavni urednik
Andrej Hrausky, urednik
Boštjan Vuga, gostujoči urednik

challenging enough to leave us moved, even beyond the sense of obligatory professional decorum which obliges us to locate Plečnik in the architectural discourse and to locate ourselves in Plečnik?

3. Plečnik Graph:

The Plečnik Graph maps Plečnik's work - both built and unrealized - over the decades and thus helps us to locate the architect and his work throughout the past century.

4. Photo essay:

The photo essay explores Plečnik's production through images alone, in an attempt to reveal another view which is different from those formed by the now near-canonical images we know.

We would be really pleased if you would participate in "Platform". The time schedule to submit the answers on the questions for the "Platform" is 31 August. Could you please let us know as soon as possible if you would be prepared to cooperate with us in preparing this series of events about Plečnik. Thank you in advance for your cooperation. Hope to hearing from you soon!

Best regards,
Miha Dešman Editor-in-Chief,
Andrej Hrausky, Editor,
Boštjan Vuga, Guest Editor

Okrogla miza Plečnik 2007

30. oktobra ob 17h v konferenčni dvorani
Mestnega muzeja v Ljubljani

Priveditev sla omogočila Generalni pokrovitelj GIVO d.d. in Mestna občina Ljubljana

GIVO

ab

simpozij

symposium

boštjan vuga
janez koželj
ákos moravánszky
andrej hrausky
andreas ruby
igor kebel
johann bettum

uvodnik
povabilo
platforma
simpozij
foto
esej
graf



Vabilo

Arhitekturna revija AB pripravlja okroglo mizo o Plečnikovi aktualnosti, v sodelovanju z Mestnim muzejem Ljubljana. Diskusija bo potekala v dvorani mestnega muzeja Ljubljana 30. oktobra popoldne. Okroglo mizo bomo posneli in transkripcijo objavili v naslednji številki revije AB, z naslovom PLEČNIK 2007, v sklopu dogodkov s katerimi bomo obeležili petdeseto obletnico smrti arhitekta Jožeta Plečnika.

Cilj diskusije, oziroma celotne tematske izdaje revije AB, je vzpostaviti odnos med sodobnimi arhitekturnimi vprašanji in tehnikami ter Plečnikovi deli. Razgovor bo osredotočen na nekatere Plečnikove izbrane projekte in njihov vpliv na sodobne arhitekturne prakse. Tekom diskusije bomo skušali vzpostaviti novo, svežo perspektivo njegovega dela.

Kot moderator bi vam rad predstavil obrise poteka diskusije. Preden bomo odprli stimulatívno, živahno in mestoma provokativno debato, naj bi vsak od govorcev pripravil približno 10 minut dolgo predstavitev, v kateri bi podal svoj osebni pogled na posebnosti Plečnikove arhitekturne prakse, tehnike in izbranih projektov. Okrogla miza se bo potem nadaljevala z vodenim razgovorom o naslednjih treh glavnih temah:

1. Plečnik in inovativnost
2. Plečnik in prostorke atmosfere
3. Plečnik in učinki površine

Diskusija se Plečniku približa preko "bottom up" tehnike, je neke vrste sodobna »ars combinatoria«. Veseli me, da vas lahko pričakujem kot enega od govorcev.

Lepe pozdrave.

Invitation

The ab-Architect's Bulletin, in collaboration with the Ljubljana City Museum, is preparing a round table discussion on Plečnik's relevance. The discussion is to take place in the conference hall of the Ljubljana City Museum, on October 30th in the afternoon. The discussion will be recorded and published in the forthcoming volume of ab, PLEČNIK 2007, as one of the events marking the 50th anniversary of the death of architect Jozse Plečnik.

The aim of the discussion, as well as of the entire publication, is to establish a relationship between contemporary architectural issues, techniques and Plečnik's works. The discussion will focus on some chosen projects of his and their influence on contemporary practice. Similarly, the discussion will try to build a new, fresh, perspective of his work.

As a moderator I would like to present you an initial draft of the discussion. Before opening a stimulating, partly provocative and vivid discussion, each panellist is requested to give approximately 10 min PowerPoint presentation, outlining their personal view on the specifics of Plečnik's practice and techniques and chosen projects. The round table will then continue with a focussed discussion on the three main topics:

1. Plečnik and innovativity
2. Plečnik and spatial atmospheres
3. Plečnik and surface effects

I would consider the discussion as a bottom up technique of actualising of Plečnik's work, a contemporary "ars combinatoria".

I would be pleased to meet you as one of the panellists.

Best regards

O-

Okrogla miza Plečnik 2007

Boštjan Vuga:

Pozdravljeni na jesensko deževnem in sivem, a prijetnem popoldnevu okrogle mize »Plečnik 2007« v Mestnem muzeju Ljubljana. Današnja okrogla miza je eden od dogodkov, ki obeležujejo 50-letnico smrti arhitekta Jožeta Plečnika. Današnja okrogla miza je tudi sestavni del tematske revije AB, ki bo posvečena Jožetu Plečniku oziroma sodobni percepciji njegovega dela.

Tema okrogle mize je pomen Plečnikovega dela za nas danes. Začrtali bomo odnos med sodobnimi arhitekturnimi praksami in Plečnikovimi projekti. Pri kazali bomo Plečnikovo delo oziroma Plečnikovo arhitekturno stališče v optiki zeitgeista današnje dobe. Osredotočili se bomo na odnos med sodobnim dogajanjem v arhitekturi in Plečnikovimi izbranimi projekti. Pragmatizirali bomo Plečnikovo delo in ga olupili embalaže, ki ga ustvarja kot mit. Mit o Plečniku gre danes tako daleč, da se ga hoče razglasiti za svetnika, česar si sam najverjetneje ne bi želel. Skozi oči različnih mednarodnih udeležencev in udeleženc okrogle mize bomo ustvarjali aktualni pogled na Plečnikovo delo danes.

Okroglo mizo smo pripravili Miha Dešman, urednik revije AB in predsednik Plečnikovega sklada, Andrej Hrausky, predsednik Društva Arhitektov Ljubljana, in Boštjan Vuga, ki bom okroglo mizo moderiral. Organizatorji okrogle mize so Sklad Jožeta Plečnika, revija AB, Društvo arhitektov Ljubljana in Mestni muzej Ljubljana. Plečnikov sklad, glavni organizator, vsako leto tudi podeljuje nagrade sodobnim slovenskim arhitekturam. Na ta na način poskuša pokazati, kakšna je dobra slovenska arhitektura danes, hkrati pa poskuša kazati tudi v prihodnost. Začeli bomo s petimi krajšimi predstavami. Pet udeležencev bo predstavilo svoje videnje Plečnikovega dela oziroma njegovega razmerja do današnjega časa. Sledila bo diskusija, v kateri se nam bo razprl še kakšen nov pogled na Plečnika in njegovo delo.

BV: *Pred tem pa bi prosil prof. Janeza Koželja, podžupana mesta Ljubljane, da s svojim nagovorom odpre okroglo mizo.*

JK: *Kaj še lahko po več kot 50 letih razprav pove-
mo o Plečniku novega, kaj še lahko odkrijemo v
njegovem delu in življenju? Kaj se lahko iz njego-
vih del naučimo, ali imajo sploh še kakšen po-
men za prihodnost?*

*Ga lahko obravnavamo kot nasprotnika funkcio-
nalizma ali raje kot kritičnega sopotnika moder-
nega gibanja? Je bil zares prvi postmodernist, je
pripadal klasicizmu ali ekspresionizmu, je bil*

Round table Plečnik 2007

Boštjan Vuga:

*Ladies and gentlemen, on this wet and grey, yet pleas-
ant autumn afternoon, I'd like to extend a warm wel-
come to the Plečnik 2007 round table here in the City
Museum of Ljubljana to all of you. Today's round table
is one of the events that mark the 50th anniversary of
architect Jože Plečnik's death. Today's round table is
also part of AB magazine thematic issue that will be
dedicated to Jože Plečnik, in particular to our percep-
tion of his work today.*

*The topic of the round table is the significance of Plečnik's
work for us today. We will try to set up a relationship
between contemporary architectural practices and
Plečnik's projects. We will do our best to show Plečnik's
work, or rather Plečnik's architectural standpoint in the
perspective of the Zeitgeist of our period. We will focus on
the relationship between contemporary developments
in architecture and select Plečnik's projects. We will try to
pragmatise Plečnik's work and strip him of the packag-
ing that is turning him into a myth. Today, Plečnik's myth
is being taken to extremes, even as far as trying to have
him declared a saint, which he is unlikely to have want-
ed. On the basis of our international panellists' individual
viewpoints, we will try to form a contemporary view of
Plečnik's work today.*

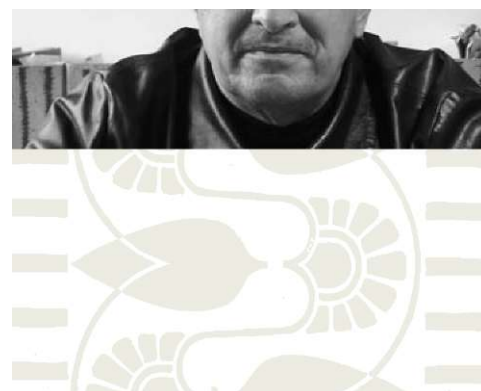
*The round table was prepared by Miha Dešman, editor
of AB magazine and chairman of the Jože Plečnik Fund,
Andrej Hrausky, chairman of the Architects' Society of
Ljubljana, and myself, Boštjan Vuga; I'll also try to act as
the moderator for the round table. The event was
organised by the Jože Plečnik Fund, AB magazine, the
Architects' Society of Ljubljana, and the City Museum of
Ljubljana. As the main organiser, the Jože Plečnik Fund
also awards prizes to contemporary Slovene architec-
tures. In this way, it tries to single out quality Slovene
architecture of today, as well as hint at the future.*

*We'll begin by listening to five brief presentations. Five
panellists will present us with the way they see
Plečnik's work and his relationship to present time.
These will be followed by a discussion among the pan-
ellists that will hopefully bring on further possible
views of Plečnik and his work.*

BV: *Before, I want to ask you prof. Janez Koželj, Deputy
Mayor of the City Ljubljana to give us an introduction to
the event.*

JK: *What more is there to be said about Plečnik after
fifty years of discussions, what more is there to dis-
cover about his life and work? What can we learn
from his works; do they even hold any significance
for the future?*

*Should we regard him as an opposer of Functionalism,
or rather as a critical fellow-traveller of the Modernist
movement? Was he really the original Post-modernist,
did he belong to Classicism or Functionalism, was he a*



ab

simpozij

boljši urbanist ali boljši arhitekt, je bil boljši arhitekt ali boljši oblikovalec?

Vsekakor so njegove monumentalne stavbe ponotranjeni mestni prostori, zapornica je most, cerkev je trg, knjižnica stopnišče, tržnica je arkada, spomenik nastavek za preoblikovanje širšega prostora. Ali je to rimski pristop ali strategija aktivnega fragmenta, je urbana akupunktura, inkrement preobrazbe mesta?

Je poleg posnemovalcev in častilcev njegovega mojstrstva dejansko obstajala Plečnikova šola in če je, kakšen je bil njen dejanski vpliv na razvoj sodobne slovenske arhitekture, kako je zaznamovala pot njegovih študentov do samostojnih ustvarjalcev? Kako se profesorja prepozna v delih arhitektov Ravnikarjeve šole? Je ta dejansko temeljila na nekakšni sintezi modernih in klasičnih načel?

Mogoče bi bilo prav, da razblinimo mit o tem, kako da je mojster spoštoval kontekst in identiteto kraja; on si je zgodovinski in kulturni kontekst izmišljal, da bi lahko prostor oblikoval po svoje. Sporočilo njegovega odnosa do obstoječega je vendar povsem jasno in nedvoumno, to je, da identiteta ni dana enkrat za vselej, da jo zares ves čas poustvarjamo in na novo oblikujemo.

Naj namesto ljubezni do zgodovine raje poudarimo arhitektovo težnjo po novem, saj je Plečnik zares neprestano razvijal nove zamisli. Celó več, raziskoval je nove možnosti, ki so jih nakazale njegove zamisli. Njegova metoda je bila raziskovalna, njegova arhitektura eksperimentalna, njegove realizacije so bile rezultat dolgotrajnega in ne vedno premočrtnega razvoja osnovne zamisli na način, ki je pogosto vodil do popolnih obratov. Način, kako je preobražal svoje zamisli, nikakor ni bil izraz arhitektovega dvoma, ampak prej dokaz njegove ustvarjalne moči, iz katere izhajata pogum in tveganje, brez katerih ni novosti.

Veliko Plečnikovih načrtov za Ljubljano ni bilo uresničenih, še vedno je slišati predloge, da bi veljalo uresničiti njegove najbolj smeje zamisli, ki naj bi opogumile najširšo javnost, da bolj smelo razmišlja o prihodnji Ljubljani. Premalo pa se poudarja, da je Plečnikova ideja o stalno nastajajoči in nedokončani celoti mesta, sestavljeni iz fizično nepovezanih delov, veliko bolj pomembno in aktualno sporočilo njegovih del. Danes, ko si upamo razmišljati v glavnem le o prezidavah, dozidavah in nadzidavah, se lahko še toliko bolj upravičeno sklicujemo na Plečnikovo metodo. Vedno bolj sem prepričan, da je način, s katerim je arhitekt postopoma sestavljal nanizanko javnih prostorov iz različno velikih stavb, mostov, parkovnih in cestnih ureditev, pravzaprav edina, zares uresničljiva strategija urejanja mesta, po kateri vsaka nova stavba oblikuje tudi svoj prostor, trg, del ulice in parka ter se z drugimi povezuje v optični kompoziciji.

Si še lahko pomagamo s Semperjevo teorijo oblačenja konstrukcije, ko danes razmišljamo o ovoju stavbe, ki naj bo raztegljiva in odzivna

better urban planner or a better architect, was he a better architect or a better designer?

Any way you look at them, his monumental buildings are internalised urban spaces, a floodgate is a bridge, a church is a square, a library is a staircase, a marketplace is an arcade, a monument is an onset for the transformation of the wider space. Is this the Roman approach, is it the strategy of the active fragment, is it urban acupuncture, an increment of a city's transformation?

Beside the ones who took after or stood in awe of his mastery, was there an actual Plečnik school, and if there was, what was its actual influence on the development of contemporary Slovene architecture? How did it affect the evolution of his students into independent authors? Where does the Professor shine through the works by the architects of the Ravnikar school? Was it actually founded on some sort of synthesis of Modern and Classical principles?

Perhaps we ought to dispel the myth of how the master supposedly respected the context and the identity of a place, when he was in fact inventing the historical and cultural context so as to shape the space in his own way. The message of his relationship with the existing is, after all, clear and unambiguous: the identity is not given once and for all - in reality, we are reinterpreting it and shaping it anew all the time.

Instead of his love of history, let us give some weight to the architect's penchant for invention, as Plečnik was constantly developing new ideas. Moreover, he was looking into new possibilities that had their roots in his own ideas. His method of choice was research, his architecture was experimental, and his realisations were a product of long development of the basic idea. This development was often not straightforward and could lead to a total change of direction. The way he transformed his ideas certainly wasn't an expression of the architect's doubts but sooner a testament to his creative power, which is gave rise to the courage and the will to take risks, without which nothing new is ever created.

Many of the plans Plečnik had for Ljubljana were not realised; there are still proposals to realise his most ambitious ideas. Ideally, these would encourage the public to think more ambitiously about the Ljubljana of the future. There is, however, not enough emphasis put on Plečnik's idea about the whole of a city that consists of physically unconnected parts and that's constantly being created and never finished. This message found in his works is much more important and relevant today. Nowadays when we for the most part only dare to think in terms of conversions and extensions, Plečnik's method is all the more relevant. I'm becoming ever firmer in my conviction that the way the architect was gradually putting together a sequence of public spaces from buildings of different sizes, bridges, parks and streets, is a actually the only feasible strategy of urban arrangement: every new building also arranges its space, square, its part of the street or park, and is connected with the others in an optical composition.

Can Semper's theory of dressing the construction still help us today as we think about a building's envelope as an elastic and responsive membrane? Does one-off

opna? Ima unikatna, vrhunska obrtniška izvedba v času, ko imamo na voljo industrijsko brezhibno izdelane gradbene elemente in proizvode visoke tehnologije, še smisel in pomen? Ali prav zato? Kako je mogoče govoriti o avtorski arhitekturi, ki temelji na strogih načelih in uporablja svoj oblikovni jezik v času, za katerega je značilen pluralizem stilov, govoric in nazorov? Nekdanja vse obvladujoča vloga arhitekta-avtonomnega ustvarjalca, ki uporablja ekskluzivne metode, se je vendar bistveno spremenila. Sodobna družba išče v arhitekturi možnost za izražanje individualnih razlik, naloga arhitekta je, da predlaga različne možnosti izbora rešitev in oblik, za katere se uporabnik opredeljuje po svobodnem preudarku. Temu pogoju odgovarja arhitektura, ki naj bo čim bolj neopredeljena v funkciji, čim bolj nevtralna v strukturi in čim bolj neizrazita v svoji obliki. Skratka, povsem nasprotno od Plečnikovih idealov.

Res pa je tudi, da je Plečnikovo delo tako izjemno in nesporno kvalitetno, da ga lahko vedno znova postavljamo na preizkušnjo časa. Zato ni čudno, da se nanj neprestano sklicujemo, ko govorimo o oblikovanju, ko govorimo o umetniškem v arhitekturi, ko govorimo o javnem prostoru, gradnji mesta, identiteti v luči globalizacije. In še posebno takrat, ko želimo postaviti arhitekturo ob bok drugih umetniških zvrsti, pomembnih za našo kulturno zavest. S postavljanjem Plečnika za vzor prepričujemo študente, da mora imeti vsak arhitekt svoje prepričanje, da bi lahko razumel smisel zgodovinskih oblik in bistvo idej, pomembnih za nastanek novih idej. In da sta za nastanek novih idej, tako kot pri Plečniku, potrebna tudi ustvarjalnost in pogum za kritični premislek. Prepričan sem, da boste na okrogli mizi prišli do zanimivih odgovorov na postavljene dileme. Ali jih ovrgli.

BV: Naš prvi govornik je Ákos Moravánszky, ki prihaja iz Züricha. Hvaležni smo mu, da bo z nami delil svoje misli in znanje, saj je velik strokovnjak za zgodovino arhitekturne teorije 19. in 20. stoletja. Je tudi pomemben strokovnjak za teorijo ikonografije gradbenih konstrukcij in materialov, predsednik uredniškega odbora znane švicarske arhitekturne revije *Werk, Bauen&Wohnen*, profesor teorije in zgodovine arhitekture na ETH v Zürichu.

AM: Preprosto je prepoznati, kako lahko Plečnikov način uporabe zgodovinskih form uporabimo kot pozitiven primer, tudi zato, da z njim kritiziramo moderno arhitekturo zaradi njenega pomanjkanja konteksta. Kontekst nam v tem primeru pomeni nek vzorec zgodovinskih form. Veliko vprašanje, ki se nam zastavlja, je, ali je danes, ko smo do takšnega razumevanja konteksta vzpostavili določeno distanco, Plečnik še vedno pomembna referenca. Moja današnja teza je, da je Plečniku kontekst

realisation with first-rate craftsmanship still make sense in the time when we have impeccable industrial construction elements and high-tech products at our disposal? Could it be that it makes sense exactly for this reason? How can we speak about architecture of individual style founded on strict principles and using its own language of design in time that is characterised by a plurality of styles, languages and principles? After all, the former all-conquering role of the architect as an autonomous creator using exclusive methods has changed quite dramatically. The contemporary society seeks in architecture a possibility for expressing individual differences, and it's the role of the architect to suggest various possible solutions and designs, which are then considered and chosen by the user. This condition is fulfilled by architecture that's as non-committal as possible in its function, as neutral as possible in its structure and as restrained as possible in its shape. The total opposite of Plečnik's ideals, in other words.

It is also true that the quality of Plečnik's work is so exceptional and uncontested that it continues to effortlessly stand the test of time. No wonder, then, that it is constantly referenced when we talk about design, when we talk about the artistic in architecture, and when we talk about the public space, about the building of cities, about the identity in the face of globalisation - and especially when we want architecture to stand side by side with other art forms that are important for our cultural identity. By encouraging the students to look up to Plečnik, we try to convince them that every architect should have a mind of his or her own in order to understand the significance of historical shapes and the essence of ideas that generate new ideas. We try to explain to them that in order to produce new ideas, like Plečnik did in his time, creativity and the courage for critical reflection are essential. I'm convinced that in the course of this round table, you will arrive to interesting answers to the dilemmas that have been introduced - or refute them.

BV: Our first panellist, prof. Ákos Moravánszky, comes from Zurich. We're all very thankful that he chose to share his thoughts and opinions as a great expert on the history of architectural theory of the 19th and 20th century. He is also a great expert on the theory of iconology of building constructions and materials, president of the editorial board of the very renowned Swiss architectural magazine *Werk, Bauen&Wohnen*, and professor of the theory of architecture at the ETH in Zurich.

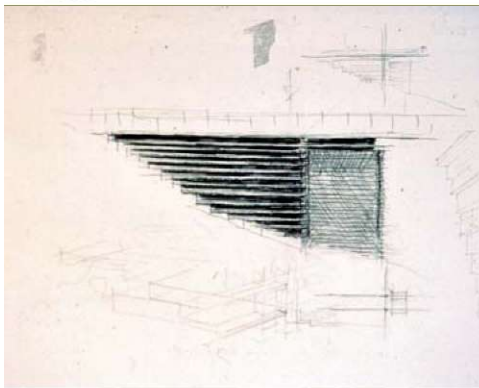
AM: It was very easy to see how Plečnik's use of historic forms could be used as a positive example, also to criticise modern architecture for its lack of context. Context in this case meant a pattern of historic form, and the big question is whether today, when we have a certain distance to this understanding of context, Plečnik still represents an important point of reference. I think - and this is my thesis today - that for Plečnik, context



ákos moravánszky

ab

simpozij



pomenil nekaj drugega. Kontekst ni bil del zgodovine kot učiteljice discipline, katere naloga je poiskati »resnično zgodbo«, tako da izbršeš vse osebni manierizem in dodatke. Ravno nasprotno, za Plečnika je bila zgodovina zgodovinska znanost oz. »genetska« znanost, torej ne razvozlavanje in dekodiranje, temveč prevajanje in prenašanje pomena med različnimi diskurzivnimi entitetami, ki pa še vedno ohranja izvorno »idejo«. Če Plečnika primerjamo z drugimi arhitekti njegove generacije, na primer Petrom Behrensom ali Rudolfom Schindlerjem, ugotovimo, da za Plečnika čas teče nekako v obratni smeri. Njegova zgodnja dela, na primer Zählerlovo hišo, lahko zelo preprosto primerjamo s poznimi deli njegovih sodobnikov in obratno.

Pri Robertu Venturiju je branje kakega artefakta, na primer fasade ali kosa pohištva, spominjalo na branje besedila. Zahtevalo je razumevanje različnih simbolov in stilov. Morda se spomnite njegove razstave v washingtonskem Smithsonianu leta 1976 »Življenjski znaki«, ki je sicer doživela precejšnjo kritiko. Na razstavi je prikazoval različna urbana okolja, hiše itd. in Venturi je urbane elemente, gradbene detajle in pohištvo označil s kartončki, ki so pojasnjevali pomen zgodovinskih stilov: »Gostoljubni kolonialen«, »Udobni chippendale« itd.

Plečnikovega razumevanja form pa ne moremo razumeti tako dobesečno. Razumevanje kake zgradbe nima nič opraviti z dodeljevanjem jasne pomena kaki formi. Plečnik ni bil le velik ustvarjalec podob, ampak tudi tekstur prepletanih podob, vzorcev, ki jih ni nikoli ustvarjal preprosto po pravilih. Podobe je črpal iz arheologije, svojih vtisov s potovanj, knjig, etnografskih zbirk itd. Stalno mešanje redov med znanjem, metodološkim navdihom in poezijo ter njegovo deloma dano, deloma pa izmišljeno razumevanje konteksta in zgodovine sta danes verjetno najpomembnejša aspekta Plečnikovega dela.

Naloga arhitekta je, da iz toka podob splete arhitekturo kot pripoved. Peter Zumthor je ta program opisal kot »Weiterstricken«, (sl. 1, 2) kot vpletanje, namesto da se nove dele zgradbe postavi kot kontrast, kar je pogosta strategija prezbavatorjev; tu so uporabljene niti stare tkanine in mednje vtakano novo. Detajl stika med starim in novim je postal šiv, ki je tudi ključ za razumevanje zgradbe. Plečnik je podoben pristop uporabil, ko je načrtoval obnovo Rimskega zidu v Ljubljani (sl. 3). Njihova najboljša lastnost je zmožnost poenotiti pogosto čisto različne sestavne elemente. Dimitris Pikionis je staro in novo obravnaval na podoben način, ko je načrtoval sprehajalno pot na atenskem griču Filopap (sl. 4). Namesto da bi med preteklostjo in sedanjostjo ustvaril kontrast, je tudi Plečnik raje izbral sintetičen vzorec, ki ga je lahko vedno uporabljal, tudi kadar je načrtoval čisto nove zgradbe, na primer Narodno in univerzitetno knjižnico v Ljubljani. Tu ni razlikovanja med ornamentom in detajlom,

had a very different meaning. It had nothing to do with history as a master discipline where the task is to find out the "true story" by scraping away all the distortions and all personal mannerisms. Just the opposite: for Plečnik, history was a historic or "genetic" science - not a decoding, not a deciphering, but a translation, a carrying-over of meaning between various discursive entities while still maintaining the original "idea". If you compare Plečnik with other architects of his generation, such as Peter Behrens or Rudolf Schindler, you will realise that for Plečnik, time somehow seems to flow in the opposite direction. His early work, for instance the Zacherl house in Vienna, compares very well to the later work of many of his contemporaries, and vice versa.

The reading of an artefact like a facade or a piece of furniture resembled for Robert Venturi the reading of a text. It required the comprehension of symbols and styles. Perhaps you are familiar with his famous and also much criticized exhibition at the Smithsonian Institution in Washington in 1976, "Signs of Life". This was an exhibition showing urban environments and homes, where Venturi attached speech-bubbles to urban elements, building details and furniture, thereby decoding the meaning of historic styles, such as "Colonial Convivial" or "Comfortable Chippendale".

Plečnik's understanding of forms is not translatable in this literal sense. To understand a building has nothing to do with the attachment of a clear meaning to a certain form. Plečnik was one of the greatest producers of not only images, but textures of interwoven images, patterns, that were never simply generated by applying certain rules. These images came from archaeology, his personal travel memories, books, ethnographic collections and the like. This permanent mix of regimes between knowledge, methodological inspiration, and poetics is perhaps the most important aspect today, and the understanding of history and context is partly given and partly imagined. This is the reason why there are various interpretations of, for instance, the Sacred Heart Church in Prague - all of them true and false at the same time.

It is the task of the architect to weave architecture as a narrative out of a flux of images. Peter Zumthor described the programme behind this as "Weiterstricken", (Fig. 1, 2) as "knitting on", as "to continue knitting", rather than building the new part as a contrast to the old, which is the usual strategy for preservationists. He used the threads of the old fabric and continued weaving. The detail of the connection between the old and new parts of the construction is kind of stitching, and as such a clue for understanding this building. Plečnik's approach was indeed very similar when he was working with the old Roman walls in Ljubljana (Fig. 3). The most striking aspect of this architecture is the capacity to unify the often disparate elements that composed them. Dimitris Pikionis treated old and new in a very similar manner when he designed the walkway and the small structures on the Philopappos Hill in Athens (Fig. 4). Rather than contrasting past with present, Plečnik, too, chose to create a synthetic pattern that could continue when he used

O"

2

3

4

tako celo najbolj nepredvidljivi kolaži delujejo kot enotne podobe. Kot analogijo bi tukaj omenil Mediateko Toya Ita v Sendaiu (sl. 5), ki ji uspe povezati vertikalne in horizontalne niti v eno samo prostorsko »tkanino«.

V Semperjevi teoriji je vozle primarni simbol tehnične potrebe, ki postane estetska rešitev, in temelj za ustvarjanje razlikovanja med zunaj in znotraj, ki uporablja tekstilno kot ritmično ponavljanje vozlov. Pojem »Stoffwechsel« - metabolizem kot način spreminjanja materiala - ni bistven le za razumevanje Plečnikovega dela, ampak tudi za razumevanje Koolhaasove uporabe furnirjev v Casa de Musica v Portu ali novejših del Herzoga & de Meurona v Švici.

Za Semperja je vozle izredno pomemben (sl. 6). Je tudi najstarejši tehnični simbol izraza kozmoloških idej, ki so se pojavile med ljudmi. V simboličnem smislu vozle pomeni tudi poenotenje heterogenih podob. V arhitekturi se podobno kot na drugih praktičnih področjih vedno znova srečujemo s problemom heterogenosti. Danes je zelo težko izražati znanost in njene ideje, že vse od Einsteinove relativnostne teorije naprej. Mnogi arhitekti so se poskušali spopadati z njimi, od Le Corbusierja do Buckminstra Fullerja, vendar so težko razumeli, na kaj so se te teorije dejansko nanašale. Večinoma so ostajali na ravni metafor, slik in podob.

Preprosto je biti homogen v čisto konceptualnem sistemu, medtem ko se praksa pokaže kot polna različnih delcev, ki jih je treba zbrati skupaj, kar se pogosto izkaže za tvegano početje. Kakor Plečnik pokaže pri svoji cerkvi svetega Srca Jezusovega v Pragi (sl. 7), gre pri arhitekturi vedno za sintezo heterogenega. V arhitekturi je heterogenost morda še bolj prisotna kot na drugih področjih zaradi svojega statusa, ki je med tehnologijo in umetnostjo, med teorijo in prakso, med utilitarnimi in simbolnimi zahtevami.

Arhitekti so vedno veliki ustvarjalci podob. To se začne že pri tlorisih, narisih in prerezih, nadaljuje z diagrami in slikami, konča s perspektivami in bolj dodelanimi renderji. Za arhitekturo so podobne nujne, saj omogočijo sintezo religioznih, zgodovinskih, nacionalnih, socialnih in estetskih konceptov, tako je vsaj bilo pri Plečniku. Podobe delujejo kot ikone, ne pa kot statične slike. Podoba se lahko raztopi in sintetizira heterogenost, le če postane pripoved oziroma ko poveže med seboj možne zgodbe in scenarije v eno samo »zgodbo«. Tu se opiram na Ricoeurjevo filozofsko delo, ki govori o možnosti pripovedi, da sintetizira različne elemente, tako da je njihov vodilni delovanje, in to vodilni, ki ni tog in determinističen, ampak dopušča neko mero svobode. Natančno to pa ponavadi iščejo tudi oblikovalci - ne omejujoč, ampak sistematičen način dela.

Semperjeva teorija vozlov je še vedno navdih za arhitekta; tako Bernard Cache še vedno govori o Stoffwechsel, arhitekturni studio Gramazio & Kohler pa uporablja robote za izdelavo takšnih

it for new assignments, such as the National Library in Ljubljana. There is no difference between ornament and detail here, even the most improbable collage acquires the unity of a picture. As an analogy, I mention here Toyo Ito's Sendai Mediatheque (Fig. 5), which succeeds in weaving the horizontal and vertical threads into one spatial "fabric".

In Semper's theory, the knot features as the primary symbol of technical necessity turned into an aesthetic solution and the basis for creating the first division between inside and outside, using textiles as a rhythmic repetition of knots. The notion of "Stoffwechsel", metabolism as material transformation, is essential not only for understanding Plečnik's work but also, for instance, the use of veneers in the case of Koolhaas's Casa de Musica in Porto, or the recent work of Herzog & de Meuron in Switzerland.

The knot was very important for Semper, both as a technical solution as an image (Fig. 6). As the "oldest technical symbol", he regarded it an expression of the first cosmogonic ideas which arose among peoples. In a symbolic sense, the knot is also used to create unity out of diversity. In architecture, there is always a problem of heterogeneity, like in many other practical domains. It is very difficult today, when for science it has become so difficult to represent its insights - it started already with Einstein's theory of relativity. Many architects, from Le Corbusier to Buckminster Fuller, refer to it but of course it was very hard for them to understand what these theories were all about. It all remained on the level of metaphors, pictures, images that were very important for architects such as Buckminster Fuller.

Purely conceptual systems may be homogeneous - practical fields are full of bits and pieces that must be assembled, very often in a risky way. Like Plečnik's Sacred Heart Church in Prague demonstrates (Fig. 7), architectural design is always about the synthesis of the heterogeneous. In architecture, heterogeneity is perhaps even more present than in other domains, because of its status between technology and arts, between theory and practice, between utilitarian and symbolic requirements.

Architects are creators of images, starting from plans, elevations and sections, to diagrams and charts, from perspectives to more visionary renderings. Images are necessary in architecture in order to enable the synthesis of various religious, historical, national, social, aesthetic concepts - at least, that was the case for Plečnik. Images work as icons, not as static pictures. An image can dissolve and unify heterogeneity only when it becomes narrative, when it connects possible plots and stories into one "story". I would like to refer here to the philosophical work of Paul Ricoeur, which emphasizes the power of narration to synthesise diverse elements to provide a guide for action: a guide which is not rigid, not deterministic, but has a certain degree of freedom. This is what designers generally look for: a non-binding, but systematic way to work. Semper's theory of knots still inspires designers like Bernard Cache, who also speaks about Stoffwechsel, or the Swiss architectural office Gramazio



ab

5

6

7

ab

simpozij



8



9



10

opečnatih zidov (sl. 8), kjer tekstilni vzorec postane nekaj keramičnega, trdnega, torej nekaj, kar je mnogo trdnjše, a še vedno daje vtis tekstilne površine. Pa seveda fasada lekarnе Herzoga & de Meurona v Baslu, ki kaže, kako je tkanina izdelana kot natisnjen zaslon.

Podobe pa ne smejo ostati ločene, ena po ena. Gledati jih je treba v povezavi z drugimi podobami kot del neprekinjenega toka podob. Plečnikove zgradbe, objekti in podobe so podvrženi neštetim deformacijam, ki preizkušajo meje vzdržljivosti. Zdržijo celo tako tvegane reči, kot je približevanje popularnim formam, samoniklim oblikam religioznega (kot so modre in rdeče žarnice v lučeh v kripti Plečnikove cerkve na Dunaju), zanimanje za neelitno, neuradno, ne visoko arhitekturo, kar je zopet nekaj, kar je treba omeniti pri Plečniku, in je še vedno zelo pomembno.

Casa de Musica Rema Koolhaasa v Portu (sl. 9) kaže prepletano strukturo, ki je zelo blizu tradicionalni tehniki keramike azulejo, hkrati pa je treba poudariti tudi pomen podob, ki jih zaznavamo, imitacije in mimesis. Mimesis je povezana s ponovno uporabo form, ki jih je Koolhaas že uporabil, podob metropole, ki v Portu delujejo skoraj iz konteksta. Hkrati pa je Koolhaasova imitacija velemestne arhitekture znotraj tega nenavadnega »meteorita« zopet nekaj, kar nam je znano, ko se srečamo s Plečnikovim delom.

V arhitekturi so podobe v stalnem toku v smeri drugih podob. Še bolj pomembno je, da podobe postanejo izdelani objekti. Pozornost je torej usmerjena v najmanjše detajle izvedbe, česar se današnji arhitekti, ki govorijo o obratu k podobi, niso nujno naučili. V tem pogledu je drugačno ljubljansko pokopališče Žale (sl. 10), ki se mu je včasih reklo Vrt vseh svetih in je oblikovano kot domišljjski sveti kraj, kar nekoliko spominja na rekonstrukcije Delfov, ki so jih ustvarjali francoski študentje šole Beaux Arts. V nasprotju s temi francoskimi študijami pa se za Plečnika arheološko izkopavanje po kolektivnem spominu ni končalo z zgodovinsko »korektnim« objektom, ampak z zbirko različnih hkratnih možnosti (podobno kot follies v angleških vrtovih).

V tej perspektivi postane bolj jasna uporaba podob iz antike in zgodovine - vklopijo se v širšo realnost, v velike pripovedi o svetu kot celoti. Kako naj drugače sploh deluje kakršnokoli znanje o preteklosti, o svetu, v katerem živimo, če ga po definiciji ne moremo čutiti niti ga zavestno prikazati znotraj diskurza, razen na način domišljije? Ne Plečnik kot posameznik, temveč Plečnik kot družbeno bitje je dokazal splošno funkcijo domišljije in njeno moč, da »ustvari« urbano realnost (na primer prav v Ljubljani).

Tu gre za čisto drugačen nivo od historicizma, ki vedno opazuje obstoj določenih form skozi čas. Pripovednost se ukvarja s formami, ki se tičejo začetkov, ki oblikujejo kontinuiteto, ki oblikujejo kontekst. Po zelo ozki interpretaciji konteksta postmodernistov, po tej popolni in neotesani

& Kohler, who use robots to fabricate such brick walls - again (Fig. 8), a textile pattern is turned into something ceramic, something which is much more solid but still achieves the effect of a textile surface. The facade of the Cantonal Pharmacy in Basel by Herzog & de Meuron shows this woven fabric is now produced as a screen print.

Images must not be separated, regarded one-by-one. They must be regarded in connection with other images, as elements a continuous stream of images. The buildings, objects, images by Plečnik are subjected to endless deformations to test the limits of their resistance. Even such a risky undertaking as closing up on the popular forms, vernacular forms of religiosity, such as the coloured, red and blue light bulbs in the crypt of Plečnik's church in Vienna - this kind of interest for the non-elite, unofficial, non-high architecture is again something worth mentioning in the work of Plečnik, and still very important.

The Casa de Musica in Porto (Fig. 8) by Rem Koolhaas shows in its interiors a woven texture, very close to the traditional technique of the azulejo tiles in Portugal, but at the same time the importance of perceived images, of imitation, mimesis must be emphasized. Mimesis is related here to the re-use of forms that inspired Koolhaas earlier, images of the metropolis that almost look like out of place on the site in Porto. But at the same time, this imitation of a metropolitan architecture inside this extraordinary "meteorite" that he designed is again something that is not quite unfamiliar when we look at Plečnik's work.

In architecture, images are in constant flux in the direction of other images. More importantly, images become crafted objects with the incredible attention to the smallest details of execution - something that architects, who speak today of the pictorial turn, not necessarily learned. Different in this case is the Žale Cemetery in Ljubljana (Fig. 10), originally called the All Saints' Garden that was designed as an imaginary holy district, not unlike the reconstructions of Delphi in the works of the French students of the Beaux Arts school. But for Plečnik, in difference to these French studies, the archaeological excavation in collective memory did not end with a historically "correct" object - instead, a variety of simultaneous possibilities emerged, like follies in an English garden.

From this perspective, the use of images from antiquity and history in general becomes clearer - they plug in into a broader reality, into grand narratives about the world at large. How else can work any knowledge about the past, about the world we live in, which by definition is considered no longer perceivable, not represented in consciousness or in discourse, except in such an imaginary way? Plečnik, not an isolated individual but a social being, proved the function of imagination in general, and its power to "produce" urban reality in Ljubljana.

This is a level quite different from historicism, which always regards the existence of forms within time. Narrativity deals with forms that relate to beginnings, to form a continuity, and to form a context. After a very restrictive interpretation of context by postmodernists,

zavrnitvi konteksta s strani Rema Koolhaasa, je Plečnik pokazal način, kako lahko na novo interpretiramo kontekst, in mu dal smisel, na katerem lahko še vedno gradimo.

BV: Rad bi se zahvalil Akosu Moravanszemu za ta izredno zanimiv uvod v naših pet predstavitev. Mislim, da se danes vsi strinjamo o nujnosti imaginacije in imaginarnega, saj vendarle živimo v svetu podob. Potrebujemo jo, da jo zgrabimo, prebavimo in iz nje ustvarimo nekaj novega. Eden od nujnih talentov arhitektov danes je zmožnost prenesti tisti imaginarno v koherenten arhitekturni produkt.

BV: Naš naslednji govornik je Andrej Hrausky, ki se že dolga leta ukvarja s slovensko arhitekturo, tudi sodobno. Do danes je z različnimi soavtorji spisal pet knjig o Plečniku.

AH: Moja današnja predstavitev nosi naslov »Staro in Novo«. To je zelo zapleten naslov. Lahko bi porabili dneve in dneve ob razpravljanju o njem, preprosto zato ker, karkoli arhitekt naredi novega, z vsako novo konstrukcijo se vedno sooča z nečim, kar že obstaja, z nečim, kar je »staro«. In tudi ko je njegovo »novo« delo končano, v hipu postane »staro«, v hipu postane del konteksta, v katerega posega nekdo drugi, in cikel se ponovi. Drugo dejstvo o starem in novem je, da se njun pomen v zgodovini spreminja. V 19. stoletju je bil pristop do starega skoraj romantičen. Ko so prenavljali stare zgradbe, stare gradove ali celo mesta, so pogosto ravnali zelo domišljjsko. Potem se je pojavil ravno nasproten princip - rekonstruiranje in ohranjanje. Pristop, ki prevladuje danes, je pristop, ki ga najdemo v današnji Ljubljani, na primer pri Mladiki. Arhitekt Jurij Kobe je Fabianijevo zgradbo preoblikoval v zunanje ministrstvo, tako da se je najprej znebil vseh kasnejših dodatkov in se vrnil k Fabianiju. Vsi nadaljnji posegi so narejeni tako, da lahko takoj ločimo staro od novega, saj uporablja drugačne barve, drugačen arhitekturni jezik in drugačne materiale.

Tudi pri Plečniku lahko opazimo precej zanimivih poskusov v tej smeri. Rad bi naštel tri primere njegovega kreativnega pristopa k odnosu staro-novo. Plečnik je želel, da staro nekako preživi znotraj novega. Mislim, da je bil Aldo Rossi tisti, ki je izjavil, da obstajata dva načina smrti arhitekture; eden je, da se poruši, drugi pa, da se spremeni v muzej in ohranja. Pomembno je, da zgradba nadaljuje svoje življenje. Rad bi pokazal tri takšne Plečnikove primere.

Plečnik se je znal igrati z materiali in oblikami kot z lego kockami. Vzemimo sliko Brezjanske Marije v Šiški (sl. 1). Plečnik slike ni maral in tudi kip pod njo mu ni bil všeč. Sliko je zato zaprl v močan okvir iz črnega marmorja, kip pa horizontalno položil pod njo. Dodal je le podstavek, ki je podpiral

and after this total and rather rude rejection by Rem Koolhaas, Plečnik showed a way to re-interpret the meaning of context and give it a new sense which we can still build upon.

BV: I'd like to thank Akos Moravanszky for this very intriguing introduction to the five presentations. I think that we can all agree that especially today, imagination and the imagined are needed, since we live in the world of images. Needed in order to take it, digest it, and create something new from it. One of the talents of an architect of today is how he or she can bring all of the imaginary that almost floats about into a coherent architectural product.

BV: Our next speaker is Andrej Hrausky who's long been endeavouring to present Slovene architecture, including contemporary architecture. Together with various co-authors, he has to date written five books on Plečnik.

AH: As you can see, I was given the title "Old and New". This is a very complicated title and we could spend days talking about it - simply because with anything new an architect does, with every new construction, he confronts something existing, which is "old". And even when his work, as "new", is done, it immediately becomes "old" and becomes a context for somebody else's interventions and the cycle repeats.

The other thing about old and new is the very fact that it's changed during the course of history. As we know, in the 19th century, the approach towards old was almost romantic. When they rebuilt old buildings, such as old castles or even old towns, they did it in a very imaginative way. Immediately following this approach was its complete opposite: reconstruction and preservation. What's prevailing today, is an approach that we have seen here in Ljubljana, for instance with Mladika. Jurij Kobe, the architect, translated the building by Fabiani into the Foreign Ministry, and his approach was first to get rid of all later additions to get back to Fabiani. All further interventions were done in such a way that one can immediately see what's new and what's old using different colours, different architectural language, and different materials. With Plečnik, we can see quite a few interesting approaches in this vein, and I'd like to show you three examples of his creative approach towards the old - how he wanted that the old to somehow survive in the new. I believe it was Aldo Rossi who remarked that there are two deaths of architecture: one when a building is torn down and the other when it's turned into a museum and conserved. What's important is that a building lives. I hope to show you three Plečnik's examples that I find very interesting.

Plečnik was able to play with forms and materials, almost like with Legos. For example the painting of Virgin Mary of Brezje in Šiška (Fig. 1) - Plečnik didn't like it, and the statue below he also didn't like. So he made a very strong stone frame for the picture, and he placed the statue horizontally. The only thing he added was a cushion to support the head. Of course,

andrej hrausky



ab

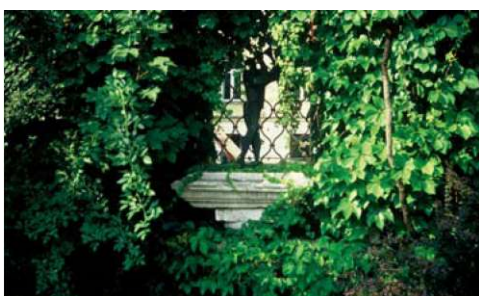
simpozij



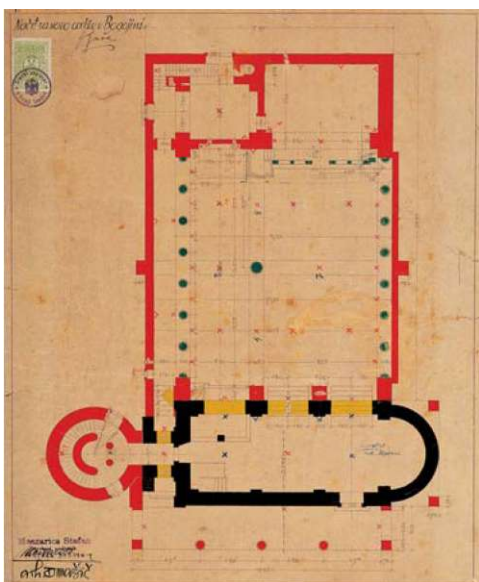
2



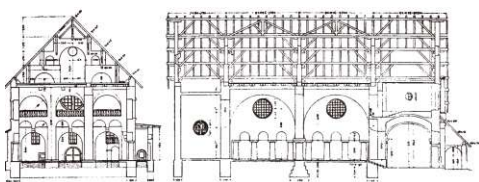
3



4



5



6

glavo kipa. Seveda je prekršil nekakšen zakon tega, kar je običajno, namreč da morajo biti kipi postavljeni pokonci.

Pri prvem primeru se je Plečnik igral, pri drugem pa je recikliral. Stopnice, ki jih je uporabil na promenadi na Vegovi ulici (sl. 2) (in jih danes ni več tam), prihajajo izpred Mestne hiše. Ko so jo v 30. letih prenovili, je Plečnik vzela stare stopnice in jih porabil tu. Podobno je naredil s podstavki kipov slovenskih skladateljev na Vegovi. Kamniti bloki so bili prej del ograje okrog ljubljanske Opere. Plečnik je uredil park okoli Opere, ga odprl in vanj postavil kipe skladateljev Verovška in Borštnerja, ki sta bila prej v stavbi. Stare kamne je postavil vertikalno pred Glasbeno matico in se obrnil na takratnega ljubljanskega župana Hribarja in ga prosil za financiranje prvega kipa, bogati ljubljanski meščani pa so kasneje dali denar še za druge. Tako je Plečnik recikliral stare kose v nekaj novega.

Še bolj nenavaden primer pa je cerkev svetega Mihaela na Barju (sl. 3), cerkev, namenjena kmetom. Tu je Plečnik uporabil dele bosanskih mlinčkov za kavo. Plečnik je rad obiskoval Bosno in tam je imel prijatelje. Mlinčke za kavo je prinesel z Orienta. Uporabil jih je za lestence, ki spominja na pladenj s kavnim mlinčkom in skodelicami za kavo.

Nazadnje pa omenimo konfrontacijo. Ko vstopiš v Križanke (sl. 4), te na desni pri vhodu pričakajo trije kosi: spodnji del je baročni steber, srednji kos je iz rimskih časov, na vrhu pa je postavljen moderen kip. Gre za nekakšno soočenje med različnimi obdobji. Plečnik se niti ne potrudil, da bi kose zložil v hierarhičen simbolični vrstni red z rimskim kosom spodaj, barokom v sredini in sodobnostjo na vrhu, ampak postavi rimski kamen na baročni steber.

Naslednji projekt, ki bi ga rad na hitro omenil, je cerkev v Bogojini (sl. 5, 6). Zanj obstajata dva načrta, zgodnejši ima tloris v obliki kvadrata, kasnejši pa je okrogel. Domači župnik je naročil novo cerkev, Plečnika pa je vseeno zanimalo, kaj naj naredi s staro. Ko je obiskal Bogojino, je ugotovil, da s staro cerkvijo ni nič narobe. Župniku je zato pisal: »Nikoli ne uničim nečesa, kar so naši očetje naredili pravilno.« Meni se to zdi odličen primer, kako Plečnik ni hotel uničiti starega, temveč ga je vključil v novo. Staro cerkev je uporabil kot vhodno vežo v novo cerkev. Zelo pomembna se mi zdijo razlika v višini med njima in stopnice. Stopnice je uporabil za to, da je ustvaril enega svojih slavnih monumentalnih vhodov, ki jih je imel tako rad. Vhod pri Plečniku vedno zaznamujejo stopnice - v NUK-u, cerkvi na Barju in Bogojini, čeprav tu stopnic ni veliko. Poudarjena je monumentalnost vhoda. Razlika v višini pa mu je tudi omogočila, da je staro cerkev uporabil in zgoraj postavil kor. Nova cerkev je skoraj pogoltnila staro z njenim zvonikom vred. To se mi zdi izjemno inovativen način, kako staro cerkev vključiti v novo, ne da bi jo uničil. Bolj je sicer opazna nova Plečnikova cerkev, staro pa še vedno vidimo, čeprav je prekrita s strukturo nove (sl. 7).

he was breaking a kind of law, what is normal - that a statue should stand up.

If in the first example, he was playing, in the second one, he was recycling. The stairs on the Vegova street promenade (Fig. 2), which are no longer there, were the old stairs from the Town Hall. When they rebuilt it in the 30s, Plečnik just took away the old stairs and re-used them here. He did a similar thing with the supports for the statues in Vegova Street. These stones were on top of a fence that was around the Opera house. When Plečnik redesigned the park around the Opera house and opened it up, he took the two statues of Borštner and Verovšek that used to be inside the building. He used the stones vertically as supports in front of the Glasbena matica building. Then he went first to Mayor Hribar and asked him to finance the first herm bust, and then other rich citizens also collected money and paid for more herms. This was a kind of recycling of old pieces into something new. Even more unusually, in St Michael's church at Barje (Fig. 3) - a church that was designed for the peasants - he used pieces of hand mills for coffee from Bosnia. Plečnik used to go to Bosnia, he had some friends there, and he brought these from the Orient. He transformed these coffee mills into a pendant lamp that resembles a coffee mill on the plate with coffee cups.

Next is confrontation is. As you enter in Križanke (Fig. 4), on your right hand side, you can see three pieces. The lower piece is a Baroque column, the middle piece is a stone from the Roman times and on top, there is a modern sculpture. This is a kind of confrontation of different periods, and he didn't even use the pieces in the symbolic way with the Roman stone at the bottom and the modern statue on top, in a temporal hierarchy, but poses the Roman stone on top of the Baroque column.

Another project I'd briefly like to mention is the church in Bogojina (Fig. 5, 6). Here we have the earlier of the two plans - one was square and the other was round. The priest ordered a new church. Plečnik was curious what was to become of the old church and when he visited Bogojina, he saw that the old church was in quite a good condition. He then wrote to the priest, saying: "I've never destroyed what our fathers had done right." For me, this is a primary example of how he didn't want to destroy the old church but rather incorporate it in a new unity. The old church was used as an entrance lobby to the new church; what I find very important here is the difference in height, and the stairs. He used the stairs to make one of his famous approaches that he liked so much, very monumental. Plečnik always uses stairs, either with the Library or the church at Barje, or here - even if there aren't that many. This is the monumentality of approach. Secondly, this difference in height gave him the possibility to use the old church and install the choir in the upper parts. The old church with the old tower has been practically eaten up by the new church. For me, this is a very innovative approach how not to destroy the old church and incorporate it into a completely new project. Here, in Bogojina, we obviously see Plečnik's church but he did not destroy the old one - we still see the old church which is covered by the new construction (Fig. 7).

O-

Naslednji projekt je ljubljansko Tromostovje (sl. 8). V sredini se nahaja kamnit stari most, ki ga Plečnik ni hotel uničiti. Namesto tega je dodal po en most za pešce na vsaki strani. To je eden od Plečnikovih uspešnejših projektov, saj je z njim rešil mnogo problemov. Ena od kritičnih težav v Ljubljani je bila cena gradnje. Mestno občino je vedno zanimala poceni gradnja in ideja ne porušiti starega mostu, temveč zgraditi dva dodatna, se je izkazala za cenejšo rešitev. Rešitev je bila praktična tudi zato, ker prometa na mostu med gradnjo sploh ni bilo treba ustaviti.

Glavna naloga mostu je povezati celoto prostora na obeh straneh reke, saj je ta izredno zapleten. Na eni strani je Prešernov trg, ki ga je Plečniku na drugi strani uspelo speljati v ozko ulico, ki vodi proti Mestni hiši. Celotna kompozicija je orientirana proti Robbovemu vodnjaku, najpomembnejši ljubljanski baročni fontani, in ljubljanskemu gradu nad njim. S svojo rešitvijo je Plečnik ohranil stari most, vendar pa ustvaril čisto novo kompozicijo celote in speljal prostor z ene strani reke na drugo. Poleg tega je mostu s stopnicami dal čisto novo obliko, značilno za beneške mostove (sl. 9). Plečnik je študiral na Dunaju, vendar pa mu germanska kultura ni bila preveč pri srcu, že Otta Wagnerja je videl kot simbol germanske kulture. Zato je želel poudariti, da je Ljubljana blizu Mediterana, kjer v zraku že skoraj vohaš morje. Bistveno mu je bilo, da preko Ljubljanice zgradi most, ki je bolj mediteranski od kateregakoli dunajskega ali avstrijskega mostu. To možnost je imel zaradi zakona, ki je ostal v veljavi še iz časa avstrijskega cesarstva in je predpisoval, da morata imeti vsaka javna zgradba in trg svoje stranišče. Javna stranišča je torej postavil nivo nižje in jih uporabil kot izgovor, da je zgradil stopnice. S tem je tudi reko pripeljal bližje mestu in mostu dal »beneški« portal. Zanimive so krogle na ograji mostu (sl. 10). Ko se sprehodiš preko mostu, se te krogle gibljejo v perspektivi. Tiste, ki so bližje, se gibljejo hitreje, tako da na mostu nikoli nimaš občutka, da si sam. Celo kadar je most prazen, daje občutek, kot da je poln življenja. Tudi Tromostovje se mi zdi odličen primer, kako ohraniti staro oziroma ga znova uporabiti na čisto drugačen način. Staremu mostu je Plečnik dal čisto novo vrednost, ustvaril čudovito novo celoto in hkrati rešil mnoge urbanistične zadrege.

Za konec še en primer uporabe »starega« in »novega« - Narodna in univerzitetna knjižnica (sl. 11). Preden je bila zgrajena, je na njenem mestu stala druga, baročna zgradba, ki pa so jo po potresu porušili. Na njenem mestu je ostalo nekaj ostankov prejšnje zgradbe, ko pa so začeli kopati temelje za knjižnico, so odkrili še rimske ostanke. Plečnik je simbolično uporabil nekatere od teh ostankov v fasadi nove zgradbe in pokazal, kako stare zgradbe, ki jih ni več, živijo naprej v novi fasadi. Vse to je seveda zelo simbolično, saj nihče ne ve več, kateri kamni so novi in kateri stari, vendar pa kaže, na kakšen

The next project is the Triple Bridge (Fig. 8) In the middle, there is the original stone bridge Plečnik didn't want to destroy it. Instead, he added two additional footbridges over the river. This is one of Plečnik's best projects where he solved a lot of problems. One of the problems that was very critical for Ljubljana was how to build cheaply - the City of Ljubljana was always interested in cost-efficiency - and the idea was that not destroying the old bridge and building two new, smaller pedestrian bridges was much cheaper than any other solution. This solution was also practical as the old bridge could still be used during the construction without having to stop the traffic.

The main idea was how to connect the whole of the space on both sides of the river, as it is very complicated. On one side, there's the Prešeren Square and Plečnik somehow transferred the square to the other side towards the small street leading towards the Town Hall. The whole composition is oriented towards the Robba Fountain, the most important Baroque fountain in Ljubljana, and towards the Ljubljana Castle above. With his solution, Plečnik preserved the old bridge; he made a completely new composition of the whole and transferred the space from one side to the other. In addition, with the stairs, he made the shape of the new bridges that is typical for bridges in Venice (Fig. 9). Plečnik studied in Vienna but he wasn't very fond of German culture - for one thing, he saw Otto Wagner as a symbol of German culture. He always wanted to stress that Ljubljana was already a city close to the Mediterranean, a city where you can almost feel the sea in the air. It was therefore crucial to put on the Ljubljanica a form that was more Mediterranean than any bridge that would be found in Vienna or in Austria at large. This was possible only because there was a law in effect at that time, already from the time of the Monarchy, which required any public building or a public square to provide toilets. So, he put the toilets down a level and he used this as an excuse to have stairs lead down there. He wanted to put together the river and the city and to give the bridge a "Venetian" arch. An interesting point is also the way he put the spheres on the top of the parapet (Fig. 10). When you walk over the bridge all these spheres are moving in perspective. The ones that are closer appear to be moving faster and it feels like you're never alone on the bridge. Even if the bridge is empty, it conveys the idea that it's full of life on the street. I consider this a beautiful example how to preserve the old and re-use it in a completely new way. Plečnik added completely new value to an old bridge, created a beautiful new whole and solved a lot of city planning problems.

Finally, here's another example of "Old and New" - the National Library (Fig. 11). Before it was built, there was another building here, a Baroque building that was torn down after the earthquake. There were some remains of this building left lying around and when they started the digging for the foundations for the NUK, they also found Roman remains. Plečnik symbolically put some of these stones into the facade, showing in a way how these old, non-existing buildings symbolically live on in the new facade. All this is mostly symbolical as it is difficult to tell the old stones apart,

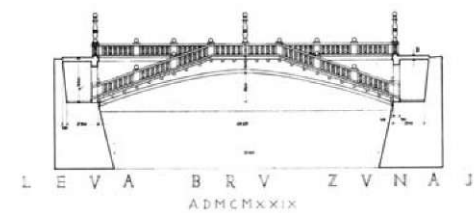
ab



7



8



9



10



11

30

ab

simpozij

način bi lahko podobne ideje in raziskovanja uporabili tudi danes.

BV: Naše Spomeniško varstvo bi moralo biti precej bolj prilagodljivo, da bi Plečniku danes pustilo izpeljati njegove projekte. Zelo se strinjam, da je za velik del mediteranskega ozračja v Ljubljani odgovoren Plečnik. Če se kadarkoli med marcem in oktobrom sprehodiš med Tromostovjem in Čevljariskim mostom, kar močno začutiš Mediteran, in nabrežje Ljubljanice je danes ena glavnih osi starega mesta.

andreas ruby



BV: Naš naslednji govornik, Andreas Ruby, je arhitekturni kritik in teoretik. Študiral je pri Paulu Viriliju in Bernardu Tschumiju in njegova današnja predstavitev se bo dotikala obeh njegovih učiteljev. Andreas je bil tudi urednik preminule arhitekturne revije Daidalos, katere zadnja številka je izšla pred štirimi leti. Je tudi partner v podjetju Textbild, sodobnem podjetju, ki se ukvarja z arhitekturno komunikacijo. Danes bo govoril o humorju. Plečnika si večinoma predstavljamo kot resnega in ponižnega, ki je blizu Boga, verjetno tudi nekoliko pretiravamo.

AR: O Plečniku bom spregovoril z nekoliko drugačen pozicije kot govornika pred menoj, ki sta oba dobro poučena akademika. Zase bi rekel, da sem dobro poučen amater, v latinskem pomenu besede »amare«, ljubiti - amater kot nekdo, ki nima strokovnega vpogleda v objekt svoje ljubezni ali izobrazbe.

Moj odnos do Plečnika pa je drugačen tudi od odnosa današnjih poslušalcev, domačih, ki imajo s Plečnikom tesen odnos in so o njegovem delu dobro poučeni, skratka, poznajo ozadje. Odkril sem, da Plečnik tukaj živi, kar je zelo pomembno, saj je nekaj čisto drugega, če arhitekturo prvič spoznavаш iz knjig, kot če si ji neposredno fizično izpostavljen s telesom in čutili.

Kadar ne poznaš ozadja kakega dela, ga bereš čisto drugače. Tako je bil najmočnejši vtis, ki ga je name napravilo Plečnikovo delo, njegov humor, nekaj, česar v arhitekturi ne najdemo zelo pogosto. Ne poznam sicer Plečnika osebno, toda njegovo delo je polno humorja in inteligentnega nalaganja plasti resničnosti ter prisvajanja in vključevanja zgodovine.

Plečnik je znal uporabljati zgodovino, ne kot podoba ali citat, ampak jo je znal obdelati, kar bi pravzaprav zgodovina morala biti. Kot smo videli na primerih Andreja Hrauskega, je Plečnik zgodovino vključeval čisto materialno, namesto da bi jo le oboževal v obliki ikonografskega motiva. Tudi kadar ne uporablja obstoječih gradbenih struktur, pa uporablja nekatere stalnice, retorične figure in zgodovinske trope. V oknu kapele na Žalah denimo stebre uporabi kot napere in tako spremeni obstoječi topološki pomen stebra v nekaj čisto drugega. Takšno prisvajanje in

but nevertheless, such ideas, such approaches and research could certainly be used even today.

BV: I think that national heritage preservation would have to be quite flexible nowadays to make all these projects possible today. I also agree with the point about Plečnik being responsible for the Mediterranean atmosphere in Ljubljana. If you walk anytime between March and October from the Triple Bridge to the Shoemakers' Bridge, you can certainly see signs of the Mediterranean, making the embankment of the Ljubljanica river one of the most important city axes.

BV: Our next speaker, Andreas Ruby, is an architecture critic and theoretic. He studied under Paul Virilio and Bernard Tschumi among others, and what he's presenting today hints at both of these two teachers. Andreas was the editor of the defunct architectural magazine Daidalos - the last issue was published four years ago. He's a partner in Textbild, a very interesting contemporary office that deals in architectural communication. Today he is going to speak of humour. The way most of us imagine Plečnik is - possibly with some exaggeration - a serious, humble figure close to God. But if you are in fact like that, you can also allow yourself to be not only humorous but also irritating, provocative, and radical.

AR: I'm going to speak to you from a different position that my most esteemed forespeakers, who are both very informed scholars. I'd say I'm an informed amateur - in the Latin sense of the word that goes back to "amare", "to love". An amateur therefore has a non-professional background to the subject of his love or education.

I'd like to introduce my relationship with Plečnik as an alternative to the audience who, as locals, has a very close relationship and a very informed one: you know the background. I discovered Plečnik lives here, which is very important, i.e. whether you first discover an architecture from a book, or if you're directly, physically exposed to it with your body and your senses. When I came here for the first time and saw Plečnik - I didn't know a lot about him beforehand - and found his incredible work, I was totally mind-boggled.

Whenever you don't know the entire historical background to a work, you start to read the work with a totally different sense. And the most important effect that Plečnik's work had on me was humour, something you don't often find in architecture. I don't know if this is true of Plečnik as a person but his architecture is full of wit and humour and it exhibits very intelligent layering of reality and also appropriating and integrating history.

Plečnik was able not to use history as an image, as a quotation, but was actually able to process history, which is what history is all about. As we've seen on Mr Andrej Hrausky's examples, Plečnik he incorporated history materially instead of just worshipping it as an iconographic motif. Even if he doesn't incorporate existing building structures but uses certain topoi, certain rhetorical figures and tropes from history. In

preobračaje pomena je izredno zanimivo, tudi ko govorimo o tem, koliko je Plečnikovo delo sodobno.

Učinke prisvajanja zgodovine in spreminjanja v nekaj drugega lahko vidimo v celotnem Plečnikovem opusu. Na pokopališču Žale še enkrat vidimo nekaj podobnega, tokrat na nivoju prostora. Ko sem prvič videl vhod v pokopališče, sem bil prepričan, da ima vhod tudi prvo nadstropje, in veselil sem se, da se bom povzpел nanj in si situacijo ogledal še od zgoraj. Ko pa sem prišel bližje, nisem ugotovil samo, da ni stopnic, ampak da v »prvem nadstropju« niti ni tal, na katera bi lahko stopil. To se mi zdi odlična predstava, hkrati pa prevara mojih pričakovanj. V izkustvu Plečnikovih del je tudi neka časovna komponenta, v smislu tega, da v njih vedno pričakuješ še nekaj, podobno kot baročni princip sekvenciranja. Drugače kot v renesančni arhitekturi, kjer takoj, ko vstopiš v kak prostor, zajameš celoto prostora, v baročni arhitekturi pogosto ni mogoče dojeti celote prostora z njegovega praga. Vhod na pokopališče je eden od mnogih lepih primerov časovnosti izkustva Plečnikovih del.

Zanimiva je tudi razlika med Plečnikovim odnosom do zgodovine, če ga primerjamo s postmodernističnim prisvajanjem zgodovine. Pri mnogih postmodernih delih imaš občutek, da je model odnosa do zgodovine simulacija, torej pojem, ki smo ga slišali pri Baudrillardu. Zanj simulacija pomeni manjšanje moči realnosti, saj s podvajanjem originalu odvzameš njegovo vrednost. Kasneje v življenju se je Baudrillard od tega koncepta distanciral in ga zamenjal z drugimi, na primer s pojmom iluzija. To se mi zdi izredno zanimiva poteza, zlasti če jo navežem na Plečnika. Pojem iluzija za Baudrillarda ni bil iluzija v neškodljivem, dobesednem pomenu, ampak se je vrnil k latinskemu izvoru besede, torej k *illudere*, igrati se. Torej nečesa ne simuliraš več, ampak se nekaj igraš, tako kot otroci. Zdi se mi, da se Plečnik igra, še posebno, ko se spominim njegove cvetličarne na ljubljanski tržnici. Veliki tempelj je pojedel svojega malega bratca, nekaj, česar Grki očitno nikoli ne bi storili.

Od Plečnika sem se naučil, da imaš do zgodovine lahko tudi lahkoten odnos. Ne gre le za to, da bi bil smešen, smešno vedo pomeni nekaj očitnega in enoplastnega. Humor se vedno dogaja v več plasteh, vedno se giblje med smešnim in resnim. Ko gledam Plečnika, me vedno prevzamejo mešana občutja. Plečnik ni le eden, vedno se pokaže na vsaj dveh ravneh. Vedno se trudi, da bi vzpostavil resno povezavo s tradicijo, povezavo, ki so jo modernisti takrat zavračali. Zavezanost tradiciji je zanj izredno pomembna, vendar pa ne pove celotne zgodbe. Takoj ko Plečnik vzpostavi to povezavo, jo nemudoma preobrbe, z njo izvaja celo vrsto gimnastičnih prijemov.

Stopnišče v NUK-u je fascinanten prostor, hkrati pa da čutiti enormno moč prostora, neko avro, ki nas skoraj prestraši. Ko se začneš počutiti

the Žale cemetery chapel's window he uses columns as spokes, turning the meaning of a certain existing typology such as the column into something else. This type of re-appropriation and redirecting of the meaning in Plečnik's work is very interesting when we talk about his potential to be contemporary.

The same effect of appropriating traces of history and transforming it into something different can be seen throughout Plečnik's entire work. The Žale cemetery features the same thing but in this case, there is also something happening spatially. When I first swathe entrance to the cemetery, I obviously thought it was a two-storey structure and I was looking forward to go on the second level and have a better view of the entire ensemble. As I came close, I realised that not only there are no stairs, there's also no floor slab that I could walk on. I find this a brilliant *mise-en-scene* and at the same time also a deception of my expectations. There is a temporal notion in the experience of Plečnik's works that always gives you something to look forward to, similarly to Baroque architecture with its principle of sequence. Unlike in Renaissance architecture where you essentially get the idea very early as you go into the space, there's the totality of space yet in Baroque architecture, very often it's impossible to get the entirety of space by merely crossing the threshold. The entrance to the cemetery is one of many beautiful examples of temporality of experience in Plečnik's works.

There's an interesting difference when we talk about Plečnik's relationship to history as opposed to Postmodern appropriation of history. In a lot of Postmodern work until today, you have the feeling that the model of relationship to history is one that we could describe as simulation, which is a term we know from Jean Baudrillard. He described this term as disempowerment of reality - as you copy it, you devalue the original. In his later life, Baudrillard took distance from that term and replaced it by another term, i.e. "illusion". I think that's a very interesting move if you put this into a relationship with Plečnik. Illusion was used by Baudrillard not in the sense of the literal illusion as we know it, as a benign term; he took it back to the Latin root of the word. It comes from "illudere", to put something into play. You no longer simulate something, you rather act like kids. For me, Plečnik is playing and when I see this project - the flower shop in the Ljubljana Market, something is happening here - the temple eats his little brother, which is obviously something that the Greeks would never have done.

I actually learnt from Plečnik, that you can have that kind of a light-hearted relationship to history. This isn't about being funny - funny is always clear and always one-levelled. Humour is always two-levelled, it has the capacity to negotiate the serious and the hilarious. I always have a double sensation when I look at Plečnik. Plečnik is not one - he's at least twofold. There's always the struggle to create a link to tradition that Modernist architecture was just cutting through in his time. The engagement towards tradition is absolutely central to his work but again, it's not the only story: as soon as he

simpozij

ab



3

30

ab

simpozij



4

nekoliko pohojeno, pa opaziš nizke stebre na vrhu stopnišča. Jaz si ob njih oddahnem zaradi njihove komičnosti. Iz njihovih proporcev lahko sklepaš, da jim nekaj manjka, da so se pogreznili v tla. Tudi njihova tipologija je nekaj, kar si je Plečnik izmislil, očitno je, da se navdihuje iz jonske volute, ni pa ji čisto enaka. Na vrhu stebrov je klop, ki vabi, da se usedeš nanjo - kot da bi se usedel na glave vseh Grkov. Gre za več kot le za klop. Arhitektura od tu črpa globino pomena in množstvo referenc, za kar mnogi Plečnikovi sodobniki niso imeli dovolj širine. Ultra zagrizeni funkcionalisti niso nikoli imeli dovolj širine, da bi se na ta način igrali z zgodovinskimi referencami. Plečnik te na mnogo različnih načinov vabi, da ne ostaneš pred prostorom in ga občuduješ, ampak da si ga aktivno prisvojiš, bodisi fizično (tako da se usedeš na klop) bodisi v mislih in tako naprej razvijáš arhitekturo, ki ti že sama ponuja različne namige.

Meni najljubši Plečnikov projekt pa je ulična svetilka pri filharmoniji. Gre za ekstremen primer spreminjanja pomena, pa tudi humorja; z Boštjanom Vugo sva mu neuradno nadela ime »stember dvojne impotence«. Zanimivo je, da ni postavljen nekje skrito, temveč stoji na pomembni točki mestnega prostora, poleg filharmonije in velikega, zelo prestižnega Kongresnega trga. Plečnik artikulira najhujši strah vsakega moškega, ga celo podvoji in postavi kot utež nad fantastične dosežke naše kulture. Plečnik ima neverjetno zmožnost, da objektov ne uporabi kot vase zaprtih entitet, ampak skoraj kot antene, ki pošiljajo in sprejemajo informacije.

Verjetno najbolj nenavadna med Plečnikovimi zgradbami, v pozitivnem smislu seveda, pa je cerkev svetega Mihaela na Barju. Tu mu je z načinom konstrukcije prostora uspelo dekonstruirati, celo sprevreči zgodovinsko ikonografijo cerkve. Atmosfere, ki vlada v prostoru, ne bi nikoli povezal s krščansko cerkvijo. Spominja na prostore najrazličnejših kultov, ki pa vsi prihajajo od nekod drugod. Gre za kulturno prilagodljivost oziroma večjezičnost, ki se pojavita v tem prostoru, kar se mi zdi izredno sodobno. Danes je mnogo arhitektov, ki si prizadevajo doseči prav to - programske kode objektov spremeniti z uporabo neprilagojenih atmosferskih signalov.

BV: Hvala, Andreas, zelo osvežujoče je bilo videti še drugačen pogled na Plečnika, mislim, da bomo o njem še razpravljali med diskusijo. Blizu mi je tudi tehnika, s katero se v zadnjem času ukvarjaš, to je križanje ozračij oziroma dizatmosferizacija, nekaj, kar ima opraviti s *Verfremdung* oziroma potujitvijo.

builds up that link, he transforms it, he does all kinds of gymnastic exercises with it.

The staircase space of the Library is an amazing space, but at the same time, you feel a very strong sense of spatial power, an aura, it's almost intimidating and just when you begin to feel a bit oppressed, you're relieved when you see these columns. To me, it's a comic relief to see them - you're bound to feel there's something missing that's embedded in the ground just from the proportion of the scale. The typology of the columns is something that is more or less invented by Plečnik - it obviously draws on the Ionic volute but is not the same. On top of the columns there is a bench that invites you to sit on it, but you have the feeling you're sitting on top of the Greeks, there's more to it than just a bench. It's a moment of giving architecture a depth of meaning and of references that many other Plečnik's contemporaries didn't have the generosity of exploring. The ultra-hardcore Functionalists would never have had the generosity to play with this kind of references of history. Plečnik makes all kinds of invitations for you not just to stand in front of the space in awe but to actively appropriate it, be it that you do something physical, such as sitting on the bench, or that you mentally develop the architecture further as there are all kinds of hints and jokes presented to you.

My favourite Plečnik's project is the column. It's an extreme example of change of meaning and also of humour - Boštjan and I unofficially subtitled it "the column of double impotence". It's interesting that it doesn't stand somewhere hidden away but is actually at a very important point in the space of Ljubljana, next to the Concert Hall and a big prestigious Congress square. Plečnik arrives to articulate the ultimate fear of every man and to even duplicate it and put it as a weight on the fantastic achievements of our culture. It's in an incredible capacity to use the object not as a self-contained entity but almost like an antenna that sends out and receives information

On a final note, probably the most deeply disturbing - in a positive way - of Plečnik's buildings is the church at Barje in Črna vas where I feel he managed to deconstruct or subvert the historical iconography of a church with a construction that, atmospherically speaking, I would've never associated with a Christian church. It draws on all sorts of cultic environments that seem to come from somewhere else. There's a cultural versatility, or multi-linguality that comes into space here that I find extremely contemporary - there are many architects today that try to do just that, transform the codes of the programme of a building through discordant atmospheric signals.

BV: Thank you, Andreas - it was very refreshing to see this kind of view of Plečnik - I think we'll take it up in the discussion later. It was quite close to the technique you developed recently, i.e. cross-atmosphering, or disatmosphering - something which has to do with the changing of atmospheres and *Verfremdung*, or estrangement.



5



6

O"

BV: Pozdravimo naslednjega govornika, Igorja Kebla. Igor se v stanju elastičnosti nahaja med Ljubljano in Amsterdamom. Študiral je v Ljubljani in kasneje na Berlage Institute v Amsterdamu. Sedaj skupaj z Miko Cimolini vodi arhitekturni biro Elastik, nekje med obema mestoma.

IK: Predstavil bom odnos med strukturo in geometrijo v Plečnikovem delu. To pomeni, da tokrat v prvi plan ne bom postavil pripovedi v Plečnikovi arhitekturi, temveč bom poskušal določiti geometrijo njegovega dela glede na strukturne ornamente in njihove zmožnosti tako v Plečnikovem opusu kot tudi širše. Tema moje diskusije je torej možnost oziroma nemožnost strukturne implementacije ornamenta. Moja tema ne bo geometrija reprezentacije, ampak se bom lotil geometrije delovanja. Verjamem, da je bil Plečnik pragmatičen tradicionalist, ki v praksi ni okleval prelomiti s svojo klasično tradicijo.

Mislím, da je postmodernizem Plečnika izrabljaj, prav tako kot verjamem, da je bil Plečnik tradicionalist, ki mu ni bilo preveč mar za tradicijo. Njegovo delo pa je imelo mednarodni pomen in široko podporo. V širšem nacionalnem kontekstu je bil Plečnik zelo individualen. Bil je del širšega gibanja, ki je slavilo geometričnost podobe, kar je danes zelo sodobno.

Za primer vzemimo dva Plečnikova projekta, ki se mi zdita najbolj relevantna, Langerjevo hišo in cerkev Svetega Duha, obe na Dunaju. Oboje sta njegovi zgodnji deli iz dunajskega obdobja in obe govorita o oblikovanju prostora skozi ornament in strukturo. Langerjeva hiša in njena obnova, ki jo je vodil Plečnik, izstopata zaradi geometrije ornamenta, ki oblikuje prostor. Kar se tiče ozračja fasade in njene funkcije, je stroga in sistematična. Na Langerjevi hiši (sl. 1) je Plečnik ustvaril zavito in polžasto fasado z reliefnimi okni in balkoni. Bogata in racionalna sistematična fasada vključuje oblikovanje strukturnih odprtín na pročelju in pokaže nove tehnike reliefne ornamentacije fasade.

Druga Plečnikova zgodnja dela so geometrijsko sistematična in notranje dodelana skozi snov, na primer cerkev Svetega Duha na Dunaju (sl. 2). Dunajska cerkev je prvi religiozni objekt, kjer struktura iz armiranega betona organizira prostor in kjer je struktura ornamentirana s simbolnimi elementi, ki jih je mogoče geometrično izmeriti. Najbolj radikalna je cerkvena kripta s tankimi betonskimi stebri ter kockastimi, kubičnimi kapiteli in podstavki. Tu ne gre za pripoved oziroma za to, kar je v strukturi implicitno, niti ne za vrednote, ampak za nekaj, kar je bilo izračunano, oblikovano, narisano in zgrajeno. Nekoliko kasneje je bila v Baslu zgrajena prva res armirano betonska cerkev. Plečnik oziroma tisti, ki so takrat delali pri Architectura Perennis, so izjavili, da je baselska cerkev izredno uspešna v notranjosti, da pa »kosmata« zunanja betonska stena, kakor je Plečnik poimenoval fasado

Please welcome our next panellist, Igor Kebel. Igor works in a state of elasticity between Ljubljana and Amsterdam. He studied in Ljubljana and afterwards went to the Berlage Institute in Amsterdam. Together with Mika Cimolini, he now has a split office between Ljubljana and Amsterdam, called Elastik.

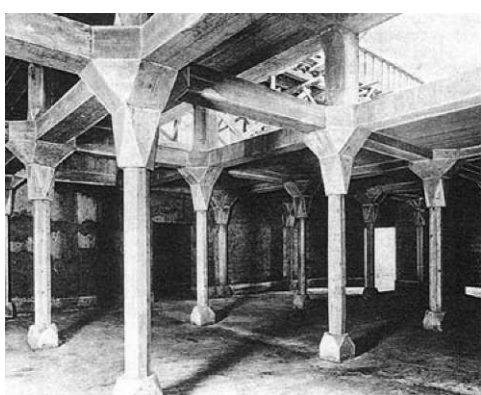
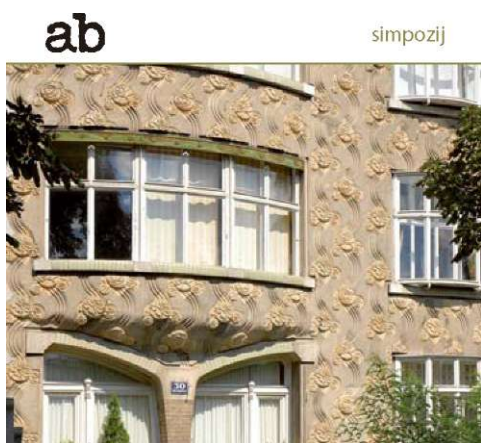
IK: I will present the relation of structure and geometry in Plečnik's work. This means that I'm not going to bring into the first plan narratives of Plečnik's architecture but instead I will characterize geometry of his work, with regards to the structural ornament and its capacity within his working opus and broader.

The subject of my discussion is the potency - or impotency - of his structural implementation of the ornament. So, since I'm not going to present the topics of the representational geometry but instead I will dwell on the notion of the operational geometry. I also believe that he was a pragmatic traditionalist who in practice often didn't really hesitate much to break with the same classical tradition.

Let's take for example two of Plečnik's projects which I consider here the most relevant, Langer House and the Church of the Holy Spirit, both located in Vienna. Both are dating into his earlier period, and they're both about the space-forming through the ornament and the space-forming through the structure. Langer House, with its refurbishment done by Plečnik, stands out because of the space-forming geometry of the ornament. It's systematic and rigorous in terms of the facade ambience and its utilisation. For the Langer House (Fig. 1) he created a scrolled and wreathed facade with embossed windows and balconies. The rich and rationally systematised facade included designs for the structural facade openings while bringing new techniques of the embossed facade ornamentation.

Plečnik's other early work has been geometrically systematized and intrinsically elaborated through the matter; for example the Church of the Holy Spirit in Vienna (Fig. 2). The church is the first one introducing reinforced concrete inside of the a religious object where the structure is organising a space, and also where the structure has been ornamented with symbolic qualities which could be geometrically measured. Most radical is the church's crypt, with its slender concrete columns and angular, cubist capitals and bases. It's not about the narratives, it's not about what one would forcefully dare to imply, it's not also about the values; on the contrary, it is about what's been calculated, designed, drawn, and built. A bit later, the first real reinforced concrete church in its totality was built in Basel. Plečnik spoke about it through the promoters at that time in Architectura Perennis, that this church was certainly very successful from the inside but at the same time, that "hairy skin of the concrete", as he named the materialisation of the facade of St. Anton Church in Basel, was just not alike the one the should be used for the religious objects. What he meant is that it didn't comply with the representational importance of the program. According to them, the matter shall not





2

cerkve svetega Antona v Baslu, ni primerna za religiozen objekt, češ da se ne ujema z reprezentacijsko pomembnostjo programa. Po njihovem mnenju oblikovanje ne bi smelo biti določeno s snovjo, temveč je to domena ustvarjalca. Ironično, saj je to ideološko prepričanje, ki je nastalo v času Loosove razvpite izjave o ornamentu in zločinu. Njegovo zavzemanje za kriminalizacijo nepravilne uporabe ornamenta se je paradoksalno začelo prav na Dunaju.

V širši evropski perspektivi bi rad na kratko pokazal še en primer nerepresentacijske geometrije. V istem obdobju (v 20. letih, torej pred Berlagejem ali ravno v njegovem času) je na Nizozemskem delovala amsterdamska šola. Tu začneta ornamentalno in strukturno porajati izkustvo oblikovanja prostora. Gre za odgovor skupine arhitektov, ki se je prizadevala vrniti k arhitekturi vsakdanjega izkustva. Za ta namen so razvili gradbeno strategijo opečnih konstrukcij, ki s svojo natančno gradnjo in vključevanjem dodelane sheme gradbenih elementov utelešajo in izražajo identiteto zgradbe. Njihov cilj je bil ustvariti vseobsegajočo arhitekturno izkušnjo, ki prenaša družbeni pomen, tako zunaj kot znotraj. Zelo drugačen pa je Plečnikov nasprotni odgovor, njegov pozni projekt za slovenski parlament, ki je pravzaprav akumulacija geometričnih konvencij na podlagi neke podobe. V tem je podoben Speerovemu predlogu za nacistično Volkshalle, ogromno stavbo s kupolo, ki spominja na baziliko svetega Petra v Rimu. Poudarek Plečnikovega projekta je na obstoječi predpodbini in pomenih, ki jih tej podobi pripisujemo. Kakor je izpostavil že Žižek v svojem intervjuju »Karkoli spodbuja fašizem« za Assemblage, tudi v Plečnikovem delu najdemo sestavine za takšno arhitekturno organizacijo, ki se zanaša na pomen in vrednost reprezentacije. Tu moramo poudariti, da je ta presenetljiv odmik od zgodnjega operativnega obdobja proti reprezentacijskemu obdobju v Plečnikovem delu zelo pragmatičen, saj temelji na specifični geopolitiki srednje Evrope iz sredine 20. stoletja. Njegova dediščina se nekako ohranja, vendar pa moram priznati, da nisem opazil veliko poskusov, ki bi poskušali iti preko reprezentacije v globino in vzpostaviti takšno strukturo, ki bi delovala kot organizacija oblikovanja prostora, oziroma takšno dekoracijo, ki bi delovala kot izkustvo ustvarjanja prostora.

Skočimo v času kakih 90 let naprej, da vidimo, kako je sistematiziran strukturni ornament danes. Danes vzorce izračunamo, rečeno bolje, izračunamo vse, kar je mogoče izračunati, torej tudi ornamente. Če ostanemo znotraj discipline, računamo tudi, kako organizirati arhitekturno organizacijo ustvarjanja prostora. Primer sistematičnega in strogega strukturnega vzorca je predlog za avtomobilski bivalni most v Goudi (sl. 3), delo našega biroja. Razvilo smo urbano predlogo, ki jo je mogoče programirati, tako da je njen program fleksibilen, čeprav je pogojen z

inform design, the creator shall inform it instead. Ironically, such ideological believes were established at the time of the infamous quote of Adolf Loos about the ornament and the crime. His call for the criminalisation of the improper use of an ornament, was paradoxically launched in the same city of Vienna.

Seen in a larger European perspective, I'd like to briefly offer another example of the non-representational geometry. It's the same period, the 1920s, in Holland, before Berlage, or just about that time, a movement Amsterdam School was in practice. There, the ornamental and the structural starts to yield the spatial and the space-forming experience. It's was also an answer of a group of architects who've been trying to introduce the return back to the architecture of everyday experience. They developed a building strategy of a brick construction with delicate masonry and the integration of an elaborate scheme of building elements that embodies and expresses the identity of the building. The aim was to create a total architectural experience, interior and exterior, that carried social meaning.

How very different is Plečnik's later antipode, the project proposal for the Slovenian Parliament, which is an image-based accumulation of geometrical conventions, similar to the Speer's proposal to build the Nazi's Volkshalle an enormous domed building, based on St. Peter's Basilica in Rome. The emphasis here is, that the work relies on the pre-image of the already existing and on the meanings attached it. What already Žižek elaborated in the interview by Assemblage, "Everything provokes Fascism", there were ingredients in Plečnik's work for the type of the architectural organisation which relies on its representational meaning and value. One would have to acknowledge here, that such a surprising departure of Plečnik from the early operational period into the representational period has been very pragmatic, due to the specific geo-politics of the mid 20th century in the middle Europe. The legacy somehow remain, admittedly I haven't seen around here many attempts which would be able to dig beyond the representation and which would try to establish a structure operating as space-forming organisation, and the decoration operating as a space-forming experience.

Let's take a huge leap forward, nowadays we see the structural ornament getting systematised again. Today, we compute patterns, we compute everything what it can be quantified, so we also compute ornaments. Disciplinary speaking, we also compute how to organise the space-forming architectural organisation. An example of a systematised and rigorous structural pattern is, now from our own work, a proposal for the habitable car bridge in Gouda (Fig. 3). Here, we developed a programmable urban template, which is flexible in program but specific to the site, landscape and specific in use. In this case we see a habitable geometry placed in action, where the structural pattern doesn't ask for

O"

lokacijo, pokrajino in specifično uporabo. Tu vidimo geometrijo prebivališča v delovanju, strukturni vzorec pa ne zahteva naknadne interpretacije. Vzorci strukture in namerna neučinkovitost strukture lahko porajajo novo izkustvo ustvarjanja prostora.

Izračunavanje ornamenta danes sledi čisto drugačnim vodilom in drugim usmeritvam. Primer je fasada trgovine Chanel (sl. 4) v Tokijski nakupovalni ulici Ginza s svojo osvetljeno fasado, ki je pravzaprav zaslon. Ne moremo več govoriti o vrnitvi k ornamentu, saj je komunikacija zgradbe drugačna. Torej ne gre za ornament niti za tipologijo ali za reprezentacijo zgradbe, ampak za način komunikacije. To je nekaj, kar se mi zdi, da si je Plečnik prizadeval doseči s sredstvi, ki so mu bila na voljo.

Vrnimo se spet k Plečniku. Verjamem namreč, da je arhitekturni postmodernizem nekoliko napačno razumel Plečnika. Prav tako Plečnikovo delo ni povezano z Venturijevo okrašeno kočjo, razložil bom, zakaj ne. Z Venturijevimi besedami, okrašena kočja je problem, ki se nanaša na situacijo, kjer je sistem prostora in strukture neposredno podrejen programu, ornament pa je čez nanešen neodvisno od njiju.

Dejstvo je, da Plečnik ni imel možnosti digitalnega izračunavanja, bogastvo in sistematičnost njegovih tlorisov pa sta vseeno izredna. Vsi poznamo njegove predloge za človeško zapisovane geometrije in njegovo ambicijo ustvariti vizualno poglobljene tlorise. Njegove dvodimenzionalne ornamentalne in strukturne študije so pogosto poskušale ustvariti odnos med zunaj in znotraj ter sistematizirati red, izkustvo in snov. Danes je naša arhitekturna motivacija podobna, na voljo pa so nam drugačna sredstva; zapise prenesemo v vzorce in v snov v prostoru s toliko dimenzijami, ko si jih zamislimo. Plečnik je to poskušal doseči s sredstvi, ki so mu bila na voljo. Vendar pa sta se Plečnikova frivolnost in želja po eksperimentiranju izgubili, ko je prišlo do strukture (razen v njegovih zgodnjih delih). Kolikor poznam ozadje Plečnikove izobrazbe, ni bil nikoli deležen šolskega pouka o gradbenih strukturah. Ta detajl je morda le moja osebna spekulacija, vendar mislim, da je to razlog, da njegovi ornamentalni vzorci niso nikoli dosegli bivanjskega in strukturnega izkustva ustvarjanja prostora.

BV: Misel o Plečnikovi sposobnosti strukturiranja, ki si jo poudaril, je zelo zanimiva. Sprašujem se, ali bi lahko sledili razvoju slovenske modernistične arhitekture nazaj vse do Plečnika. Le redko smo namreč pričali tridimenzionalnemu razvoju prostora, razvoju prostora v prerežih. To je nekaj, kar me res čudi - kako da pri Ravnikarju ni tridimenzionalnega razvoja. Če izpostavim vprašanje, ali lahko tej nezmožnosti oziroma pomanjkanju zanimanja za razvoj prostora sledimo vse do Plečnika?

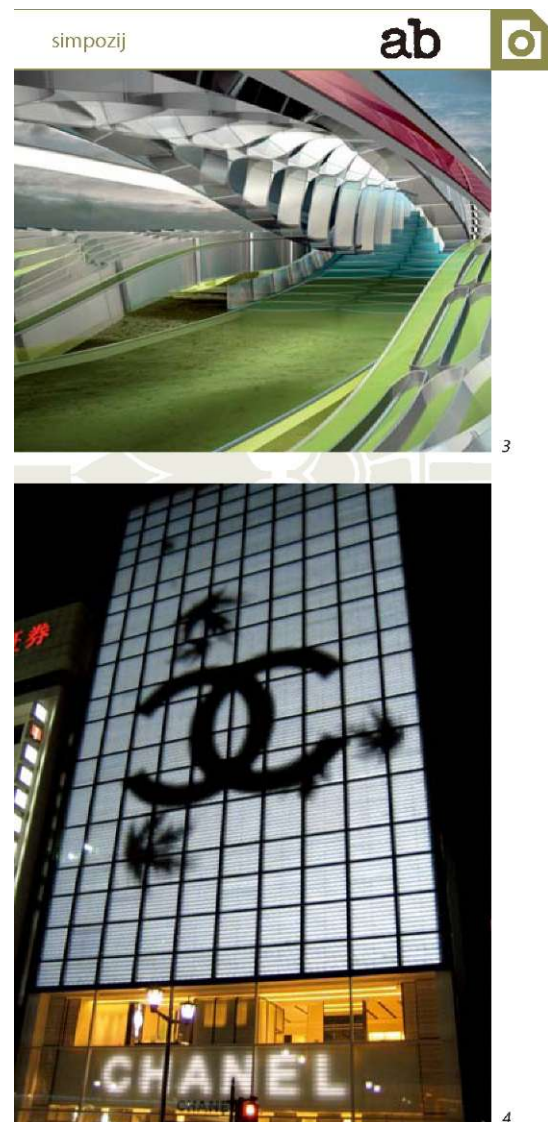
the post interpretation. The structural swatches and the deliberate inefficiency of the structure, may start to yield a new space-forming experience.

The computation of the ornament may nowadays follow different leads and different directions. For example the Chanel flag store (Fig. 4) on the Ginza Street in Tokyo, an upmarket shopping area with its illuminated facade. Here, we clearly can't talk anymore about the return of the ornament. What is more significant here is the fact that the building interface has been changed. It is not the ornament, not the typology, not the representation of the building but the interface itself. This is something I believe Plečnik had been trying to engineer heavily, of course with the means that were available in his time.

To return back to Plečnik, I believe that his work has been slightly misunderstood at the time of architectural post-modernism. His work is by all means not related to the Venturian "decorated shed", namely in the words of Venturi, the decorated Shed problem refers to a condition where system of space and structure are directly at the service of programme, and ornament is applied independently of them.

The fact that Plečnik couldn't compute digitally is granted, yet the systematisation and richness of his floorplans are incredible. We all know well his proposals for the man-made scripting of the geometry, and the ambition to produce visually deep and rich floorplans. His 2D ornamental and structural studies especially went often into the ambition to build the relations between the inside and the outside, and trying to systematise the order, the experience, and the matter. Nowadays, we carry on the same disciplinary motivation, but with different means: we write inscriptions onto the pattern and onto the matter in as many dimensional space as we may want to. Plečnik did that with the means available at that time. However, with the exception of his earlier period, when it came to the structure, the frivolousness and experiment disappeared. To my modest knowledge on Plečnik's educational background, I understood that he never got in the school classes on the building structures. This little detail may well be one of the speculative reasons, why his ornamental pattern, never again gained a habitable, structural and space-forming experience.

BV: I think the point you made, Igor, about Plečnik's capacity for structuring, is most intriguing. I wonder whether we could trace the development of Slovene Modern or contemporary architecture back to Plečnik. We can hardly see the three-dimensional development of the space, the sectional development of the space. This is one of the things that really strike me - how come there is no three-dimensional development, in Ravnikar, for instance. Let's take Cankarjev dom as our example - not to exaggerate, but all one can see there are layers wrapped in the cladding. To put forward the question: can this disinterest or incapability to develop sectionless space be traced to Plečnik?





ab

simpozij

johann bettum

BV: Naslednji govornik, Johann Bettum, je biolog in tudi arhitekt, tako da nam bo morda lahko razložil razliko med inovacijo v tridimenzionalnem prostoru in materialnimi dejstvi površine, pokrite z ornamenti. Johann predava na Staatliche Hochschule für Bildende Künste v Frankfurtu. Je eden od soustanoviteljev omrežja OCEAN, ki poskuša z najrazličnejšimi prijemi, temelječimi na poskusih, raziskavah in preiskavah, izboljšati arhitekturo kot disciplino.

JB: Če je gospod Ruby v Plečniku izkušen turist, sem jaz tisti, ki je prišel nazadnje, nekdo, ki pride v mesto, ima kratko razmerje in spet odide. Plečnikovo delo sem videl pred nekaj leti v Pragi, vendar so reči, ki sem jih videl tu v zadnjih nekaj dneh, name naredile močan vtis. Humor je zame zelo pomemben in navdušen sem bil, ko sem slišal, da je tako pomemben del Plečnikovega dela. Humor je nekaj, kar takoj prepoznam, če mi ga kdo ponudi, res pa je, da je v arhitekturi redek. Nikoli se ne bi želel vrniti v zgodovino, in mislim, da je to tudi zelo nevarno. Zgodovina lahko postane težko breme. Ob vprašanju, kaj nam Plečnik pomeni danes oziroma kakšna je vrednost Plečnikovega dela za sodobnost, si pravzaprav lažje predstavljam opozorila, česa ne smemo narediti, kot pa, kaj lahko naredimo. Rad bi opisal primer. Slavna opazka Adolfa Loosa gre nekako takole: ko se sprehajaš po gozdu, prideš do majhnega groba, in to je prava arhitektura. Arhitekti radi mislijo, da s tem misli fizično stvar, sam grob, zaradi vsega, kar predstavlja, in vrednotijo pomen groba v gozdu. Jaz sem to opazko prebral zelo natančno in sem prepričan, da je to, o čemer govori Loos, pravzaprav učinek, ki ga čutiš, ko skozi gozd prideš do takega kraja in začutiš življenje in smrt. Skozi grob kot arhitekturni artefakt doživiš skoraj fizično občutje.

Za začetek bom preučil, na kakšen način se Plečnik zanaša na Gottfrieda Semperja, nemškega arhitekta in zgodovinarja. Med drugim je Semper menda poudarjal pomembnost umetne obrti v primerjavi z arhitekturo. Pravzaprav je izpostavil željo po olepševanju, ki se je v umetni obrti prvič pojavila v obliki vozlov. Nič ni narobe s tem, da ima umetna obrt prednost pred arhitekturo, gre za enako željo po olepševanju. Semper si je zelo prizadeval, da bi to izrazil v obliki sistema. Razvil je zapleten matematičen sistem, ki ga je uporabljal za oblikovanje v arhitekturi na nek splošen, sintetičen način. Mislim, da Plečnik sicer ni deloval na ta način, vseeno pa lahko v njegovem delu najdemo mnoge značilnosti, ki nas spominjajo na sodobno zanimanje za nekatere tipe sistemov. Življenjske oz. biološke sisteme mnogi že uporabljajo zelo sistematično na metaforični ali celo tehnični ravni, zato da arhitekturo ustvarjajo na sintetičen način.

Prva Plečnikova lastnost, ki me zanima, je njegovo razkošje. Narava je že v osnovi razkošje, polna je materialnih učinkov, ki kar žarijo. Polna je snov-

BV: Our next panellist, Johann Bettum, is a biologist as well as an architect and perhaps he could explain to us the difference between the innovation in the three-dimensional space and the material facts of a new ornamented surface. Johann, too, teaches at the Stadelchule in Frankfurt and is one of the co-founders of the OCEAN network that deals in various practices based on experiments, research, and investigation into advances in architecture as a discipline.

JB: I am in awe of all the wonderful observations about Plečnik. If Mr Ruby is the inveterate tourist seeing Plečnik then I'm a first timer: I am someone who comes into town, has an affair, and then leaves again. I did see Plečnik's work in Prague a few years ago but the few things that I've seen here during the last couple of days made a very deep impression. Humour is very important to me and I was delighted to hear it was an important part of Plečnik's work - humour is something that when pointed out to me, I immediately recognise; it's also a rare architectural quality.

I am sceptical of a return to history; and I think it's very dangerous. History can become a great burden and looking at Plečnik's work, I can actually better imagine the warnings, i.e. what not to do, than exactly what he's about whenever there's a question of what Plečnik is worth to us today. Let me give you an example: Adolf Loos, very famous for his observation how you walk in the forest, you come to a small burial mound and, he says, that's architecture. Architects have a tendency to think that he means the physical thing itself, the burial mound, for all it represents - life, death - and they value the meaning of this burial mound in the forest. I read this very carefully and I'm convinced that Loos actually speaks about the effect that you feel when you come through the forest to such a place and not the thing itself. At such moments you realise, you experience life and death, almost like a physical sensation through the architectural artefact of the burial mound.

I'll start off by looking at Plečnik's own reliance on Gottfried Semper, the German architect and theoretician. Among other things, Semper seemingly talked about the importance of arts and crafts in relation to architecture. But, he pointed out the impulse for beautification that first came into the arts and crafts through the practice of knotting. There's nothing wrong with architecture being second to arts and crafts - it's the impulse for beautification that is at work. Semper went a long way to pursue this in terms of systems. He developed a classy mathematical system that was to be used for the pursuit of designing architecture in an overall synthetic manner. I doubt that Plečnik worked in the same way, but there are many things that you can see in Plečnik's work that reminds us of our contemporary interest in certain types of systems. Life systems or systems in biology are already used by many metaphorically

nih učinkov, ki se nam kažejo v različnih ritmih in različnih vrstah odnosov. Narava je polna razlikovanj. Zdi se mi, da Plečnikovo delo to predstavi vsaj do neke mere. S stališča današnje arhitekture so materialni sistemi izredno zanimivi, saj so osnovne informacije za ustvarjanje arhitekture. Ne gre za vodenje arhitekture, v mislih imam bolj način, kako so včasih delali mizarji. Mizar je vedel, da ima kos lesa zelo specifične lastnosti in ga je zato pri gradnji treba uporabiti na čisto poseben način. To je nekaj, kar je treba pri Plečniku spoštovati in česar ne moremo od njega preprosto prevzeti. Če želimo pokazati razkošje in materialno bogastvo, ki smo mu priča v naravi, se moramo stvari lotiti po svoje. Deloma je to možno s pomočjo sistemov oblikovanja, ki so ali zelo avtomatični ali pa izpeljani s pomočjo računalnika.

Tri točke, o katerih bom govoril danes, so med seboj povezane. Naslednjo bom poimenoval umikajoči se ovoj. Ovoj v arhitekturi je prvi in zadnji arhitekturni pogoj, tisto, kar nas ovije, kar nas ščiti, torej stene in streha. Lahko ga imamo za nekaj danega, Semper pa je na primer, poleg drugih arhitektov, o njem razvil teorijo tektonike. Vzpostavil je razlikovanje med spodnjim delom, metatlemi, in tektonskim, to je tistim, kar se vzpenja proti nebu. Teorija je nastala v Nemčiji v prvi polovici 19. stoletja. V Plečnikovem delu je mnogo referenc oz. poigravanja z arhitekturo kot tektonsko prakso. Najbolj zanimivo pa je, kako podvaja, a vseeno ne ustvarja materializiranega stanja danosti. V kripti cerkve Svetega Duha na Dunaju (že leta 1910) lahko vidimo zgoden primer; kjer bi pričakovali, da se stebri srečajo s stropom, se pojavi še en dodaten prostor, ki ga omogoči sekundarna zbirka arhitekturnih elementov. O tem je nekoliko govoril Igor Keibel kot o strukturi, ki ustvarja prostor, česar se različni arhitekti lotevajo na različne načine. Nekateri ameriški arhitekti so to že prej iskali kot prostorski okvir, danes pa je to bistven del arhitekturnega raziskovanja.

Pomembno je združiti v osnovi različne pojme v arhitekturi, tako da začnejo delovati skupaj, na primer strukturo in ornament, ali pa zunanjo površino in ornament, ali formo in strukturo. Različne elemente pripelješ skupaj, lahko pa greš še dlje in različne arhitekturne elemente uglašiš med seboj oziroma postaneš nekakšen dirigent in vse te elemente vključiš v skupno delovanje z določenim ciljem.

O arhitekturi se ni vedno razmišljalo niti se je ni ustvarjalo na ta način. To je predvsem način, na katerega delujejo naravni in življenjski sistemi. To je nekaj, kar je dano, kar je živo, kar vključuje prostor in strukturo, in kar je najpomembnejše, kar je možno delovati, opravljati naloge in obdelovati podatke. To je točka, kjer se poigravamo arhitekturne danosti Plečnikovega dela v smislu tega, čemur sam pravim odmikajoči se ovoj. Morda je to poigravanje igra ironije. Včasih se Plečnik igra igro smešnega z elementi, ki imajo močne simbolne

or even technically in very systematically in order to pursue producing architecture in a synthetic manner.

The first quality in Plečnik that I'm interested in is opulence. Nature is basically opulent - it's filled with material effects that are radiant. It's filled with material effects that present us with many different kinds of rhythms and many different kinds of relations. There is a range of differences, and this is one thing that Plečnik's work seems to embody these qualities in some ways. In terms of architecture today, there is a great interest in material systems providing the first set of information for producing architecture. That's not a dictating architecture; it providing a set of information in a way I imagine carpenters would read the material qualities of wood in the old days. Carpenters would know how a piece of wood has very specific qualities and would need to be applied very specifically to a certain place in the building. That's a thing to appreciate that one cannot take from someone like Plečnik. In order to stage the type of opulence or material richness that you witness in nature, we'd have to engage with these things on our own terms. Today they go partly through systems of design, and they're highly automated, or they're highly computerised. The three points I'm making are interrelated, and my second point is about receding envelopes. An envelope in architecture is the first and last architectural condition, one that envelops, that protects us. It's the wall; it's the roof. This architectural envelope can also be referred to as a datum, and Semper, among other architects, created what is known as tectonic theory. Semper made a distinction between the lower part of the architecture, the metaground part, and the tectonic, i.e. what rose towards the Heavens. This theory was developed in Germany in early to mid-19th century. I believe that in Plečnik's work there are a lot of references and play around architecture as a tectonic practice. What is interesting is how that he multiplies and somehow doesn't produce what we could call a reified condition of these data. In the Church of the Holy Ghost in Vienna (in 1910 already), down in the crypt, there is an early example: where you'd expect the column to meet the ceiling, there is an additional space enabled by a secondary set of architectural elements. This was partly referred to by Igor Keibel as the space-forming structure and it is pursued in various ways by different architects. Some Americans have pursued it earlier in terms of the space frame, but it's an absolutely essential part of where the architectural interests lie today.

Eventually, what is at stake eventually, is bringing together categorically different considerations in architecture in a way that they start to work together, such as structure and ornament, or outer surface and structure, or form and structure. You bring them together, and you could go further and take different elements of architecture and you

ab

simpozij

vrednoti. Vendar mislim, da je vse mnogo bolj resno in mnogo bolj premišljeno, da gre za način, kako se izmenjujejo različni nivoji in različne danosti, kar povzroči popolno spremembo pomena, na primer tako, da je element uporabljen na mestu, kjer ga res ne bi pričakovali.

To je tista uganka, tisti način zapletenosti, o katerem menim, da se arhitektura v današnjem času ukvarja z njim in da se o njem še vedno lahko mnogo naučimo od nekoga, kot je bil Plečnik. Upam le, da bomo to znanje pridobili na pravi način, ne pa da se bomo dali zaslužjiti in omejiti odličnosti njegovega arhitekturnega dela. Vendarle je njegovo delo potekalo v drugačnem času in se ukvarjalo z drugačnimi problemi od naših.

BV: *Zelo zanimiva in spodbudna povezava primerov Plečnikovega dela z abstraktnimi stroji in sodobnimi arhitekturnimi praksami. Za aktivnega arhitekta, kot sem sam, je dobro, če začne misliti, kako lahko odnos med strukturo in ornamentom ter globino površine razvijamo danes, tako da imamo Plečnika hkrati za navdih in za že zgrajen primer.*

begin to orchestrate them, you become a sort of conductor and make all these elements work in conjunction with one another towards an end.

Architecture was not always thought of or produced in this way. But this is very much how nature and life systems operate. This is a datum, it's live, it includes both space and structure, and most importantly, it has the capacity to do work, to perform tasks, and process information. This is where in terms of what I call the receding envelopes there's an incredible play with the architectural datum in Plečnik's work. It may be that this play is ironic at times and it may be that it even uses elements that have a symbolic value and plays a funny game with them, but I think it's far more serious and far more deliberate. I mean that in the way different levels and different data are shifted, resulting in a scalar shift, i.e. using one type of element in a place where you don't really expect it.

This represents the type of intrigue, complexity that I believe our time is about in architectural terms. I think there's a lot to be learned from someone like Plečnik, and I would only hope we would do it in the right way, not to be imprisoned or enslaved by the excellence of such an architect only because he did work quite a while ago and our problems are different than the kind that he addressed.

BV: *To me, it was very refreshing and stimulating to see examples of Plečnik being linked with abstract machines of contemporary architectural practices. For a practising architect like myself, it's great to be able to start thinking how a relationship between the structure and the ornament, and the depth of a surface, could be developed today - using Plečnik's work as a source, as well as an existing, built example.*

O"

Boštjan Vuga: Za začetek sem izbral tri primere, kako se nova sodobna dela navdihujejo pri enem samem projektu, tokrat je to Plečnikov projekt cerkve svetega Srca Jezusovega v Pragi. Prvi primer je razmerje med praško cerkvijo in trgovino Baumax v Mariboru arhitektov Njirič & Njirič. Projekt je nastal pred devetimi leti in je videti kot Plečnik v Las Vegasu. Sprašujem se, ali gre tu za »okrašeno koč« , ki išče navdih v Plečniku, ali za podzavesten prevod praške izkušnje v ovoj nakupovalnega središča (sl. 1).

Drugi primer je mestna hiša v Scharnhauser Parku pri Ostfildernu zraven Stuttgarta arhitekta Juergena H. Meyerja. Zanimivo je, kako je Plečnik tu preoblikovan kot detajl. Okna so del nagnjene stene, na vrh so postavljena kot viseče steklene rjuhe (sl. 2).

Zadnji primer pa je razstavna rampa v zgradbi Arcadia našega biroja (Sadar Vuga Arhitekti). Od Plečnika smo prevzeli način zaznavanja in gibanja pri vzpenjanju v zvonik praške cerkve in ga prevedli v prostor rampe v Arkadiji (sl. 3).

S temi tremi primeri bi rad odprl razpravo o izkustvih in atmosferi, ki jo je v svoji predstavitvi načel že Andreas. Zanimivo bi bilo slišati, kako bi branje, ki nam je bilo predstavljeno, uporabili tako, da ga lahko berejo, razumejo in uporabijo tudi drugi, ne da bi ga zlorabili. Skratka, kako je lahko Plečnik navdih za arhitekturno produkcijo?

Andreas Ruby: Plečnika lahko vzameš le kot cilj. Gospod Bettum je izpostavil, da bi bila najslabša možna rešitev ponavljanje Plečnikove arhitekture in oponašanje njegovega stila. V arhitekturi smo temu priča znova in znova in vedno se izkaže, da tisto, kar poskušaš kopirati, tako le uničiš. Najprej mora nastopiti aktivno prisvajanje, interpretacija, potem pa preoblikovanje. Nikakor ne bi priporočal, da bi si arhitekti danes prizadevali dobesedno ponoviti manevre, ki sem jih poskušal opisati.

V primerih drugih arhitektov vidimo neke vzporednice, nek odnos s Plečnikovimi tehnikami, ki pa ne uporabljajo vedno ikonografske tipologije arhitekture, kot so na primer različni tipi stebrov. Danes poskušajo arhitekti neposredno delati z nečim, kar bi lahko opisali kot atmosfero. S projektom knjižnice Plečnik razvije neko drugotno zgodbo, tako da se igra s tradicijo in jo preusmeri v ironijo. Igra se z velikostjo stebrov - nizek steber ima drugačen učinek kot visok. Lahko bi rekli, da ima program knjižnice za seboj, če ne celo pred seboj, še eno, popolnoma drugačno zgodbo. Arhitekti si danes podobno prizadevajo ustvarjati večplastne pokrajine informacij, tako da najprej obdelajo program tega, kar je stavba na prvi pogled, potem pa, neodvisno od programa oziroma kot protiutež programu, dodajo še eno zgodbo, ki lahko postane atmosfera. Podvajanje, ne pa enačenje različnih tirnic informacij je nekaj, kar se od Plečnika lahko naučijo tudi današnji arhitekti.

Ākos Moravanszky: Mislím, da obstaja velika razlika med tem, da Plečnika uporabimo kot najdišče

Boštjan Vuga: To start us off, I took it upon myself to choose three examples that show how a project - specifically, Plečnik's church in Prague - can be used as a source for contemporary production. The example shows the relation between the church in Prague and the Baumax shopping centre in Maribor by Njirič & Njirič. The latter project is nine years old and it's almost like Plečnik on The Strip. The question is, is this like the Decorated Shed using Plečnik as a source or is it taking a subconscious experience from Prague and translating it into a shopping centre wrapping (Fig. 1)?

The second example shows Plečnik's church in Prague and the town hall in Scharnhauser Park in Ostfildern near Stuttgart by Juergen H. Meyer. What's of interest here is that Plečnik is transformed in terms of the detail. The windows are integrated into the angled wall, being on the top like hanging sheets of glass (Fig. 2).

Finally, the third example shows the interior of the church tower in Prague and the experiential route in the Arcadia building designed by our office, Sadar Vuga Arhitekti. What we took from Plečnik was the perception and movement by walking up in the Prague church tower, translated into the ramped space of the Arcadia (Fig. 3).

I'd like to start off the discussion with the experiences and atmospheres that Andreas mentioned in his presentation. It would be interesting to see how this kind of reading that you presented to us could be instrumentalised in the way that others can begin to read it, understand it, and use it - not abuse, but use Plečnik as a source of architectural production.

Andreas Ruby: You can use Plečnik as a quarry. Mr Bettum pointed out that the worst thing to do would be to duplicate Plečnik's architecture or to mimic his stylistic moves. We've seen this happen in architecture time and time again and it always turns out that you kill whatever you copy. There needs to be a creative act of appropriation, of interpretation, and then transfiguration. I wouldn't recommend to architects today to literally repeat the manoeuvres that I tried to describe.

In the examples by other architects, you could see certain parallels, certain relationships to Plečnik's techniques, but they were not necessarily working with iconographic typologies of architecture, such as different kinds of columns. Now, contemporary architects try to work directly with what we could describe as atmospheres. With the Library project, Plečnik develops the second story by playing with tradition, ironically diverting it, playing with the scale of the column - a small column has a different effect on us than a bigger one. You can almost say that there is a second story that is underneath or above the programme of the library itself. In the same way, you can see the architects today trying to create a multi-layered landscape of information that a building obviously is by working with the programme and then independently, or as a counter-point adding another story, which can be the atmosphere. This kind of

simpozij

ab Ei

diskusija



la



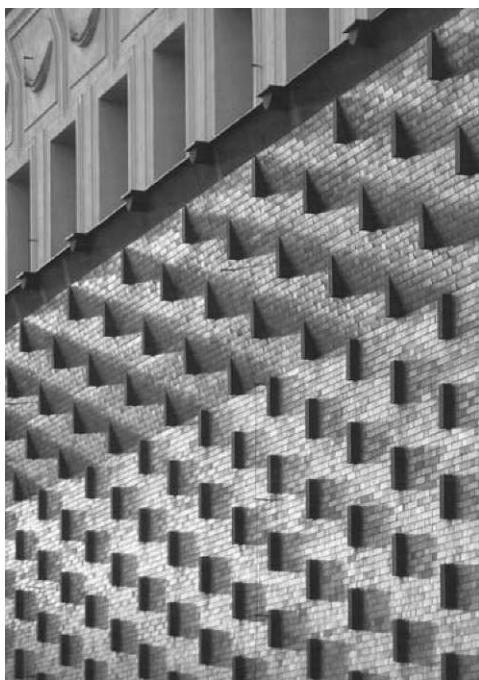
lb

ab

simpozij



2a



2b

O"

spektakularnih arhitekturnih podob, in samo Plečnikovo arhitekturo. Plečnika je zelo zanimala teatralnost, ne le v smislu rešitve, ampak tudi v smislu retorično pravičnega prikaza.

Vračam se k Semperju, saj je ta Plečniku predstavljal avtoriteto. Ko je ustvarjal arhitekturo za gledališče, je vedno ustvaril odnos med dogodkom, ki se je zgodil nekoč v preteklosti, in načinom, kako ga prikažemo. Dogodek je vedno neka mala posebnost in nima nujno velikega pomena za družbo. Toda ko ga spremenimo v gledališko igro, nenadoma postane mnogo bolj relevanten. Ne gre več za osebno zgodbo oziroma osebno usodo. Dotakne se me šele, ko razumem pomen dogodka. Med resnico, ki postane spektakel, ki postane gledališče, in nečim, kar se je dejansko zgodilo, vedno obstaja neka povezava. Semperjev komentar se glasi, da je maskiranje arhitekture sicer dopustno, vendar se mora za masko nahajati nekaj, kar je resnično. Poudaril bi rad, da je Plečnik vedno imel svoje prepričanje. Vedno je vedel, kaj je prav in kaj ne, kaj je pripravljen narediti in česa ne. Mislim, da je velika razlika med arhitekturo, ki je teatralna, ki torej verjame v videz in resnico, ki se skriva za njim, ter arhitekturo, ki je le predstava, torej le izrablja podobe in ni več motivirana. Če arhitektura postane komoditeta, objekt spektakla, kakor ji je bilo večkrat očitano, si vedno predstavljamo, da mora obstajati neka avtentična arhitektura, ki stoji sama zase, zunaj življenjske realnosti. Vendar pa mislim, da je za Semperja in Plečnika teatralnost ustvarjala povezavo, ki se mi zdi zelo pomembna. Za podobami sta vedno Semperjevo prepričanje in njegova vera v pravilnost dejanj.

Johann Bettum: Popolnoma se strinjam z omembo gledališča, predvsem iz dveh razlogov. Gledališče govori o prostoru v časovnem smislu in opiše nekaj, kar je za materialnimi dejstvi. Mislim, da je zelo nevarno, če se zapišemo le podobam. To so že izpostavile nekatere predstavitve, mislim pa, da se primerjava z gledališčem temu še bolj približa. Naša kultura, vključno z arhitekturno, je nasičena s podobami, mi pa jih vsi še vedno uporabljamo. Posledica tega je, da danes arhitekturna produkcija mnogokrat poteka na zelo površinski ravni.

Glede prvega primera, trgovska centra, ki nam ga je pokazal Boštjan, se mi zdi čisto sprejemljivo uporabiti Plečnika kot referenco le zato, da ga citiramo: »Na ta način je Plečnik obdelal površino v začetku 20. stoletja in to je naša verzija iz zgodnjega 21. stoletja.« Vendar pa se mi ta način ne zdi zelo poglobljen, mislim, da bi se, če bi se le potrudili, od Plečnika lahko naučili mnogo več od tega. Potrebno je stalno akademsko, zgodovinsko in teoretsko preučevanje Plečnikovega dela in pisanja. Mislim sicer, da je Plečnik sam veliko zapisal. Z delom in projekti se je treba ukvarjati na skoraj formalni ravni, v smislu formalne analize, zato da bi razumeli nekatere stvari, ki se dogajajo v njegovem delu.

duplicity, but not identity of different tracks of information is something that architects today can learn from Plečnik.

Akos Moravanszky: I think there's a great deal of difference in using Plečnik as a mine for spectacular architectural images and Plečnik's own architecture. He was very interested in the theatrical - not only the solution but how to show it in a way that's rhetorically appropriate.

I'm going back to Semper since he was an authoritative figure for Plečnik. When he made this remarkable architecture and theatre, there's always the relation between an event that happened sometime in history, and the way it's staged. An event is a particular thing that doesn't necessarily hold any importance for a society. But when it's made into a theatre play, then it suddenly achieves wider relevance - it's not about personal destiny or fate anymore; it touches me because I understand the dimension of the event. There's the relation of truth becoming a spectacle, becoming theatrical, but it has to do with a connection with something that really took place. Semper also commented on this, saying that masking reality in architecture is all right but behind the mask, there must be something which is true. I'd like to stress that for Plečnik, there was always his conviction, his personal belief of things that are proper and things that are not, and what he's willing to do, and what he isn't. I believe there's a great difference between an architecture that's theatrical, that believes in appearances and the truth that's behind it, and one that's merely spectacular, merely uses images and it's not interested anymore. When architecture becomes a commodity, a spectacle object, as it was criticised, one always thinks that there must be some authentic architecture that stands alone, that is outside the realities of life. Yet I think that for Semper and Plečnik, the issue of the theatrical made a connection that's very important for me. Behind the images, there's Semper's conviction and his very deep belief in how to do things properly.

Johann Bettum: I completely embrace the reference to theatre, mainly for two reasons. It's very much about space in a temporal sense, and it describes something beyond the material fact. For architectural purposes, it inscribes that which I personally think of it in terms of the spatial effect. I think we run a great danger in subscribing to the images themselves. I know this was emphasised in a couple of the presentations and I think the theatre reference comes even closer. We run this danger in two ways: firstly, our culture, including architectural culture, is saturated with images, and yet we all use them nevertheless. As a result, a lot of architectural production today takes place on a very superficial level.

Regarding the first example Boštjan showed, the shopping mall: I think it's fine to use a reference to e.g. Plečnik simply in order to quote - that's how Plečnik did this surface, and here's our early 21st

Najslabše, kar lahko storimo je, da mislimo, da obstaja pravilo ali sistem oziroma da obstaja le en način Plečnika. Moja najljubša metafora za arhitekturno produkcijo je kuhanje. Kuharja nihče ne sprašuje po njegovem receptu. Če imaš restavracijo s slavno kuhinjo ali če si slaven kuhar, potem imaš svoje skrivnosti in imaš svoj način dela, ki ga v receptih ni vedno mogoče opisati. Vendar pa obstaja nek način dela, ki zaznamuje jedi, tako da bo poznavalec vedno prepoznal kuharja, saj bo ta v hrani pustil svoj pečat. To je lahko okus, aroma, skratka tisto »nekaj«. Takšen je tudi običajen način dela v arhitekturi. Vseeno pa, še posebno v zvezi z arhitekturnimi šolami in akademijami, pogosto mislimo, da je arhitekturo mogoče povezati in izreči v obliki bolj formalnega sistema v smislu »če narediš tako, če uporabiš tisto, bo končni izdelek uspešen«, čeprav v resnici to sploh ne drži.

BV: Lahko najdeš recept in si dober kuhar, pa je jed na koncu vseeno neokusna, čeprav bi jo bilo mogoče po istem receptu pripraviti tudi zelo okusno. Zanima me, če bi se dalo objaviti publikacijo o pristopih k Plečniku, ki bi bili uporabni za arhitekturno produkcijo. Seveda ne govorim o Plečnikovi kuharski knjigi.

Na primer Plečnik in urbanizem - lahko ga bremo kot serijo urbanih elementov, ki jih srečamo, ko gremo v mestu od točke A do točke B, in nas prevzamejo. Tako jih sicer opišemo, natančneje pa jih predstavimo s pomočjo risbe, diagrama ali zapisa, tako da postanejo produktivne in uporabne.

V Plečniku vidim tako ikoničnost kot tudi izkušnje. Ko razpravljamo o Plečniku, ponavadi govorimo o ikoničnosti njegovega dela, torej o tem, kar lahko zagrabimo, vidimo in izkusimo, vendar tako ne sežemo v globino njegovega dela. Omenili smo imaginarno in omenili smo ikoničnost. Ikoničnost podobe lahko prevedemo v prostor zgrajenega objekta, če je ikoničnost te podobe večplastna. Pri Plečnikovem urbanističnem delu se lahko na primer sprehodimo od Trnovskega mostu do Tromostovja in vidimo zaporedje nekaterih elementov, ritem ponavljajočih se vertikal. To lahko beremo na dva način - kot element urbane atmosfere ali pa kot ikoničnost urbanega.

AM: Odprlo se je vprašanje možnosti za naslednje publikacije o Plečniku. Strinjam se, da bi bilo zelo zanimivo slediti Plečnikovemu preoblikovanju form. Strinjam se tudi, da o vprašanju ozračja v zvezi s Plečnikom še nismo dovolj razpravljali, saj se nekako vedno osredotočimo na vizualni aspekt njegovega dela, medtem ko ozračje zadeva čisto druga čutila.

Pa tudi če preučimo le vizualne učinke - gospod Hrausky je predlagal nekaj podobnega, ko je omenil motiv skodelic za kavo. Gre za to, na kakšen način uporabiš element v drugačnem kontekstu. Presek Plečnikovega dela bi pokazal, skozi kakšne metamorfoze gre določena forma, od

century version of it. I just don't think it's very profound, and I think there are many more lessons to be had from someone like Plečnik if one is willing to engage with it. There needs to be a continued academic, historical, and theoretical research on the body of work and the writing; I understand Plečnik didn't write very much himself. I also think there's a need to engage with the work and the projects almost on a formal level, in terms of a formal analysis in order to understand some of the things that go on. Boštjan, when you asked, "how can we do it, how can we go about an engagement", the worst thing that we can do is to think that there is a rule, that there is a system, that there's one Plečnik.

My favourite metaphor for architectural production is cooking - no-one will ask a cook for the one recipe. If you have a restaurant, a very good kitchen, or you're a famous cook, you have secrets, you have ways of doing things, and you may not even grasp that recipe. And yet there is an underlying way that a cook will work so that a connoisseur could probably recognise the cook regardless of the dish that the cook made because there would be some kind of a signature in there, a flavour, a taste - something. In architecture, this is very much the way we go about doing things and too often, we end up thinking - particularly in relationship with academies and the teaching of architecture - that it's actually possible to relay, tell, or communicate some sort of a more formal system, something like "as long as you do this, then everything is OK," and it's not like that.

BV: You can have a recipe and you can be a good cook and still make a tasteless dish at the end of the day, even though you could make it really tasteful with the same recipe. I wonder whether it's possible to come up with a sort of a publication that would showcase different takes on Plečnik, which would be then useful for architectural production. I'm not talking about a Plečnik cookbook. It's all about the way that you present a reading.

Let's take Plečnik and urban planning; one can read it as simply several urban elements in the town and as you move from A to B, you'll see this and that and be overwhelmed. We can thus describe it but hopefully, there's also a way to present it with a drawing or a diagram, or by means of scripting, which would then become productive and usable.

In Plečnik's work I see both, the iconic qualities and the experience. When we discuss Plečnik, we usually talk about iconic qualities of his work, essentially - what can be grasped, seen, and perceived, but it's not taken to a really deep level. Before, we mentioned imaginary and iconic qualities - we can take an iconic quality of an image and then translate it into space as a built product, whereby it takes on multi-layered iconic qualities. For Plečnik's urban work, you can take a walk from Trnovo bridge to the Triple Bridge, which is basically a sequence of certain elements, a rhythm of repetitive verticals; one can read this as a pure



3a



3a

ab

simpozij

kod izhaja (zanimivje že izvor sam po sebi) in kako se pojavi v različnih dimenzijah, od velikih do majhnih. Monumentalnost pogosto nima nič opraviti z velikostjo objekta, ampak je način, kako objekt nekaj pomeni.

Prav tako je v Plečnikovem delu zelo pomembna pozornost do čisto banalnega in način, kako se z banalnim igra, ga spreminja in preizkuša njegove meje. Najbolj zanimiva Plečnikova kuharska knjiga, če ji tako rečemo, bi pokazala rekonstrukcijo oblikovalskega procesa, ki je skrit pod različnimi plastmi njegovega dela.

Andrej Hrausky: Najprej bi rad nekaj dodal k razpravi o atmosferi. Dobri arhitekti vedno ustvarijo atmosfero, ki je primerno prostoru, ki ga načrtujejo. Zdi se mi na primer izredno zanimivo, kako se atmosfera stopnišča v NUK-u spreminja, ko se vzpenjaš proti čitalnici. Pri vhodu vlada monumentalno ozračje, ki je ustvarjeno s pomočjo različnih trikov, od uporabe materialov do osvetljave in akustike. Plečnik nam omogoči, da čutimo ponos, ker smo vstopili v pomembno stavbo, v kateri je spravljen vse znanje nekega naroda. Atmosfera pa se spremeni takoj, ko vstopimo v čitalnico. Tam se je treba namreč osredotočiti na knjige, ki jih bomo brali, torej mora biti atmosfera drugačna. To je zame prava arhitektura - služi kot ozadje, na katerem poteka življenje. Arhitektura mora ustvarjati interierje, ambiente oziroma atmosfero, v katerih lahko dobro počnemo to, kar hočemo početi (oziroma kar si je arhitekt zamislil, da bi počeli). NUK je prikaz simboličnega vzpona od teme k svetlobi, vanj vstopimo, da kaj preberemo in tako postanemo modrejši. Mislim, da se arhitekture ni mogoče naučiti iz knjig, učimo se je, ko se odpravimo na sprehod oziroma potovanje in si jo ogledujemo. Problem je, da ljudje prevečkrat in preveč dobesedno posnemajo forme, ne pa le konceptov oziroma etike.

Potrebna bi bila poglobljena študija dela Edvarda Ravnikarja. Bil je Plečnikov študent, njegovo delo je dobro razumel, iz njega se je ogromno naučil, nikoli pa ga ni le preprosto posnemal. Njegovo delo je nadaljeval na drugačni, mnogo modrejši ravni. Če se torej želimo naučiti, kako brati Plečnika, si moramo le ogledati Ravnikarja.

JB: Popolnoma se strinjam z tem branjem knjižnice. Toda z enakimi besedami bi lahko opisali tudi Asplundovo knjižnico v Stockholmu. Da bi lahko bolje razumeli Plečnika, moramo biti zelo specifični. Plečnik se je verjetno ukvarjal s čisto drugimi vprašanji kot Asplund. Plečnik se je zatekal k zelo specifičnim strategijam (verjetno jim sam ne bi rekel tako) in v prostoru uporabljal zelo specifične elemente, zato da bi z njimi dosegel zelo specifičen učinek. Zato pa je pomembno, da vzgajamo in razvijamo raziskovanje Plečnika na različnih ravneh, torej teoretsko, zgodovinsko pa tudi čisto analitično oz. formalno.

Igor Kebel: Zanimivo bi bilo tudi vedeti, kako je Plečniku uspelo zbrati denar za javne zgradbe,

atmospheric or urban device, or one can read it as an urban iconic quality.

AM: You began with the question of the possibility of a publication about Plečnik. I agree that it would be a very interesting idea to trace the transformations of forms. I agree that the issue of atmospheres is not really discussed in connection with Plečnik because one is so strongly focused on the visual aspects of his work, whereas the atmospheres address all the other senses.

But even if one considers only the visual aspects, it would still be a very interesting aspect. Mr Hrausky suggested this when he introduced the motif of the coffee pot, i.e. how an element is taken and then appears in different context. You could make this kind of section across Plečnik's work in order to show what kinds of metamorphoses a certain form goes through, where it's taken from - the origins themselves are interesting - and how it appears in very different dimensions, e.g. very small or large. Monumentality has got nothing to do with the sheer size of the object; monumentality is the way it's transformed into something meaningful.

In Plečnik's work, this kind of attention towards the banal is very important, and also the manner in which you can play with it, distort it, and test the limits of this form. For me, the most intriguing Plečnik cookbook, so to say, would be one where we could see that process reconstructed because it's hidden under different layers in his works.

Andrej Hrausky: I'd like to add something to the discussion about the atmospheres. A good architect always creates an atmosphere that's appropriate for the space he's designing. I find it very interesting, for instance, how the atmosphere in the main staircase of the National Library changes as you ascend it towards the reading room. The atmosphere starts as very monumental. With various tricks, from the use of materials to lighting and acoustics, Plečnik enabled us to feel proud as we enter a building this important, a building that contains all the knowledge of our nation. This atmosphere changes immediately as you enter the reading room - once there, you're supposed to be focused on books, you're about to begin to read and the atmosphere is completely different. For me, this is real architecture, a backdrop to life. Architecture must create interiors, ambients, atmospheres, if you like, where we can do what we want to do (or what the architect intended us to) there well. In the Library, we have this symbolic view from darkness to light, we go there to read and to get wiser.

I don't think you can really learn architecture from a book - we learn architecture when we walk around or travel and we look at various things. The problem is that people copy too much and too literally. They copy forms instead of concepts or ethics.

I think there should be a very profound study of Edvard Ravnikar. He was Plečnik's student, he understood his work quite well, he learned a lot from his work, but he never simply copied from Plečnik. Instead, he continued his legacy on another, much

česar si danes ne moremo niti predstavljati. To vprašanje je v praksi zelo relevantno, o njem bi res lahko napisali knjigo. Knjigo bi lahko napisali tudi o strukturi Plečnikovih projektov, neučinkovitost njegovih struktur je namreč po svoje čudovita. Še ena knjiga bi lahko obravnavala Plečnika s stališča stranskih vhodov. Kje točno se pojavijo te vhodi, ki so pravzaprav taktične strategije, ki določajo, kakšne so stavbe danes? In če že govorimo o urbanih strategijah, kakšna javna in družbena politika je dovolila Plečniku postaviti vhod v knjižnico, kjer je danes?

Če se vrnem k vprašanju urbanega - katera politika, kakšne razmere, katera skupna oblast je Plečniku omogočila, da je mesto razvijal v takšnem obsegu, da si tega danes ne moremo niti predstavljati? Če se oddaljimo od Plečnikove politične pomembnosti, če se torej posvetimo le podatkom in raziščemo sile, ki so usmerjale njegovo delo in jih poskusimo razumeti, se lahko gotovo veliko naučimo.

BV: Če se spomnim cerkve Svetega Duha na Dunaju, omenjene v Igorjevi predstavitvi, je zelo zanimiv odnos med ornamentacijo, strukturo in ustvarjanjem prostora. Kako lahko strukturo uporabimo za ustvarjanje prostora, ki je sam po sebi ornament? V svoji predstavitvi si na primer nakazal, da mnogi elementi za strukturo sploh niso potrebni. Kako lahko ta projekt beremo v luči sodobne prakse?

IK: Dunajska cerkev je eno Plečnikovih najmanj samozavestnih in morda zato najboljših del. Tu je dovolil, da je snov informirala njegovo geometrijo. Cerkev je primer operativne geometrije, kjer sta pomen in ozračje vpisana v snov - v tem primeru v betonski steber. Plečnik je geometrijski genij. Ker je tako sistematičen pri vzpostavljanju oblikovnih sistemov, ki organizirajo in oblikujejo snov, lahko z njimi namerno oblikuje prostor. Ne vem, zakaj je to kasneje opustil, in to tudi obžalujem.

AH: Zelo pomembno je, da gre tu za cerkveno kripto. Zato se pod oltarjem strop nekoliko zviša, kar je zelo pogosto v starih cerkvah, še posebno v Italiji. Zgoraj so okna, ki od zgoraj spuščajo pogled v kripto. To je tudi razlog za takšno konstrukcijo, stebri so dvojni le pod oltarjem. Tako kot je Plečnik dojemal stebre in proporce, se mu ni zdelo primerno, da bi bili stebri pod oltarjem višji. Zato se je odločil za dvojne stebre.

IK: Plečnik je imel za to cerkev zelo omejen proračun. Stoji v takrat precej zanemarjeni dunajski soseski. Vseeno pa mu je uspelo vanjo vložiti podobe in navodila, kako organizirati prostor. Še več, njegova rešitev je zelo celostna, ta pristop je pozneje opustil. Kasneje je uporabljal tehniko mash-up in tako dekriminaliziral ornament, kar mu je Loos tudi očital.

AR: Če skušamo umiriti Plečnika, tako da ga naknadno harmoniziramo in mu odvezemamo njegovo divjost, smo zgrešili nekaj izredno pomembnega. Vedno obžalujem, da se ni mogoče vrniti

wiser level. So if we want to know how to read Plečnik, we can just look at Ravnikar.

JB: I think you're absolutely right about the reading and the Library. In fact, you could just as well be describing Asplund's library in Stockholm with these same words. But in order to better understand Plečnik, one needs to be extremely specific. Most likely, there would be different things at work with Plečnik than with Asplund. Plečnik employed very specific strategies (he probably wouldn't call them that) where very specific elements are used, staged within the space in order to produce a very specific range of effects. This shows the importance of nourishing and developing a continued Plečnik scholarship on several levels - theoretical, historical, as well as on a purely analytical, formal level.

Igor Kebel: It would also be great to know how to raise a budget for such public buildings that, to an extent, go beyond our wildest imagination nowadays. This is a highly relevant question in practice - you could write a book about that. You could also write a book on structural work in Plečnik's projects, his structural inefficiency is just beautiful. This next book could take a backdoor perspective. Where are these specific entries, you can call them tactic strategies, that make a building as it is nowadays; if we talk about urban strategies, what public and social policies were in effect that allowed Plečnik to put the library entrance where it is?

If we go back to the urban planning - what policies, what conditions, what public forces made the development in a city on an urban scale that goes beyond the imaginary nowadays? If you move away from Plečnik's political importance, if you go beyond being intimate with him into the pure datum and dig into the forces that instrumentalised his work and try to understand them, you can learn a lesson.

BV: The project you used in your presentation - the Church of Holy Spirit in Vienna, I was quite intrigued by the relation between ornamentation, structure, and spatial production. How structure can be employed to produce the space itself as an ornament. You demonstrated in your presentation that there are many elements here that are not structurally necessary. How can one, while reading this project, actually transform it into contemporary practice?

IK: I think this church one of his most insecure and perhaps most brilliant works. Here, he allowed the matter to inform his geometry. The church is an example of operational geometry with meaning and atmosphere encoded in the matter - in this case in a concrete column. Plečnik is a geometrical magician. By being so systematic in establishing very formful systems that would shape and organise the matter, he deliberately organises the space. I don't know the reasons for his departure later on but I find it quite unfortunate.

AH: But the really important thing is that we're looking at the crypt, below the altar, the ceiling level rises a bit. You can find this in many old churches,

ab

simpozij

v času in začititi sodobnega vpliva nekega dela. Prepričan sem, da vsi poznamo ta občutek, vsaj v zvezi z razstavo impresionistov leta 1870. Ljudje so se nad njo zgražali in nekatere slike so celo napadali z noži - na primer Manetovo Berthe Morisot - saj so se jim zdele žaljive. Mislim, da je tudi v Plečnikovem delu nekaj, kar nas ne zadene več tako, kot je zadevalo njegove sodobnike. Ali lahko danes še vedno za nazaj trdimo, kaj je bilo primerno - mislim na ozračje v NUK-u, ki naj bi bilo primerno za branje? Mislim, da se percepcija tega, kakšna atmosfera je primerna za nek prostor oziroma program, zelo spreminja. Konkretno, ko so Plečnikovi sodobniki videli pokopališče Žale, ali se jim je lahko ozračje zdelo primerno za prostorsko artikulacijo prostora smrti? Verjetno je prava moč zgodovine, da spreminja vrednote v skladu z razmerami. Zato mislim, da bi Plečniku morali dati tudi možnost, da ostane neprimeren.

AM: O tem vprašanju se je že veliko debatiralo. Cerkev Svetega Duha so na Dunaju mnogi zavračali, češ da je popolnoma neprimerna za cerkev. Loos je bil pri tem izjema in je Plečnikovo delo občudoval, celo kljub njegovi uporabi ornamentov.

Vsekakor gre za zanimivo vprašanje, ki se deloma nanaša tudi na dejstvo, da danes zgradbe nastanejo skupaj z izčrpno razlago uporabljene ikonografije. Mercedesov muzej arhitektov UN Studio je denimo opremljen z množico detajlov o Mitosovi rampi. Pri delu Petra Eisenmana je teorija del same arhitekture, zato da se bolje trži. V Plečnikovem primeru pa nimamo popolne razlage in zato nam vedno ostaja občutek, da smo še nekaj zgrešili, kar pušča možnosti različnih razlag. Dejstvo, da ga ni mogoče popolnoma razumeti, je verjetno tudi eden od razlogov, da o njem še vedno razpravljamo. Vedno nam ostane še nekaj, tudi v primeru dunajske cerkve. Vsekakor drži ideja o racionalnem strukturiranju, ki jo je omenil Andrej. Toda ko si v cerkvi in opazuješ arhitekturo, se nenadoma znajdeš na začetku nekega jezika, ki ga ne moreš razumeti, ker je tako daleč. Njegova pomembnost in monumentalnost sta kakor latinščina - še vedno jo cenimo, čeprav je ne razumemo več.

JB: Drugače kot Igor ne bi želel uporabljati preveč sodobnih izrazov za opisovanje Plečnikovega dela. Konec koncev je bilo ustvarjeno pred skoraj celim stoletjem. Danes imamo svoja vprašanja in uporabljamo drugačne besede in koncepte, ki se mi ne zdijo primerni za opisovanje dela v času, ko je nastajalo. Še vedno pa lahko izkoristimo priložnost, da v Plečnikovem delu vidimo stvari, ki so bile tam mišljene ali pa tudi ne. V tem smislu, naj bo namerno ali po naključju, pa Plečnikovo delo kaže v prihodnost. V mnogih pogledih je tako bogato, da dopušča možnost, da se k njemu vračamo in v njem najdemo navdih ali celo primere za nadaljnje delo. Navdušen sem bil tudi nad tem, kar smo izpostavili kot igro ali humor oziroma nad tem, kako

especially in Italy. The glass panes allow you to look down into the crypt from the church. This is therefore the reason why the construction was done this way - it's only under the altar that the columns are higher. The way Plečnik saw columns and proportions, he wouldn't consider it appropriate to have the columns under the altar significantly taller. This is why I believe he decided to make double columns.

IK: He had a limited budget; at the time, this was a completely run-down Vienna neighbourhood. Yet, we see the encrypted images and instructions on how to organise the space. And even beyond that, it is an integral solution - this is not the approach that he often used later. Later on he was doing mash-up, he decriminalised the ornament. That was basically Loos's attack on his work later on, as well.

AR: I have a feeling that we're somehow missing something, as if we're pacifying Plečnik in the sense that we're post-harmonising him and taking the wildness out of him. I always regret that it's not possible to go back in time and feel the contemporary sensation of a work. I'm sure you know this feeling, too, when you read about the initial reactions to the Impressionists' exhibitions in the 1870s. People were scandalised to the extent that they attacked paintings with a knife, e.g. the portrait of Berthe Morisot by Manet because they found it so insulting. I have a feeling that there was something in Plečnik's work, as well, that today no longer strikes us as it struck his contemporaries. I wonder whether today, we can still make the claim of what is appropriate for something else in a trans-historical way - i.e. the appropriateness of the atmosphere in the reading room for the act of reading. In my opinion, the perception of what sort of atmosphere is appropriate for a certain space or programme changes a lot. To give a concrete example, I wonder whether Plečnik's contemporaries, when they first saw the Žale cemetery, found the light-hearted atmosphere appropriate to the spatial articulation of the memory of death. Perhaps that's the real power of history, that it changes the values according to different conditions. This is why I would suggest that we also give the chance to the inappropriate.

AM: There were many debates centring about this very issue. The Vienna church was rejected by many in Vienna as totally inappropriate for a church. Loos took an exception and appreciated Plečnik despite Plečnik's use of ornaments.

It's an interesting issue and a part of it is also the fact that nowadays, a building comes with a full iconography explanation, e.g. the Mercedes museum by UN Studio comes with all the details about the Mythos ramp. In Peter Eisenman's work, the theory is part of the packaging of the architecture in order to market it. In Plečnik's case, there is no full explanation and you have the feeling that there's always something left that cannot be grasped and that's up for very different explanations. That's probably one of the reasons why we're still discussing it, because it resists full understanding. There's always something

lahko uporabimo arhitekturo za prikazovanje simbolnih form na nekoliko perverzen ali sugestiven način. Omenil pa bi rad še eno idejo. Plečnik gotovo pomeni zelo veliko za Slovenijo in še posebno za Ljubljano - v izgradnji in oblikovanju identitete tako v arhitekturnem kot v urbanističnem smislu. Sicer sem nekoliko zadržan do teorije »genus loci« (čeprav jo je razvil Norvežan Christian Norberg Schulz), saj se mi zdi v več pogledih omejujoča. Hkrati pa ne morem ubežati dejstvu, da obstajajo lokalne - ali morda regionalne oziroma nacionalne - lastnosti Plečnikovega dela, ki si zaslužijo našo pozornost.

BV: Plečnika lahko seveda razumemo kot prelom s tradicijo, še posebno v smislu tega, kar je obstajalo pred njim. V mestu je zgradil čisto novo plast. Mislim, da ni prav mnogo evropskih mest 20. stoletja, ki bi jih imenovali po enem samem arhitektu. En sam arhitekt, ki v mestu ustvari ključno plast, ki določi njegov identiteto, je nekaj zelo posebnega, celo frustrirajočega, če nekoliko pretiravam.

AH: Ko govorimo o tradiciji, je najpomembneje, da ne obstaja ena tradicija. Tradicija se nikoli ne razvija v eni sami neprekinjeni liniji, vedno so prisotni prelomi in revolucije, v arhitekturi ravno toliko kot v drugih umetnostih. Barok je bil nasprotovanje renesansi, renesansa je nasprotovala gotiki. Kar je tradicionalnega, je spomin na stvari, mi pa bomo nadaljevali tradicijo prelomov. Niti najmanj ne dvomim, da je Plečnik stalno kršil pravila - spomnimo se le kipa Marije, ki ga je položil horizontalno.

Pojavilo se je vprašanje, kako so Plečnika sprejemali v njegovem času. Zanimivo je na primer, da je oblikoval tudi oblačila duhovnikov za otvortev Žal. Obleke so bile zelo pisane, podobne tistim, ki jih je Michelangelo oblikoval za švicarsko gardo v Vatikanu, kot da bi želel spodbuditi nekaj veselja. Na celotnih Žalah je gotovo mnogo humorja. Kapel je toliko, kot je cerkev v Ljubljani, in še ena dodatna. Zadnja je kapela Adama in Eve, ki je namenjena tistim, ki tako kot Adam in Eva ne verjamejo v Boga. Kapele predstavljajo različne arhitekturne stile: etruščanski tumulus, grški tempelj, pravoslavno cerkev, otomansko arhitekturo, islamsko arhitekturo itd. Imenujejo se po ljubljanskih cerkvah, kar izpade precej smešno, še posebno ko najdeš svojo domačo cerkev in ugotoviš, da je pravzaprav tumulus ali mošeja.

AR: Danes je na nas, da v Plečniku odkrijemo bojevnika, ki leži za vsemi temi plastmi odobravanja, ki so se kot prah usedle na njegova dela. Če bi bil danes še živ, bi ga zelo rad vprašal po njegovem mnenju o preobrazbi dvorišča Mestnega muzeja arhitektov Ofis. Šokiran sem bil, ko sem slišal, da projekta rampe, ki bi v prvem nadstropju odprla še en vhod, niso mogli izpeljati, ker spomeniško varstvo ni dovolilo posega v zid. Zakaj sodobni arhitekturi ne dovolimo, da bi postala pravo nadaljevanje preteklosti, ampak dovoljuje mo shizofreno razlikovanje med precejšenim

more there, even in the case of this very church. When you go inside, the rational idea of structuring that Andrej mentioned is definitely true. But if you're there and you look at the architecture, then you suddenly find yourself at the beginning of a language that you cannot understand anymore because it's so far away. The importance and monumentality of it are like Latin; they're still appreciated even if you don't understand the words anymore.

JB: Unlike Igor I wouldn't want to use too many contemporary terms so as to describe Plečnik's work. After all, it was designed and built almost a century ago; we have our own preoccupations now and we use a set of words and concepts that I don't find appropriate to describe his work as was conceived. We can still take the opportunity to see things in Plečnik's work that he may or may not have intended to be there. In this sense, either by coincidence or by design, his work that pointed into the future. It's so rich in so many ways that it allows for the possibility for us to go back to this work and find inspiration or even examples of things.

I was also delighted with what was pointed out regarding play and humour, and even what brings architecture over using symbolic forms in a slightly perverse or suggestive manner. There's another idea I'd like to introduce; clearly, Plečnik must've meant a great deal to Slovenia and especially to Ljubljana in terms of building identity, and forming an identity both in architectural and urbanistic terms. I take a certain reservation towards any "genius loci" type of theory (even though it was a Norwegian, Christian Norberg-Schulz, who developed it) I find it somewhat oppressive in its many forms. Yet at the same time, I can't escape the fact that there is a local - or perhaps regional, national - quality to Plečnik's work and I think it warrants our attention.

BV: One can certainly consider Plečnik as a breach in tradition in terms of what was being built here before him - he set up a new layer of the city. I don't think there are many European cities or towns of the 20th century that are called after a single architect. One architect giving an identity layer to the city is a very specific thing - in a way, it can be even frustrating, to exaggerate a bit.

AH: When we talk about tradition, the most typical thing is that there is no one tradition. Tradition never develops in a straight line - there are always many breaches and revolutions, in architecture as much as in other arts. Baroque, for example, was very much against the Renaissance, and the Renaissance was against Gothic. A thing that's traditional is a memory of something, and we will continue our tradition of breaches. I have no doubt that Plečnik was constantly breaking all the rules - just remember the statue of Virgin Mary that he placed horizontally.

There was the question of how this particular work of Plečnik was accepted at the time. For example, he also designed the clothes to be used for the opening ceremony of Žale cemetery. These

ab

simpozij

mestnim telesom in nepomembnimi koščki, ki mu jih lahko dodamo? Še posebno, če se spomnim, kako močan vtis je napravilo Plečnikovo vključevanje obstoječih gradbenih substanc v svoje projekte. To je zelo velikodušno in prav velikodušno glede zgodovine je nekaj, kar se mi pri Plečnikovem delu zdi zelo radikalno. Mislim, da se njegovo delo preveč pogosto dojema kot delo loščilca knjig, ne pa tako, kot ga obravnavamo danes na okrogli mizi, ko v njem resnično vidimo kuharja, ki različne substance spreminja v nekaj novega.

BV: Danes smo videli, kako večja Plečnikova cerkev pogoltne manjšo. V zvezi s tem, kar je prej izpostavil Igor, sprašujem, kakšne so bile kontekstualne razmere, ki so dovolile takšno transformacijo, takšno inovacijo, tolikšno radikalnost.

Ne trdim, da kaj takega danes sploh ne bi bilo mogoče, zdi pa se mi, da bi bil tak prevod danes veliko težji, če bi želeli doseči podoben učinek, podobne pogoje ali pa podoben odnos do preteklosti. Naj navedem le en primer. V natečaju za Tobačno je naš biro predlagal, da bi novo stavbo postavili na vrh obstoječe, ki ni prav veliko vredna. Vendar pa naš predlog ni bil sprejet kot dodajanje vrednosti obstoječi zgradbi, ampak skoraj kot zločin, kot bogokletstvo.

Za konec bi rad povprašal vse vas, kako vidite Plečnika v Evropi tistega časa. S katerimi njegovimi sodobniki v času njegovega delovanja, znotraj evropskega družbenega, kulturnega in geografskega konteksta, bi ga lahko primerjali kot osebnost in kot arhitekta? Kako vidite Plečnika glede na takratna vprašanja?

JB: Mislim, da je eden od razlogov, da danes tu razpravljamo o Plečniku, to, da je bil enkrat. Ko se sprašujemo, s katerim arhitektom svojega časa je bil povezan, se obračamo nazaj v nekaj, čemur mislim, da bi se morali izogniti. To je Plečniku kot nekakšnemu artneuvojevskemu arhitektu, Plečniku kot nekakšnemu slovenskemu Gaudiju. Vsi smo dotaknili teme povezovanja Plečnika s sodobnimi arhitekturnimi vprašanji, tudi jaz v svoji predstavitvi. Plečnik pa me vseeno še vedno zanima z regionalnega in nacionalnega stališča. Ne da bi delal neposredno primerjavo, lahko v delih švedskega arhitekta Asplunda prepoznam nekatere podobnosti. Nikakor si teh lastnosti ne bi upal poimenovati, vendar pa so nekaj, kar napravi delo obeh arhitektov zelo posebno.

AR: Gre za vprašanje, kakšno delo moramo opraviti. V tej razpravi se nam zastavljajo vprašanja o predpostavkah, ki jih moramo upoštevati, da imamo Plečnika lahko za sodobnega in ga ne vidimo le kot zgodovinsko osebnost. Njegovo delo ima velik potencial. Če iz njega izluščimo tehniko in ga olupimo zdaj že konvencionalne vizualne retorike, lahko produktivno investiramo njegov genij na čisto sodoben način.

Kot primer rad navajam glasbo, saj imamo v glasbi vedno opraviti z kompozicijo in interpretacijo.

garments were brightly coloured, like the ones that Michelangelo designed for the Swiss Guard in Vatican, as if he wanted to introduce some happiness. There's certainly a lot of humour throughout Žale - for example, there are as many chapels as there are churches in Ljubljana, with an additional one. The last chapel is called "Adam and Eve", intended for those who don't believe in God, just like Adam and Eve. The chapels represent each a different architectural style: there's a tumulus, a Greek temple, some elements from the Orthodox church, a bit of Ottoman architecture, Islamic architecture, etc. And they're named after the churches in Ljubljana, which I find humorous - you can find the name of your local church and discover that it's in fact represented by a tumulus or an Islamic church.

AR: I guess it's upon us today to unearth the rebel in Plečnik that lies behind all the layers of agreement that seem to have settled like dust on his work. If he were alive today, I'd love to ask his opinion on the transformation of the Museum's courtyard, the project by Ofis. I was shocked to learn that the project of the ramp, which was meant to create another entry sequence on the first level, couldn't be constructed and had to be stopped at the wall because the conservation department wouldn't allow it to be touched. Why do we not allow contemporary architecture to be a real continuation of the past, why do we make this schizophrenic split between the glorified body of the city and the little pieces that we can add? Especially if I remind myself of the really powerful incorporation of existing built substances in some of Plečnik's projects. That's generous, and it's this kind of generosity towards history is something I find absolutely radical in Plečnik's work. I think his work is too often - quite unlike here today, when we can really see the cook, the one that transforms substances into something else - presented as if he as a sort of a book polisher.

BV: Today we saw how the smaller church gets eaten up by the bigger one by Plečnik; in reference to what Igor said before, what were the contextual conditions that enable that kind of transformation, that kind of innovation, that kind of radicality?

I'm not saying that it wouldn't be possible today but to do a translation is much more difficult if you want to achieve a similar effect, a similar condition, or a similar relation to the past. To give an example: in the competition for the Tobačna, our office proposed a new building to be built on the top of the existing one, which is not an awfully valuable building. Yet our proposal was received not as adding value to the existing building but almost like a crime, a blasphemy.

To conclude, I'd like to ask each one of you how you see Plečnik in Europe at that time, who of his contemporaries would you compare him to, as a figure and as an architect - in Europe, in different social, cultural, and geographical conditions at the time of his production. How do you actually see his work in relation to contemporary topics?

Delo J. S. Bacha je bilo nekaj desetletij po njegovi smrti pozabljeno za skoraj stoletje. Ko je leta 1750 umrl, se romantiki na noben način niso želeli ukvarjati z njegovo glasbo, saj jim ni bila všeč. Šele sredi 19. stoletja so ga znova odkrili in imeli za zanimivega, saj so vrednost njegove glasbe občudovali drugi skladatelji, ki so si zastavljali drugačna vprašanja. Pri Plečniku se znajdemo pred podobno nalogo - ponovno ga je treba pregledati in najti tiste njegove revolucionarne lastnosti, ki so veljavne in potencialno uporabne za nas danes.

IK: Če se ne spuščam globlje v analogije z glasbo - to, kar je bilo pri Plečniku matematičnega in ne mehaničnega, je organizacija snovi skozi geometrijo, saj je bil Plečnik mojster teh strategij in taktike. Danes se za to živo zanima mnogo sodobnih arhitektov - ne teoretikov, ampak praktikov. Treba je natančneje raziskati, katere načine je pri tem uporabljal. Vrnitev h geometriji bi bila dobra lekcija o taktikah, ki jih je predlagal in se jih držal Plečnik, še posebno, kar se tiče staranja njegovega dela.

Naj odgovorim na Boštjanovo vprašanje. Strinjam se z gospodom Bettumom, da je težavno, če ne celo bogokletno iskati osebo Plečnikove dobe. Morda bi bila bolj politična debata kot pa razprava znotraj arhitekture. Če bi danes poskušali biti specifični glede kake posamezne teme Plečnikovega dela, če bi se vanjo poglobili in povezali z njeno snovjo, potem bi v njej gotovo odkrili velike kvalitete.

AM: Mislim, da bi lahko to vprašanje preoblikovali in se ne spraševali, kdo je bil Plečnik v resnici, za kaj mu je šlo in s kom naj ga primerjamo, ampak o naših konstrukcijah Plečnika, o naših primerjavah Plečnika z arhitekti podobnega statusa in pomena. Seveda bi lahko našli arhitekta, ki imajo podobne lastnosti, vendar pa mislim, je bolje poiskati oziroma konstruirati Plečnika kot arhitekturno pozicijo, ki nam lahko nekaj sporoči. Šel bom še dlje in izjavil, da je Plečnik med dvema pozicijama, ki se pojavljata danes. Prva trdi, da če razumeš pogoje in parametre in jih vstaviš v stroj, potem dobiš rezultat, ki ima določeno samostojnost, ne nosi individualnega podpisa (saj ga ne potrebuje kot znak) in je gotovo ustrezen predlog, ker je ustvarjen z razumevanjem vseh zahtev. Na drugi strani pa imamo drugačen predlog, na primer Gheryja, arhitekta in umetnika, ki na papir nariše bežno skico, ki se jo potem izvede z zapletenimi akrobacijami statikov in podobnim. Srednja pot pa je pot eksperimentiranja, predlogov, ki še niso dokazani, in preizkušanja reči, ki še niso bile preizkušene. Tak je deloma tudi moj koncept Plečnika. Torej Plečnik kot nekdo, ki preizkuša zmožnosti forme in prevzema tveganje z uporabo novih form.

BV: Kako pa bi lahko vse to predstavili kot nek materialni proizvod? Katera je naslednja stvar, ki jo lahko v zvezi s Plečnikom naredimo v današnjem času? So to potovanja v Ljubljano, Prago

JB: I think one of the reasons we got together today to discuss Plečnik is because he was unique. By asking what architect of his time he related to, we'd be reverting back to something I think we should avoid - Plečnik as a kind of Art Nouveau architect, Plečnik as the Slovenian answer to Gaudi.

We all touched upon topics how of relating him to contemporary problems in architecture, which includes some of my thoughts through the three points, yet Plečnik in regional and national terms also interests me a great deal. Without making a direct comparison, if you look at the Swedish architect Asplund, one could go through works of many architects and recognise a very distinct quality. Without my actually even daring to name that quality, it's something that makes an architect's work very distinct.

AR: It's a question about the kind of work that is needed. This debate poses the question of the preconditions that are needed in order to Plečnik contemporary again so as to not see him only as a historical figure. There is so much capacity in his work that if we manage to extract the techniques and strip him of the now-conventionalised visual rhetoric, we'll be able productively invest Plečnik's genius in a contemporary way.

I like to use music as an example because in music, there's always a composition and an interpretation. Take the work of J.S. Bach - a couple of decades after his death, his work was forgotten for almost a hundred years. When he died in 1750, the Romantics couldn't relate to his music in anyway, they hated it. Only in mid-19th century, it was found worthy and interesting again because other composers with different agendas could appreciate the music for its values. Similarly, we've got a job to do, i.e. to review Plečnik and find those revolutionary aspects that are valid and potentially instrumental for us today.

IK: Without going further into musical analogies, what is not mechanical but mathematical in Plečnik's work is organising matter through geometry. Plečnik was a master of these strategies and tactics and it needs to be properly investigated what policies he established. There are many contemporary practitioners - not theoreticians - that have a vivid interest in that. A return to geometry would be a valuable lesson in the tactics proposed and taken from Plečnik, especially in regard to the ageing of the work and its quality.

To answer your question, Boštjan, I agree with Mr Bettum that it's tricky if not blasphemous to find a person in his age - maybe in a political debate rather than in disciplinary discourse. Nowadays, if we can be specific about one topic in Plečnik's work, dive into it, connect it with the matter, we might rediscover some great qualities.

AM: I think one could rephrase your question in this sense and not ask who Plečnik really was, what he was about, and whom to compare him to but about our constructs of Plečnik or personal comparisons of other architects of his status and relevance.

ab

simpozij

in na Dunaj, da bi si ogledali njegova dela ter jih prebrali, zaznali in izkusili, je to branje knjig o Plečniku ali kaj čisto drugega?

JB: Treba bi bilo zasnovati program za poletno Plečnikovo srečanje. Trajalo bi štiri do šest tednov v Ljubljani, pritegnili bi skupino znanih strokovnjakov, ki bi razpravljali o Plečniku, in mnoge, ki bi se udeležili delavnic in na njih poskušali eksperimentirati.

BV: Osebnost bi rad videl Plečnikovo delo predstavljeno na drugačen način, na način, ki bi bil uporaben kot navdih za sodobno prakso. Morda je slišati malo preveč lahkoverno, toda razmišljal sem v smeri priročnika z navodili. Če bi se kdo lotil projekta in ne poskušal interpretirati ali pisati o lastnih izkušnjah, ampak analizirati prostorske in materiale značilnosti in jih predstaviti v obliki diagrama, zapisa ali celo scenarija, potem bi lahko Plečnikovo delo uporabili kot vir. Obstajajo priročniki z navodili o Miesu ali Le Corbusierju in katerikoli študent ali arhitekt jih lahko ima za referenco svoje konceptualne metodologije, iskarnja tega, kar je sodobno zdaj in kar bo sodobno tudi še čez dvajset ali petdeset let, tako da si za primer vzame delo nekega arhitekta.

AM: Rad bi poudaril, da so vedno potrebne nove raziskave. Ogromno raziskav so že opravili gospod Prelovšek in mnogi drugi, kar pa nikakor ne pomeni, da so nam ostale le še interpretacije in iskanje novih zanimivosti. Nove zanimivosti so tukaj, vendar bi morale sprožiti nove raziskave iz drugačnih perspektiv. To je vsekakor velika naloga za prihodnost in mladi arhitekti, mladi zgodovinarji bi morali še naprej preučevati Plečnika.

AH: Ko smo leta nazaj začeli pisati o Plečniku, smo začeli s preprostim vprašanjem, kaj je Plečnik sploh ustvaril. Ko smo preučevali njegovo delo in ga do neke mere analizirali, je lani decembra izšla velika siva knjiga Jože Plečnik: Dunaj, Praga, Ljubljana. Knjiga je namenjena širšemu občinstvu, ne arhitektom. Zlasti profesor Koželj in njegovi sodelavci smo poskušali razložiti arhitekturo z laičnimi termini. To strategijo smo izbrali, da bi razbili mit, da nihče noče brati o arhitekturi in da si je nihče zares ne ogleda. Naš cilj je bil navadnemu Slovencu pomagati razumeti, zakaj je Plečnikova arhitektura dobra. Naslednji, upam, da uspešen, korak je ta okrogla miza in tematska številka revije AB, katere glavna ideja je pritegniti mlajšo generacijo k Plečniku. Mislim, da bo mlada generacija nekoč presodila, ali se od Plečnika lahko česa naučimo, ali je pri njem še kaj uporabnega. Dolgoročno pa bi radi povečali zanimanje javnosti ne le za Plečnika, ampak tudi za sodobno arhitekturo. Ljudi je zelo dobro učiti skozi Plečnika, z njegovim delom jim lahko odpreš vrata, vendar pa je treba ceniti tudi sodobno arhitekturo, saj bo brez podpore javnosti izginila.

AR: Plečnika bi bilo zanimivo prikazati s čisto suhim diagramom, ker je sam tako bogat v teksturah. Zanimivo bi bilo preučiti njegove zgradbe v

Of course, one could argue that there similarity with certain architects but I think it's really about finding out and constructing Plečnik as a position in architecture that has something to say. I'd go even further and say that's in between two positions that are present today: one is that if you understand the conditions, the parameters and you feed them into a machine, you end up with a result that has a certain viability and doesn't have an individual signature, it doesn't need it as a sign on its own but as a fitting proposal because it was constructed with an understanding for all the requirements. On the other hand, there's the other proposal - let's say Gehry - an the architect and artist who draws a light sketch on the paper, which is then realised with a great deal of static acrobacy, etc. The middle path is one of experimentation, of making proposals that are not yet proven and trying out things that were not tried out before. That would be a part of my concept of Plečnik, Plečnik as somebody who tests the capacity of forms and risks a great deal to try new forms.

BV: How would you present that in a material product? What's the next thing that we can produce on Plečnik in this day and age? Is it taking trips to Ljubljana, Prague, Vienna to see the work, to read it, perceive it, experience it, is it reading books about it, or is there something else?

JB: You should formulate a programme for an annual summer Plečnik meeting. It would last four to six weeks and take place in Ljubljana, you'd attract a number of good scholars that would discuss Plečnik, invite a lot of people to take part in workshops to just experiment.

BV: Personally, I'd love to see Plečnik's work presented in a different way, in such a way that it could be taken as a source of contemporary practice. It might sound frivolous, but I'm thinking in the form of an instruction manual. If one gets into a project and begins not to interpret or write a text about one's experience, but analyse the spatial or material qualities and present it as a diagram, a script, or even a storyboard, this can then be used as a source. There are instruction manuals on Mies and Le Corbusier, in different books, and any student or practitioner can find them as a reference for conceptual methodology: how to extract that which is contemporary, and which will be contemporary in twenty or fifty years' time by taking a specific work from a specific architect as an example.

AM: I'd like to stress that new research is always required. A tremendous amount of research has already been done by Mr Prelovšek and many others, but this doesn't mean that the rest is just interpretation and new interests. The new interests are there, but these should generate new research from new perspectives. It's certainly a serious task for the future; and young people, young historians should continue to look at Plečnik.

AH: When we started writing about Plečnik many years ago, we started with the simple question of what did Plečnik actually do. As we studied his work

skladu z različnimi parametri, na primer glede organizacije programa - pomislimo na programske diagrame, ki pokažejo, kako je program porazdeljen, kako je organiziran sistem kroženja, kakšna je volumetrična logika arhitekture itd. Vsi ti različni vidiki nam preprečujejo, da bi zgrabili celoto, pokažejo nam le dele, ki jih lahko beremo na različne načine.

Johannova ideja o Plečnikovi akademiji je zelo zanimiva, vendar pa se mi sploh ne zdi nujno, da bi potekala v Ljubljani ali pa bilo treba vsaj povabiti tudi strokovnjake od drugod. Spomnimo se knjige Bruna Tauta o palači Katsura v Kyotu in tega, kako je našel gen za moderno oblikovanje prostora v tej tradicionalni, zgodovinski zgradbi. Morda mu je ravno kulturna razlika (Nemec na Japonskem, ki se je znašel v čisto drugačnem kontekstu znanja) pomagala poiskati ta novi pristop. Zato bi bilo zanimivo, če bi preučeval Plečnika na primer brazilski arhitekt, čisto brez kulturnega ozadja. Morda pa iščemo to, kar je François Truffaut iskal v knjigi *How did you do it, Mr. Hitchcock*. Želim si, da bito bilo možno tudi s Plečnikom, vendar ga na žalost ni več med nami.

Miha Dešman: Mislim, da smo prišli do točke, ko je treba zaključiti današnjo okroglo mizo. Rad bi se vsem zahvalil za udeležbo: občinstvu, vsem udeležencem in Boštjanu Vugi, ki je okroglo mizo vodil. Seveda pa se moram zahvaliti tudi našim sponzorjem: podjetju Givo, Mestnemu muzeju Ljubljana, Mestni občini Ljubljana in podžupanu prof. Janezu Koželju za njihovo prijazno podporo. Hvala.

and analysed it to a certain degree, the big grey book "Jože Plečnik: Dunaj, Praga, Ljubljana" was published last December. It's a book that's meant for the general public, not architects. We tried, especially prof. Koželj with his contributions, to explain architecture in laymen's terms. This was a strategy against contributing to the myth, that no-one reads about architecture and no-one goes to look at the architecture. Our goal was to help a normal Slovene understand why this is good architecture.

The next step is hopefully happening at the moment with this round table and AB magazine, and the main idea is to get the younger generation more involved with Plečnik. I believe the younger generation will eventually tell whether there is something to be learned from Plečnik, or something useful about him. In the long run, however, we'd like to widen the public interest to include not only Plečnik but also contemporary architecture. It's all very well to teach people through Plečnik, you can open the door with his work, but in the end, our contemporary architecture should also be appreciated, because without public support, it will disappear.

AR: It would be interesting to apply dry representation to Plečnik since he's so rich in texture. It would be very interesting to study those buildings according to various parameters, such as the organisational programme - think of programmatic diagrams that show you how the programme is distributed, how the circulation system is organised, the volumetric logic in the architecture, etc. These are all aspects that prevent us from grasping the entire thing, only parts of it, so as to look at it in different ways.

Johann's idea of the Plečnik academy or field workshop was very interesting and I don't think it would necessarily have to take place in Ljubljana, or you should at least invite scholars from other places. You know Bruno Taut's book on the Katsura palace in Kyoto and how he found the gene code of modern space organisation in this traditional, historic building. Perhaps the cultural difference, a German going to Japan and engulfing himself in a totally different context of knowledge, was helpful in constructing a new way. It would be therefore interesting to have a Brazilian architect study Plečnik without the cultural background, and then to take another look at him. Perhaps the moment we're looking for is like the one in François Truffaut's interview book, "How did you do it, Mr Hitchcock?" I wish that was possible but unfortunately, Plečnik is no longer around.

Miha Dešman: I suppose we have come to the point when it is time to conclude our round table. I would like to thank you all for coming here today. Our thanks go to the audience, all the panellists, to Boštjan Vuga for hosting the round table and of course the sponsors, the company Givo, City Museum of Ljubljana, the City of Ljubljana, and to prof. Janez Koželj, the vice -mayor, for their kind support. Thank you.

ab

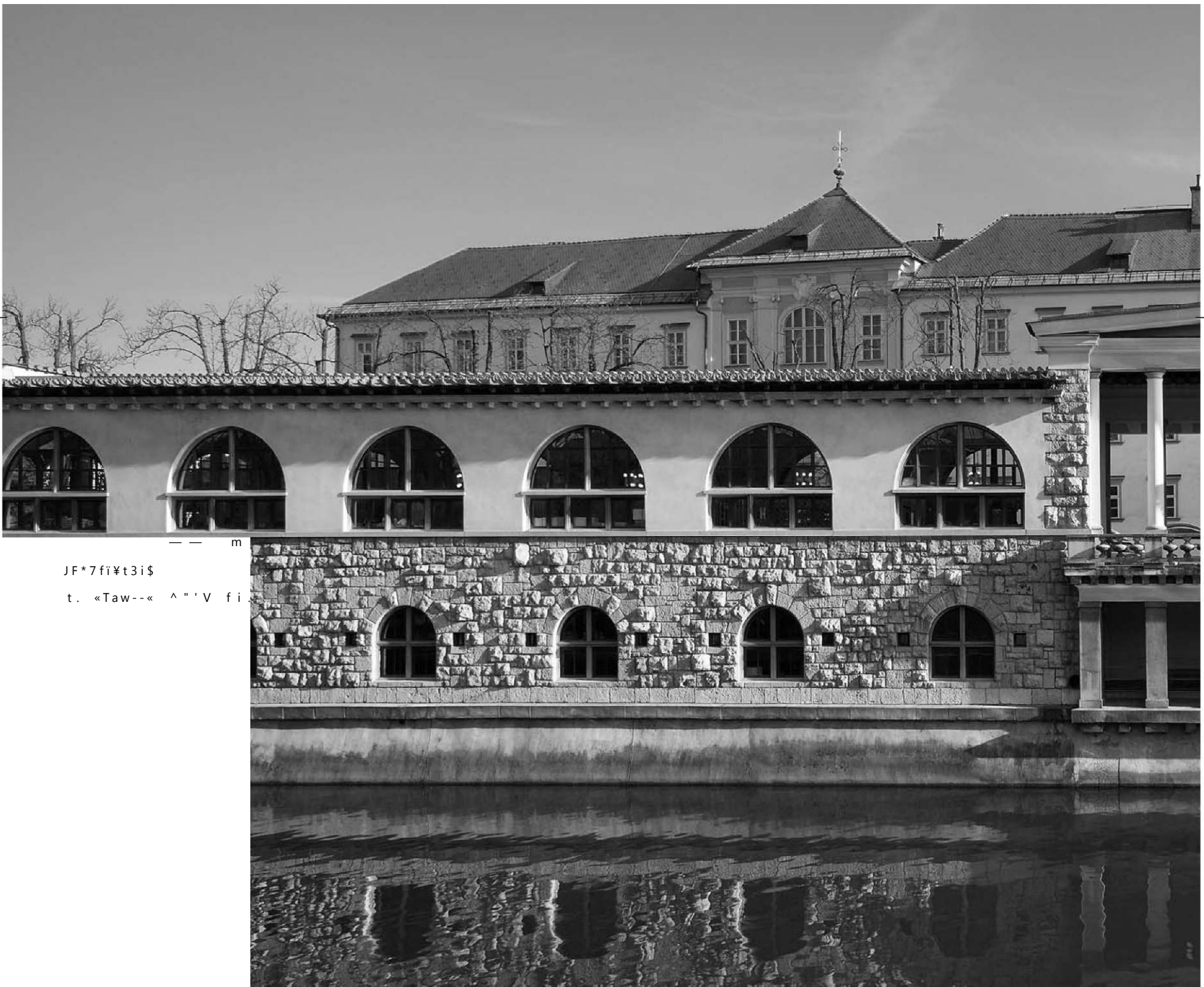
foto

photo

Cü

stane jeršič
barbara jakše jeršič

uvodnik
povabilo
platforma
simpozij
foto
esej
graf



JF*7fi¥t3i\$
t. «Taw--« ^"V fi

foto

ab

Ujeti prostor

Arhitektura je umetnost prostora. Da bi začutili njeno zamisel, jo je potrebno osebno doživeti. Tu ne gre le za zaporedje prostorov in proporce, arhitektura je tudi umetnost svetlobe in sence, materialov in njihove kompozicije, ne nazadnje tudi akustike in celo vonja. Vsega tega pa ni mogoče ponazoriti v nobenem drugem mediju in navsezadnje tudi ne bi imelo nobenega smisla. Po arhitekturi se premikamo, hodimo okoli nje in jo opazujemo z različnih pogledov. To premikanje nam ustvarja vtis, da bi bil film ali video, ustrezen medij za njeno ponazoritev. Vendar v resnici ni tako. Le redko vidimo filmsko kamero, ki prodira v stavbo tako, kot si je zamislil arhitekt. In če že, gre večinoma za osebno interpretacijo snemalca, ne pa za zaporedje pogledov, ki jih

Captured space

Architecture is the art of space. In order to sense its idea, it needs to be experienced in person. It's not only the sequence of spaces and the proportions, architecture is also the art of light and shadow, the materials and their composition, as well as the art of acoustics and even smell. It isn't possible to represent any of these in any other medium - and it would make much sense, either. Architecture allows one to move through it, walk around it, and watch it from various views. Moving around like this may lead one to think that film or video would be a suitable medium to represent architecture. Yet this is not the case. One seldom sees a film camera making its way through a building the way its architect had envisioned. And if it does happen, it is usually due to the camera



áb

foto

je načrtoval arhitekt. Tako pri prezentaciji arhitekture še vedno prevladuje fotografija, ki se z arhitekturo ukvarja že od vsega začetka sredi 19. stoletja. Danes si težko predstavljamo, da je Goethe nekoč potoval v Italijo ob spremstvu risarja in je povsod kupoval mavčne odlitke antičnih skulptur, da bi videno ohranil v spominu. Že zaradi neobčutljivih kemikalij, ki so zahtevale dolge osvetlitve je bila arhitektura - ta »zamrznjena glasba« - primerna za fotografiranje. In že kar na začetku, so se pojavili albumi s fotografijami daljnih dežel - Egipt, Grčija, Rim. To je vzpostavilo fotografijo kot glavni medij arhitekture in danes večino stavb, ki jih želimo obiskati, že prej poznamo s fotografij. Kljub temu pa v sodobni arhitekturni fotografiji naletimo na dve težavi. Prva je njena že omenjena enodimenzionalnost, drugo pa je vprašanje interpretacije. Čeprav se večina fotografov ukvarja z lastnim videnjem

operator's personal interpretation, and not the sequence of views that had been planned by the architect.

Photography is thus still the prevalent means of presenting architecture and the two have enjoyed a relationship from the very dawn of photography in the mid-19th century. Nowadays, it's difficult to imagine that on his voyage across Italy, Goethe was accompanied by a sketcher and that he was buying plaster castings of Antique sculptures to preserve the memory of what he had seen. Chemicals with low light sensitivity that required long exposure times made architecture, this "frozen music", suitable for taking photographs. And already very early on, albums with photographs of far away lands - Egypt, Greece, Rome - became available. This established photography as the principal medium for architecture and nowadays, we familiarise ourselves with most buildings we want to visit through photographs.



foto

ab

predmeta fotografije, je tu pomembno razumevanje arhitektovih namenov. Vsaka umetnost ima svoje sporočilo in fotografija arhitekture je toliko uspešnejša, kot zmore prenesti to sporočilo. Šele ko se zavedamo teh omejitev, razumemo fotografski pristop Barbare in Staneta Jeršiča. Najprej gre tu za drugo fotografsko tehniko. Človeško oko je z obračanjem glave sposobno dojeti širši prostor, kot pa nepremičen fotografski objektiv. Tu širokokotni objektiv ne pomagajo dosti, saj v ekstremnih primerih stavbe gledamo »z ribjimi očmi« in ne s človeškimi. Poseben fotoaparati, ki ustvari panoramske slike brez popačenja je novost in boljši odgovor na težavo širšega dojemanja prostora. V tem smislu se mi zdijo najbolj uspele fotografije Ustavnega sodišča, cerkve na Barju ali Plečnikovega domovanja, kjer gre za relativno manjše interjerje. Po drugi strani si fotografa ne prizadevata, da bi

And yet, there exist two caveats in contemporary architectural photography. The first one is the previously mentioned one-dimensionality, and the other one is the question of interpretation. Even though most photographers concern themselves with their personal vision of the subject of a photograph, understanding the architect's intentions is important. Every piece of art carries a message, and the success of an architectural photograph is measured by how successful it is in conveying the message of the architecture in question. It is only when we become aware of these limitations that we understand the approach that Barbara and Stane Jersic take with their photography.

First of all, they use a different photography technique. By turning one's head, the human eye is capable of grasping a wider space than can be captured by a camera's lens. A wide-angle lens is not of much help here - in extreme cases, the



ab

foto

vsiljevala svojo razlago Plečnikove arhitekture. Držita se v spoštljivi razdalji, ki omogoča, da arhitektura našega velikega mojstra govori sama po sebi. Je sama dovolj slikovita in prav je, da se fotografa nista ujela na limanice njene zgovornosti in jo skušala razkošno interpretirati. Raje isto arhitekturo beležita v različnih pogojih - Križanke in Trnovski most ponoči, Tržnice in Levstikov trg v snegu...

Andrej Hrausky

building ends up being seen through a "fish eye" rather than a human one. Special cameras that create panoramic photographs without distortion make for a better solution to the problem of wide perception of space. In this regard, I find the photographs of the Constitutional Court, the church in Barje, and Plečnik's home - all of them depicting smaller interiors - to be the most successful. On the other hand, the photographers are not trying to impose their explanation of Plečnik's architecture. Out of respect, they keep a distance that enables the architecture of the great Slovene master to speak for itself. It is picturesque enough on its own and it's only fitting that the photographers didn't get caught in the trap of opulent interpretation. Instead, they prefer to capture the same architecture in different conditions, e.g. the Križanke monastery and Trnovo bridge at night, the Central Market and Levstik Square in the snow, etc.

Andrej Hrausky



-Q-

foto

ab



-Q-

áb

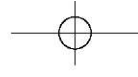
foto



foto

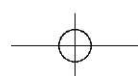
ab





ab

foto



-Q-

foto

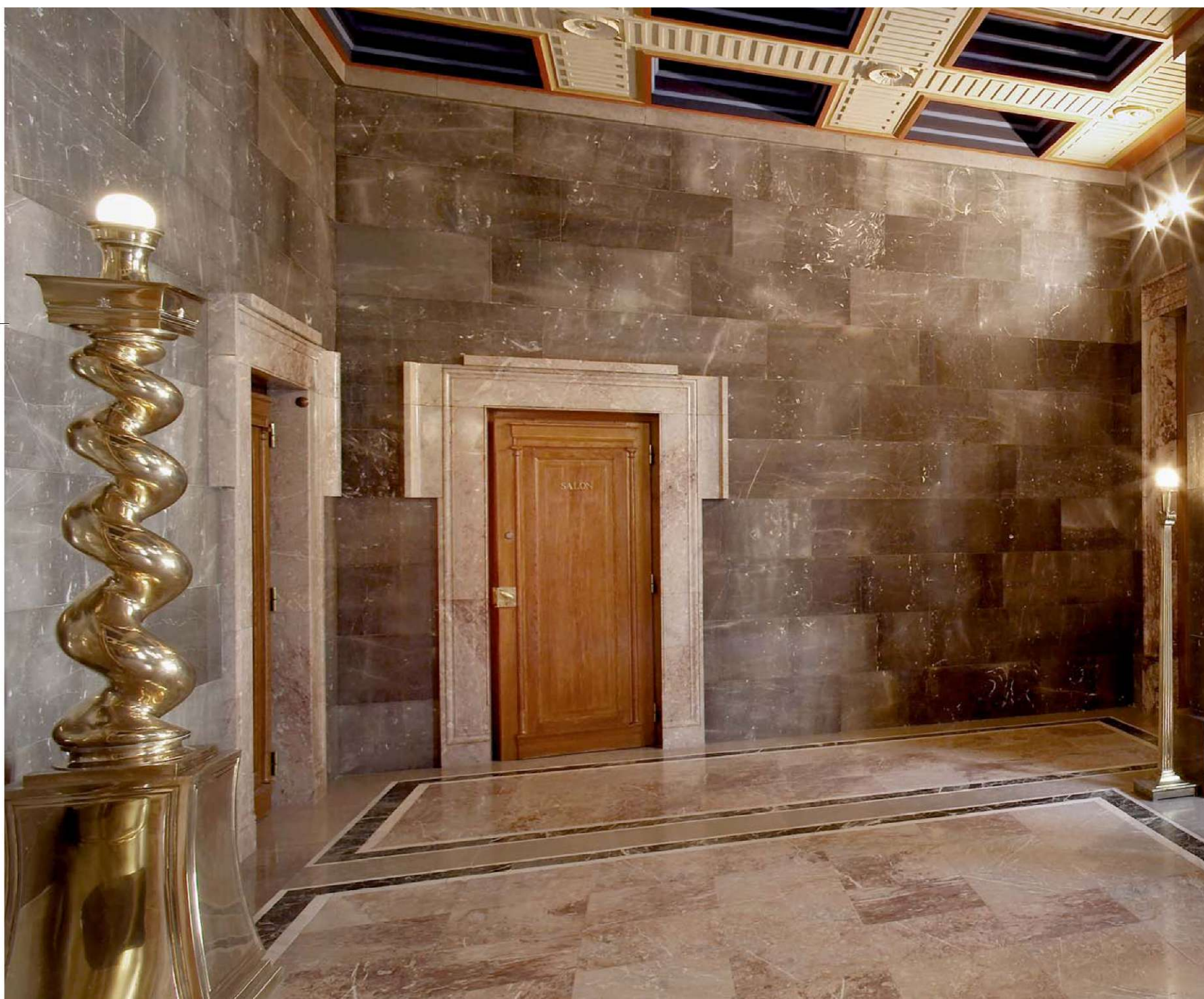
ab



O

áb

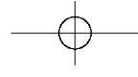
foto



foto

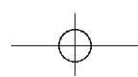
ab Ed





ab

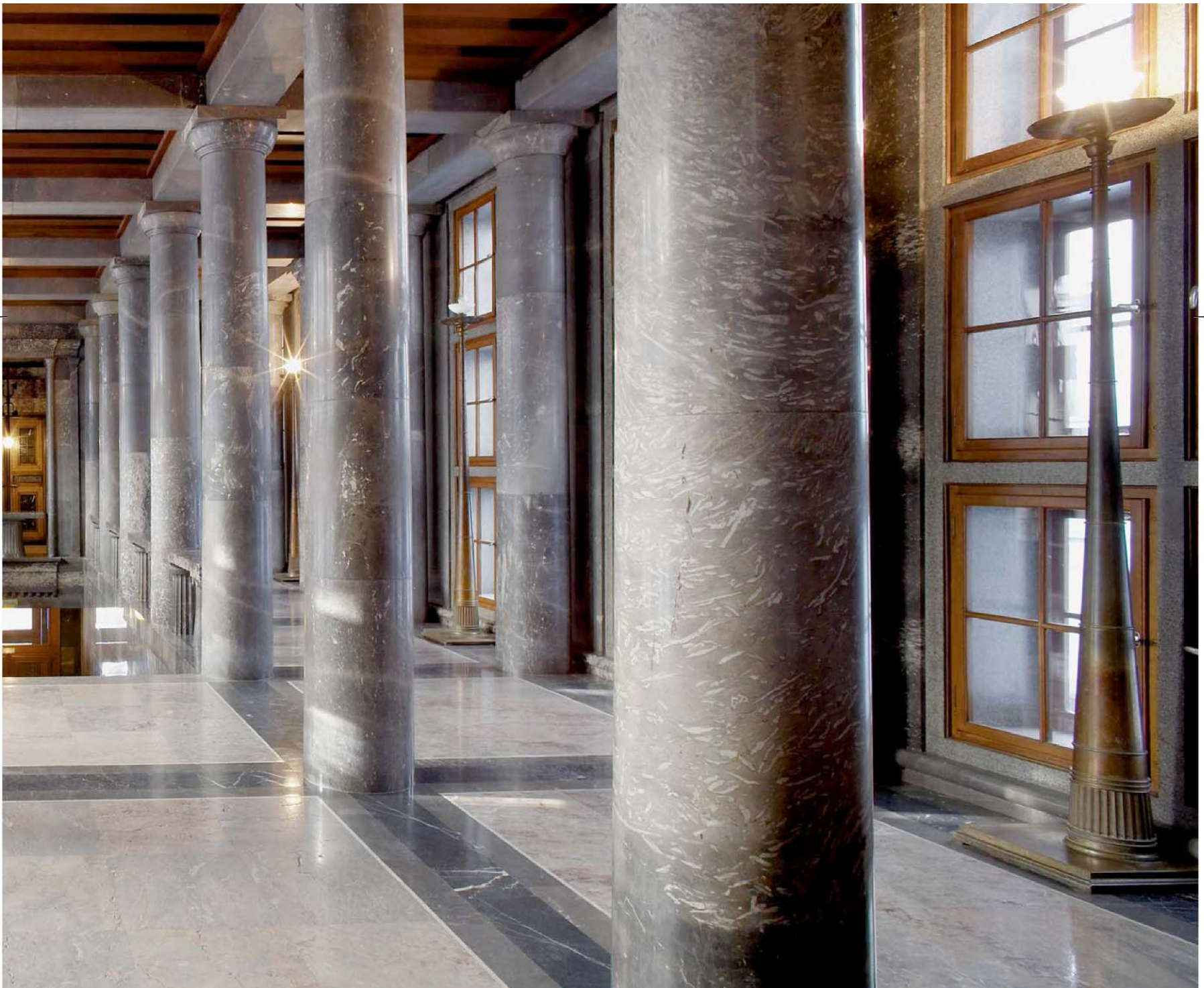
foto



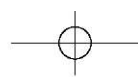
-Q-

foto

ab

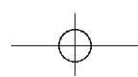
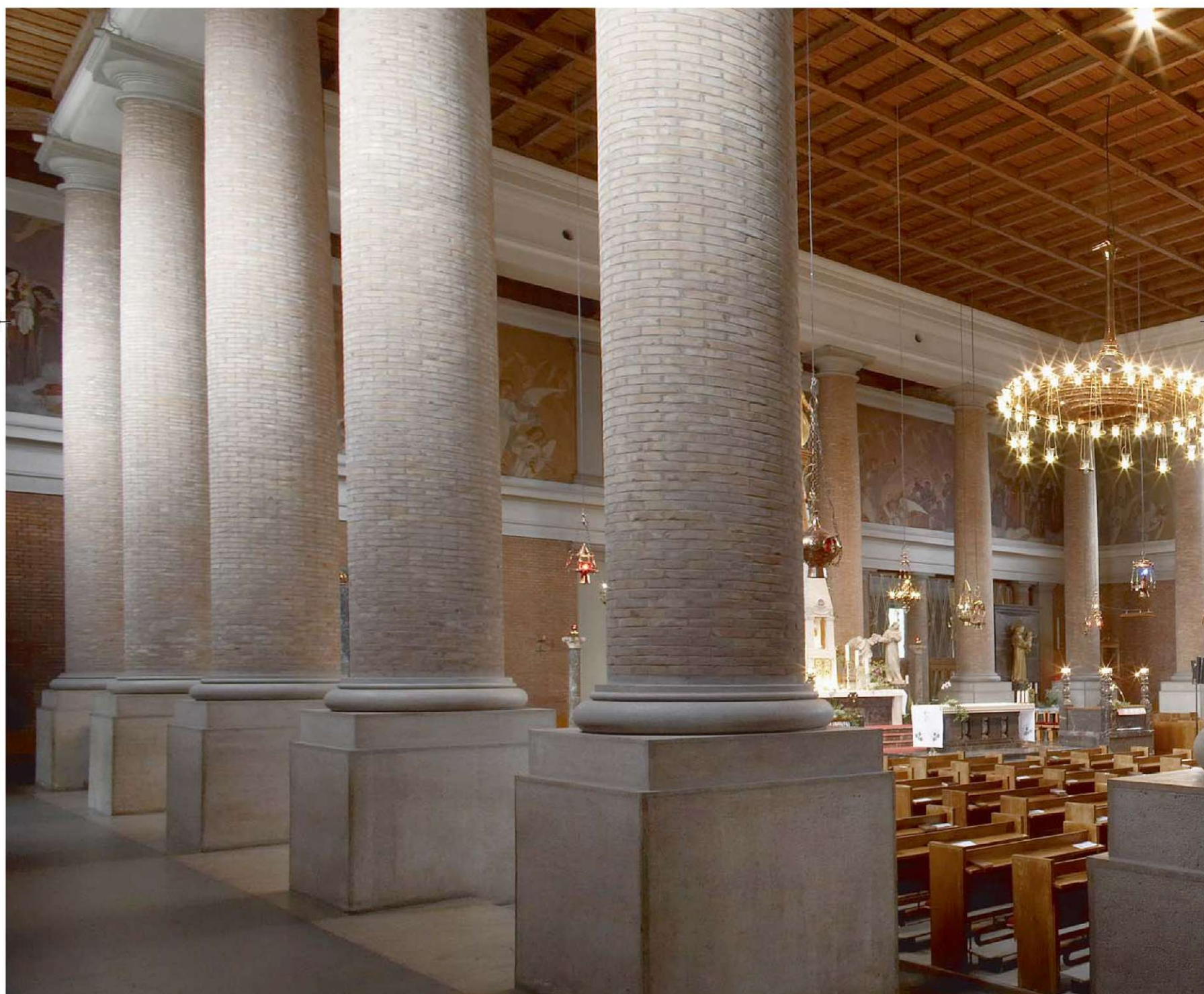


O



ab

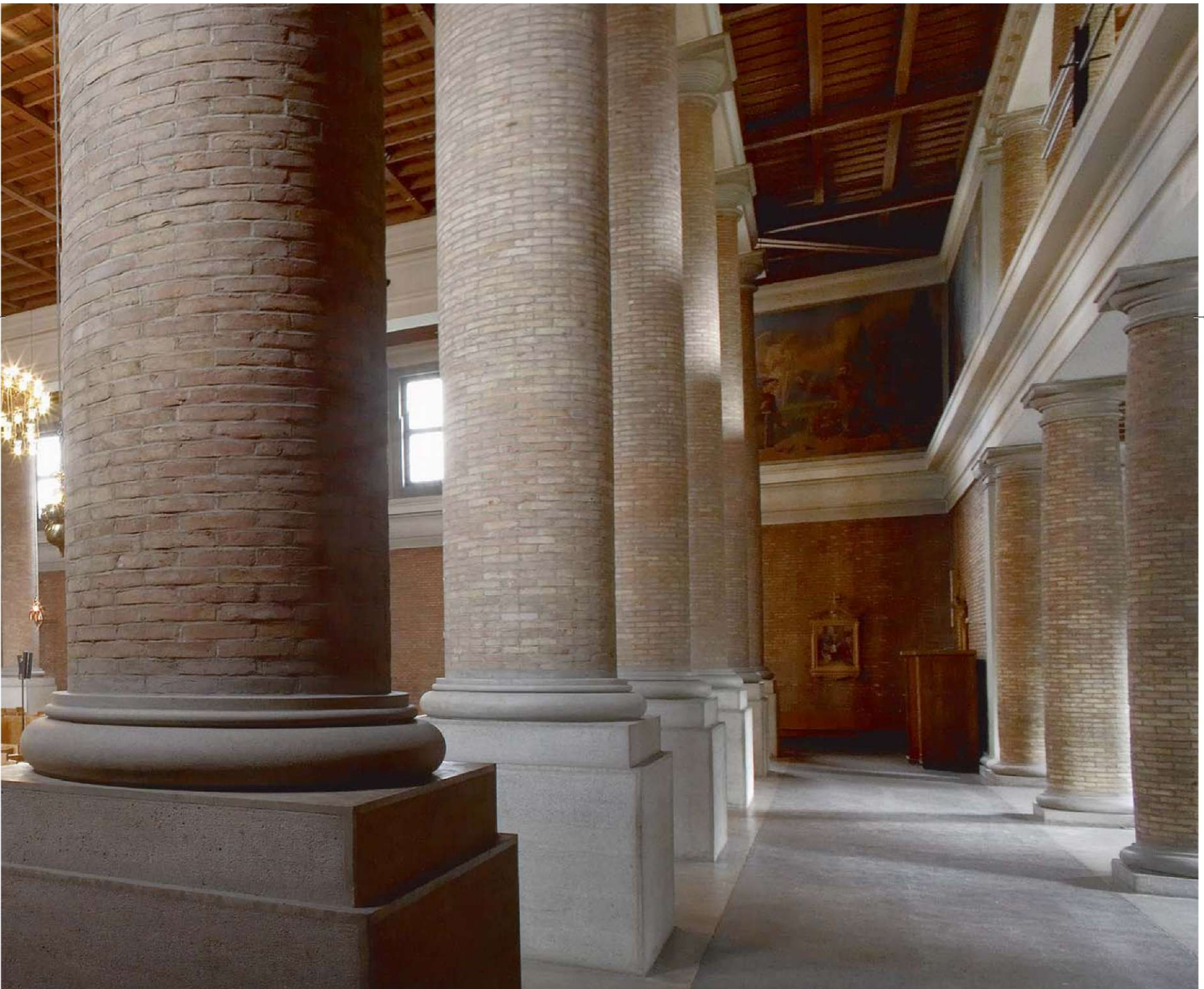
foto



-Q-

foto

ab



-Q-

ab

foto



foto

ab



ab

foto



-Q-

foto

ab



-Q-

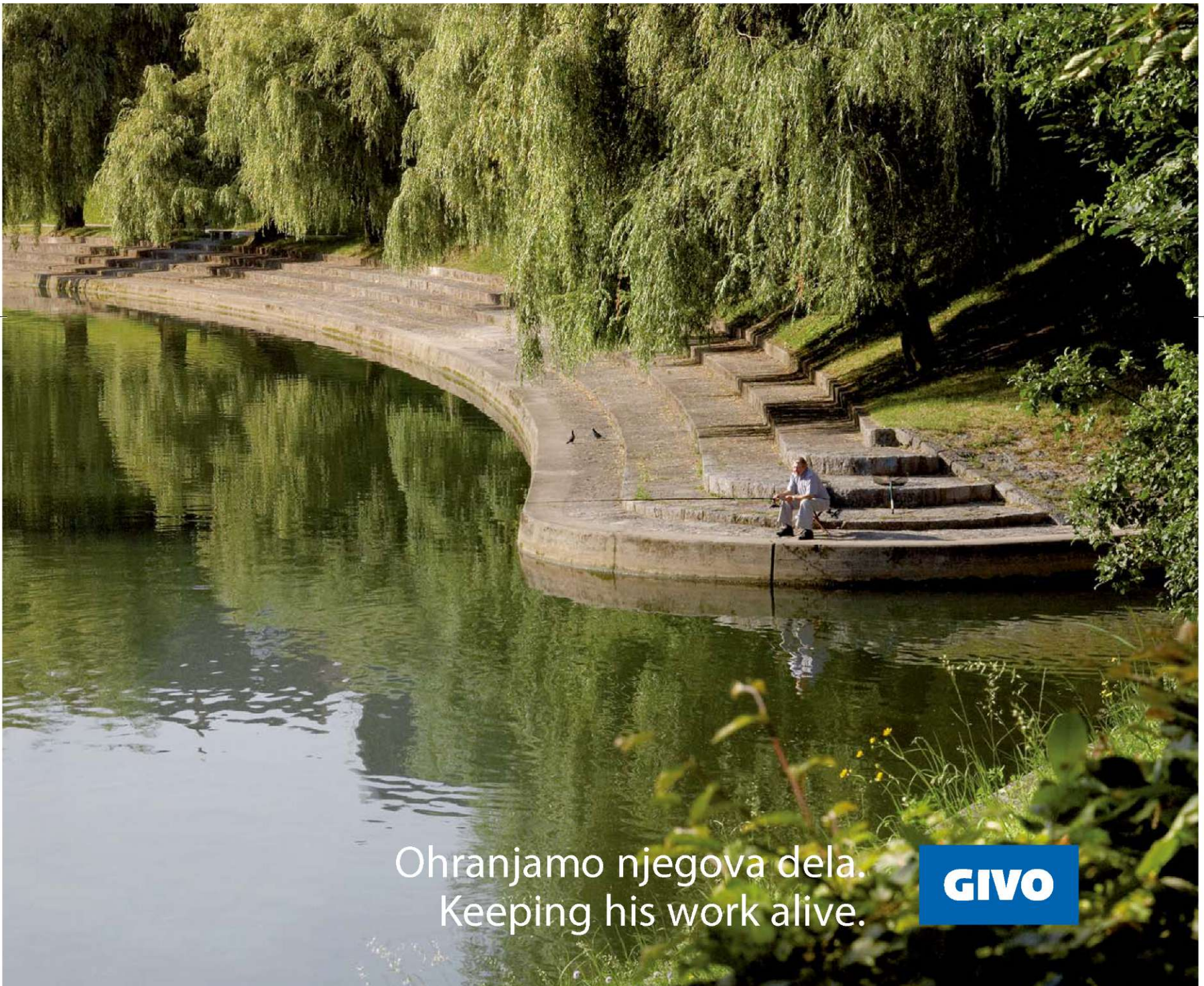
ab

foto



foto

ab



Ohranjamo njegova dela.
Keeping his work alive.

GIVO

ab

esej

andrej hrausky



Jože Plečnik 2007

Andrej Hrausky je direktor arhitekturne galerije DESSA v Ljubljani. Po stroki diplomirani arhitekt, organizira razstave, piše in predava o arhitekturi. Je član uredništva revij AB (Ljubljana), Arch (Bratislava), Architektur aktuell (Dunaj) in GAM (Graz). Bil je član mnogih mednarodnih žirij. Med njimi so: Evropska arhitekturna nagrada Mies van Der Rohe (1997 in 1999), UIA natečaj za Ostravo (2000), EUROPAN 2001 za Veliko Britanijo v Londonu (2001), Premio Marcello d'Oliva v Udinah (2002), Bauherrenpreis Austria (2002), slovaška arhitekturna nagrada (2005), predsednik žirije za irsko nagrado arhitekture, ki jo podeljuje Architectural Association of Ireland (2005) itd.. Je soavtor (z Janezom Koželjem in Damjanom Prelovškom) štirih knjig o Jožetu Plečniku in soavtor (z Janezom Koželjem) arhitekturnega vodiča po Ljubljani.

Plečnikovo delo je splošno priznано, marsikomu je všeč bogastvo njegovih oblik, vendar se zdi, da njegova dela nimajo prav ničesar s hitrimi sodobnimi časi, v katerih živimo. Kakšen je pomen njegovega dela danes in kaj se od njega lahko naučimo? Opozoril bi na štiri, danes zapostavljene vrline.

Brezčasnost

Da arhitekt ni delal le za svojo dobo, zaslutimo že iz naslova njegove slavne knjige *Architectura perennis* (Večna arhitektura) iz leta 1941. Naslov ni tako neobičajen, če upoštevamo, da ena od teorij o nastanku arhitekture trdi, da arhitektura ni nastala iz človekove potrebe po zavetju, ampak želje po preseganju časa. Znanstveniki celo postavljajo nastanek civilizacije v čas pojava prvih grobov. Tedaj se je homo sapiens prvič zavedel groze svoje minljivosti in jo poskušal preseči. Dvojnost med utilitarno vlogo arhitekture in njenim simbolnim poslanstvom lepo izrazi Adolf Loos v svojem znanem citatu: »Kadar najdemo v gozdu gomilo, šest čevljev dolgo in tri široko, z lopato piramidno nasuto, se zresnimo in v nas se nekaj zgane: tu nekdo počiva. To je arhitektura.«

Plečnika je zanimala umetniška plat arhitekture - »nagrobnik in spomenik«, torej tista plat, ki se posveča monumentalni arhitekturi. Pri tem je s pridom uporabljal teorije Goetfrieda Semperja, ki je govoril o razvoju arhitekture, pri katerem se manj trajni materiali nadomeščajo s trajnejšimi, pri tem pa se na primer lesne zveze pri grškem templju prenesejo v kamen in postanejo okrasje (sl. 1). Bolj ko je stavba grajena iz trajnih in masivnih materialov, težje se prilagaja novim potrebam. Njeno funkcionalnost zamenja simbolna vrednost. Stavbe NUK-a Plečnik ni razumel kot funkcionalnega objekta knjižnice, ampak kot tempelj učenosti nekega naroda. Ko se vzpenjamo po

Jože Plečnik 2007

Andrej Hrausky is the director of the DESSA architectural Gallery in Ljubljana. A trained architect, he organizes exhibitions, writes and lectures on Slovene architecture. Member of the editorial board of AB magazine since 1975, director of DESSA since 1982, manager of DESSA Architectural Gallery since 1989, director of Arhé architectural office since 1990 (all in Ljubljana). He is also member of the editorial board of Arc magazine (Bratislava), Architektur aktuell (Vienna) and GAP (Graz). He was member of several international juries, among other, two times member of Mies van der Rohe Award. He published several books on Plečnik and Architectural guide to Ljubljana.

The work of Jože Plečnik is universally renowned and there are many who appreciate the richness of shapes in his architecture. And yet it seems that his works have absolutely nothing to do with the modern times we live in. What is the significance of his work today, and what can we learn from him? I'd like to draw attention to four virtues that are nowadays being neglected.

Timelessness

One clue that the architect could and did see beyond the needs and fashions of his own time period is the title of his famous book *Architectura perennis* ("perennial architecture"), published in 1941. The title is not too unusual if we consider a theories dealing with the origin of architecture which claims that architecture does not stem from mankind's necessity to have shelter but to triumph over time. Scientists consider the building of the first tombs to be the birth of civilisation. It was then that the Homo Sapiens realised for the first time the dread of his transience and tried to overcome it. Adolf Loos reflected on the duality of architecture's utilitarian role and its symbolic significance in his famous quote: "When we find a mound in the woods, six feet long and three feet wide, raised to a pyramidal form by means of a spade, we become serious and something in us says: someone was buried here. That is architecture." Plečnik was interested in the artistic side of architecture - "a tombstone as well as a monument" - i.e. the side dedicated to monumental architecture, and found good use for Gottfried Semper's theories. Semper talked about the development of architecture as less durable materials are replaced by more durable ones whereby wooden bindings in Greek temples, for example, are replaced by stone and become decorative in the process (Fig. 1). The more durable and massive the materials used in its construction, the harder it is for the building to adapt to new requirements. Its functionality is replaced by its symbolic value. Plečnik didn't see the National University Library (NUK) building as a functional library building but as a temple of one nation's learning. When we ascend the central staircase from the ground floor

O "



Primer: V kamnu in opeki izveden tekstilni vzorec na Žalah
Example: Textile pattern executed in brick and stone at the Žale cemetery in Ljubljana.

Bilje čisto poglavljen v svoje delo in načrte in nedostopen za vse drugo. Zaradi te notranje koncentracije se je odtegoval vsemu in bil popolnoma predan svojemu poslanstvu,

Josef Hoffmann v pismu Marjanu Mušiču leta 1952

glavnem stopnišču iz pritličja proti čitalnici, opravimo simbolno ritualno pot iz teme neznanja k razsvetlitvi, ki nas čaka v knjižnici.

Vendar »architectura perennis« v sebi nosi zadrego, ki jo je nekoč neki arhitekt označil kot trojni strah, ki ga občuti ob svojem delu: da ga bo delo preživelo, da ga ne bodo razumeli in da bo sam, kot avtor, izpadel bedasto. Tu gre za odgovornost do prihodnjih generacij, ki jim arhitekt prepušča svoje delo. Vsa prepričljivost arhitekture mora biti vgrajena v stavbo, saj čez desetletja ne bo več avtorja, ki bi ga lahko pojasnjeval ali branil. Danes, ko živimo iz dneva v dan in mislimo, da se je svet z nami pričel in se bo z nami končal, si težko predstavljamo spoštovanje, ki ga je Plečnik gojil do prednikov, in odgovornost, ki jo je čutil do prihodnjih generacij. Pri tem ga je še posebno mučilo vprašanje razumevanja. Bo neka druga doba, za katero sploh ni mogoče predvideti, kakšna bo, razumela arhitekturo, ki jo gradimo danes? Plečnik je zato uporabljal klasično arhitekturno govorico stebrov, lokov, piramid in obeliskov. Hotel je biti razumljen, ne pa slediti klasičnim kanonom, saj je redno kršil klasična načela kompozicije - postavljaj je stebre v sredino fasade ali steber vrh stebra in načrtoval prestrme piramide. V bistvu pa mu je šlo le za razumljivost njegove »architectura perennis«. In petdeset let po njegovi smrti jo še vedno razumemo.

Večpomenskost

Danes živimo v mestih, naseljih in stavbah, ki so jih večinoma zgradili predniki, in stavb naše dobe ne gradimo le zase, ampak jih bodo uporabljale še generacije, ki bodo prišle za nami. Zato mora imeti vsaka stavba neko univerzalnost, saj se bo morala v prihodnosti prilagajati novim vsebinam, o katerih se nam danes še niti ne sanja. Že danes lahko vidimo, da stavbe iz 19. stoletja zaradi visokih stropov in razkošne kvadrature dokaj preprosto prilagodimo novim funkcijam, medtem ko je to najtežje ravno z arhitekturo funkcionalizma. Bolj ko je stavba prilagojena eni funkciji, težje sprejme drugo. Nekatere stavbe živijo naprej, druge zaradi neprilagodljivosti podrejo, tretje postanejo muzeji. S stališča arhitekture (o tem je govoril Aldo Rossi) je življenje stavbe pomembnejše od zamrznjene muzejske forme. Plečnik nas uči, da je na mestu nekaj zadržanosti, saj arhitektura zaradi trajnosti ne sme podlegati dnevnim modi. Vsako umetniško delo nosi v sebi sporočilo. Če ga razumemo, ga cenimo in na koncu tudi uživamo v njegovi estetiki.

»Arhitektura nas mora zapeljati,« je zapisal Peter Zumthor. Zato je pomembno, da nam pošilja signale, ki jih razumemo. V tem smislu je bil Plečnik pravi mojster arhitekturnega zapeljevanja, saj njegova dela cenijo tako izobraženci kot preprosti ljudje, in to v različnih obdobjih. Vsaka doba je v njegovih delih odkrila nekaj svojega. V osemdesetih letih je preboj pomenila znamenita

towards the reading hall, we also walk the symbolic ritual path from the darkness of ignorance towards the enlightenment that awaits us in the reading hall. And yet the "architectura perennis" is always liable to the predicament that an architect once called a threefold fear that he felt concerning his work: that his work might survive him, that it would be misunderstood, and that he, as its author, would end up looking like a fool in its wake. Central to these sentiments is the responsibility towards the future generations who stand to inherit the architect's work. All of the credibility a building is to exhibit has to be built right into it; as the decades pass, there will once be no author to explain or defend it anymore. Nowadays, as we live from day to day, and entertain the thought that the world begun with our own existence and will just as well end with it, it's difficult for us to imagine the respect that Plečnik had for his predecessors and the responsibility that he felt towards the future generations. He was particularly troubled with the question of understanding - will a different age, an age one cannot possibly predict for, understand the architecture that was being built in his day? This is what led Plečnik to express himself using the classical architectural language of columns, arches, pyramids, and obelisks. He wanted to be understood yet at the same time not merely follow the classical canon. He often broke the classical rules of composition: he placed columns in the middle of the facade, stacked columns atop one another, and designed pyramids with sides that were too steep. Essentially, however, he was only concerned with the intelligibility of his "architectura perennis". And fifty years after his death, we still get it.

Multiple meanings

Today we live in cities, boroughs, and buildings mostly built by our predecessors, and whatever is being built at present is not built just for us, but will be used by generations to come. This is why every building has to possess some sort of universality as it will inevitably be required to accommodate new content in the future - content which we at this time don't have the slightest idea of. Thanks to their high ceilings and generous square footage, 19th century buildings have proven themselves to be quite easily adaptable for new functions whereas it's precisely the functionalist architectures that are most problematic in this regard. The more a building is tailored for a specific function, the harder it is for it to accept a different one. Some buildings live on, others are torn down due to their inadaptability while some are effectively turned into museums. From the architectural standpoint (as argued by Aldo Rossi), the life of a building is more important than a frozen historical form. Plečnik teaches us that a little reservation isn't out of place since architecture, due to its perennial character, must not succumb to daily whims. Every work of art carries a message; if we understand it, we appreciate it, and finally come to enjoy its aesthetics. "Architecture has to seduce us," wrote Peter Zumthor. That's why it's important that the signals it sends are understood. In this sense, Plečnik was a true

He was completely immersed in his work and plans, and open to little else. His inner focus had him alienate from everything, and he was utterly devoted to his calling.

Josef Hoffmann in his letter to Marjan Music, 1952

ab

esej



2



3



4

Plečnik je bil izrazit samouk! Šola ni imela nanj nobenega vpliva. Vse kar je slišal, je sprejel na moč previdno in zadržano, često po napornem premisleku.

Maks Fabiani v pismu Marjanu Mušiču leta 1957

razstava v Centru Pompidou v Parizu. Takrat so postmoderni arhitekti v Plečniku prepoznali svojega predhodnika. Občudovali so njegove stebre in loke ter izvirnost, s katero jih je uporabljal. Takrat smo mnogi obžalovali, da si ga je prisvojil ta modni slog, in bali smo se, da bo zanimanje za Plečnika z zatonom postmoderne arhitekture ugasnilo. Pa se to vendarle ni zgodilo. Devetdeseta leta so odkrila njegov urbanizem, danes odkrivamo njegovo »recikliranje« materiala in vrednot. Njegova dela pa cenijo tudi preprosti ljudje. Ko sva z Janezom Koželjem po Vojvodini iskala Plečnikova dela, sva v neki rusinski vasi našla katoliško cerkev vzhodnega obreda s Plečnikovim oltarjem (sl. 2). Čeprav tam še nihče ni slišal za Plečnika niti niso vedeli, odkod oltar, so ga prepoznali kot veliko umetniško delo in ga skrbno negovali.

Svoja sporočila je Plečnik s svojimi deli posredoval večpomensko. Kdor ne bo razumel enega, bo morda zaznal drugega. Lep primer Plečnikovega simbolnega nagovora najdemo na Češkem, v Lanyh, kjer je Plečnik za predsednika Masaryka preurejal grad v njegovo letno rezidenco. Leta 1926 je Plečnik v parku na križišču pred gradom zasnoval spomenik umrlim v prvi svetovni vojni (sl. 3). Zasnovan je kot staroegipčanski jambor za zastave. Na stebru je na antični način pritrjen obelisk, celota je zavarovana s štirimi žicami, ki so z vrha napeljane v tla. Spomenik je kombinacija treh arhitekturnih tipov - stebra, obeliska in piramide. Vsak od njih je prikazan in izveden na drugačen način. Steber je natančno obdelan, obelisk je grobo obdelan kos granitnega monolita, piramida pa je le nakazana s pomočjo štirih žic, ki so napete od vrha spomenika do tal. Če obiskovalec spregleda piramido, je tu še obelisk; da ni nobenih dvomov, poskrbi steber.

Takšno podvajanje simbolike lahko odkrijemo pri skoraj vseh Plečnikovih delih. Morda kaže omeniti njegov spomenik NOB v Laškem iz leta 1951 (sl. 4), pri katerem so na skoraj prefinjen način združeni simboli različnih pomenov. Na prvi pogled kompozicijo sestavljata enakostranični trikotnik in steber. Prvi simbolizira skladnost in tudi božansko, steber je star simbol trdnosti stavbe ali družbe. Vendar je na stebru preklada z napisom, nanjo pa je Plečnik postavil zvezdo. Pozornejšega opazovalca kompozicija spomni na krščanski križ. V trikotnik je Plečnik vstavil večno luč, spet krščanski simbol, da bi tako ustvaril vtis božjega očesa. Ne glede na to, da gre za spomenik žrtvam druge svetovne vojne, je Plečnik napol prikrito uporabil krščansko simboliko.

Podoben pristop lahko vidimo tudi pri spomeniku NOB na partizanskem pokopališču v Zgornjih Gorjah pri Bledu iz leta 1951 (sl. 5). Zvezda je vstavljena v gotsko rozeto, vanjo pa je vstavljen kip ženske z vencem, ki spominja na angela. Večpomenskost simbolike lahko pri partizanski zvezdi razumemo tudi kot Plečnikovo zavestno prosto interpretacijo, s katero zvezdi odvzema politični

master of architectural seduction as his works have been appreciated both by intellectuals and ordinary people to this day. Every period discovered in his works something meaningful for itself. In the 80s, the breakthrough was achieved by the famous exhibition in the Pompidou Centre in Paris. At that time, the Postmodern architects recognised Plečnik as their predecessor. They admired his columns and arches, and the original way in which he used them. Back then, many Slovene architects were disapproving of how Plečnik was appropriated by a currently fashionable style because we were afraid that the interest in Plečnik may wane together with the Postmodern architecture. Yet this did not happen; the 90s discovered his urbanism, nowadays we are discovering his "recycling" of materials and values. It's not only the experts who appreciate his works, however. When my colleague Janez Koželj and I were looking for Plečnik's works in Vojvodina, we found an Eastern Catholic church with Plečnik's altar inside in a Rusyn village. Even though no-one there had ever heard of Plečnik, nor did they remember how they got their altar (Fig. 2), the villagers recognised it as a great work of art and took special care of it.

In his works, Plečnik conveyed his messages by means of multiple meanings: if one should go over the viewer's head, another one might not. A great example of the way Plečnik symbolically addresses us can be found in Lany, Czech Republic, where he was adapting the local chateau into a summer residence for President Masaryk. In 1926, Plečnik designed a monument for World War 1 victims at the crossroads in front of the chateau (Fig. 3). It's designed as an Ancient Egyptian flagpole. The obelisk is attached to the column in the antique tradition, and this composition is secured by four wires fixed to the ground meeting at the top. The monument is a combination of three architectural types: a column, an obelisk, and a pyramid. Each one is represented and executed in a different way. If a visitor fails to see the pyramid, he's likely to see the obelisk, and just in case, there's still the column. Such redundancies of symbols are characteristic of almost all Plečnik's works. His People's Liberation War (NOB) memorial in Laško (1951) (Fig. 4), embodying symbols of various meanings in an almost cunning way, is one such example. At first glance, the composition consists of an equilateral triangle and a column; the former symbolises harmony as well as divinity, and the column is the ancient symbol of strength of a building, or the society. Fixed to the column, however, there is a lintel with an inscription, and a star was placed on top. A careful observer may find that the composition is reminiscent of a Christian cross. Into the triangle, Plečnik placed an eternal light, another Christian symbol, in order to create the image of the Eye of the Lord. Even though this is a memorial for the victims of World War 2, Plečnik used disguised Christian symbolism. A similar approach may be observed in the Partisan cemetery in Zgornje Gorje near Bled (1951) (Fig. 5). The star is inserted in a Gothic rosette, and a statue of a woman with a wreath, reminiscent of an angel, is placed onto the star. When it comes to the Partisan star, the use multiple meanings can be interpreted as Plečnik's deliberate personal interpretation so as to strip the star of the political connotation that was

pomen, ki ji je bil tedaj določen. Cela vrsta Plečnikovih spomenikov NOB zvezde sploh nima (Ribno, Vipava, Srpenica, Velika Bučna vas, Novo mesto, Bizovik, Radeče, Mežica, Črna), drugod nastopa v kompoziciji zelo obrobno ali pa je spremenjena. Na spomeniku žrtvam vojne na Riharjevi ulici v Trnovem (sl. 6) iz leta 1945 štiri zvezde držijo kroglo, ki si jo lahko razlagamo kot simbol novega sveta. Zvezde so del kompozicije, vendar podrejene krogli. Pri spomeniku na pokopališču v Štepanji vasi (sl. 7) je zvezda oblikovana kot izdelek umetnega kovaštva, z vsemi pripadajočimi okraski. V vhodni verandi Plečnikove hiše v Trnovem lahko vidimo mavčni model, ki ga je po Plečnikovih navodilih oblikovala Vladimira Bratuž. Gre za zvezdo, na kateri so upodobljene človeške figure. Bronasti odlitek je leta 1953 Plečnik uporabil za spominsko ploščo na hiši na Vodnikovi 27 v Ljubljani (sl. 8), v kateri je bilo ustanovljeno glavno poveljstvo slovenskih partizanov. Na teh primerih vidimo, kako je Plečnik uporabljal različne simbole, da bi prepričal opazovalca. Včasih jih je uporabljal vzporedno, pri političnih simbolih pa tudi izključujoče. Eni so na spominski plošči videli zvezdo, drugi so si predstavljali vrtnec človeških figur. Zdi se mi, da Plečniku ni šlo za politično nasprotovanje, saj sicer ne bi zasnoval toliko partizanskih spomenikov, ampak bolj za zavest, da politični simboli nekega časa niso prava popotnica arhitekturi, ki bi hotela biti večna.

Večplastnost

Arhitektura velja za eno najbolj kreativnih dejavnosti, če se strinjamo z definicijo, po kateri je kreativnost sposobnost obvladovanja velikega števila vhodnih podatkov. Zahteve, s katerimi se sooča arhitekt, nikoli niso idealne in si vedno nasprotujejo. Odgovor na kak arhitekturni problem ni le eden in najboljši, ampak je vedno le eden od možnih odgovorov. Zato je vsaka rešitev kompromis med želenim in možnim, kreativen ustvarjalec pa je sposoben v danih okvirih ponuditi največ. Kvaliteto arhitekture tako lahko merimo tudi z večplastnostjo rešitve - v kolikšni meri rešuje različne vidike zadane naloge. Plečnik se je nalog loteval celovito in poskušal s preprosto obliko odgovoriti na cel niz problemov.

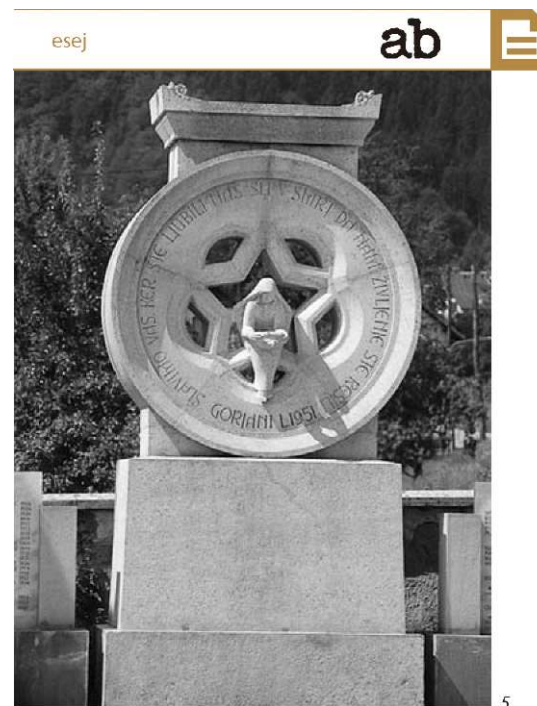
Kot primer si pogledjmo na videz manjše delo, zadnji prizidek stavbe filharmonije v Ljubljani (sl. 9). Projekt je nastal leta 1937, ko je bil v stavbi kino Matica. Takrat je hišo prenavljal arhitekt Jože Platner, sicer znan kot avtor mnogih bolnišnic. Znano je, da si je Plečnik prizadeval Ljubljano povezati z mestom in iz nje narediti enega vodilnih urbanih motivov. Preden so po načrtih graškega arhitekta dr. Alfreda Kellerja pred prvo svetovno vojno reko zabetonirali v korito, ob bregu ni bilo poti in stavbe ob Ljubljani so neposredno mejile na rečni breg. To so bile zadnje fasade, ki niso bile okrašene. Namesto tega so imele značilne gospodinjске balkone in nekaj takšnih fasad se je

assigned to it at that time. A number of Plečnik's NOB memorials (those in Ribno, Vipava, Srpenica, Velika Bučna vas, Novo mesto, Bizovik, Radeče, Mežica, and Črna) don't even feature the star, elsewhere it's altered or only marginally represented in the composition. In the memorial in Riharjeva Street in Trnovo (Fig. 6), Ljubljana (1945), four stars are holding up a sphere that could be interpreted as a symbol of the new world. The stars are a part of the composition, but subordinated to the sphere. In the Štepanja vas (Fig. 7) cemetery memorial, the star is made of hand-wrought iron with artistic ornaments. In the entrance veranda of Plečnik's house in Trnovo, a plaster model, created by Vladimira Bratuž after Plečnik's instructions, can be seen. It depicts a star with human figures on its surface. In 1953, Plečnik used its bronze casting for the exterior wall-mounted memorial plaque on 27 Vodnikova Road in Ljubljana (Fig. 8), where the General Command of Slovene Partisan movement was constituted. All the above examples demonstrate how Plečnik used different symbols in order to convince the viewer. He sometimes used them in parallel, but also in a mutually exclusive manner when it came to political symbols: on the plaque, some saw a star while other saw a whirl of human figures. I don't think Plečnik's intention was political contrariness, otherwise he wouldn't have designed so many Partisan memorials - it's more likely that he was conscious of the fact that political symbols of an era don't lend themselves too well to architecture that aspires to being perennial.

Multiple layers

Architecture is considered as one of the most creative activities as long as we agree with the definition that creativity means the ability to manage a great number of input data. The demands an architect is faced with are never ideal and always contradictory. There is no one perfect answer to any architectural problem - it's always going to be one answer among many. This is why every solution is a compromise between what's wished for and what's possible, and it's the mark of a creative designer to be able to make the most of a given set of circumstances. The quality of architecture can thus also be measured in terms of how many layers there are to a solution, i.e. to what extent it is able to address various aspects within the task at hand. Plečnik had a holistic approach to the tasks he was faced with, and tried to find an answer to multiple problems through simple forms.

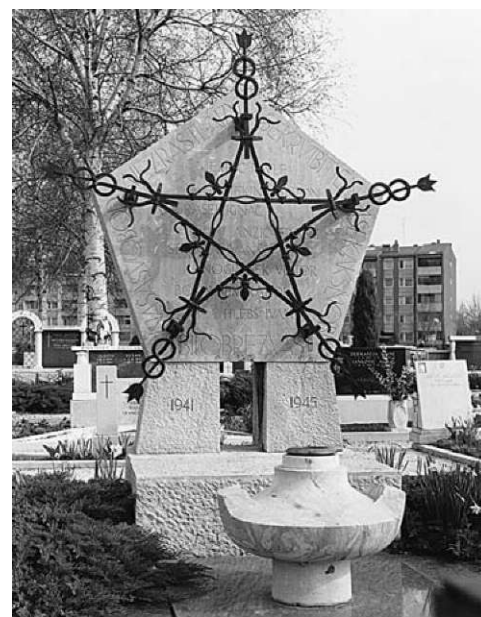
Let's take the rear extension to the Slovenian Philharmonic, a seemingly minor work, as our example (Fig. 9). The project started in 1937 when the building was used as a cinema. At the time, it was being renovated by Jože Platner, an architect known as the author of several hospitals. It's well known that Plečnik was very keen on making the river Ljubljana more connected with the city and turning it into one of the leading urban motifs. Before the river bed was encased in concrete just before World War 1 - the plans were made by Dr Alfred Keller, an architect from Graz - there was no path alongside the river bank. The buildings along the Ljubljana were



5



6



7

Plečnik was very much a self-taught man - the schooling hardly influenced him at all. He was extremely careful and reserved about anything he'd learned, and accepted it only after thinking long and hard about it.

Maks Fabiani in his letter to Marjan Mušič, 1957

ab

esej



8



9



10

Plečnik ni mogel nadomestiti učencem, povečini absolutom strokovnih šol, kar je bilo zanemarljivo poprej, v letih zorenja. Pri tem je s svojo osebnostjo naravnost posegal v študij, kar je slabilo samostojno razsojanje dijakov. Zato pa tudi ta učna metoda ni zapustila trajnih sledov.

Otokar Novotny leta 1958 v knjigi Jan Kotera in njegova doba o Plečnikovem poučevanju na šoli za umetno obrt v Pragi

ohranilo do danes. Z izgradnjo nabrežij so nekatere stavbe dobile glavno fasado z vhomom z rečne strani. Plečnik si je prizadeval, da bi tudi filharmonija, najpomembnejša stavba, ki je mejila na Ljubljano, proti reki dobila ustrezno lice. V pritličju je zasnoval arkade, saj je nad njimi prekorčal stavbno črto, valovito fasado pa je razdelil v pet polj. Na stranskih dveh poljih sta dve okni, v srednja tri je Plečnik namestil vaze. Kompozicija z valovito fasado in vazami (za vodo?) spominja na reko. Po drugi strani lahko valovito fasado razumemo kot prilagajanje kontekstu baročne Ljubljane, in končno, pet polj na fasadi je arhitektov dialog s fasado uršulinske cerkve. Z grajskega hriba se zadnja fasada filharmonije v perspektivi vidi pod fasado uršulinske cerkve in Plečnik je želel, da sta fasadi podobno oblikovani. Na tem preprostem primeru lahko vidimo, da je Plečnik pri oblikovanju fasade mislil tako na pogled z gradu kot na prilagajanje baročni Ljubljani in na simboliko vode.

Na videz še preprostejša je Plečnikova postavitev jambora pred stavbo Peglezen (1934) v Ljubljani (sl. 10). Vendar tudi tu ni šlo brez skrbno pretehtane odločitve. Jambor ni postavljen v osi sicer ozke fasade stavbe in ne označuje točke, kjer bi se srečali obe stranski fasadi Peglezna. Takšna rešitev bi bila najbolj preprosta in logična. Vendar je Plečnik jambor postavil nekoliko vstran. Kaj nam je s tem hotel povedati? Odgovor najdemo na stranskem vhodu v ljubljansko stolnico. Gre za vhod, ki se največ uporablja, in stolnica ima po hierarhiji mestnih spomenikov po svoji simbolni in umetniški vrednosti najvišje mesto. Sam vhod v katedralo pa je imel za Plečnika še posebno vrednost. Pomenil mu je prehod iz posvetnega v posvečeno in konec svečane poti do kraja molitve. Če s praga stolnice pogledamo proti Peglezu, ugotovimo, da je jambor postavljen tako, da se ga vidi samo s te točke (danes ta pogled delno zastirajo drevesa). Ko pa pogledamo na drugo stran, zagledamo Robbov vodnjak. Prag stolnice je torej edina točka, s katere je mogoče hkrati videti oba spomenika. Torej je jambor nekakšen antipod Robbovemu vodnjaku. Vodnjak je posvečen trem slovenskim rekam, Ljubljani, Savi in Krki, ki nekako simbolizirajo našo deželo. Trojnost označuje trikotni obelisk nad vodnjakom. Tudi jambor je zasnovan podobno. Sestavljen je iz treh debel, simbolizira pa tedanje državo Srbov, Hrvatov in Slovencev. Vsak jambor je po višini pobarvan s trobojnico posameznega naroda, ki jih prečno povezujejo zastave kraljevine Jugoslavije. Na eni strani torej baročni vodnjak, ki predstavlja Slovenijo, na drugi trojni jambor, ki predstavlja Jugoslavijo, vmes pa prag katedrale. S svojo rešitvijo je Plečnik Robbov vodnjak povezal v svojo mrežo urbanih ureditev in mu dal še pomembnejše mesto.

Robbov vodnjak je pomemben tudi za kompozicijo Tromostovja (1932), ki je morda ena najsijajnejših Plečnikovih rešitev. Z njim se je arhitekt lotil cele vrste problemov in jih ustrezno rešil. Stari

perched on its very edge and their rear facades were thus left undecorated. Instead, they featured typical residential balconies, and some of these facades are preserved to this day. As the proper river banks were constructed, certain buildings received a riverside main facade with entrances. Plečnik was very much in favour of the Philharmonic, the most important building alongside Ljubljana, receiving a suitable new riverside face. He designed arcades on the ground floor since he exceeded the facade line above them, and he divided the undulating facade into five fields. There is a window in each of the two side fields, and he installed three vases into the three fields in the middle. The composition with its undulating facade and the vases (for water?) is reminiscent of a river. On the other hand, the undulating facade may be regarded as conforming with the context of Baroque Ljubljana. And finally: the five fields of the facade is the architect's dialogue with the facade of the Ursuline Church. When viewed from the castle hill, the perspective makes the rear facade of the Philharmonic appear below the Ursuline Church facade, and Plečnik aimed for similarity between the two. This simple example shows how the view from the castle, the look of Baroque Ljubljana, and the water symbolism were all taken into consideration by Plečnik when he was designing the facade.

At first glance, Plečnik's placement of the mast in front of the "Peglezen" ("flat-iron") building (1934) in Ljubljana (Fig. 10) seems even more straightforward - yet its exact location was again determined by a most careful consideration. Noticeably, the mast is not placed in line with the buildings narrow facade, nor does it mark the spot where the two "Peglezen's" side facades would intersect. This would've been the simplest solution, and one which would've made perfect sense, yet Plečnik chose to place the mast slightly off-centre. What was his message, then? Our answer can be found at the side entrance to the Cathedral. It's the entrance that's used most, and the Cathedral holds the highest rank in the hierarchy of the city monuments, both symbolically and artistically. The entrance to the Cathedral, however, had a further significance for Plečnik - he saw it as the portal between the worldly and the holy, the destination of the solemn journey to the place of worship. If we look towards "Peglezen" while standing on the Cathedral entrance doorstep, we find that due to its placement, the mast cannot be seen from any other point (nowadays, the view is partly obscured by trees). And if we look in the opposite direction, we see the Fountain of the Carniolan Rivers by Francesco Robba. It follows that the Cathedral doorstep is the only point from which both landmarks can be seen at the same time. The mast is and the Fountain are therefore made into some sort of antipodes. The Fountain itself is dedicated to three Slovene rivers, Ljubljana, Sava, and Krka, which are symbolise our country; the trinity is marked by the three-sided obelisk rising above the fountain. The mast is designed in a similar fashion. It consists of three posts and symbolises the state of Serbs, Croats, and Slovenes. Longitudinally, each mast is painted with the tricolour belonging to one of the nations, and they're joined by several flags of Kingdom of Yugoslavia painted across all three of them horizontally.

O "

kamniti most, ki so ga zgradili leta 1842 in posvetili avstrijskemu nadvojvodi Karlu, je bil pretesen za naraščajoči promet. Mesto ga je hotelo podreti in ga nadomestiti z novim, vendar se je Plečnik zavzel za njegovo ohranitev, zraven pa je predlagal izgradnjo dveh brvi za pešce. Mestnega sveta ni toliko prepričal s samo rešitvijo kot s ceno, saj se je izkazalo, da je izgradnja dveh manjših mostov cenejša kot rušenje starega in ponovna gradnja večjega. Ljubljana na tem mestu zavija, zato brvi za pešce nista vzporedni s starim mostom, ampak sledita reki. Plečnik je to izkoristil, tako da se brvi lijakasto iztekata s širokega Prešernovega trga na eni strani reke v ožjo Stritarjevo ulico na drugi. S tem je prenesel trg preko reke in ga usmeril proti Robbovemu vodnjaku, mestni hiši in dominantni grajski stavbi nad njima.

Tudi s to rešitvijo je Plečnik poskušal povezati različne urbanistične elemente. Prenašanje trga preko reke pa je del Plečnikove strategije ponovne povezave med reko in mestom. Vanjo sodijo tudi arkade ob vodi, ki jih je zastavil že arhitekt Alfred Keller, Plečnik pa jih je le preuredil v nekakšen začetek promenade ob vodi. Z mostu vodijo do arkad stopnišča na obeh straneh Tromostovja. Na eni strani je omogočena povezava do ribarnic v sklopu tržnic, na drugi strani reke stopnišči vodita do javnih sanitarij. Tedanji zakon je namreč pri urejanju javnih površin zahteval tudi izgradnjo sanitarij. Vendar pa stopnišča nimajo le namena približati Ljubljane občanom. Še pomembnejši je profil mostu, ki s poševnimi stopnišči daje vtis mostu, ki se vzpenja, takšni pa so mostovi v Benetkah.

Ljubljana je bila takrat v bistvu avstro-ogrsko podeželsko mesto, kjer so bile stavbe pomanjšane kopije tistih z Dunaja. Plečnik pa je vsepovsod poudarjal njen izvor v rimski Emoni, njeno baročno arhitekturo, ki so jo ustvarili italijanski mojstri, in bližino Sredozemlja. To pa je bilo tedaj in je tudi še danes neizčrpen vir navdiha evropske arhitekture. Pri Tromostovju je Plečnik ohranil stari most, zamenjal pa mu je ograjo. Nova ograja iz prefabriciranih balustrov je okrašena z betonskimi krogli. Iz Plečnikovih pisem zvemo, da je s krogli želel ustvariti vtis, da je most vedno poln ljudi. In res, ko hodimo prek mostu, se nam krogle v perspektivi zdijo kot ljudje, ki hitijo v nasprotni smeri. Staro železno ograjo je Plečnik uporabil pri Gerberjevem stopnišču na Hribarjevem nabrežju. Pomembno je, da je arhitekt spoštoval delo svojih prednikov - klesarjev, ki so porabili veliko truda in znanja, da bi postavili kamnit most, in kovačev, ki so naredili ograjo - in zato njihovih izdelkov ni želel zavreči, ampak jih je vključil v svoja dela.

Če se vrnemo k večplastnosti - pri Tromostovju je Plečnik rešil celo vrsto problemov: urbanistični problem povezave Prešernovega trga s Stritarjevo ulico, cenovni problem razširitve mostu, povezavo mesta z Ljubljano, mestu je vdihnil nekaj sredozemskega ambienta, povrh pa je še ohranil stari

A Baroque fountain representing Slovenia on one side, a triple mast representing Yugoslavia on the other, and the Cathedral doorstep between them - this is how Plečnik integrated the Fountain of the Carniolan Rivers into his network of urban arrangements, featuring it even more prominently within it.

The Fountain of the Carniolan Rivers is also an important part of the composition of the Triple bridge (1932), possibly one of Plečnik's most brilliant solutions. Here, the architect tackled a number of problems and suitably resolved all of them. The old stone bridge, built in 1842 and dedicated to the Archduke Charles of Austria, had become a bottleneck due to increasing traffic. The city's intention was to demolish it and replace it with a new one but Plečnik intervened and suggested to keep the old bridge but add two footbridges to it. The city council was convinced, not so much with the solution itself but with its financial side since it turned out that it was cheaper to build two additional smaller bridges than demolishing the old one and building a bigger one in its place. The river Ljubljanica curves at this location, which is why the two footbridges aren't parallel to the old bridge but follow the river instead. Plečnik took advantage of that and the two footbridges act as a funnel by connecting the broad Prešeren Square on one side of the river and the narrower Stritar Street on the other. He thus successfully brought the Square over the river and directed it towards the Fountain of the Carniolan Rivers and the City Hall, as well as and the domineering castle building above them. This can be seen as another attempt by Plečnik to join various urbanistic elements together, while bringing the Square over the river was part of his strategy of re-establishing the connection between the river and the city. This strategy also included the riverside arcades, which were already part of Alfred Keller's vision - Plečnik merely made them a kind of a starting point of the river promenade. There are twin staircases that descend to the arcades on both sides of the Triple bridge. On one side, they provide the access to the fish shops (part of the Market) and on the other, they lead to the public toilets. A law was in effect at that time that required toilets to be built as part of any public area development. But the role of the staircases is not only to bring Ljubljana closer to the populace - their effect on the bridge profile is even more important. The sloping staircases give the bridge a rising appearance, thus evoking the images of Venetian bridges. Back then, Ljubljana was essentially an Austro-Hungarian provincial town with buildings mostly modelled after Vienna, only on a smaller scale. Plečnik, however, always emphasised Ljubljana's origin in the Ancient Roman settlement Emona, its Baroque architecture created by Italian craftsmen, and the proximity of the Mediterranean, which was an inexhaustible source of inspiration for European architecture back then as much as it is today. With the Triple bridge, Plečnik retained the old bridge but he did change the parapet. The new parapet, made of prefabricated balusters, is decorated with concrete spheres. Plečnik's letters reveal that the spheres were intended to give the appearance that the bridge is always bustling with people. And indeed, as we walk across the bridge, the perspective makes the spheres

esej

ab



2

To his students, mostly technical school graduates, Plečnik could not make up for what had been neglected earlier, in their formative years. At the same time, he made the course centre around his personality, which imposed a bias on the students' critical thinking. Consequently, his teaching method did not leave any permanent legacy.

Otokar Novotny about Plečnik's teaching at the Prague School of Applied Arts (from the book Jan Kotera and His Age, published in 1958)

ab

esej



13

Karlov most in njegovo ograjo. Pri postavitvi jambora pred Pegleznom smo videli primer, kako je na simbolni ravni gradil svojo urbano mrežo Ljubljane. S tem smo spet pri Plečnikovi večpomenskosti. Vsako njegovo delo nas nagovarja na več ravneh, najprej neposredno, potem pa zmeraj bolj subtilno in na koncu le s pomočjo skritih namigov, ki jih lahko razberejo le posvečeni poznavalci.

Recikliranje pomenov

Naša civilizacija vse bolj uničuje svoje okolje in surovine, kot da bi bil svet ustvarjen le za nas. Sodobni investitorji ne znajo več obnoviti starih stavb, pa naj so še tako kvalitetne in včasih tudi zaščitene. Če je danes reciklaža sodoben pojem, ki zbujajo upanje, jo pri Plečniku najdemo na vsakem koraku. Omenili smo, da je Plečnik železno ograjo s starega kamnitega mostu na Tromostovju uporabil pri gradnji Gerberjevega stopnišča. Kamen zanj je dobil iz ostanka kamna pri gradnji Šuštarškega mostu. Tudi pri ureditvi Vegove ulice (sl. 13) je uporabljal stare kamne. Pred Glasbeno matico je postavil vrsto herm, spomenikov glasbenikom, in pri tem uporabil kamne z odstranjene ograje okoli opere. Glave glasbenikov, ki jih je oblikoval kipar Lojze Dolinar, so sponzorirali ugledni meščani z Ivanom Hribarjem na čelu. Za stopnice pred Glasbeno matico pa je Plečnik uporabil stare, ki so jih leto prej odstranili pri obnovi magistrata (pri nedavni obnovi so jih zamenjali z novimi).

Vse to so bili načini pocenitve urbanega posega. Plečnikove mestne ureditve danes delujejo bogato, vendar je resnica ravno nasprotna. Ljubljana je imela omejeno vsoto za urejanje cest in trgov, ki je izhajala iz cene kvadratnega metra rdečega porfirja, s katerim so tradicionalno tlakovali pločnike. Plečnik ga skoraj ni uporabljal in je tako prihranil denar za druge elemente, ki so se mu zdeli pomembnejši. Na Zoisovi cesti je pločnik tlakoval le po sredini z ozkim pasom betona, na obeh straneh pa je pesek. S tem je Plečnik prihranil za drevje in Zoisovo piramido. Tudi na Vegovi ulici je bil pločnik prvotno peščen (še le po drugi svetovni vojni so položili pas kamnitih plošč), arhitekt pa je s privarčevanim denarjem uredil dostope do stavb, trafiko in kipe umetnikov. Pri tem mu je prišlo prav gradivo, ki so ga drugi, ali pa tudi sam, drugje odstranili.

Zanimiva je zgodba o fasadi Glasbene matice (sl. 14), ki jo je Plečnik leta 1932 preuredil za prvi slovenski glasbeni festival. Obstoječi stavbi je dodal dva balkona in preoblikoval obrobe okoli oken. Manjši balkon nad vhodom je bil konzolen, večjega v drugem nadstropju pa so podpirali štirje stebri, ki so segali prek dveh nadstropij. Balkonske ograje so krasile balustrade. Zaradi slabega temeljenja na nekdanjem mestnem jarku je bilo treba po drugi svetovni vojni fasado popraviti. V takih primerih se Plečnik dela ni želel več dotakniti in fasado sta leta 1952 v Plečnikovem slogu

look like people making their way towards us. Plečnik later reused the old iron railing with the Gerber staircase on Hribarjevo Embankment. Significantly, the architect respected the work of his predecessors - the stonemasons who put a lot of effort and knowledge in building the stone bridge, and the blacksmiths who made the railing - and rather than wasting the fruits of their labour, he incorporated them into his works.

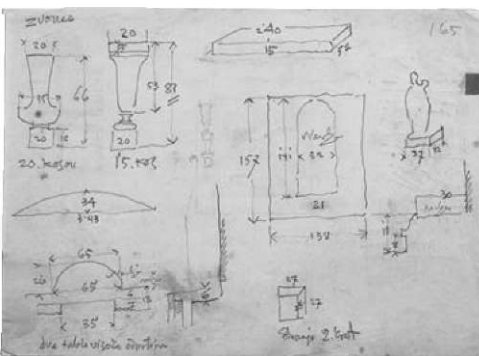
Returning to the theme of multiple meanings, Plečnik succeeded in solving a number of problems with the Triple bridge, namely the urbanistic problem of connecting Prešeren Square with Stritarjeva Street and the financial issue of enlarging the bridge, he made the city and the Ljubljana more connected, he introduced a little Mediterranean ambient into the city, all this by retaining the old Charles's bridge - and its railing. The placement of the mast in front of the "Peglezen" was an example of how Plečnik was symbolically developing his urban network in Ljubljana. In the previous section, we already looked at the multiple meanings found in Plečnik's work, how each of them speaks to us on several levels, first directly and then with increasing subtlety, until there's nothing but arcane hints that only the most dedicated enthusiast would recognise.

Recycling of meanings

Today more than ever, our civilisation is characterised by destroying its environment and raw materials as if the world was created for us only. Modern investors can't seem to be able to renovate old buildings anymore, regardless of how well they're built - sometimes even if they are listed as protected heritage. Recycling may be a fashionable term today, and one that inspires hope, yet Plečnik practised it all the time. In the previous section, we mentioned that Plečnik saved the iron railing from the old stone bridge at the site of the Triple bridge and reused it when he was building the Gerber staircase; the stone for it came from the Shoemakers' Bridge construction leftovers. Plečnik also reused old stones when he was working on Vegova Street (Fig. 13). In front of the Glasbena matica music society building, he installed a row of herm busts commemorating various musicians; as supports, he used the stones from the Opera house fence that had been removed. The musicians' heads, designed by sculptor Lojze Dolinar, were sponsored by eminent citizens including Mayor Ivan Hribar. For the the Glasbena matica front steps (Fig. 14), Plečnik again used a set of old ones, which had been removed during the renovation of the City Hall a year earlier (these steps have been replaced during the recent renovation of the Glasbena matica). Evidently, Plečnik was adamant about reducing the costs of urban undertakings and nowadays, the work he did throughout the city belies the fact that it was done on a budget. For any work done on streets and squares, the Municipality of Ljubljana had limited funds, calculated on the basis of the price of one square metre of red porphyry, which was traditionally used to pave the pavement. Plečnik practically didn't use it so as to save money for other elements which he deemed more important. On Zoisova Road, Plečnik paved only a narrow strip in the centre of the pavement with concrete



14



15

Wagner ga je ob neki priliki označil kot Pygmaliona, človeka, ki se je zaljubil v lastno umetniško ustvaritev, ki mu je po Afroditini milosti oživila in mu izpolnila življenjsko srečo. Te poteze se je toliko zavedal, da se je še l. 1945 enkrat podpisal kar Pygmalion.

France Stele v knjigi Arh. Jože Plečnik v Italiji, 1967

O "

zasnovala njegov asistent Janko Valentinčič in Tone Žnidaršič. Plečniku se je zdelo škoda stebrov in balustrov in sklenil jih je ponovno uporabiti. Priložnost se je pokazala pri obnovi župnijske cerkve v Zgornjih Stranjah, ki jo je obnavljal od leta 1947 dalje. Pri tem se je moral sprizniti z zelo omejenimi sredstvi, saj so oblasti obnovo cerkve na vse načine ovirale. S seznama, ki si ga je naredil (sl. 15), je razvidno, da je razpolagal z dvajsetimi nižjimi balustri z gornjega balkona in petnajstimi višjimi s spodnjega. Nižje balustre je uporabil za ograjo na južni terasi za cerkvijo, višje pa je kombiniral z nižjimi in tako sestavil stebre, ki nosijo streho nad teraso. Zaradi estetskih in statičnih zahtev je posamezen steber sestavil iz po dveh balustrov vsake vrste, manjkajočo višino pa dopolnil z betonskim podstavkom. Na ta način je iz »ostankov« ustvaril enega svojih najbolj znamenitih stebrov (sl. 16). Tudi stebre, ki so podpirali balkon, je Plečnik ponovno uporabil na Navju in jih postavil v zaključek parka.

Vendar Plečnik ni recikliral le posameznih obdelanih elementov. Za tlakovanje Peklenskega dvorišča v ljubljanskih Križankah (sl. 17) je uporabil celo kamnite odpadke. Položil jih je v narezane betonske kanalizacijske cevi in ostanek prostora zapolnil s prodcem. Uporabil je staro metodo, ki so jo uporabljali pri tlakovanju srednjeveških mest, da so se izognili rezanju kamnitih plošč. Čeprav je šlo za odpadke, prodec in cene betonske cevi, je Plečniku uspelo ustvariti tlak, ki po vtisu daleč presega vrednost vgrajenega gradiva. Nehote se spomnimo na Franka Lloyda Wrighta, ki je nekoč izjavil: »Arhitektura nastane, ko je pol centa vredna opeka vgrajena tako, da je vredna svoje teže v zlatu.«

Pogledali smo si nekaj primerov Plečnikovega recikliranja gradiva, vendar je še pomembnejši njegov odnos do kulturnega izročila. Odnos do starega se s časom spreminja. V 19. stoletju so ruševine starih gradov obnavljali v skladu z romantičnimi fantazijami in ne na podlagi zgodovinskih dokumentov. Kot odgovor na to svobodo je potem prevladala konzervatorska doktrina vernega ohranjanja. Danes menimo, da bi morala arhitektura živeti naprej, ne pa da umre kot zamrznjen eksponat, ali še huje, da jo porušijo. Tu se je mogoče pri Plečniku veliko naučiti, saj nam je zapustil celo vrsto primerov, kako staro vgraditi v novo celoto. Pri tem je večkrat ubiral povsem svoje in izvirne poti, vedno pa je izhajal iz spoštovanja do minulega dela naših prednikov. »Domačim goram smo iztrgali kamenje, domače roke so jih oblikovale in gladile: saxa loquuntur (nam govori kamen),« je zapisal leta 1926. Bogojnskemu župniku Baši, ki si je namesto stare cerkve želel popolnoma novo, pa je pisal: »Še nikdar nisem podiral, kar so naši očetje dobro naredili.« In njegova cerkev v Bogojini (sezidana 1927) je morda najbolj znan primer, kako je staro cerkev ohranil in jo povsem samosvoje uporabil za preddverje novi. Značilno za Plečnika je, da je

and left gravel on either side and saved enough money to plant trees and build the Zois Pyramid. Initially, Vegova Street also sported gravel pavement (replaced by stone slabs only after World War 2), which left the architect with enough money to execute building entrances, build a news stand, and put up statues of various artists. Once again, he made good use of the material that other architects or even himself removed from other locations.

The history of Glasbena matica facade is also interesting. Plečnik redid it in 1932 for the occasion of the first Slovene music festival. He added two balconies to the existing building and redesigned the detailing around the windows. The smaller cantilever balcony was located above the entrance while the larger one on the 2nd floor was supported by four columns which extended all the way to the ground. Both balconies were enclosed by balustrades. Due to poor foundation work on the site of the former city ditch, the facade needed to be refurbished after World War 2. In cases like this, Plečnik wouldn't take on the job for the second time and in 1952, the facade was designed in the style of Plečnik by his assistant Janko Valentinčič and Tone Žnidaršič. Plečnik didn't want the columns and balusters to go to waste and he decided to reuse them. He felt he could put them to good use in the parish church in Zgoranje Stranje, which he had been renovating since 1947. For this project, he had to make do with very limited funds as the authorities were making every effort to hinder the renovation. His inventory lists (Fig. 15) twenty short balusters from the upper balcony and fifteen long ones from the lower balcony. He used the short balusters for the south patio balustrade behind the church, and combined the long balusters with the short ones to form columns supporting the roof above the patio. To comply with aesthetic and static requirements, each column was assembled from two balusters of either kind and set upon a concrete plinth, thus bridging the gap to the ground. Plečnik thus made one of his signature columns (Fig. 16) by using "leftovers". The columns that supported the Glasbena matica balcony were also reused, this time at the rear of the Navje memorial park.

Yet Plečnik did not only recycle individual crafted elements - for the Devil's Courtyard in the Križanke monastery in Ljubljana (Fig. 17), he even used scrap stone. He had concrete sewage pipes cut and scraps laid inside them; the gaps were filled with gravel. This was an ancient method used for paving of mediaeval towns to avoid cutting stone slabs. Despite using nothing but scrap, gravel and cheap concrete pipes, Plečnik succeeded in creating pavement that makes a very strong impression far exceeding the value of the material used. This is evocative of a famous quote by Frank Lloyd Wright, namely: "Architecture makes a brick costing half a penny worth its weight in gold."

We looked at some examples of Plečnik's recycling of materials, yet his attitude towards cultural heritage was even more important. The attitude towards the old changes over time. In the 19th century, old castle ruins were being renovated according to romantic notions, not historical documents. The conservationist doctrine of faithful preservation began as a reaction to such freedom

ab [=]



w



17



18

On one occasion, Wagner compared Plečnik to Pygmalion, the man who fell in love with his own work of art, which was then brought to life by the goddess Aphrodite to bring him happiness and fulfillment. Plečnik was well aware of his trait and even signed a document as "Pygmalion" as late as 1945.

France Stele in his book *Arh. Jože Plečnik v Italiji* (Architect Jože Plečnik in Italy), published in 1967

-Of

ab

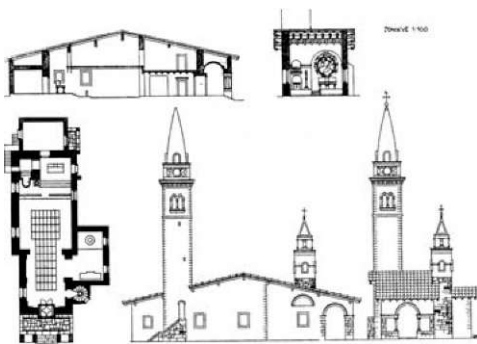
esej



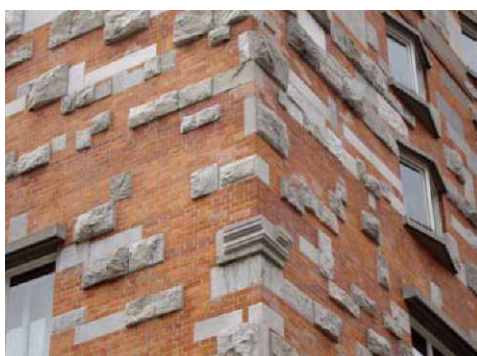
19



20



21



22

Novo cerkev prizidal pravokotno na staro in s tem spremenil smer prostora. Novo cerkev je postavil za nekaj stopnic višje, tako da je vrh stare lahko postavil kor z orglami. Tako imamo na koncu popolnoma samostojno avtorsko delo arhitekta z ohranjeno staro cerkvijo, ki pa ima v novi kompoziciji popolnoma drugačno vlogo. Manj znana je njegova povečava župnijske cerkve Srca Jezusovega na Rakeku (sl. 18, 19), posvečene leta 1938. Tudi tu je ohranil staro cerkev in ponovno spremenil smer prvotnega prostora, le da je tokrat stara cerkev ostala v sredini nove. Nad njo je postavil kor z orglami in zgradil obok, ki nosi streho. Morda še radikalnejša je Plečnikova prenova med vojno uničene župnijske cerkve Obiskanja Device Marije na Ponikvah (1951-58) (sl. 20, 21). Tu je arhitekt obrnil smer cerkve tako, da je tam, kjer je bil prej vhod, uredil oltar, na mestu nekdanjega oltarja pa je uredil nov vhod. Na ta način je vstop v cerkev obrnjen proti vasi. Na tej strani je prizidal tudi manjši zvonik, ki v perspektivi ob dostopu tekmuje s starim, ki je na zadnji strani. Zdi se, kot da ima cerkev dva vzporedna zvonika. Plečnik je zamenjal tudi smer strehe; običajno vzdolžno dvokapnico je spremenil v prečno, s čimer se stavbni volumen prilagaja vrhu griča, na katerem stoji cerkev. Privoščil si je tudi svojstveno igro obdelave zidov. Obstoječi zidovi so na fasadi ometani, novi pa so iz vidnega kamna. V notranjosti je ravno obratno - stari zidovi so obdelani v kamnu, novi pa ometani. Tudi med kamni na fasadi NUK-a (sl. 22) lahko zasledimo nekaj kamnov rimske Emona, ki so jih našli pri kopanju temeljev, in fragmente Deželnega dvorca, ki je nekoč stal na tem mestu. Tako sta Emona in Deželni dvorec simbolično prisotna na novi stavbi.

Plečnik je utiral marsikatero novo stezo arhitekture. To ni počel le zaradi sebe, ampak tudi za nas. Naredil je korake v neznano. Jih bomo nadaljevali ali pa bomo ponovno pričeli od začetka?

and eventually replaced it. Today, it's generally believed that architecture should live on, rather than end up as a dead historical exhibit or, worse still, be torn down. A lot can be learned from Plečnik in this respect as he left behind a number of examples how to integrate bits of the old into a new whole. He often did this in an individual and original way, yet always one to which the respect towards past achievements of our predecessors was central. "The stone was ripped out of our mountains; it was cut and polished by the hands of our people: saxa loquuntur (the stone speaks to us)," he wrote in 1926. And in his letter to Bogojina parish priest Baša, who wanted a completely new church to be built in place of the old one, Plečnik wrote: "I've never taken down that which our fathers did a good job of putting up." The church in Bogojina he subsequently built in 1927 is perhaps the most famous example of how he retained the old church and inventively turned it into an entrance loggia to the new one. The new church was built perpendicular to the old one and its spatial orientation was changed - another Plečnik trademark. In order for the choir to be placed on top of the old church, the new one also stands a few steps taller. Altogether, we are presented with a fully original, self-contained work of architecture with the old church preserved but with its role in the new composition completely re-interpreted. Plečnik's enlargement of the parish Church of the Sacred Heart in Rakek (Fig. 18, 19), consecrated in 1938, isn't as well-known. He again retained the old church and re-oriented the original space, except that in this instance, the old church stayed in the centre of the new one. Above it, Plečnik placed the choir with an organ and constructed an arch supporting the roof. Perhaps even more radical is his rebuilding of the parish Church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary in Ponikve (between 1951 and 1958) (Fig. 20, 21) that had been destroyed in the war. Here, Plečnik made the church itself point in a new direction, building an altar in the place of the old entrance and vice versa, with the church's new entrance now pointed towards the village. On the same side, he also constructed a new bell tower that is smaller than the old one yet, viewed in perspective upon approaching the church, it appears to be level with it, as if the church had two parallel bell towers. When Plečnik rebuilt the roof, he changed the usual longitudinal gable roof to a transverse one in order for the building volume to better follow the slope of the hill the church is built upon. He also created an interesting interplay between the wall finishes. On the outside, wall coating was applied on the existing walls while the newly erected ones were left with stonework exposed; inside, it's just the opposite with the existing walls finished in stone and the new ones in render. This harks back to the stones in the facade of the NUK (Fig. 22) featuring sundry Roman-era stones from Emona found during the foundation excavations, and fragments of the Provincial Mansion that had once stood in its place. This way, both Emona and the Mansion are symbolically present on the new building. Plečnik pioneered many an architectural path. He wasn't doing it just for himself, he was doing it for us, too. He ventured into the unknown and it's upon us to venture further - or are we to begin from square one again?

Ko sem videl to proceduro, se je začelo nekaj v meni upirati in arhitekture šišenske cerkve nisem več občutil tako sočno, kot bi jo, ko bi vse to bolj raslo eno iz drugega.

Dušan Grabrijan leta 1968 v knjigi Plečnik in njegova šola o tem kako je videl, da so opečni stebri v šišenski cerkvi le dekorativni in zakrivajo betonske

Arhiteksture

Vzorčnost Plečnikove arhitekture

Ákos Moravánszky je profesor teorije arhitekture na Institutu gta (Institut na zgodovino in teorijo arhitekture) na ETH Zürich od junija 2005. Rojen je v Székesfehérváru na Madžarskem in je študiral arhitekturo na TU v Budimpešti. Doktoriral je na TU na Dunaju leta 1980. Delal je kot pridružen raziskovalec na Zentralinstitut für Kunstgeschichte v Münchenu in na Getty Center v Santa Monici, Kalifornija. Med leti 1991 in 1996 je bil gostujoči profesor na MIT (Cambridge, Massachusetts). V šolskem letu 2003/2004 je bil gostujoči profesor na University of Applied Arts v Budimpešti. Glavna področja njegovega raziskovanja so zgodovina vzhodno in srednjeevropske arhitekture 19. in 20. stoletja, zgodovina arhitekturne teorije in ikonologija gradbenih materialov in konstrukcij.

Plečnik, zgodovina in postmoderna

Dejstvo, da je mednarodno odkritje Jožeta Plečnika - ne po naključju - sovpadlo z vzponom postmoderne, danes mladi generaciji arhitektov ne olajšuje ocene njegove arhitekture. Teoretska in estetska prepričanja postmoderne se nam danes zdijo površna; kritike hegemonsko delujoče moderne so bile sicer upravičene, toda predlogi, danes izpeljani iz njih, se raztapljajo v historizmu, vse preveč navdušenem nad citiranjem. Zdi se, da se ob pogledu nazaj povezovanje Plečnika s postmoderno izkazuje za usodno odločitev. V tem prispevku me nikakor ne zanimajo tisti vidiki recepcije Plečnika, ki so povezani z *brandingom*, temveč vprašanje, ali je Plečnik dokončno postal nekoliko nenavadna figura arhitekturne zgodovine ali pa njegova arhitektura kljub svojemu oblikovnemu jeziku, obremenjenemu s sklicevanji na zgodovino, še vedno daje ustvarjalne impulze sedanjosti. Eden od razlogov za navdušenje postmoderne je bilo Plečnikovo ravnanje z urbanim kontekstom. Čeprav je imelo na začetku zgodovine tega gibanja - kot je pokazal Charles Jencks v *The Language of Post-Modern Architecture* - bistveno vlogo zanimanje za popularno kulturo, je to navdušenje kasneje prekril precej banalen historizem tipa Roberta Kriera. Kontekst je postal udarno geslo - s katerim naj bi udarili po arhitektih moderne. Vendar zadostuje, da si pogledamo Plečnikove posege v praškem gradu ali v Ljubljani, pa razumemo razlike med njegovim razumevanjem zgodovinskega konteksta in razumevanjem Roberta Kriera ali Charlesa Moorea.

Zgodovina je postmoderna pomenila pripoved s trdnimi referencami, »mojstrsko disciplino«. Naj je šlo za Rossijevo »razlago« tipologij historičnega mesta ali za Venturijevo poznavalsko interpretacijo preteklih arhitektur v njegovi *Complexity*

Arhitecture

Patternedness in Plečnik's architecture

Ákos Moravánszky has been Professor of the Theory of Architecture at the Institut gta (Institute for the History and Theory of Architecture) of ETH Zurich since June 2005. Born in Székesfehérvár, Hungary, he studied architecture at the TU Budapest. He received his doctorate at the TU Vienna in 1980. He was a Research Associate at the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich and at the Getty Center in Santa Monica, California. From 1991 until 1996 he was Visiting Professor at the MIT (Cambridge, Mass.). In 2003/2004 he was Visiting Professor at the University of Applied Art in Budapest. The main areas of his research are the history of East and Middle European architecture in the 19th-20th centuries, the history of architectural theory, and the iconology of building materials and constructions.

Plečnik, History, and the Postmodern

The fact that the international discovery of Jože Plečnik coincided - not by coincidence - with the rise of the Postmodern, doesn't make it any easier for the younger generation of architects to assess his architecture today. Postmodern theoretical and aesthetic principles appear superficial to us nowadays; criticisms of the hegemonious Modern were definitely justified yet the proposals that derive from them today are dissolved in historicism, all too eager to quote. In hindsight, linking Plečnik to the Postmodern appears as a mistake. In this article, I'm not at all interested in those aspects of Plečnik's reception that have to do with *branding*, but rather in the question whether Plečnik has ultimately been relegated to a minor curiosity of architectural history, or is his architecture, despite its language of forms burdened with historical references, still giving off creative impulses for the present.

One of the reasons that the Postmodern was so enthusiastic about Plečnik was his treatment of the urban context. Although the beginning of the movement was strongly characterised by interest in popular culture, as shown by Charles Jencks in *The Language of Post-Modern Architecture*, this enthusiasm was later overshadowed by a rather banal kind of historicism in the vein of Robert Krier. The context was turned into a catchphrase used to attack Modern architects. But we only need to look at Plečnik's interventions at the Prague castle or in Ljubljana to see the differences between his, and Robert Krier's or Charles Moore's understanding of historical context.

For the Postmodern, history was a story with solid references, a "master discipline". Whether it was Rossi's "reading" of historic city typologies or

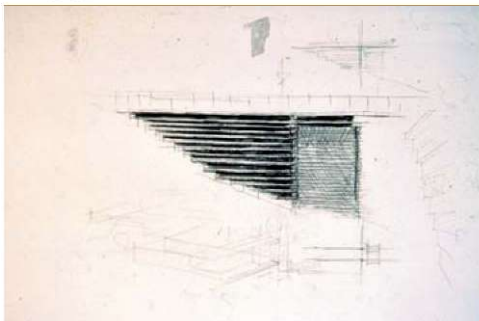


When I saw the procedure, something set off a revolt inside of me. After that, I no longer felt the architecture of the church in Šiška as viscerally as I would've done if all of this had been more of an intertwined growth.

Dušan Grabrijan in his book *Plečnik in njegova šola* (Plečnik and his school, published 1968) how he saw that the brick columns in the church in Šiška are merely decorative, laid over the concrete base

ab

esej



1a

Slika 1 a, b: Hiša dr. Trouga, Gugalun pri Versamu, Peter Zumthor, 1990-1994
Figure 1a, b: Dr. Troug's house, Gugalun near Versam, Peter Zumthor, 1990-1994.



1b



2

Slika 2: Plečnikov oblikovni spopad z rimskim in srednjeveškim obzidjem v Ljubljani.
Figure 2: Plečnik took on the challenge of Roman and Mediaeval walls in Ljubljana.

Že pred leti smo lahko slišali oceno, da je bil Plečnik mladostno svež in velikemu evropskemu razvoju sodoben na Dunaju, v Pragi zelo močan, v vrsti ljubljanskih del pa samo še monumentalen. Lahko je v tej oceni nekaj pretiravanja, toda na splošno ji bo najbrž le mogoče pritrditi. Poleg tega je znano, da so se v zadnjem času njegova dela močno nagnila v dekorativnost, da so se izpraznila, da so postala nekam gluha.

Nace Šumi v Naših razgledih leta 1972

and Contradiction, vedno je bilo jasno, katera so tista dela, ki konstituirajo zgodovino. Za postmoderno je bila zgodovina dana; bila je preprosto tu, kot zaloga relevantnih tekstov, zgrajenih mest in njihovih stavb.

Za Plečnika zgodovina ni bila na razpolago v tem smislu. Mesta in stavbe so sicer tu, vendar so dani samo v »genetskem« smislu. Ni jih mogoče preprosto »dekodirati«; da bi jih razumeli, sta potrebna preučevanje in intuicija. Ne gre za uporabo nekaterih arhitekturnih elementov, kot so stebri, kapiteli ali ornamenti, kot zgotovljenih »besed« nekega jezika, temveč je potrebna razlaga, ki ureja njihovo uporabo. Jožetu Plečniku so takšno razlago dajali Semperjeva teorija, pa tudi lastna razmišljanja in domišljija. Že Semper je kritiziral zgolj empirično raziskujoči, arheološki pristop k zgodovini: »Arheologija lahko še tako ostro opazuje in prodorno čuti, na koncu vseeno vedno ostane pridržano samo božanskemu umetniškemu čutu, da iz okrnjenih preostankov antike rekonstruira celoto.«¹

Pletemo naprej

Ta Semperjeva opomba označuje kot nalogo umetnika, da iz fragmentov realnosti oblikuje sintezo, entno pripoved, narativ. »Božanski umetniški čut« je sicer predstava, ki korenini v romantiki, vendar ne nasprotuje današnjim teorijam zgodovine, denimo Ricoeurovemu konceptu narativnosti kot spletnju dogodkov iz preteklosti v osmišljajočo pripoved.

Razmišljati o »vzorčnosti« Plečnika ne pomeni samo poudarjati tega, da so njegove stavbe vzor drugim, ampak tudi pokazati njegovo iskanje skupnih vzorcev v historičnem bogastvu form arhitekture in predmetne kulture. Plečnik ni videl svoje naloge v golem antikvarnem sistematiziranju najdb, temveč v tem, da dane vzorce »plete naprej«.

O »nadaljevanju pletenja« je govoril Peter Zumthor, in sicer v zvezi s prenavljanjem in širitvijo stare kmečke hiše v Gugalunu pri Versamu, v graubundenskem Bergnu (1990-1994). Zumthor je ohranil in očistil zgornji del stare lesene stavbe in ji s sodobno tehniko gradnje v lesu dodal nov del iz horizontalno slojenih, toplotnoizolacijskih elementov. Načinu gradnje, s kakršnim je bila postavljena stara hiša, pravimo »pletanje«; da bi preprečili razmikanje zidov, so namreč horizontalne prečnike vstavili v vdolbine pravokotno spodaj ležečih leg in jih tako prepletli. Zumthor je sprejel motiv pletenja in dolge horizontalne deske uporabil kot nosilne niti tkanja. V nasprotju s prevladujočimi modeli spomeniškega varstva, ki si prizadevajo za čisto ločevanje med starim in novim in zato posvečajo posebno pozornost oblikovanju ločevalnih stikov, tu tekstilna analogija s pletenjem omogoča formalno povezavo, »pripletanje« namesto ločevanja. Ključ do rešitve je povezava med staro in novo leseno fasado, dobesedno stičišče dveh pletenih vzorcev.

Venturi's knowledgeable interpretation of architectures of the past in his *Complexity and Contradiction*, it was always clear which works are the ones that constitute history. For the Postmodern, history was given; it was simply there as an inventory of relevant texts, built cities and the buildings they contained.

Plečnik did not see history to be available in this sense. Cities and buildings are there, but they're only given in a "genetic" sense. It wasn't possible to simply "decode" them - in order to understand them, research and intuition were required. It wasn't about the use of certain architectural elements, such as columns, capitals or ornaments as ready-made "words" of a language; instead, an explanation that regulates their use is needed. Plečnik drew this explanation from Semper's theory, as well as from his own reflections and imagination. Semper himself was critical of the archaeological approach to history, based only on empirical study: "Archaeology may turn out the sharpest observations and sense most astutely but in the end, it is up to the divine artistic sense alone to make the scattered remains of Antiquity whole again."¹

Knitting-on

This remark by Semper makes it an artists' task to fashion the fragments of reality into a synthesis, a uniform story, a narrative. The "divine artistic sense" may be a notion rooted in Romanticism, yet it is not thwarted by contemporary theories of history, such as Ricoeur's concept of narrativity as the weaving of events from the past into a meaningful story.

When we think about patternedness in Plečnik, we not only need to emphasise that his buildings served as examples to others but also draw attention to his search for common patterns within the wealth of historic forms in architecture and the culture of objects. Plečnik saw his task in going beyond the bare antiquarian systematisation of finds, i.e. in knitting on of the given patterns.

Peter Zumthor talked about "knitting on" in connection with the renovation and expansion of an old farmhouse in Gugalun near Versam in the Graubunden mountains that took place between 1990 and 1994. Zumthor kept and cleaned up the upper part of the old wooden building and added a new wooden part of horizontally layered heat-insulating elements using contemporary building techniques. The building technique that was used to build the old house is called "knitting"; in order to prevent the walls from unbinding, the cross pieces were inserted into recesses in the beams underneath, thus interweaving them. Zumthor took up the idea of knitting and used the long horizontal boards as the warp threads. Unlike the prevalent models of heritage protection that encourage separation between the old and the new and put a lot of emphasis on designing separation joints, the analogy with textile allows a formal connection, a knitting-on instead of separation.

Plečnikov oblikovalski spopad z rimskimi in srednjeveškimi zidovi v Ljubljani je zgođen primer takšnega »nadaljevanja pletenja«. Povsem v nasprotju z didaktičnim razlikovanjem med »vrednoto starega« in »sodobnega« je Plečnik nadaljeval zidove in zaznamoval stičišča s tanko linijo malih kamnov.

Antični in bizantinski zidovi ter cerkvene fasade na Balkanu dajejo mnogo primerov, kako površina zidu postane oblačilo oz. obloga, ki ga je mogoče namesto s strukturno členitvijo s pilastri ali stebnimi vrstami obogatiti denimo z glaziranimi keramičnimi zatiči, vstavljenimi v maltne stike. Te stavbe se v korist homogenega učinka zidnega tkiva odpovedo fasadi, strukturirani z odprtini in kiparskimi dodatki. Grški arhitekt Dimitris Pikionis je v drugi polovici petdesetih let na griču Filopap v bližini atenske akropole okoli male bizantinske cerkve uredil s peš potjo, vhodnimi vrati in drugimi malimi dozidavami. Arhitekt je tu še bolj kot Wright deloval kot »tkalec«, ki je pokrajino, tisto, kar je našel v njej, in novosti stkal v pisano pripoved. Podobno je naredil Carlo Scarpa s historičnimi fragmenti zidov in novimi sloji v Castelvecchio v Veroni. Tudi Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz ali Heinz Bienefeld so uporabljali dekorativna zidna oblačila, pogosto s poševnimi ali ovitimi sloji in prekinitvami, da bi poudarili neodvisnost lupine od zidave. Fasada Plečnikove Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (1936-1941) je v tem pogledu mojstrovina prepletenosti različnih »vzorcev pletenja«, kot imaginarna in imaginirana arheologija zgodovine.

V takšnih delih komaj lahko razlikujemo ornament in detajl. Slojenje kamna in opeke značilno ponazarja konstrukcijski princip dela, »eksplificira« način izdelave, če uporabimo pojem umetnostnega zgodovinarja Nelsona Goodmana. Ne gre za simbolni pomen, temveč prej za nekaj, kar lahko primerjamo z natančnejšim opazovanjem vzorca blaga - tudi če ne vemo, kako je ukrojena celotna obleka, lahko nekaj sklepamo o njenem značaju.² Gledano tako je detajl tudi »vzorec« celote, zgled, poskusni »primerek« in »okrasek« hkrati, ustrezno dvojnemu pomenu »vzorčenja«.³

Pattern recognition

Cayce Pollard, junakinja romana Pattern Recognition Williama Gibsona, je coolhunter - »lovka na skuliranost«, ki ji hipermoderna senzibilnost omogoča, da odkriva trende v kulturi.⁴ V zrcalnih svetovih New Yorka, Londona in Tokia je prepoznavanje nekaterih skupnih vzorcev v stalnem toku podob pomembno za preživetje; tu ni nobenega znotraj in zunaj, edina opora je slutnja o formalnih povezavah. Tako lahko izpolni svojo nalogo, tj. najde avtorja na videz nepovezanih delčkov video posnetkov.

To je samo en primer prisotnosti vzorcev v vsej današnji kulturi, od grafitov in telesnih tetovaž do fasad Herzoga in de Meurona ter slik Philipa Taaffeja.

The key to the solution is the connection between the old and new wooden facade, which is a proper interface of two knitting patterns.

The way Plečnik approached the challenge of building upon Roman and Mediaeval walls in Ljubljana is an early example of such knitting-on. In total contrast with the didactic differentiation between the value of the old and the value of the contemporary, Plečnik carried on with new walls where the old ones ended and made the interface with a with a narrow line of small stones.

Classical and Byzantine walls and church facades in the Balkans provide plenty of examples how the surface of a wall becomes a cladding that may be enriched by inserting glazed ceramic pegs into the mortar joints instead of structurally articulating them with pilasters or rows of columns. To achieve the homogenous effect of the wall tissue, these buildings forgo their facade structured with apertures and wall sculpture. In the second half of the 1950s, Greek architect Dimitris Pikionis did landscaping work on the Philopappos Hill near the Acropolis of Athens. Around the small Byzantine church, he created a walkway, the entrance and various other minor extensions. Even more than Wright, the architect here acted as a "weaver" that wove the landscape, that which was there before, and that which he added himself, into a colourful tale. Carlo Scarpa did a similar thing with the historical wall fragments and new layers in the Castelvecchio in Verona. Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, and Heinz Bienefeld also used decorative wall cladding, often introducing slanting or wrapped layers and surface breaks so as to emphasise the shell's independence from the structural masonry. In this regard, the facade of Plečnik's National University Library in Ljubljana (1936-1941) is a masterpiece of interweaving different weaving patterns as an imaginary and imagined archaeology of history.

When it comes to such works, it becomes very difficult to be able to tell the ornament and the detail apart. The layering of brick and stone typically demonstrates the construction principle of the work - it exemplifies the manner of production, to use the concept by art historian Nelson Goodman. This is not symbolic significance but rather something that can be compared with a detailed observation of a tailor's swatch - even if it doesn't tell us anything about the tailoring of the suit, we can infer some information about its character from it.² From this perspective, a detail is also a "sample" of the whole, an example, a "test piece" and an embellishment all at the same time, which corresponds to the double meaning of "patterning".³

Pattern Recognition

Cayce Pollard, the protagonist of William Gibson's novel Pattern Recognition is a coolhunter whose hypermodern sensibility enables her to spot cultural trends.⁴ In the Mirror Worlds of New York, London,



Slika 3 Oblikovanje poti in obnova cerkve svetega Dimitrija Loumbardiarisa na griču Filopap, Atene, Dimitris Pikionis, 1951-1957, foto Akos Moravanszky
Figure 3 - Walkway arrangement and Church of St Dimitrios Loumbardiaris renovation, Philopappos Hill, Athens, by Dimitris Pikionis 1951-1957, photo by Akos Moravanszky.



Slika 4 a, b: Fasada Plečnikove Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (1936-1941) je mojstrovina stkanosti različnih »vzorcev tkanja«
Figure 4a, b: The facade of National and University Library in Ljubljana (1936-1941) is a masterpiece of interweaving different "weaving patterns".



Years ago, it was already being said that Plečnik was youthful, fresh, and contemporary to the great European development in Vienna, steadfastly strong in Prague, and merely monumental in many of his Ljubljana works. This verdict may be slightly exaggerated but other than that, it's hard to argue with it. And it is no secret that his final works began to lean strongly towards the decorative, that they have become vacuous and somewhat deadened.

Nace Šumi in Naši razgledi magazine, 1972

ab

esej



5

Slika 5: Mediateka v Sendaiju, Toyo Ito, 2001
Figure 5: Sendai Mediatheque, Toyo Ito, 2001.



6

Slika 6: Stran iz knjige Gottfrieda Semperja, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*
Figure 6: A page from Gottfried Semper's *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*.

Vemo tudi, da ga je vezalo prijateljstvo s kiparko Duczynsko in pozneje z Aliso Masarykovo in da ga je obiskovala v njegovem ljubljanskem ateljeju neka visoka, črno oblečena dama. To je vse, kar vemo o njegovem odnosu do ženske.

Janko Omahen v knjigi Izpoved leta 1976

Če hočemo razumeti genezo teh »vzorčnih jezikov«, moramo preučiti »vzorčnost« Plečnikove arhitekture. Ena pomembnih lastnosti takšnih rešitev je njihova »vzorčnost« v razširjenem smislu - njihova sposobnost, da iz svoje partikularnosti opozorijo na nekaj, čemur bi lahko rekli »vizija« njihovih snovalcev, njihovo zaznavanje »duhovne situacije časa«. Otto Wagner je govoril o »demokratični gesti«, o »praktičnem duhu«, ki daje informacije njegovemu »umetniškemu oblikovanju«. Ornamentalni detajli Carla Scarpe kažejo prisotnost zgodovine kot uprizoritve fragmentov in usedlin. Pri Toyu Ito prepletanje, izginjanje destabilizira tudi tektonsko gotovost, hierarhijo konstrukcije in polnila. Itova mediateka v Sendaiju (2001) je tkanje iz cevi, ki predirajo horizontalne stropne plošče, te pa so prav tako iz jeklenih cevi. Ito si prizadeva za vtis neomejenega, tekočega prostora - kar danes deluje klišejsko; namesto modularne ali rastrske rešitve moderne izbere Ito raztegljivost tkanja, ki dovoljuje tudi popačenja.

Arhitektura kot tkanje - misel poznamo iz teorije Gottfrieda Semperja. Namesto da bi tako kot njegov vrstnik Karl Bötticher izhajal iz dihotomije tektonske forme, kjer je bistvo stavbnega člana določeno z dualnostjo jedrne forme, ki izpolnjuje statično-mehanično nalogo (učinek), in z umetniško formo, ki simbolno izrazi to funkcijo⁵, za Semperja ta dihotomija ni obstajala ali vsaj ne v tej obliki. Njegova »teorija oblačenja« (Bekleidungstheorie) pojasnjuje formo v njenem zgodovinskem razvoju - vsakokratne konstrukcijsko potrebne forme z razvojem, s prenosom v nov, največkrat trajen material postanejo ornamenti. Da bi arhitektura lahko postala umetnost, mora biti v razmerju napetosti z materialom. Dialektika ornamenta in konstrukcije se nikjer ne pokaže bolje kot v formi vozla, ki je za Semperja »morda najstarejši tehnični simbol in [...] izraz prvih kozmogoničnih idej, ki so vzklicile med ljudstvi«⁶. Vozel je najpreprostejša tehnična konstrukcija, utrditev, in hkrati primarni motiv sistema.

Iz enakomernega nizanja vozlov nastane tekstilno tkanje, element arhitekture, ki določa prostor. Semper obravnava formo vozla hkrati kot »simbol«, ustrezno etimologiji besede simbol - »to, kar je mogoče povezati«, in kot izraz enosti v množtvu. Po Semperjevi t. i. teoriji menjave snovi (Stoffwechseltheorie) je mogoče značilne forme določene materialne tehnike, torej tudi tkanja, prenesti na druge materiale, denimo v opečnato gradnjo. Tehnični detajl je pri tem na novo interpretiran in postane ornament, kar za Semperja ni atavizem, ni »rezervirano mesto« za še neodkrito, primernejšo formo, temveč znamenje kulturne kontinuitete arhitekture, ki mora opustiti vsakokratni neposredni snovni determinizem, če naj postane monumentalna umetnost. Ornament ima pri Semperju značaj strjevanja; začasna rešitev (slavolok kot leseni skelet, okrašen z žrtvenimi darovi in znamenji zmage) doživi »komemorativno ovekovečenje«. Toda tisto, kar je bilo v formi začasnega, v

and Tokyo, the recognition of certain common patterns within the constant stream of images becomes instrumental for her survival; there is no within or without, the only support is the apprehension of formal connections. This way, she can accomplish her task of tracking down the author of the seemingly unrelated video snippets.

This is only one example of the omnipresence of patterns in contemporary culture, from graffiti and tattoos to facades by Herzog & de Meuron and paintings by Philip Taaffe. If we wish to understand the genesis of these "pattern languages", we need to look at the "patternedness" of Plečnik's architecture. An important property of such solutions is their "patternedness" in the broadened sense, i.e. their ability to employ their particularity in order to direct the attention to something we could call their creators' "vision", their perception of "spiritual circumstance of the time". Otto Wagner talked about the "democratic gesture", about the "practical spirit" that informs his "artistic formation". Carlo Scarpa's ornamental details exhibit the presence of history as the enactment of fragments and sediments. With Toyo Ito, the interweaving and the disappearing destabilises even the tectonic certainty and the hierarchy of the construction and the filling. Ito's Mediatheque in Sendai (2001) is woven from steel tubes that pierce through the ceiling panels that are also made of steel tubes. Ito strives to achieve the impression of an endless, fluid space - which sounds cliched nowadays. Instead of a modular or rasterised solution, Ito chooses the elasticity of weaving that also allows for distortion.

The idea of architecture as weaving is familiar to us from Gottfried Semper's theory. Unlike his contemporary Karl Bötticher, Semper's premise was not the dichotomy of the tectonic form, where the essence of each individual structural element is determined by the duality of the kernel form that performs the static and mechanical role (effect), and the art form, which symbolically expresses this function⁵ - Semper did not recognise this dichotomy, or at least not in this form. His theory of dressing (Bekleidung) explains the form in its historical development: when a new, usually more durable material comes into use, the forms required by the construction up to that point are turned into ornaments. In order for architecture to become art, it needs to maintain a relationship of tension with the material. There is no finer example of dialectics of the ornament and the construction than in the form of a knot, which represents for Semper "perhaps the oldest technical symbol and [...] an expression of the first cosmogonic ideas that sprung up among the peoples"⁶. The knot is the simplest technical construction, the fastening, as well as the primary motif of the system.

An orderly sequencing of knots results in textile weaving, an element of architecture that defines the space. Semper regards the form of a knot simultaneously as a "symbol" in the etymological sense of the word, i.e. "that which can be joined together",

marmorju ne izgine, in ornament je prisoten tako pri Ottu Wagnerju (v obliki pentelj ali zakovic) kot pri Remu Koolhaasu (uporaba »olepšav« popularne kulture). Ornament kot posebno občutljiv in hitro odzivajoč se medij slogov in mode povsem ustreza temu začasnemu značaju.

Menjava snovi

Za Gottfrieda Semperja je bila menjava snovi važna za oblikovanje pomena. Kar je bilo za druge atavizem, vrnitev na zgodnejše stopnje razvoja, ki jo je sicer mogoče podoživeti, vendar je konec koncev nesmiselna, je Semper obravnaval kot načelo, ki daje objektom sposobnost spominjanja, kulturni pomen, s tem pa daleč presega vrednost njihove vsakdanje uporabnosti. Kot smo že omenili, je takšna interpretacija že obstajala v idealistični filozofiji (Schelling). Toda Semper je tako kot Plečnik delal z bogatim etnološkim in arheološkim gradivom. Primeri, ki jih je preučeval, naj bi dokumentirali prenos form v trajnejše materiale - tekstila v opeko ali lesa v kamen. Osnova za interpretacijo teh procesov je bil strog sistem štirih postopkov izdelovanja in ustreznih kategorij materialov, ki hkrati ustrezajo štirim delom hiše. Ravno ideja menjave snovi omogoča fleksibilno koncipiranje posameznih kategorij kot matric, tabel, ki jih je vedno znova mogoče napolniti z novimi vsebinami.

Semperjeva matrica pratehnik in snovi ni toga struktura za klasifikacijo objektov umetne obrti, temveč mali »stroj označevanja«, ki snuje poti gibanja, povezuje umetne izdelke in njihove možnosti ter jim pripisuje pomen. Material lahko preskoči v vlogo drugega materiala. Ne gre torej za »materialno resnico«, temveč za proces odmikanja od narave.

Plečnik je v svojih delih na Dunaju, v Pragi in Ljubljani te teme na novo interpretiral in idejo menjave snovi postavil v središče svojega razumevanja arhitekture. »Na novo« tu seveda pomeni, da je virtuozno uporabljal svoje poznavanje arhaičnih stavbnih form - popačenja, potujitve, tisto, kar je našel, in tisto, kar je prosto iznašel, so med seboj v ravnotežju. Fasada Plečnikove cerkve Srca Jezusovega v Pragi (1932-39) je zelo jasno razčlenjena v spodnjo cono, oblečeno v klinker, in v belo ometano zgornjo cono; iz temnega opečnega oblačila se dvigujejo granitni bloki. Rešitev, ki še danes močno prevzame obiskovalca, naravnost izziva ikonografsko zasnovane razlage, toda nobena razlaga ne ustreza izrazu stavbe. To je razlika, ki jo vedno znova zaznamo med čisto ilustrativno postmoderno, ki izhaja iz spominov na formalne predhodnike, in vizionarsko močjo Plečnikovih stavb.

Analogijo s tkanjem (tehnika, ki jo je bilo mogoče, kot vemo, z žakarskimi kartami programirati že na začetku 19. stoletja) danes potrjujejo arhitekti, kot so Bernard Cache ali Gramazio in Kohler; Cache se pri tem sklicuje na Semperjevo teorijo.

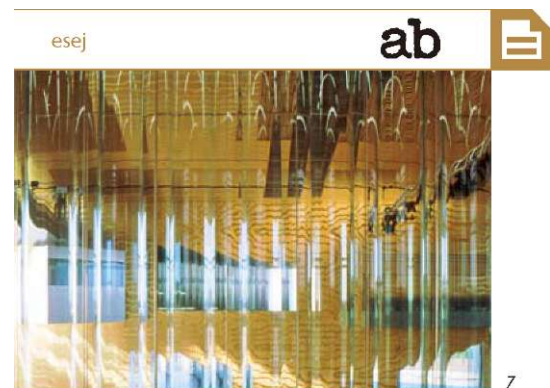
and as the expression of unity in multitude. According to Semper's Stoffwechsel theory, the characteristic forms of one material technique, including weaving, can be transferred to other materials, for instance building in brick. The technical detail is then interpreted anew and turned into the ornament. Semper does not see this as atavism, it is not a "placeholder" for a yet-undiscovered, more suitable form but rather a sign of cultural continuity in architecture, which has to rid itself of its material determinism time and again if it is to become monumental art. For Semper, one of the properties of the ornament is incrustation: a temporary solution (a triumphal arch as a wooden skeleton decorated with sacrificial offerings and victory signs) is commemoratively eternalised. But what was used in the form of the temporary is retained in the marble, and the ornament is there with Otto Wagner (in the shape of bows or rivets) as well as with Rem Koolhaas (the use of "veneers" of popular culture). The ornament as a particularly sensitive and responsive medium of styles and fashions is very suitable to this temporary character.

Swapping the Material

For Gottfried Semper, Stoffwechsel, or the swapping of material was important for the constitution of meaning. What others saw as atavism, as a regression to earlier stages of development that may be relived but is ultimately pointless, Semper treated as a principle that gives objects the ability to remember, a cultural significance, and thus a value much greater than that of their regular use. As mentioned above, such an interpretation previously appeared in Idealist philosophy (Schelling). Semper, however, just like Plečnik, worked with a wealth of ethnological and archaeological material and the examples that he researched were supposed to document the carrying over of forms into more durable materials - textile into brick, or wood into stone. The basis for interpretation of these processes was a rigorous system of four procedures of manufacture and of suitable categories of materials that also correspond to four parts of a house. It's the very idea of swapping the material that enables a flexible, matrix-like conception of various categories as a table that can be time and again filled with new content.

Semper's matrix of primal techniques and materials is not a rigid structure for classifying handicraft but a little signifying machine that charts trajectories, connects artefacts and their possibilities and assigns a meaning to them. A material can assume the role of another material. Its focus is not "material truth" but rather a process of distancing from nature.

In his works in Vienna, Prague, and Ljubljana, Plečnik interpreted these themes anew as his understanding of architecture centred around the idea of Stoffwechsel. In this case, "interpreting anew" means that he masterfully used his



Slika 7: Casa da Musica, Porto, Rem Koolhaas, 1999-2005, foto Akos Moravanszky
Figure 7: Casa da Musica, Rem Koolhaas, 1999-2005, photo by Akos Moravanszky.



Slika 8 a, b: Fasada Plečnikove cerkve Srca Jezusovega v Pragi, Jože Plečnik, 1932-1939
Figure 8a, b: The facade of the Church of the Sacred Heart in Prague, Jože Plečnik, 1932-1939.



We also know that he was very good friends with Ms Duczynska, a sculptor, and later with Alice Masaryk. In his Ljubljana studio, he was being visited by a tall lady dressed in black. And this is all that is known about his relationship with women.

Janko Omahen in his book *Izpoved (Confession)*, published in 1976

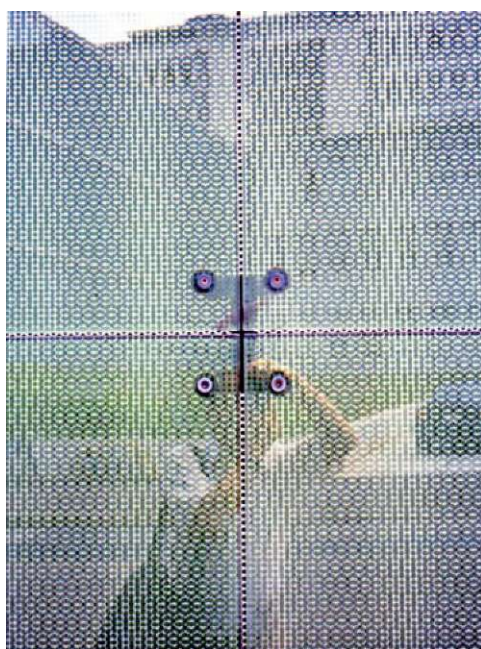
ab

esej



9

Slika 9: Opečnati zid, ki ga je naredil robot, Studio Fabio Gramazio, Matthias Kohler, ETH Zürich
Figure 9: Robot-laid brick wall, Studio Fabio Gramazio, Matthias Kohler, ETH Zürich.



10a

Slika 10 a, b: Kantonska lekarna v Baslu, Herzog & de Meuron, 1996-1999, foto Ákos Moravanszky
Figure 10a, b: Cantonal Pharmacy in Basel, Herzog & de Meuron, 1996-1999, photo by Ákos Moravanszky.

O "

Plečnik je danes moderen tudi v tem, da ni urbanist, ampak arhitekt, ki obvlada mesto, še posebej, če pomislimo na jalove izkušnje, ki smo jih imeli v zadnjih desetletjih s to »odrešujočo« disciplino.

Boris Podrecca leta 1983 na Plečnikovih dnevih v Cankarjevem domu v Ljubljani

Nove produkcijske tehnike (npr. robotsko zidani opečni zidovi) ukinjajo subjektivnost ornamenta / detajla, njegovo rokopisnost; nova, pogosto minimalistično delujoča »skuliranost« oblikovanja odpira vprašanja o ontološkem položaju novih ornamentov. Zdi se nezadostni izrazi, bolj reduktivni kot aditivni, in vendar poskušajo z ikonoklastičnimi sredstvi obnoviti izvorno dostojanstvo »fasade« v njeni ikonskosti. »Vzorčnost« Cacheovih zasnov, ki presegajo čisto ornamentalnost, moramo iskati na eni strani v globalni razpršenosti načrtovanja in produkcije in na drugi strani v brandingu produktov (izvorno vžiganje lastniškega znaka z razžarjenim železnim žigom).

V ateljeju Herzog in de Meuron je raziskovanje materiala tako znanstveno delo kot igra z zaznavanjem. V beton vjedkane slike, fotomehnično izdelani sitotiski, potiskani kozarci z novimi učinki širijo spekter možnosti estetike oblačenja in teorije menjave snovi. Fasada kantonske lekarne v Baslu (1995-1998) z zelenimi točkami odseva nenehno spreminjajoča se svetlobna razmerja in mestni promet podobno kot Plečnikova Zacherlova hiša ali Fabianijeva hiša Portois & Fix sto let poprej na Dunaju - kot stopnje v procesu, v katerem se stereotomična teža in imobilnost vse bolj raztapljata prek tankih in lahkih tekstur, ki jih ustvarjajo stroji. Tu slavi lahkost blaga, ki ščiti pred soncem, vpija vlago, ustvarja prostor in je zato mnogostranski produkt človeške tehnike - trdna gradnja, a zaradi odbojev na bleščeči opni kljub temu v stalnem gibanju.

Švicarski arhitekt Andrea Deplazes sklepa iz tega razvoja, ko govori o novi gradnji v lesu: »Vse večje zanimanje za nove tehnologije gradnje v lesu dopušča tezo, da se v arhitekturni zgodovini prvič pojavlja razvojna težnja od masivne gradnje h gradnji v lesu, ki sodi v kategorijo filigranske gradnje (teknika). Za primer vzemimo t. i. »teorijo menjave snovi« Gottfrieda Semperja, ki se ne ukvarja toliko s samo tehniko gradnje kot z njenimi posledicami za arhitekturni oblikovni izraz v trenutku preobrata od tektonike k stereotomiji, nekakšnega prenosa gradnje v lesu na masivno gradnjo (temu konfliktu pravim 'tehnološka imanenca proti kulturni permanenci'), ali prve Hennebiqueove armiranobetonске strukture, ki so še povsem zavezane tektonskemu sistemu lesene gradnje, s hierarhično razporejenimi sohami, primarnimi nosilci in sekundarnimi legami.«⁷

Tu gre za bistveno višjo raven kot pri postmodernem historizmu, ki določene forme razvršča v določene časovne koordinate. Plečnikova narativnost ima opraviti z izvorom, z nastankom form, povsem v smislu Semperjeve teorije o »štirih elementih arhitekture«. Iz tega vračanja k izvorom ne nastanejo izolirane časovne točke, temveč kontinuiran čas, trajanje. Že primerjava z drugimi pomembnimi arhitekti njegove generacije, kot sta Peter Behrens ali nekoliko mlajši Rudolf M. Schindler, pokaže, da ima vektor Plečnikovega časa drugačno smer; njegove najzgodnejše

knowledge of archaic building forms - distortions, estrangements, the found and the invented balance each other out. The facade of Plečnik's Church of the Sacred Heart in Prague (1932-39) is very clearly articulated in the lower zone dressed in clinker bricks, and the upper zone rendered in white; from the dark brick cladding, granite blocks are seen to be rising. This solution that even today has a profound effect on the visitor, invites iconographically-based explanations, but none do justice to the expression of the building. Here is the difference that is observed time and again between the pure illustrative Postmodern that is based on the memories of its formal predecessors, and the visionary power of Plečnik's buildings.

The analogy with weaving (which, as we know, could be programmed using Jacquard pattern cards as early as in the beginning of the 19th century) is nowadays corroborated by architects like Bernard Cache or Gramazio and Kohler; Cache even references Semper's theory. New production techniques, such as brick walls being laid by robots, doing away with the subjectivity and unique character of ornament/detail; the new "coolness" of design, often acting minimalistically, raises questions about the ontological status of new ornaments. They appear as understatements, more reductive than additive, and yet, through iconoclastic means, they try to restore the original dignity of the "facade" in its iconicity. To find "patternedness" in Cache's designs, which surpass pure ornamentality, we need to concentrate our search on the global dispersion of design and production on the one hand, and on the branding (as in marking with a branding iron to indicate ownership) of products on the other.

In the Herzog & de Meuron studio, material research is as much scientific work as it is a game of perception. Images etched in concrete, photomechanical silkscreening, and printed glasses each expand the spectrum of possibilities for the dressing aesthetic and the Stoffwechsel theory. The facade of Cantonal Pharmacy in Basel (1995-1998) with its screenprinted green dots reflects the ever-changing relationship of light and the city traffic, similarly to the way Plečnik's Zacherl Palace or Fabiani's Portois & Fix did in Vienna a hundred years earlier, i.e. as stages of a process in which the stereotomic weight and immobility increasingly dissolve by means of thin and light machine-made textures. This is a celebration of lightness of a fabric that gives protection from the Sun, absorbs moisture, creates a space and is as such a multifunctional product of human technology - a solid construction that is nevertheless in constant motion thanks to the reflections on the shiny membrane.

Swiss architect Andrea Deplazes uses this development as the basis for his own argument when he talks about new building in wood: "The rising interest in new technologies of wood construction allows for the reposition that for the first time in

stavbe, kot je Zacherlova hiša na Dunaju, so bližje estetiki poznih Behrensovih ali Schindlerjevih stavb in obratno.

Pomen lahko nastane samo s ponavljanjem in spominjanjem. V tem mimetičnem ponavljanju se lahko razvijejo temeljni potenciali, kvazi »genetične«, podedovane osnove. Celo v delih, ki bi jih pač komaj povezali s Plečnikom, najdemo to mimetično lastnost, denimo v Koolhaasovi Casa da Musica v Portu v obliki modro oblečenih niš ali v posnemanju imaginarne metropole, ki je v Portu pač ne najdemo.

Pojem menjava snovi, ki je nekoč nastal v kemiji in je bil prenesen na različna področja, je torej še danes sposoben v znanosti, kulturi, umetnosti in arhitekturi ponazoriti tisto, kar je sicer težko razumeti. Gre za idejo spremembe in kontinuitete, za stalno prenavljanje, s katerim v stapljanju nečesa prejšnjega, že tujega, nastaja nekaj novega. V tem smislu je menjava snovi zelo star miselni model, ki pa pomeni stalno prenavljanje. Kar gotovo bolj moti naravoslovce, je nenehno nihanje med gotovim znanjem, pesniškim navdihom in analogijo. Plečnik dela z arheološkimi najdbami, etnografskimi artefakti, domišljijami podobami in iz tega naredi tkanje, ne da bi pazil na zanesljivi izvor teh podob. Heterogenost materiala je posebno očitna pri stvaritvah, kot je pokopališče Žale v Ljubljani (1939-1940), kjer se zdi, da ravnanja s prafomami in njihovimi mutacijami ni urejal niti osebni arhitektov rokopis. V nasprotju s sliko, kjer okvir iz vsakega kolaža naredi zaprto celoto, tu heterogeni izvor podob živi naprej kot matrica možnih tvorbo.

Plečnik sodi med producente arhitekturnih podob z najbogatejšo domišljijo; to so podobe obrazov, form in vzorcev, odprtih za najrazličnejše pomena. Atelje MVRDV ali studio UN danes kažeta, kako je mogoče takšne tokove podob ustvarjati s pomočjo računalnikov. Obstaja domneva, da je računalnik sposoben iz natančno določenih parametrov ustvarjati s širšo družbenokulturno realnostjo, s pripovedmi o izvori arhitekture, identiteti, usodi in kraju. Njegovo »produkcijo podob« je oblikovalo znanje, njegovo zaznavanje resničnosti. Na koncu je bila domišljija tista, ki z zgoščevanjem podob iz arheologije, ljudskega izročila, arhitekturne in umetnostne zgodovine iz središča Ljubljane ali praškega gradu ni naredila idiosinkratičnih konstruktov osamljenega individua, ampak delo družbenega subjekta. Slike ali celo krmiliti orodja, ki potem izdelujejo gradbene elemente. Vloga arhitekta se s tem krči na avtomatično dejavnost. Plečnikovo ravnanje s podobami nas pelje dlje od tod; Plečnik je bil povezan s širšo družbeno in kulturno stvarnostjo, s pripovedmi o izvoru arhitekture, identiteti, usodi in prostoru. Njegov način »ustvarjanja podob« je oblikovalo njegovo znanje in njegovo razumevanje stvarnosti. V končni fazi so Plečnikova domišljija, zgoščenost podob iz arheologije, folklorne in arhitekture tisto, kar je preprečilo, da bi središče

history, there is a development tendency from solid construction to wood construction, which belongs to the category of fine construction (Filigranbau), i.e. tectonics. Let's take Semper's 'Stoffwechsel theory' as our example, which doesn't deal as much with the construction technique as it does with its consequences for the architectural expression of form in the moment of switch over from tectonics from stereotomy, a kind of transfer from wood construction to solid construction (I call this conflict 'technological immanence vs. cultural permanence'), or the first reinforced concrete structures by Hennebique, which are still completely bound to the tectonic system of wood construction, with hierarchically ordered stanchions, primary beams, and secondary joists.⁷

This is a much more advanced level than it is the case with Postmodern historicism that assigns particular forms to particular time co-ordinates. Plečnik's narrativity has to do with the origin, the genesis of forms, much in the spirit of Semper's theory of "four elements of architecture". Going back to the basics in this way does not generate isolated points in time but a continuous time, a duration. A comparison with other important architects of his generation, such as Peter Behrens or the slightly younger Rudolf M. Schindler, already shows that the vector of Plečnik's time has a different direction: his earliest buildings, such as the Zacherl Palace in Vienna, are closer to the aesthetics of Behrens's and Schindler's later buildings, and vice versa.

Meaning can only be generated through repetition and remembrance. Through such mimetic repetition, basic potentials, quasi-genetic, inherited fundamentals can be developed. Mimetic properties of this kind can be found even in works that could hardly be linked to Plečnik, such as in Koolhaas's Casa de Musica building in Porto and its niches dressed in azulejo tiles, or indeed in the emulation of the imaginary metropolis that is not to be found in Porto.

Even today, the concept of swapping the material that originated in chemistry and was introduced into several other disciplines, possesses the ability to illustrate in science, culture, art, and architecture that which is otherwise difficult to understand. This is the idea of change and continuity, of constant renewal that in the constant amalgamation of the existing, the extraneous, gives birth to something new. In this sense, the swapping of the material is a very old thought pattern signifying constant renewal itself. Natural scientists are no doubt most bothered with the oscillation between certain knowledge, poetic inspiration, and analogy. Plečnik works with archaeological finds, ethnographic artefacts, fantasy images and weaves them together without paying too much attention to a verifiable origin of these images. Heterogeneity of material is particularly striking when it comes to creations such as the Žale cemetery in Ljubljana (1939-1940), where it feels as if handling of primal forms and their mutation hardly bears even the architect's

esej

ab



10b



11

Slika 11: Zacherlova hiša, Dunaj, fasada, Jože Plečnik, 1903-1905
Figure 11: The facade of Zacherl Palace, Vienna, Jože Plečnik, 1903-1905.

Plečnik's modernity shows today also in him being not an urban designer, but an architect that is comfortable with the city - especially if we reflect on the poor experience that we've been having with this "liberating" discipline in the past decades.

Boris Podrecca at Plečnik Days 1983, held in Cankarjev dom, Ljubljana

ab

esej



2

Slika 12: Casa da Musica, Porto, Rem Koolhaas, 1999-2005, foto Akos Moravanszky
Figure 12: Casa da Musica, Rem Koolhaas, 1999-2005, photo by Akos Moravanszky.



3

Slika 13: Pokopališče Žale, Ljubljana, Jože Plečnik, 1938-1940, foto Akos Moravanszky
Figure 13: Žale cemetery, Ljubljana, Jože Plečnik, 1938-1940, photo by Akos Moravanszky.

Ljubljane ali Hradčani postali idiosinkratski konstrukt osamjenega posameznika namesto dela družbenega subjekta.

Opombe:

- ¹ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Frankfurt na Majni, 1860, 1. zv., ponatis Mittenwald, 1977, str. XVIII.
- ² Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, Indianapolis, 1976, str. 52 in nasl.
- ³ Prim. geslo »vzorec«, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, DTV, München, 1995, str. 902.
- ⁴ William Gibson, *Pattern Recognition*, Berkley, New York, 2003.
- ⁵ Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Ferdinand Riegel, Potsdam, 1852.
- ⁶ Gottfried Semper, n. d., str. 180.
- ⁷ Andrea Deplazes, »Indifferent, synthetisch, abstract - Kunststoff. Präfabrikationstechnologie im Holzbau: aktuelle Situation und Prognose«, v. *Werk, Bauen+Wohnen*, št. 1-2, 2001, str. 10-17.

own hallmarks. In contrast to a picture, where there is always a frame to confine any collage to a whole, the heterogeneous origin of images lives on as a matrix of possible formations.

Plečnik was one of the most imaginative producers of architectural images, dynamically woven into faces, forms, and patterns open to all kinds of meanings. Nowadays, architectural offices such as MVRDV or UN Studio show how similar streams of images may be created by means of computers. Assumingly, computers are capable of generating images according to exact parameters and can even drive tools which then manufacture the structural elements. The role of the architect is thus reduced to automatic operation. Plečnik's way of dealing with images, however, takes us further: Plečnik was in touch with a wider social-cultural reality, with tales of the origins of architecture, identity, destiny, and the place. His "image production" was shaped by knowledge, by his perception of reality. In the end, it was imagination, the concentration of images from archaeology, folklore, and architectural and art history, that prevented the centre of Ljubljana or the Prague castle from being made into idiosyncratic constructs of a isolated individual but rather into a work of a social subject.

Notes:

- ¹ Semper, Gottfried, 1977. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. Vol. 1. Mittenwald, p.XVIII. (First publication 1860, Frankfurt am Main)
- ² Goodman, Nelson, 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, p.52ff.
- ³ cf. entry "Muster", *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* 1995. München: DTV, p.902.
- ⁴ Gibson, William, 2003. *Pattern Recognition*. New York: Berkley.
- ⁵ Bötticher, Karl, 1852. *Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam: Ferdinand Riegel.
- ⁶ Semper, Gottfried, op.cit., p.180.
- ⁷ Deplazes, Andrea 2001 Indifferent, synthetisch, abstract - Kunststoff. Präfabrikationstechnologie im Holzbau: aktuelle Situation und Prognose. *Werk, Bauen+Wohnen* 1-2, 10-17.

Plečnik je imel stebre čez vse rad...Ker ni bil nikoli oženjen, so mu bili stebri in stebrički kakor prijateljski, ki tudi trpijo kot on.

Anton Suhadolc leta 1985 v knjigi Plečnik in jaz

Urbanizem in gradnja narodov

Jörg Stabenow je rojen leta 1963 v Hamburgu. Študiral je umetnostno zgodovino v Hamburgu in Munchnu. 1994 je doktoriral s tezo: „Arhitekti stanujejo. Njihova domovanja v 20. stoletju“. Med leti 1995 do 1998 je delal na Zavodu za spomeniško varstvo dežele Sachsen v Dresdnu, od leta 2000 do 2004 je bil zaposlen kot strokovni sodelavec na Umetnostnozgodovinskem Inštitutu v Firencah (Max-Planck-Institut). Leta 2007 je habilitiral na Univerzi v Augsburgu. Ukvarja se predvsem z arhitekturo 20. stoletja in odnosom med religijo in arhitekturo v renesansi in baroku.

O urbani konstrukciji nacionalne identitete na primeru dela Jožeta Plečnika v Pragi in Ljubljani

Raziskovanje nacionalizma je za proces oblikovanja nacionalne skupnosti uvedlo pojem »nation-building« (gradnja narodov).¹ Arhitekturna metafora opozarja, da narod ni dan sam po sebi, temveč se ga »gradi« - nastane kot rezultat ciljnega integracijskega procesa,² ki ga spodbuja izobražena elita. Ta proces ni končan niti takrat, ko je dosežen cilj nacionalne države. Skupnost še naprej izgrajuje svojo nacionalno identiteto kot nenehno spreminjajočo se arhitekturno tvorbo. Samorazumevanje, politične predstave, kolektivni spomin skupnosti,³ ki jo razumemo kot narod, se nenehno oblikujejo.

Nation-building pa z »gradnjo« nima opraviti zgolj v prenesenem pomenu, temveč tudi povsem konkretno. Pripadnost skupine se posreduje prek skupnih simbolov in znakovnih sistemov.⁴ Pri ustvarjanju znakov, ki oblikujejo skupnost, sodeluje tudi arhitektura. Arhitektura in urbanizem sta prisotna tudi pri simboličnem oblikovanju nacionalne zavesti. Pomembno polje njenega delovanja je predelava glavnih mest v idealna središča nacionalne skupnosti. Z glavnim mestom si skupina ustvari grajeno upodobitev kolektivne identitete.⁵

Slovenec Jože Plečnik (1872-1957)⁶ je bil od leta 1918 kot arhitekt in urbanist v proces nation-building vključen najbrž bolj kot kateri koli njegovih sodobnikov. Pri izgradnji dveh glavnih mest v nasledstvenih državah habsburške monarhije je lahko prevzel ključne naloge. V Pragi, glavnem mestu mlade češkoslovaške republike, je Plečnik vodil predelavo gradu Hradčani v sedež predsednika. V dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja je dočel urbanistično dogajanje v svojem rojstnem mestu Ljubljana, središču slovenske etnične skupine v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev.

Primer Plečnika je zato zdi še zlasti ustrezen za poskus osvetlitve soodvisnosti urbanizma in gradnje narodov v ustanovitveni fazi nacionalnih držav po letu 1918. V nadaljevanju bomo analizirali vlogo

Städtebau und nation-building

Jörg Stabenow, geboren 1963 in Hamburg, studierte Kunstgeschichte in Hamburg und München. 1994 promovierte er mit einer Arbeit zu dem Thema: „Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert“. 1995-1998 war er Referent am Landesamt für Denkmalpflege Sachsen in Dresden und 2000-2004 Wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz (Max-Planck-Institut). 2007 habilitierte er sich an der Universität Augsburg. Seine Arbeitsgebiete sind die Architektur des 20. Jahrhunderts und die Beziehungen zwischen Religion und Kunst in Renaissance und Barock.

Zur urbanen Konstruktion nationaler Identität am Beispiel der Arbeit Jože Plečniks in Prag und Ljubljana

Für den Vorgang der nationalen Gemeinschaftsbildung hat die Nationalismusforschung den Begriff des nation-building geprägt.¹ Die architektonische Metapher weist darauf hin, daß die Nation nicht naturgegeben ist, sondern ‚gebaut‘ wird - sie entsteht als Produkt eines zielbewußten, von gebildeten Eliten vorangetriebenen Integrationsprozesses.² Dieser Prozeß kommt auch dann nicht zum Abschluß, wenn das Ziel des Nationalstaats erreicht ist. Weiterhin arbeitet die Gruppe wie an einem fortwährend veränderten architektonischen Gebilde am Ausbau ihrer nationalen Identität. Das Selbstverständnis, die politische Imagination, die kollektive Erinnerung³ der als Nation verstandenen Gemeinschaft bleiben kontinuierlicher Formung unterworfen.

Nation-building hat aber nicht nur in übertragenem Sinne, sondern zugleich in ganz konkreter Weise mit ‚Bauen‘ zu tun. Die Zusammengehörigkeit der Gruppe vermittelt sich durch gemeinsame Symbole und Zeichensysteme⁴. An der Schaffung gemeinschaftstiftender Zeichen beteiligt sich auch die Architektur. Baukunst und Städtebau haben Anteil an der symbolischen Ausformung des nationalen Bewußtseins. Ein wichtiges Arbeitsfeld finden sie im Umbau der jeweiligen Metropole zum ideellen Zentrum einer nationalen Gemeinschaft. Mit der Hauptstadt erschafft sich die Gruppe ein gebautes Abbild ihrer kollektiven Identität.⁵

Der Slowene Jože Plečnik (1872-1957)⁶ war wie vermutlich keiner seiner Zeitgenossen ab 1918 als Architekt und Städtebauer in Prozesse des nation-building involviert. Beim Ausbau zweier Hauptstädte in Nachfolgestaaten der Habsburgermonarchie konnte er zentrale Aufgaben übernehmen. In Prag, Hauptstadt der jungen tschechoslowakischen Republik, leitete Plečnik den Umbau der Königsburg auf dem Hradšchin zum Präsidentensitz. In seiner Vaterstadt Ljubljana, Mittelpunkt der slowenischen seiner Volksgruppe im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen, bestimmte er während der zwanziger und dreißiger Jahre das städtebauliche Geschehen.

Der Fall Plečnik erscheint somit besonders geeignet für einen Versuch, die Wechselbeziehung von Städtebau und nation-building in der nationalstaatlichen Gründerphase nach 1918 sichtbar zu machen. Im folgenden wird Plečniks

esej

ab

jörg stabenow

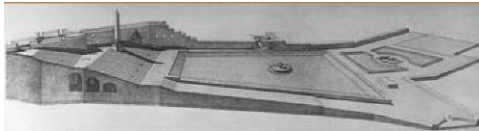


Plečnik was immensely fond of columns. And since he never married, columns big and small were his companions, sharing his pain.

Anton Suhadolc in his book Plečnik in jaz (Plečnik and I), published 1985

ab

esej



1. Jože Plečnik, praški grad, načrt za Rajski vrt, naris, 1920, arhiv praškega gradu
1. Jože Plečnik, Prager Burg, Entwurf für den Paradiesgarten, Ansicht, 1920, Archiv Pražského hradu



2. Praški grad, Rajski vrt z granitno skledo in monumentalnimi stopnicami, pogled proti zahodu
2. Prager Burg, Paradiesgarten mit Granitschale und Monumentaltreppe, Blick nach Westen

Plečnikovega urbanistično-arhitekturnega dela pri izgradnji nacionalno opredeljene državne tvorbe.⁷ Ob tem bomo primerjali oba kraja njegovega delovanja, ne da bi izključili različne razmere vsakokratnega konteksta. Cilj analize niso nacionalno kodirani stilni fenomeni,⁸ temveč simbolično formuliranje nacionalnih vsebin v vnaprej oblikovanem urbanem referenčnem okviru.

Praški grad, osrednji državni simbol Češkoslovaške republike

Mesto Praga, nekoč sedež čeških kraljev, nekaj časa središče rimsko-nemškega cesarstva, nazadnje deželno glavno mesto češke pokrajine v habsburški monarhiji, ima kot glavno mesto dolgo preteklost. Češko nacionalno gibanje v 19. stoletju je Prago razumelo kot nacionalno središče.⁹ Češka etnična skupina je svojo prisotnost v dvojezičnem mestu med drugim poudarjala z arhitekturnimi znamenji.¹⁰ Najmočnejše med njimi je bila leta 1868 začeta gradnja češkega narodnega gledališča. Za izbiro mesta gradnje na bregu Vltave je bil odločilen pogled na grad Hradčani, ki je bil že takrat prepoznan kot simbol narodnega upanja. Med druga pomembna arhitekturna pričevanja sodita denimo kompleks narodnega pokopališča na Višegradu ali postavitev spomenika reformatorju Janu Husu na krožni cesti v starem delu mesta.

Leta 1918 so se Čehi združili s Slovaki v umeten enotni narod. Praga je postala glavno mesto demokratično zasnovane države »Češkoslovaške«. Ko je mlada republika na Hradčanih uredila sedež predsednika, je iz njih naredila osrednji državni simbol. Grad je republikansko sedanost povezoval z zgodovinsko idejo državnosti, utelešal politično suverenost dežele in Pragi zagotavljal tradicijo glavnega mesta. Hkrati je bil grad realen center moči. Tu je imel rezidenco Tomáš Garrigue Masaryk, »osvoboditeljski predsednik«, ki ga je obdajal nimb ustanovitelja države in ga je ljudstvo navdse častilo. Masaryk se ni zadovoljil s tem, da predstavlja mlado državo, ampak je aktivno vplival na usodo države. Izredno vplivna je bila tudi interesna skupina ob predsedniku, ki je oblikovala politično ozračje in so ji rekli »grad«.¹¹

V zadnjem obdobju habsburške oblasti je kraljevi grad s političnim pomenom izgubil tudi svoj arhitekturni sijaj. Predsednik države Masaryk, ki se je videl v vlogi investitorja, je obnovo gradu razumel kot pomemben cilj svoje politike: »[...] iz njega želim ustvariti spomenik naši zgodovini, podoba naše staro-nove države, ne le simbol preteklosti, temveč tudi prihodnosti. In concreto: monarhičen grad spremeniti v demokratičen.«¹² Masaryk se je jasno zavedal združevalne moči državnih obredov in simbolov, ki jim je priznaval pomembno vzgojno funkcijo.¹³ Oblikovanje najvišjega državnega simbola je zaupal arhitektu Jožetu Plečniku, ki ga je leta 1920 imenoval za grajskega arhitekta¹⁴ in čigar odločitve je z avtoriteto svojega položaja podpiral štirinajst let.

städtebaulich-architektonische Arbeit auf ihre Rolle bei der Konstruktion national definierter Staatengebilde befragt.⁷ Dabei sollen die beiden Orte seiner Arbeit parallel betrachtet werden, ohne die unterschiedlichen Bedingungen des jeweiligen Kontexts auszublenden. Die Fragestellung zielt nicht auf national codierte Stilphänomene,⁸ sondern auf die symbolische Formulierung nationaler Inhalte innerhalb eines vorgeprägten urbanen Bezugsrahmens.

Die Prager Burg, zentrales Staatssymbol der Tschechoslowakischen Republik

Die Stadt Prag, einst Sitz der böhmischen Könige, zeitweilig Mittelpunkt des römisch-deutschen Kaiserreichs, zuletzt Landeshauptstadt Böhmens im Verband der Habsburgermonarchie, besaß eine lange Vergangenheit als Hauptstadt. Die tschechische Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts deutete Prag als nationales Zentrum.⁹ Nicht zuletzt durch architektonische Signale brachte die tschechische Volksgruppe ihre Präsenz in der zweisprachigen Stadt zur Geltung.¹⁰ Das machtvollste dieser Signale war der ab 1868 ausgeführte Bau des tschechischen Nationaltheaters. Den Ausschlag für die Wahl des Bauplatzes am Moldauufer gab der Blick auf den Hradšchin, der schon damals als Sinnbild nationaler Hoffnungen identifiziert wurde. Weitere wichtige architektonische Bekundungen waren etwa die Anlage des Nationalfriedhofs auf dem Vyšehrad oder die Errichtung des Denkmals für den Reformator Jan Hus auf dem Altstädter Ring.

1918 verbanden sich die Tschechen mit den Slowaken zu einer künstlichen Einheitsnation. Prag wurde zur Kapitale des demokratisch verfaßten Staatswesens Tschechoslowakei. Indem die junge Republik auf dem Hradšchin ihren Präsidentensitz einrichtete, machte sie ihn zum zentralen Staatssymbol. Die Burg band die republikanische Gegenwart an eine historische Staatsidee, verkörperte die politische Souveränität des Landes und garantierte die hauptstädtische Tradition Prags. Zugleich befand sich auf der Burg ein reales Machtzentrum. Hier residierte Tomáš Garrigue Masaryk, der ‚Befreier-Präsident‘, den der Nimbus des Staatsgründers umgab und der bei der Bevölkerung höchste Verehrung genoß. Masaryk begnügte sich nicht damit, den jungen Staat zu repräsentieren, er beeinflusste aktiv die Geschicke des Landes. Höchst einflußreich war auch die Interessengruppe um den Präsidenten, die politisch den Ton angab und die als ‚die Burg‘ bezeichnet wurde.¹¹

Während der letzten Periode habsburgischer Herrschaft hatte die Königsburg mit ihrer politischen Bedeutung auch ihren architektonischen Glanz verloren. Staatspräsident Masaryk, der sich in der Rolle des Bauherrn sah, betrachtete die Wiederherstellung der Burg als ein wichtiges Ziel seiner Politik: »[...] aus ihr möchte ich ein Denkmal unserer Geschichte machen, ein Bild unseres alt-neuen Staates, ein Symbol nicht nur der Vergangenheit, sondern auch der Zukunft. In concreto: die monarchische Burg umwandeln in eine demokratische.«¹² Masaryk besaß ein scharfes Bewußtsein von der integrierenden Kraft staatlicher Zeremonien und Symbole, denen er eine wichtige erzieherische Funktion zuerkannte.¹³ Mit der Gestaltung des höchsten nationalen Symbols betraute er den Architekten Jože

Obveze študentov: redno odgovorno delo, sicer odpoved z dopisnico. Diploma: formalnost, ker mora biti predloženo delo izbrušeno, po glavnem in edinem pravilu. Družabnost: nobene gostilne, nič prijateljev, nikamor iz mesta.

Edvard Ravnikar leta 1987 v AB-ju ob ponatisu njegovega teksta za Plečnikov katalog za razstavo v Parizu

Manipulirani prostori

Plečnikova naloga na praškem gradu ni bila načrtovanje reprezentativnih novih zgradb, temveč prenova kompleksa, ki je zrasel v tisočletni zgodovini. Slovenski arhitekt je uporabil repertoar form, ki si ga je sposodil v antični arhitekturni zgodovini in za katerega so značilni tako bogastvo preobrazb kot tudi oblikovalska strogost in natančnost. Prizorišča njegovega dela so bila poleg predsedniškega stanovanja, ki ga je bilo treba na novo urediti, še grajski vrtovi in dvorišča v grajskem kompleksu.

Na južnih grajskih vrtovih je Plečnik oblikoval strmi teren, artikuliral vmesne prostore in prehode, razporedil arhitekturne fragmente in spomenike. vzdolž starega obrambnega zidu je ustvaril razgledne točke s pogledom na mesto. Arhitekturni prizor mestne panorame je bil njegovo vodilo pri oblikovanju vrta. Strmi naklon na zahodnem vходу v Rajski vrt je Plečnik izkoristil za postavitev širokih, monumentalnih stopnic. Na polovici višine stopnic je načrtoval postavitev monolitne stele (sl. 1). Spomenik naj bi bil posvečen padlim češkim legionarjem, ki so s služenjem v prvi svetovni vojni odločilno pripomogli k uveljavitvi državnosti. Toda projekt se je izjalovil, potem ko sta drug za drugim razpadla dva za ta namen predvidena kamnita bloka. Pod stopniščem je na trapezno, rahlo nagnjeno travnato površino kot nasprotje stele Plečnik namestil prav tako monolitno granitno skledo (sl. 2).

Na prvem grajskem dvorišču, odprtem na zahod, je Plečnik osrednjim Matijevim vratom dodal dva stranska prehoda; severni vodi k reprezentativnim sprejemnim sobam v gradu, južni pa k predsedniškemu stanovanju. Z vzorcem v tlakovanju je speljal novi poti h glavni temi prostorskega oblikovanja (sl. 3). Ta rešitev je očitno izhajala iz želje, da bi zaprl Matijeva vrata, ki imajo zaradi reliefa dvojnega orla značilnost »cesarskega« dostopa do gradu (sl. 4). Na načrtu, ki je nastal leta 1920, je prehod skozi težka bronasta vrata, nad katerimi kraljuje češkoslovaški državni emblema, zaprt (slika 5).¹⁵ V poznejši fazi načrtovanja se državni emblema dviga v središču prostora in tako dodatno zapira njegovo osrednjo os (sl. 3).¹⁶ Iz postopnega razvoja idejnega osnutka lahko ugotovimo, da naj bi z blokado Matijevih vrat simbolično »blokiral« tudi cesarsko-avstrijsko preteklost gradu.¹⁷ Če bi bilo izpeljano po načrtih, bi Plečnikovo oblikovanje prvega grajskega dvorišča postalo najpomembnejši izraz začetka nove države na gradu.¹⁸

Še radikalnejši je bil Plečnik z obstoječo prostorsko strukturo na tretjem grajskem dvorišču. Po neenakomerno pozidanem, prvotno neravnem prostoru je položil homogene, kvadratne granitne plošče. Sistem linij je orientiran k vходу v pisarno predsednika, vendar ga zaznavamo kot nevtralen raster. Na pravokotno zemljišče je Plečnik kot objeta trouvés postavil srednjeveški spomenik svetega Jurija na konju ter obelisk, ki

Plečnik, den er 1920 als Burgarchitekten berief,¹⁴ und dessen Entscheidungen er vierzehn Jahre lang durch die Autorität seines Amtes absicherte.

Manipulierte Räume

Plečniks Aufgabe auf der Prager Burg war nicht die Planung repräsentativer Neubauten, sondern die Adaption des im Laufe einer tausendjährigen Geschichte gewachsenen Komplexes. Dafür bediente sich der slowenische Architekt eines der antiken Baugeschichte entlehnten Formenrepertoires, das sich durch seinen Verwandlungsreichtum ebenso auszeichnete wie durch seine gestalterische Strenge und Präzision. Schauplätze seiner Arbeit waren neben der neu einzurichtenden Präsidentenwohnung die Gärten der Burg und die von der Burganlage umschlossenen Höfe.

In den südlichen Burggärten modellierte Plečnik das abschüssige Terrain, artikulierte Zwischenräume und Übergänge, verteilte Kleinarchitekturen und Monumente. Entlang der alten Befestigungsmauer schuf er Anhaltspunkte für den Blick auf die Stadt. Die architektonische Darbietung des Stadtpanoramas war das Leitmotiv seiner Gartengestaltung. Das starke Gefälle am westlichen Eingang zum Paradiesgarten nutzte Plečnik für die Anlage einer breiten Monumentaltreppe. Auf halber Höhe der Treppe plante er die Aufstellung einer monolithischen Stele (Abb. 1). Das Denkmal sollte dem Andenken der gefallenen tschechischen Legionäre gewidmet sein, deren Einsatz im Ersten Weltkrieg entscheidend zur Durchsetzung der Eigenstaatlichkeit beigetragen hatte. Das Projekt zerschlug sich jedoch, nachdem zwei hierfür vorgesehene Steinblöcke nacheinander zerbrochen waren. Unterhalb der Treppenanlage plazierte Plečnik als Widerpart der Stele eine ebenfalls monolithische Granitschale inmitten einer trapezförmigen, sanft geneigten Rasenfläche (Abb. 2).

Im nach Westen offenen ersten Burghof ergänzte Plečnik das zentrale Matthiastor um zwei seitliche Durchgänge, von denen der nördliche die repräsentativen Empfangsräume der Burg erschloß, der südliche die Präsidentenwohnung. Durch ein der Pflasterung einbeschriebenes Muster machte er die neue Wegführung zum Hauptthema der Platzgestaltung (Abb. 3). Ausgangspunkt dieser Lösung war offenbar der Wunsch, das Matthiastor abzuriegeln, das durch einen reliefierten Doppeladler als ‚kaiserlicher‘ Zugang zur Burg gekennzeichnet ist (Abb. 4). Ein 1920 entstandener Entwurf zeigt den Durchgang durch schwere Bronzetore verschlossen, über denen ein tschechoslowakisches Staatsymbol thron (Abb. 5).¹⁵ In einem späteren Planungsstadium erhebt sich das Staatsymbol im Zentrum des Platzes und versperrt so zusätzlich dessen Mittelachse (Abb. 3).¹⁶ Die schrittweise Entwicklung der Entwurfsidee läßt erkennen, daß mit der angestrebten Blockade des Matthiastors zugleich die kaiserlich-österreichische Vergangenheit der Burg symbolisch ‚blockiert‘ werden sollte.¹⁷ In ihrer geplanten Form ausgeführt, wäre Plečniks Gestaltung des ersten Burghofs zur prägnantesten Manifestation staatlichen Neubeginns auf der Burg geworden.¹⁸

Noch radikaler manipulierte Plečnik im dritten Burghof die vorgefundene Raumstruktur. Dem unregelmäßig umbauten, ursprünglich unebenen Platz unterlegte er eine homogene Felderung aus quadratischen Granitplatten. Das Linien-system ist auf den Eingang zur Kanzlei des Präsidenten orientiert, wird

ab H ü



3. Jože Plečnik, praški grad, načrt za prvo grajsko dvorišče, naris, 1921, Narodni tehnični muzej v Pragi, zapuščina Otto Rothmayerja
3. Jože Plečnik, Prager Burg, Entwurf für den ersten Burghof, Grundriß, 1921, Narodni technické muzeum v Praze, pozustalost Otto Rothmayera



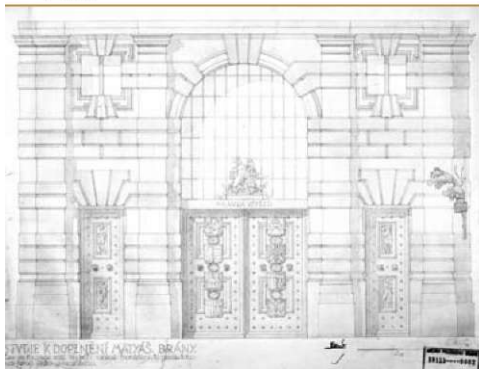
4. Praški grad, prvo grajsko dvorišče, pogled proti severovzhodu
4. Prager Burg, erster Burghof, Blick nach Nordosten

Students' duties: regular and responsible work, or face dismissal by post card. Graduation thesis: a formality as the work submitted must be honed to perfection according to the main and only rule. Socialising: no taverns, no friends, no out of town trips.

Edvard Ravnikar in AB magazine, 1987, on the occasion of his text for the catalogue for the Plečnik exhibition in Paris being reprinted

ab

esej



5. Jože Plečnik, praški grad, načrt za preoblikovanje vrat Matije-va vrata, naris, 1920, arhiv praškega gradu
5. Jože Plečnik, Prager Burg, Entwurf für die Umgestaltung des Matthiastors, Ansicht, 1920, Archiv Prazskeho hradu



6. Praški grad, tretje grajsko dvorišče z Jurijevim vodnjakom, pogled proti severu, foto: Nino Vranic
6. Prager Burg, dritter Burghof mit Georgsbrunnen, Blick nach Norden, Foto: Nino Vranic

Obrtnika je znal in mogel obvladati, gradbenih podjetnikov pa ne. Odklanjal je njihovo podjetniško miselnost. Tu kontakt ni bil možen. Zato se je izogibal gradbiščem in v strahu pred presenečenji in pritiski h kompromisom postavil tja svoje predstavnike.

Tomaž Štrukelj leta 1987 v tipkopisu svojih spominov

naj bi nadomestil ponesrečeno stelo v grajskem vrtu (sl. 6).

Tretje grajsko dvorišče je bilo v središču Plečnikovih prizadevanj, da bi drugače organiziral sistem poti na gradu. Njegov koncept je predvideval, da bi ozki prehod z drugega na tretje grajsko dvorišče razširil na štiri ali celo pet prehodov.¹⁹ Na novo postavljeni most preko Jelenjega jarka naj bi s severne strani omogočil neposreden dostop na tretje grajsko dvorišče (sl. 7).²⁰ Stopnice, narejene v letih 1928-1931, ki s tretjega grajskega dvorišča vodijo na Rajski vrt, ga spojijo s povezavo sever-jug. Poleg tega je hotel Plečnik ob severni strani gradu narediti sprehajalno pot.²¹ Prvi del poti, ki prihaja z vrta ob obrambnem zidu, je lahko končal leta 1932. Če bi svoj projekt nadaljeval, bi bil grajski plato prehodni z vseh strani. Alternativne poti, večja prepustnost, misel na prehodnost - vsi Plečnikovi ukrepi se izogibajo hierarhični organizaciji grajskega kompleksa.²²

Večpomenski simboli

Spričo simbolnega pomena, pripisanega adaptaciji gradu, preseneča Plečnikova zadržanost glede likovne simbolike. V mnogih skicah je sicer poskušal oblikovati državne embleme, vendar je svoje zamisli uresničil le v redkih primerih.²³ Ideja, s katero se je največ ukvarjal, je bila kombinacija češkega leva s slovaškim križem. Kipar Jan Štursa je dobil naročilo, da izdela plastiko grbovne živali. Potem ko je bila zavržena njena postavitev na osrednji osi prvega grajskega dvorišča, naj bi okronala stelo v Rajskem vrtu. Motiv leva pa je bil uporabljen samo na manj pomembnih mestih, denimo pri ornamentalnem oblikovanju okenske mreže. Drugi heraldični emblem, orel kot simbol Moravske, je bil sprva predviden za kamnito iglo na Moravski bastiji na Vrtu na okopih. Namesto njega je bila izvedena pozlačena kroglja s štirimi strelami (poklon Slovakom, saj se njihova himna prične z besedami: Nad Tatrami se bliska... - op. A.H.) Plečnik je večkrat uporabil motiv lipovega lista kot »slovanski« emblem. Posebej zasnovan grb pokrajini je uporabil le v notranjosti gradu. Nekateri male skulpture, ki jih je Plečnik vključil v svoje oblikovanje, so tolmačili kot namige na mit o ustanovitvi Prage, pripoved o kneginji Libuši in oraču Pšemislju.²⁴ Z zvezdami okronana ženska glava nad vhodom v predsedniško stanovanje v tretjem grajskem dvorišču in podobna glava nad vrati v Vrtu na okopih bi lahko spominjali na Libušino prerokbo o mestu, katerega slava bo segala do zvezd. Z biki, ki nosijo baldahin na izteku tretjega grajskega dvorišča v Rajski vrt, bi bili lahko mišljeni Pšemisljovi voli - prav tako pa bi lahko šlo za minojske bika kot uvod v likovno govorico stopnic, ki se navdihujejo pri antični Kreti. Kjer Plečnik posega po figuralnih elementih, se izogiba ikografski natančnosti. Izogibanje enopomenskosti je stalna značilnost njegovih likovnih podob. Simbolično jedro prenove gradu je obelisk, ki je

jedoch als neutrales Raster wahrgenommen. Auf der orthogonalen Grundfläche arrangierte Plečnik als objets trouvés ein mittelalterliches Reiterstandbild des heiligen Georg und einen Obelisk, der für die verunglückte Stele im Paradiesgarten entschädigen sollte (Abb. 6).

Der dritte Burghof stand im Zentrum der Bemühungen Plečniks, das Wegesystem auf der Burg zu reorganisieren. Sein Konzept sah vor, den schmalen Durchgang vom zweiten zum dritten Burghof zu einer vier- oder sogar fünffachen Öffnung zu erweitern.²⁰ Mit Hilfe einer neu zu errichtenden Brücke über den Hirschgraben sollte ein direkter Zugang zum dritten Burghof von Norden her geschaffen werden (Abb. 7). Mit der 1928-31 ausgeführten Treppe, die vom dritten Burghof in den Paradiesgarten führt, hätte er sich zu einer Nord-Süd-Verbindung gefügt. Außerdem bemühte sich Plečnik, entlang der Nordflanke der Burg einen Spazierweg anzulegen.²¹ Ein erstes, vom Basteigarten ausgehendes Teilstück dieses Weges konnte er 1932 vollenden. Hätte er das Vorhaben weiterverfolgt, wäre das Burgplateau allseits umgehbar geworden. Die Schaffung alternativer Wege, die erhöhte Durchlässigkeit, der Gedanke der Umgehbarkeit - alle Maßnahmen Plečniks tendieren dazu, die hierarchische Organisation des Burgkomplexes aufzuweichen.²²

Mehrdeutige Symbole

Angehts der dem Burgumbau beigemessenen symbolischen Bedeutung überrascht die Zurückhaltung, die Plečnik sich im Umgang mit figürlicher Symbolik auferlegte. Zwar erprobte er in vielen Entwurfskizzen die Gestaltung staatlicher Embleme, doch nur in wenigen Fällen verwirklichte er seine Gedanken.²³ Die Idee, mit der er sich am intensivsten auseinandersetzte, war die Kombination des böhmischen Löwen mit einem slowakischen Kreuz. Der Bildhauer Jan Štursa war mit einer vollplastischen Darstellung des Wappentiers beauftragt. Nachdem die Aufstellung in der Mittelachse des ersten Burghofs verworfen worden war, sollte es die Stele im Paradiesgarten bekrönen. Zur Anwendung kam das Löwenmotiv jedoch nur an untergeordneter Stelle, so bei der ornamentalen Gestaltung von Fenstergittern. Ein weiteres heraldisches Emblem, der Adler als Symbol Mährens, war anfangs für die Steinnadel auf der Mährischen Bastion im Wallgarten vorgesehen. Statt seiner wurde eine von Blitzen unterfangene Kugel ausgeführt. Mehrfach verwendete Plečnik das Motiv des Lindenblattes als ‚slawisches‘ Emblem. Die eigens entworfenen Wappen der Landesteile setzte er lediglich im Burginneren ein.

Einige Kleinskulpturen, die Plečnik in seine Gestaltungen einbezog, wurden gedeutet als Anspielungen auf den Prager Gründungsmythos, die Erzählung von der Fürstin Libussa und dem Ackermann Premysl.²⁴ Ein sternbekrönter Frauenkopf über dem Eingang zur Präsidentenwohnung im dritten Burghof und ein ähnlicher Kopf über einem Tor im Wallgarten könnten an die Prophezeiung der Libussa erinnern, die von einer Stadt sprach, deren Ruhm bis zu den Sternen reichen werde. Mit den Stieren, die den Baldachin am Abgang vom dritten Burghof zum Paradiesgarten tragen, mögen die Ochsen Pfemyls gemeint sein - ebensogut aber könnte es sich um minoische Stiere handeln, die auf die am antiken Kreta inspirierte Formensprache der Treppe vorbereiten. Wo Plečnik auf figürliche Elemente zurückgreift, vermeidet er

bil ob praznovanju desete obletnice obstoja republike leta 1928 postavljen na tretjem grajskem dvorišču.²⁵ Obelisk je materialni in idejni naslednik neuresničene stele v Rajskem vrtu. Načrtovani spomenik postavlja smrt čeških legionarjev za temelj češkoslovaške državnosti,²⁶ utelešene v grobovni živali na vrhu. Ustanovitelj države Masaryk, ki je bil med vojno najvišji poveljnik legije, je pripravil napis za spomenik in spomenik deloma tudi sam financiral. Tudi obelisk na tretjem grajskem dvorišču naj bi se sprva dvigoval nad grobom neznanega vojaka. V izvedeni obliki pa ne opozarja na prvotno zamišljeno spominsko funkcijo. Ne deluje kot spominsko obeležje, temveč kot abstraktno arhitekturno znamenje. Plečnik se spet izogne ikonografski določnosti.

Enako kot obelisk ima značaj abstraktnega znamenja tudi granitna skleda v Rajskem vrtu. Pri obeh, obelisku in granitni skledi, je treba premisliti, ali ju lahko beremo kot elementa ikonografije glavnih mest.²⁷ Tradicija obeliska, postavljenega na trge glavnih mest, sega do sikstinske obnove Rima v 16. stoletju. Konkreten zgled Plečnikovega spomenika v obliki skleda je granitna skleda, ki jo je Karl Friedrich Schinkel uporabil pri oblikovanju glavnega mesta Berlin. Prestiž tako novoveških obeliskov kot tudi berlinske skleda nenazadnje izhaja iz tehničnih zmogljivosti, ki so bile dane na ogled z obdelavo in premikanjem ogromnih kamnitih blokov. Pozornost zbujajoča tehnična dosežka pa sta bila tudi dvigovanje in prevoz praških monolitov. Spektakularne okoliščine prevoza so spomenikom zagotovile pozornost celotne dežele.²⁸

Plečnik pa s prostorsko razporeditvijo svoje objekte odtuji od zgodovinskih predhodnikov. Zlasti obelisk na tretjem grajskem dvorišču jasno loči od vseh zgledov. Kamnitega znamenja ne postavi na sredo, temveč na rob nepravilnega trga; poleg tega ga pomakne v ostri kot ob bližnji stavbi in ga tako predstavi kot telo, izolirano od okolice. Zgodovinska tema obeliska postane pri Plečniku predmet urbanističnega postopka.

Državna simbolika se skriva tudi v tlakovanju tretjega grajskega dvorišča. Granitne plošče izvirajo iz kamnologov po vsej republiki.²⁹ Najimennitnejši prostor praškega gradu je tako materialno povezan z vsemi pokrajinami dežele. Tako kot petdeset let prej v primeru češkega narodnega gledališča naj bi tudi tu izbira gradbenega materiala podkrepila nacionalne aspiracije gradbenega projekta. Kult materiala jasna povezuje Zitekovo gradnjo gledališča in Plečnikovo obnovo gradu.³⁰

Med gradom in mestom

Med pristojnostmi grajskega arhitekta je bila tudi urbanistična ureditev okolice Hradčanov. Vendar pa je pri tem tekmoval z Državno regulacijsko komisijo, katere naloga je bila rešiti vse urbanistične probleme glavnega mesta. Pri izvajanju svojih urbanističnih pooblastil je bil torej v resnici zelo omejen. V središču Plečnikovih urbanističnih

ikonographische Präzision. Die verweigerte Eindeutigkeit ist ein konstantes Merkmal seiner Bilderfindungen.

Den symbolischen Angelpunkt des Burgumbaus bezeichnet der Obelisk, der 1928 zur Feier des zehnjährigen Bestehens der Republik im dritten Burghof aufgestellt wurde.²⁵ Er ist der materielle und ideelle Nachfolger der unverwirklichten Stele im Paradiesgarten. Das geplante Denkmal nahm den Tod der tschechischen Legionäre als Grundlegung der tschechoslowakischen Staatlichkeit in Anspruch,²⁶ verkörpert in dem bekrönenden Wappentier. Der Staatsgründer Masaryk, der während des Krieges oberster Befehlshaber der Legion gewesen war, verfaßte eine Inschrift für das Monument und beteiligte sich an dessen Finanzierung. Auch der Obelisk im dritten Burghof sollte sich zunächst über einem Grab des unbekanntenen Soldaten erheben. In der ausgeführten Form fehlt ihm jedoch jeder Verweis auf die ursprünglich intendierte Memorialfunktion. Er präsentiert sich nicht als Mahnmal, sondern als abstraktes architektonisches Zeichen. Wiederum entzieht sich Plečnik einer ikonographischen Festlegung.

Denselben abstrakten Zeichencharakter wie der Obelisk besitzt auch die Granitschale im Paradiesgarten. Für beide, Obelisk und Granitschale, ist zu überlegen, ob sie als Elemente einer hauptstädtischen Ikonographie gelesen werden können.²⁷ Der Obelisk besitzt als Ausstattungstück metropolitane Platzanlagen eine Tradition, die bis zur sixtinischen Umgestaltung Roms im 16. Jahrhundert zurückreicht. Plečniks Schalenmonument hat in der großen Granitschale, die Karl Friedrich Schinkel bei der hauptstädtischen Ausgestaltung Berlins verwendete, ein konkretes Vorbild. Das Prestige der neuzeitlichen Obelisken ebenso wie das der Berliner Schale beruhte nicht zuletzt auf der technischen Leistung, die mit der Bearbeitung und Bewegung der kolossalen Steinblöcke zur Schau gestellt wurde. Aufsehenerregende technische Unternehmungen waren aber auch die Hebung und Beförderung der Prager Monolithen. Die spektakulären Umstände des Transports sicherten den Monumenten die Aufmerksamkeit des ganzen Landes.²⁸

Durch ihre räumliche Anordnung entfremdet jedoch Plečnik seine Objekte von der historischen Präzedenz. Besonders den Obelisken im dritten Burghof distanziert er entschieden von allen Vorbildern. Er stellt das Steinmal nicht in die Mitte, sondern an den Rand der unregelmäßigen Platzanlage; zudem rückt er es in spitzen Winkel zur Nachbarbebauung und präsentiert es so als einen von seiner Umgebung isolierten Körper. Das historische Thema des Obelisken wird bei Plečnik zum Gegenstand einer urbanistischen Manipulation.

Staatliche Symbolik verbirgt sich auch in der Pflasterung des dritten Burghofs. Die Granitplatten stammen aus Steinbrüchen der gesamten Republik.²⁹ Der vornehmste Platzraum der Prager Burg ist dadurch materiell mit den Regionen des Landes verbunden. Wie fünfzig Jahre zuvor im Fall des tschechischen Nationaltheaters ist es auch hier die Wahl des Baustoffs, die den nationalen Anspruch der Bauunternehmung untermauern soll. Im Kult des Materials besteht eine deutliche Kontinuität zwischen Zitek's Theaterbau und Plečnik's Burgumbau.³⁰

Zwischen Burg und Stadt

Zu den Kompetenzen, mit denen der Burgarchitekt ausgestattet war, gehörte auch die städtebauliche Regulierung der Umgebung des Hradschin. Allerdings konkurrierte er

esej

ab



7. Jože Plečnik, praški grad, načrt za ureditev okolice, 30.9.1925, Narodni tehnični muzej v Pragi, zapuščina Otto Rothmayerja
7. Jože Plečnik, Prager Burg, Regulierungsentwurf für die Burgumgebung, 30.09. i 925, Narodni technické muzeum v Praze, pozůstalost Otto Rothmayera

O

He knew how to handle an artisan or a contractor, but he was useless when it came to building entrepreneurs. He refused to acknowledge their business mentality - they just couldn't see eye to eye. This is why he stayed away from building sites and always sent his representatives there, who couldn't take decisions or be pressured into any compromises.

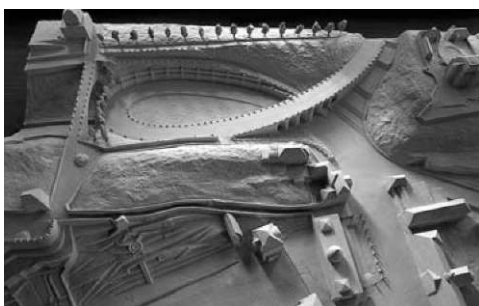
Tomaž Štrukelj in the draft of his memoirs, 1987

ab

esej



8. Jože Plečnik, praški grad, načrt za ureditev okolice, 1922
8. Jože Plečnik, Prager Burg, Regulierungsentwurf für die Burgumgebung, 1922



9. Jože Plečnik, praški grad, projekt za klančino v obliki pentlje na vzhodnem pobočju, mavčni model, 1931, foto: Nino Vranic
9. Jože Plečnik, Prager Burg, Projekt einer schleifenförmigen Rampe am Osthang des Burgbergs, Gipsmodell, 1931
Foto: Nino Vranic

predstav je bila ideja o monumentalnem neposrednem dostopu med starim mestom in grajskim platojem.³¹ To misel je prvič izrazil leta 1920 v projektu poti, ki naj bi od Vaclavske Namesty vodila preko starega mesta na obrežje Vltave, na novem mostu naj bi prečkala reko in se kot dolg dovoz vzpela do pobočja na severni strani gradu.³² V leta 1922 predstavljeni različici je namesto gradnje mostu načrtoval obnovo mostu Manes, od katerega naj bi se odcepila dovozna klančina (sl. 8).³³ Leta 1931 je Plečnik svoje načrte za klančino okrepil v osnutku dovoza v obliki pentlje na spodnjem koncu Jelenjega jarka, v katerem je bolj upošteval topografske razmere (sl. 9).

Umestitev klančine v bližini gradu je Plečnik ohranil v vseh osnutkih, v nasprotju s predstavniki regulacijske komisije, ki so zagovarjali prometno ugodnejše povezave. Plečnika ni zanimala rešitev prometno-tehničnega problema, pač pa je z dramaturgijo poti želel opozoriti na izreden pomen kraljevega gradu. V svojih načrtih za klančino konkretizira idejo »nove kraljeve poti«, sodobnega dvojčka zgodovinske poti kronanja čeških kraljev. Že pri gradnji narodnega gledališča je imel pogled na kraljevi grad pomembno vlogo. Leta 1918 se je obljuba, utelešena v gradu, uresničila. Češka nacionalna država zdaj ni več oddaljena vizija, temveč politična realnost. Ko želi Plečnik razmerje pogleda nadomestiti s trdno povezavo, to ustreza spremenjenemu položaju. Ob tem, da predstavljajo obredno pot na grad, je namen njegovih klančin tudi to, da Hradčane trdneje zasedrjo v topografijo Prage. Urbanistična povezava omogoči, da mesto sodeluje v nacionalni simboliki kraljevega gradu. Prav Hradčani dajo Pragi značaj glavnega mesta.

Ljubljana, skrivno glavno mesto Slovencev

V nasprotju s Čehi se Slovenci niso mogli ozirati po državni preteklosti - bili so, če uporabimo izraz, običajen v 19. stoletju, ljudstvo »brez zgodovine«. ³⁴ Slovensko naseljitveno področje se je v Avstriji delilo na štiri pokrajine - vojvodine Koroško, Štajersko in Kranjsko ter grofijo Goriško. Ljubljana je bila le upravno središče ene izmed pokrajin, vojvodine Kranjske. Samo v krajšem obdobju od 1809-1813 je mesto pridobilo večjo politično moč. V Napoleonovi novi delitvi Evrope je bila Ljubljana začasno sedež generalnega guvernerja francoskih »Ilirskih provinc«, ki so segale od Tirolske do Črne gore. Po letu 1813 je bilo zopet vzpostavljeno prvotno stanje.

Kljub ozemeljski razdrobljenosti se je Ljubljana v 19. stoletju potegovala za vlogo vseslovenskega glavnega mesta.³⁵ Zaradi slabega izhodiščnega položaja pri uresničevanju nacionalnih interesov so se Slovenci s Hrvati in Srbi v Avstro-Ogrski povezali v »ilirsko« gibanje. Skupaj s sosednjimi južnoslovenskimi narodi so stremeli k večji avtonomiji v habsburški monarhiji. Po njenem razpadu

dabei mit der Staatlichen Regulierungskommission, der die Lösung aller urbanistischen Probleme der Hauptstadt oblag. Faktisch waren ihm also in der Ausübung seiner Planungsvollmacht enge Grenzen gesetzt. Im Zentrum der städtebaulichen Vorstellungen Plečniks stand die Idee einer monumentalen Auffahrt als Direktverbindung zwischen Altstadt und Burgplateau.³¹ Erstmals formulierte er diesen Gedanken 1920 im Projekt eines Weges, der vom Wenzelsplatz durch die Altstadt ans Moldauufer führt, auf einer neuen Brücke den Fluß überquert und in Gestalt einer langgestreckten Rampe zu den Hängen nördlich der Burg emporsteigt.³² In einer 1922 vorgestellten Variante plante er statt des Brückenneubaus einen Umbau der Manes-Brücke, von der die Auffahrtsrampe abzweigen sollte (Abb. 8).³³ 1931 verdichtete Plečnik seine Rampenpläne im Entwurf einer schleifenförmigen Auffahrt am unteren Ende des Hirschgrabens, in dem er sensibler auf die topographischen Bedingungen einging (Abb. 9).

An einer burgnahen Anordnung der Rampe hielt Plečnik in allen Entwürfen fest, abweichend von den Wortführern der Regulierungskommission, die verkehrsgünstigere Verbindungen befürworteten. Plečnik interessiert sich nicht für die Lösung eines verkehrstechnischen Problems. Vielmehr will er durch die Dramaturgie der Wegführung auf die herausragende Bedeutung der Königsburg vorbereiten. In seinen Rampenplänen konkretisiert sich die Idee eines, neuen Königswegs', eines modernen Gegenstücks zum historischen Krönungsweg der böhmischen Könige.

Bereits beim Bau des Nationaltheaters hatte der Blick auf die Königsburg eine wichtige Rolle gespielt. 1918 hat sich die in der Burg verkörperte Verheißung erfüllt. Der tschechische Nationalstaat ist nun nicht mehr ferne Vision, sondern politische Realität. Es entspricht der gewandelten Situation, wenn Plečnik die Sichtbeziehung durch eine feste Anbindung ersetzen möchte. Neben der rituellen Hinführung auf die Burg dienen seine Rampen der Absicht, den Hradschin fester in der Topographie Prags zu verankern. Durch die städtebauliche Verknüpfung läßt er die Stadt am nationalen Symbolcharakter der Königsburg teilhaben. Es ist der Hradschin, der den hauptstädtischen Anspruch Prags besiegelt.

Ljubljana, heimliche Hauptstadt der Slowenen

Im Gegensatz zu den Tschechen konnten die Slowenen nicht auf eine staatliche Vergangenheit zurückblicken - sie waren, um es mit einem im 19. Jahrhundert geläufigen Ausdruck zu sagen, ein ‚geschichtsloses‘ Volk.³⁴ Innerhalb Österreichs verteilte sich das slowenische Siedlungsgebiet auf vier Länder - die Herzogtümer Kärnten, Steiermark und Krain und die Grafschaft Görz. Ljubljana war lediglich der Verwaltungsmittelpunkt eines dieser Länder, des Herzogtums Krain. Nur für einen kurzen Zeitraum, von 1809 bis 1813, erlangte die Stadt größere politische Bedeutung. Im Rahmen der Neuaufteilung Europas durch Napoleon wurde sie vorübergehend Sitz eines Generalgouverneurs der zu Frankreich gehörenden ‚Illyrischen Provinzen‘, die von Tirol bis nach Montenegro reichten. Nach 1813 wurden jedoch die alten Verhältnisse wiederhergestellt.

Trotz der territorialen Zersplitterung erwarb Ljubljana im Laufe des 19. Jahrhunderts die Anwärtschaft auf die Rolle einer gesamtslowenischen Hauptstadt.³⁵ Die Slowenen ver-

Upam si reči: Plečnikova smrt, njegov pogreb, je prvo razodetje Plečnika, drugo, zemeljsko, še pride - ker ni mogoče, da prerok umre.

Vinko Lenarčič leta 1992 v Spominih na Plečnika, ki so izhajali v Slovenscu

1918 so se Slovenci dejansko ponovno združili z južnimi sosedi v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev. V tej državi je prevladoval srbski centralizem. Fikcija o »troimenskem« narodu s srbsko-hrvaško-slovenskim uradnim jezikom naj bi izravnala razlike med narodnostmi. Zato tudi po letu 1918 ne moramo govoriti o Ljubljani kot glavnem mestu v političnem smislu, temveč zgolj v idejnem. Kljub temu je nova država Slovincem prinesla lastno univerzo in s tem uresničitev ene najpomembnejših nacionalnopolitičnih zahtev iz predvojnega časa. Na novoustanovljeni univerzi v Ljubljani je Jože Plečnik od leta 1920 poučeval arhitekturo.

V dvajsetih in tridesetih letih je lahko Plečnik - hkrati s svojim delom na praškem gradu - pomembno soodločal o urbanističnem dogajanju v Ljubljani. To je bilo možno zaradi poznanstva z dvema možema, ki sta ga lahko podpirala pri urenitvenju njegovih načrtov: Matka Prelovška, direktorja mestnega gradbenega oddelka, in Franceta Steleta, ki je vodil spomeniški urad in hkrati deloval kot Plečnikov publicistični zagovornik. Z njuno pomočjo je arhitektu uspelo v urbanističnih vprašanjih uveljaviti svojo avtoriteto, ne da bi se izpostavljaval v ljubljanskem javnem življenju.

O neprekinjenem Plečnikovem vplivu na eni strani priča veliko število na novo urejenih urbanih situacij v historičnem mestnem jedru, na drugi strani pa vrsta obsežnih ureditvenih načrtov za posamezne četrti ali za celotno območje mesta. Gledano v celoti tvorijo realizirani posegi in idejni načrti obsežno vizijo, za katero se je že v tridesetih letih udomačil izraz »Plečnikova Ljubljana«.³⁶ Formulacija ponazarja močno istovetenje umetnika in mesta. Pojem izraža pristop, ki je želel Plečnikove arhitekturne in urbanistične osnutke razumeti kot enovito celoto. Množica posameznih projektov se zlije v celovito delo, katerega tema je mesto. To celovito delo tu razlagamo kot poskus, da bi ideja o glavnem mestu dobila urbanistično formo.

Glavna priča za takšno interpretacijo ni nihče drugi kot France Stele.³⁷ Umetnosti zgodovinar, ki je na Dunaju študiral pri Maxu Dvoraku in Juliusu von Schlosserju, je bil od leta 1919 v Ljubljani kot konservator pristojen za celotno slovensko jezikovno območje v takratni Jugoslaviji. Poleg tega je svojo vlogo videl v spodbujanju in popularizaciji sodobne slovenske umetnosti. V leta 1924 izdanem tekstu Oris zgodovine umetnosti pri Slovincih si Stele postavlja »vprašanje slovenstva v umetnosti«.³⁸ Največji napredek v skupinskem izrazu prepozna v arhitekturi in kot glavnega predstavnika »narodne arhitekture« predlaga Jožeta Plečnika.³⁹ Steletov Oris je uvod v dolgo vrsto spisov in člankov, v katerih umetnostni zgodovinar spremlja delo arhitekta.⁴⁰ V zvezi s Plečnikovimi projekti se vedno znova vrača k vlogi Ljubljane kot glavnega mesta, ki zanj ne izhaja le iz političnih, administrativnih in gospodarskih funkcij, temveč predvsem iz pomena mesta kot simbolnega

banden sich angesichts ihrer für die Verwirklichung nationaler Interessen ungünstigen Ausgangslage mit den Kroaten und Serben Österreich-Ungarns zur ‚illyrischen‘ Bewegung. Zusammen mit den südslawischen Nachbarvölkern strebten sie nach größerer Autonomie innerhalb des Habsburgerreichs. Tatsächlich fanden sie sich 1918, als die Donaumonarchie auseinanderbrach, in einem gemeinsamen Staat mit ihren südlichen Nachbarn wieder, dem Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen. In diesem Staatswesen dominierte der Zentralismus Serbiens. Die Fiktion einer ‚dreimägen‘ Nation mit serbo-kroato-slowenischer Amtssprache sollte die Unterschiede zwischen den Nationalitäten nivellieren. Es kann also auch nach 1918 nicht in politischem, sondern nur in ideellem Sinn von einer Hauptstadt Ljubljana gesprochen werden. Immerhin brachte der neue Staat den Slowenen eine eigene Universität und damit die Verwirklichung einer der wichtigsten nationalpolitischen Forderungen der Vorkriegszeit. An der neu gegründeten Universität in Ljubljana lehrte seit 1920 Jože Plečnik Architektur.

Während der zwanziger und dreißiger Jahre konnte Plečnik - parallel zu seiner Arbeit auf der Prager Burg - das städtebauliche Geschehen in Ljubljana entscheidend mitbestimmen. Voraussetzung hierfür war seine Bekanntschaft mit zwei Männern, die in der Lage waren, ihn bei der Realisierung seiner Planungen zu unterstützen: Matko Prelovšek, Direktor des städtischen Bauamts, und France Stele, der das Denkmalamt leitete und zugleich als publizistischer Anwalt Plečniks wirkte. Mit Hilfe dieser beiden gelang es dem Architekten, seine Autorität in städtebaulichen Fragen durchzusetzen, ohne sich im öffentlichen Leben Ljubljanas zu exponieren.

Von der kontinuierlichen Einflußnahme Plečniks zeugen einerseits eine Vielzahl neu geordneter urbaner Situationen im historischen Stadtkern, andererseits eine Reihe großräumiger Regulierungspläne für einzelne Viertel oder das gesamte Stadtgebiet. In der Zusammenschau fügen sich realisierte Eingriffe und ideale Planungen zu einer übergreifenden Vision, für die sich bereits in den dreißiger Jahren der Begriff der ‚Plečnikova Ljubljana‘ einbürgerte.³⁶ Die Formulierung steht für eine weitgehende Identifikation von Künstler und Stadt. Der Begriff ist Ausdruck für eine Betrachtungsweise, die Plečniks architektonische und urbanistische Entwürfe als Einheit sehen möchte. Die Vielzahl der Einzelprojekte geht auf in einem Gesamtwerk, dessen Thema die Stadt ist. Dieses Gesamtwerk soll hier gedeutet werden als Versuch, dem Hauptstadtdenken eine städtebauliche Form zu geben.

Kronzeuge für eine solche Interpretation ist niemand anders als France Stele.³⁷ Der Kunsthistoriker, der in Wien bei Max Dvorak und Julius von Schlosser studiert hatte, war seit 1919 als Konservator in Ljubljana für das gesamte slowenische Sprachgebiet im damaligen Jugoslawien zuständig. Daneben sah er seine Aufgabe in der Förderung und Popularisierung der zeitgenössischen slowenischen Kunst. In seiner 1924 erschienenen Schrift Oris zgodovine umetnosti pri slovincih stellt Stele die ‚Frage nach dem Slowenentum in der Kunst‘.³⁸ Die größten Fortschritte im Hinblick auf einen gruppenspezifischen Ausdruck erkennt er in der Baukunst, und als Hauptexponenten einer ‚nationalen Architektur‘ empfiehlt er Jože Plečnik.³⁹ Steles Oris bildet den Auftakt zu einer langen Reihe von Aufsätzen und Artikeln, mit denen der Kunsthistoriker die

I daresay Plečnik's death, his funeral, is the first revelation of Plečnik. The second one, to take place on Earth, is yet to come - there is no way that a prophet can die.

Vinko Lenarčič in his Spomini na Plečnika (Memories of Plečnik), published in instalments in Slovenec newspaper, 1992

ab

esej



10. Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, južna fasada pogled proti jugu
10. Ljubljana, National- und Universitätsbibliothek, Südflanke, Blick nach Süden

središča.⁴¹ Sodobni Ljubljanjani pravi »duhovna prestolnica najvišje funkcijske oblike organizma človeštva, naroda.«⁴² Iz te vloge izpelje zahtevo o gradnji Ljubljane, tako »da bo res glava in srce nevidnega telesa duhovnega organizma.«⁴³ Če je Stele svojo zahtevo na začetku tridesetih let še videl kot neizpolnjeno, v leta 1940 izdani knjižici Ljubljana pri izgradnji glavnega mesta že opisuje velik napredek. Po dveh desetletjih arhitekturne izpopolnitve naj bi bilo mesto »v vsakem oziru vrh skrbno zgrajene piramide slovenstva.«⁴⁴ Ta Ljubljana kot glavno mesto je za Steleta delo Jožeta Plečnika, »Plečnikova Ljubljana.«⁴⁵

V letih 1920-1934 se je Plečnik gibal med Prago in Ljubljano. Večji del leta je preživel v svojem rojstnem mestu, poletne mesece pa na Hradčanih. Številne oblikovalske teme je iz češkoslovaškega glavnega mesta prenesel v svojo domovino.⁴⁶ V njih lahko prepoznamo osrednjo misel, ki jo je prinesel iz Prage - idejo glavnega mesta. Praga je bila njegov model za oblikovanje Ljubljane v nacionalno metropolo. Temeljne kamne za svoj koncept glavnega mesta je Plečnik postavil - ob Steletovi podpori - v celi vrsti idejnih osnutkov, v katerih je zlasti vidna praška usmerjenost. Z načrtovanim Hramom slave na severnem robu mestnega središča naj bi Ljubljana dobila pendant češkega narodnega pokopališča v Višegradu.⁴⁷ V projektu izražena misel o grobišču pomembnih Slovencev je bila kasneje v bistveno manjšem obsegu realizirana s pokopališčem Navje. Tako kot v češkem glavnem mestu je Plečnik tudi grad v Ljubljani videl kot točko kristalizacije domovinske zavesti. Čeprav je imel kot arhitekturni spomenik skromno vrednost, ga je želel spremeniti v to, kar Hradčani pomenijo za Prago - v »nacionalno akropolo.«⁴⁸ Še po drugi svetovni vojni se je z načrti za slovenski parlament navezal na načrte za grad. Tako kot v Pragi si je tudi v Ljubljani prizadeval za oblikovanje monumentalne poti na grad.

Spomenik jeziku in kulturi

Edina monumentalna zgradba v glavnem mestu, ki jo je Plečnik lahko izpeljal in je hkrati njegovo najpomembnejše delo v Ljubljani, je Narodna in univerzitetna knjižnica (sl. 10).⁴⁹ Plečnik je knjižnico zgradil v letih 1936-1941 kot s treh strani samostojno štirikrilno zgradbo. Ostrorobo konstrukcijo je obdal z bogato razgibano teksturo iz opeke in deloma rustikalnega apnenca. Opeka in apnenec sta bila edina razpoložljiva gradbena materiala v bližnji okolici mesta.⁵⁰ V ljubljanski tradicionalni arhitekturi sta vedno skrita pod ometom. Plečnik materialov, tipičnih za okolje, ne skriva pod omet in da tako knjižnici značilno zunanjo podobo. Ali je pri svoji uporabi materiala lahko upošteval lokalne zglede, bi bilo treba še pojasniti.⁵¹ Bivalna arhitektura slovenskega Krasa, na katero v tem kontekstu pogosto opozarjajo,⁵² je uporabljala apnenec brez dodajanja opeke. Dejstvo je, da Plečnik materiale, ki jih najde v okolju,

Arbeit des Architekten begleitet.⁴⁰ Im Zusammenhang mit Plečniks Projekten kommt er immer wieder auf die Hauptstadtrolle Ljubljanas zu sprechen, die sich für ihn nicht nur aus den hier angesiedelten politischen, administrativen und wirtschaftlichen Funktionen ergibt, sondern vor allem aus der Bedeutung der Stadt als symbolischer Mittelpunkt.⁴¹ Das zeitgenössische Ljubljana charakterisiert er als »die geistige Hauptstadt der höchsten Funktionsform des Organismus der Menschheit, der Nation.«⁴² Aus dieser Rolle leitet er die Forderung ab, Ljubljana so auszubauen, »daß es wirklich zum Kopf und Herzen des unsichtbaren Körpers eines geistigen Organismus wird.«⁴³ Sah Stele zu Beginn der dreißiger Jahre seine Forderung noch unerfüllt, so beschreibt er in dem 1940 herausgegebenen Bändchen »Ljubljana« den Hauptstadtausbau als einen bereits weit fortgeschrittenen Vorgang. Nach zwei Jahrzehnten der architektonischen Vervollkommnung sei die Stadt »in jeder Hinsicht der Gipfel der sorgfältig errichteten Pyramide des Slowenentums.«⁴⁴ Dieses hauptstädtische Ljubljana ist für Stele ein Werk Jože Plečniks, eine »Plečnikova Ljubljana.«⁴⁵

Von 1920 bis 1934 pendelte Plečnik zwischen Prag und Ljubljana. Den größeren Teil des Jahres verbrachte er in seiner Vaterstadt, die Sommermonate dagegen auf dem Hradschin. Zahlreiche gestalterische Themen überführte er aus der tschechoslowakischen Kapitale in seine Heimat.⁴⁶ Hinter ihnen zeichnet sich der zentrale Gedanke ab, den er aus Prag mitbrachte: die Hauptstadtidee. Prag war sein Modell für die Ausgestaltung Ljubljanas zur nationalen Metropole. Die Eckpfeiler seines Hauptstadtkonzepts markierte Plečnik - sekundiert von Stele - in einer Reihe von Idealentwürfen, in denen die Orientierung an Prag besonders deutlich wird. Mit einem geplanten »Ruhmestempel« am Nordrand des Stadtzentrums sollte Ljubljana ein Pendant zum tschechischen Nationalfriedhof auf dem Vysehrad erhalten.⁴⁷ Der in dem Projekt formulierte Gedanke einer Begräbnisstätte bedeutender Slowenen kam später mit dem Friedhof »Navje« in stark reduzierter Form zur Ausführung. Wie in der tschechischen Metropole sah Plečnik auch in Ljubljana die Burg als Kristallisationspunkt des patriotischen Bewußtseins. Obgleich als Baudenkmal von bescheidenem Wert, hätte er sie gerne in das verwandelt, was der Hradschin für Prag bedeutet: eine »nationale Akropolis.«⁴⁸ Noch nach dem Zweiten Weltkrieg knüpfte er mit Plänen für ein slowenisches Parlamentsgebäude an die Entwürfe zum Burgausbau an. Wie in Prag, so bemühte er sich auch in Ljubljana um eine monumentale Ausgestaltung des Aufgangs zur Burg.

Ein Monument für Sprache und Kultur

Der einzige hauptstädtische Monumentalbau, den Plečnik ausführen konnte, zugleich sein Hauptwerk in Ljubljana, ist die National- und Universitätsbibliothek (Abb. 10).⁴⁹ Plečnik errichtete den Bibliotheksbau 1936-41 als dreiseitig freistehende Vierflügelanlage. Den scharfkantigen Baukörper umkleidete er mit einer reich bewegten Textur aus Ziegel und teilweise rustiziertem Kalkstein. Ziegel und Kalkstein waren die einzigen in der näheren Umgebung der Stadt vorkommenden Baustoffe.⁵⁰ In der traditionellen Architektur Ljubljanas werden sie stets unter einer Putzhaut verborgen. Plečnik zeigt die ortstypischen Materialien unverputzt und verleiht so der Bibliothek

Nisem vedel, da me je Michael Graves v Pragi že prehitel!

Frank Gehry leta 1993 ko je prvič zagledal Plečnikovo cerkev Srca Jezusovega v Pragi

pretvori v monumentalno fasado.⁵³ Skoraj se zdi, kot da bi hotel s tem simbolično ponazoriti razvoj slovenščine iz ljudskega narečja v kulturni jezik. Z vidnimi kamni postavi Plečnik stavbo kot močan kontrast okoliškim ometanim stavbam. V primerjavi s soseščino terja za zgradbo knjižnice posebno vlogo arhitekturnega spomenika.

Ker se Slovenci niso mogli sklicevati na tradicijo države, so svojo nacionalno zavest utemeljili izključno na jeziku in kulturi. Pomembna referenčna točka nacionalnega samorazumevanja je bil kriterij jezika, ne pa zgodovinska državna tvorba. V narodni knjižnici shranjena pisna pričevanja so imela zato eksistencialen pomen; Plečnikova zgradba kot nekakšno svetišče obdaja tisto, prek česar se definira slovenski narod. Pomen vsebine za kulturno samozavest skupnosti dobi z zgradbo podobo spomenika.

V okviru celotnega koncepta glavnega mesta prevzame gradnja knjižnice vlogo neizpeljanih idejnih projektov. Doprni kipi slovenskih duhovnih veljakov, ki naj bi bili razstavljeni v stebri dvorani stopnišča,⁵⁴ bi knjižnico spremenili v imaginaren Hram slave. V zgradbi knjižnice se nakazuje tudi ideja »nacionalne akropole«. Knjižnica je idejno središče glavnega mesta zaradi svojega monumentalnega žarenja, ne pa zaradi izpostavljene lege nad mestom.

Zahteva po glavnem mestu in spomin na umrle

V neposredni sosesčini narodne knjižnice se nahaja še ena pomembna postaja v itinerarju Ljubljane kot glavnega mesta. Na današnjem Trgu francoske revolucije leta 1929 postavljena stela je spomin na Napoleonov intermezzo »Ilirskih provinc«, katerih upravno središče je bila Ljubljana v letih 1809-1813 (sl. 11).⁵⁵ Plečnik obliko spomenika približa figuri obeliska. Očitno gre tudi tu za praški motiv, ki ga je prenesel v svoje rojstno mesto. Drugače kot monolit na praškem tretjem grajskem dvorišču je 14 metrov visoki spomenik v Ljubljani sestavljen iz šestnajstih marmornih kvadrov. Natančneje kot njegov dvojček v Pragi lahko obelisk v Ljubljani prepoznamo kot simbol glavnega mesta. Spomenik se nanaša na obdobje, ko je Ljubljana prvič prevzela funkcije glavnega mesta. Ponazarja torej zgodovinski trenutek, ki ga je za nazaj mogoče razložiti kot temelj identitete Ljubljane kot glavnega mesta. Ta trenutek je poleg tega veljal za čas rojstva »ilirskega« gibanja, ki je v Avstro-Ogrski pripravljalo pot kasnejši državni tvorbi Jugoslavije. V steli se tako mesto predstavlja kot klica nove države in zahteva trden položaj v njeni zgodovini.

Napisi na podstavku stele dodajajo sporočilo na spomeniku še en pomenski sloj - počastitev umrlih med vojno, kar je bila tudi prvotna zamisel v primeru praškega obeliska. Ker pa so se Slovenci med prvo svetovno vojno borili za Avstro-Ogrsko in s tem na napačni strani, je počastitev namenjena padlim

ihr karakteristično pojavno obliko. Ob er für seine Materialverwendung ländliche Vorbilder in Anspruch nehmen konnte, bedarf weiterer Klärung.⁵¹ Die Wohnarchitektur des slowenischen Karstgebiets, auf die in diesem Zusammenhang häufig verwiesen wird,⁵² verwendete den Kalkstein ohne Beimischung von Ziegel. Festzuhalten bleibt, daß Plečnik die am Ort vorgefundenen Materialien in ein monumentales Fassadenkleid überführt.⁵³ Fast scheint es, als wolle er damit die Entwicklung des Slowenischen aus der volkstümlichen Mundart in eine Kultursprache symbolisch nachvollziehen. Durch die Steinsichtigkeit setzt Plečnik das Gebäude in scharfen Kontrast zu den umliegenden Putzbauten. Gegenüber der Nachbarschaft beansprucht er für den Bibliotheksbau die Sonderrolle eines architektonischen Monuments.

Da die Slowenen sich auf keine staatliche Tradition berufen konnten, gründeten sie ihr Nationalbewußtsein ausschließlich auf Sprache und Kultur. Nicht ein historisches Staatsgebilde, sondern das Kriterium der Sprache bildete den entscheidenden Bezugspunkt des nationalen Selbstverständnisses. Die in der Nationalbibliothek bewahrten Schriftzeugnisse besaßen daher einen existentiellen Stellenwert: Wie ein Schrein umhüllt Plečniks Bauwerk das, wodurch sich die slowenische Nation definiert. Die Bedeutung des Inhalts für das kulturelle Selbstbewußtsein der Gemeinschaft gelangt in dem Bau zu denkmalhafter Präsenz.

Im Rahmen des hauptstädtischen Gesamtkonzepts übernimmt der Bibliotheksbau die Funktionen der unausgeführten Idealprojekte. Die Büsten slowenischer Geistesgrößen, die in der Säulenhalle des Treppenhauses aufgestellt werden sollten,⁵⁴ hätten die Bibliothek in einen imaginären ‚Ruhmestempel‘ verwandelt. Auch der Gedanke der nationalen Akropolis deutet sich in dem Bibliotheksbau an. Nicht durch eine exponierte Lage über der Stadt, wohl aber durch seine monumentale Strahlkraft präsentiert er sich als ideelles Zentrum der Metropole.

Hauptstadtanspruch und Totengedenken

In unmittelbarer Nachbarschaft der Nationalbibliothek befindet sich eine weitere wichtige Station im hauptstädtischen Itinerar Ljubljanas. Auf dem heutigen Platz der Französischen Revolution erinnert eine 1929 errichtete Stele an das napoleonische Intermezzo der ‚Illyrischen Provinzen‘, deren Verwaltungsmittelpunkt Ljubljana 1809-13 gewesen war (Abb. 11).⁵⁵ Plečnik nähert die Form des Denkmals der Figur eines Obelisk an. Offensichtlich handelt es sich auch hier um ein Prager Motiv, das er in seine Vaterstadt übertrug. Anders als der Monolith im Prager dritten Burghof ist das 14 Meter hohe Denkmal in Ljubljana aus sechzehn Marmorquadern zusammengesetzt. Präziser als sein Prager Gegenstück läßt sich der Obelisk in Ljubljana als Hauptstadtsymbol identifizieren. Das Denkmal bezieht sich auf jene Epoche, in der Ljubljana erstmalig Funktionen einer Metropole übernahm. Es vergegenwärtigt also einen historischen Moment, der rückblickend als Grundlegung der hauptstädtischen Identität Ljubljanas gedeutet werden konnte. Dieser Moment galt zudem als Geburtsstunde der ‚illyrischen‘ Bewegung, die innerhalb Österreich-Ungarns der späteren Staatsbildung Jugoslawiens den Boden bereitet hatte. In der Stele präsentiert sich die Stadt somit als Keimzelle des neuen Staates und beansprucht einen festen Platz in dessen Geschichte.

ab 1= |



11. Ljubljana, spomenik Ilirskim provincam, pogled proti jugovzhodu

11. Ljubljana, Denkmal der Illyrischen Provinzen, Blick nach Südosten

O

I didn't realise Michael Graves beat me to Prague!

Frank Gehry upon seeing Plečnik's Church of the Sacred Heart in Prague for the first time, 1993

ab

esej



12. Ljubljana, rimsko obzidje s piramido, pogled proti vzhodu
12. Ljubljana, Römische Mauer mit Pyramide, Blick nach Osten

tujega naroda. Verzi v francoskem in slovenskem jeziku spomenik posvečajo neznanemu vojaku Napoleonove vojske, čigar grob je del stele. Padli Francoz je tako preprosto vzet v službo narodne osvoboditve Slovenije.⁵⁶

Prisvojitve antike

Sestavni del Plečnikovega realiziranega urbanističnega programa je tudi arheološko najdišče na južnem obrobju osrednje Ljubljane. Tu je bil v letih 1912-1913 odkopan del južnega obzidja rimske kolonije Emona. Emona je bil antična predhodnica v srednjem veku na novo ustanovljena Ljubljana. Plečnik se je v letih 1935-1938 lotil rekonstrukcije rimskih ostankov (sl. 12).⁵⁷ Obzidje je obdal z vrtnarsko razčlenjenim varovalnim prostorom, ga obdal s potmi in odprli prečne prehode. Stvarnost arheološkega objekta je poživil z vrsto malih arhitekturnih elementov - razglednim stolpom, piramido, lapidarijem, mestnimi vrati. Z namensko uporabo raznovrstnih materialov je arheološko najdišče razširil v konglomerat, podoben kolažu. Z njegovimi posegi zidovi »spregovorijo«, spodbudijo domišljijo opazovalca in olajšajo čustveno prisvojitve.

Na rimskem obzidju se Plečnik ukvarja z zgodovinskim obdobjem pred slovensko poselitvijo dežele. Zato tu ne gre za rekonstrukcijo nacionalne preteklosti, temveč za prilastitev antičnega genius loci.⁵⁸ Cilj predelave je vključitev rimske zapuščine v kolektivni spomin naroda. Tudi Slovenci tako postanejo dediči univerzalne zapuščine rimskega imperija. Narod »brez zgodovine« se umesti v zahodno zgodovino.

Plečnikovi urbanistični ukrepi ne spremljajo obzidja le na jugu, temveč tudi na severu in vzhodu rimske naselbine. Na severu je Plečnik v letih 1926-1928 na novo uredil Kongresni trg, ki natančno sledi usmeritvi bližnjega mestnega obzidja. France Stele je trg opisal kot »direktnega potomca obzidnega jarka Emona«.⁵⁹ Na vzhodu je Plečnik od leta 1929 oblikoval drug kos zgodovinskega mestnega obzidja ob Vegovi ulici. Podobno kot pri rimskem obzidju v južnem delu je tudi tu iz fragmentov zidu naredil manjši arheološki park. S svojimi posegi priključuje Plečnik v spomin antični zemljevid mesta in sedanjost podoba Ljubljane prikaže kot rezultat zgodovinskih prekrivanj (sl. 13). Urbanistično sedanjost očitno navezuje na monumentalno preteklost. Pri izgradnji slovenskega glavnega mesta vzame za merilo rimsko Emona. Plečnikova vizija glavnega mesta je najbolj zgoščeno izražena na Trgu francoske revolucije (sl. 14). Tu vidimo hkrati Narodno knjižnico, spomenik Ilirskim provincam in fragmente obzidja na Vegovi ulici. Zgradba knjižnice uteleša jezikovno-kulturno identiteto Slovencev. V spomeniku Ilirskim provincam je zgodovinsko zasidrana zahteva po glavnem mestu. S predelavo fragmentov rimskega obzidja pa si nastajajoči narod prilasti antično preteklost kraja.

Die am Fuß der Stele angebrachten Inschriften ergänzen die Aussage des Denkmals um eine weitere Bedeutungsschicht, die Ehrung der Kriegstoten, die ja auch im Fall des Prager Obeliskens ursprünglich mitgedacht war. Da allerdings die Slowenen im Ersten Weltkrieg für Österreich-Ungarn und damit auf der falschen Seite gekämpft hatten, bezieht sich die Ehrung auf die Gefallenen einer fremden Nation. Verse in französischer und slowenischer Sprache widmen das Denkmal einem unbekanntem Soldaten der Armee Napoleons, dessen Grab der Stele inkorporiert ist. Der gefallene Franzose wird dabei kurzerhand für die nationale Befreiung Sloweniens in Dienst genommen.⁵⁶

Aneignung der Antike

Bestandteil des von Plečnik durchgeführten städtebaulichen Programms ist auch eine archäologische Ausgrabungsstätte am Südrand des inneren Ljubljana. 1912-13 war hier ein Abschnitt der südlichen Befestigungsmauer der römischen Kolonie Emona freigelegt worden. Emona war die antike Vorgängerin des im Mittelalter neu gegründeten Ljubljana. In den Jahren 1935-38 unternahm Plečnik eine Umgestaltung der römischen Überreste (Abb. 12).⁵⁷ Er umgab die Mauer mit einem gärtnerisch gegliederten Schutzraum, faßte sie ein durch begleitende Wege und öffnete Durchgänge für quergerichtete Wegführungen. Die Nüchternheit des archäologischen Objekts belebte er durch eine Reihe von Kleinarchitekturen - einen Aussichtsturm, eine Pyramide, ein Lapidarium, ein Stadttor. Durch die zielstrebige Verwendung heterogener Materialien erweiterte er den archäologischen Befund zu einem collageähnlichen Konglomerat. Seine Manipulationen machen die Mauer ‚gesprächig‘, fordern die Imagination des Betrachters heraus und erleichtern die emotionale Aneignung.

An der römischen Mauer setzt sich Plečnik mit einer historischen Epoche auseinander, die der slowenischen Besiedlung des Landes vorausgegangen war. Er betreibt also nicht die Rekonstruktion einer nationalen Vergangenheit, sondern die Inbesitznahme eines antiken genius loci.⁵⁸ Seine Umgestaltung zielt darauf, die römische Hinterlassenschaft in das kollektive Gedächtnis der Nation zu integrieren. Die Slowenen werden so zu Teilhabern am universal verstandenen Erbe des römischen Imperiums. Ein ‚geschichtsloses‘ Volk richtet sich in der abendländischen Geschichte ein.

Nicht nur im Süden, sondern auch im Norden und Osten der römischen Siedlung begleiten Plečniks städtebauliche Maßnahmen den Verlauf der Befestigungsmauer. Im Norden liegt der von Plečnik 1926-28 neu geordnete Kongreßplatz im unmittelbaren Vorfeld der Stadtmauer und folgt präzise deren Orientierung. France Stele charakterisierte den Platz als ‚direkten Nachkommen des Befestigungsgrabens des antiken Emona‘.⁵⁹

Im Osten gestaltete Plečnik ab 1929 ein weiteres Teilstück der historischen Stadtmauer entlang der Straße Vegova ulica. Ähnlich wie bei der römischen Mauer im Süden verwandelte er auch hier die Mauerfragmente in einen kleinen archäologischen Park. Durch seine Eingriffe ruft Plečnik den antiken Stadtplan ins Gedächtnis und kennzeichnet die gegenwärtige Gestalt Ljubljanas als Resultat historischer Überlagerungen (Abb. 13). Sinnfällig bezieht er die städtebauliche Gegenwart auf eine monumentale Vergangenheit. Beim Ausbau der slowenischen Hauptstadt nimmt er Maß am römischen Emona.

Nirgends kommt Plečniks Hauptstadtvision konzentrierter zur Darstellung als am Platz der Französischen Revolution

Manj sem bil navdušen nad stebri, ki so bili votli in konstruirani kot škatle. Lahko bi bili iz masivnega lesa, kakih 16 do 18 cm v prerezu. A so narejeni kot kompoziti. To me vedno zgrozi, ko obiščem kako stavbo in tolčem po materialih in mi zadoni votlo. Vedno iščem iskrenost.

Glen Murcutt leta 2006 v intervjuju po obisku Plečnikove cerkve na Bar

Kraji spomina

Postopek narodnih stavb vsebuje oblikovanje občutka nacionalne pripadnosti, kolektivne identitete. Skupnost se konstituira kot enovita celota, ki je posebna in se ohranja v času. Z besedami egiptologa in kulturologa Jana Assmanna, s trajanjem skupnost pridobi »spomin na skupaj živeto preteklost«. ⁶⁰ Ta v kulturnem spominu rekonstruirana preteklost bo ne glede na svojo objektivno resničnost postala sestavni del samorazumevanja skupnosti. Kot trdi Assmann, kulturni spomin vsebuje težnjo k uprostorjenju. ⁶¹ Skupnost si ustvarja kraje, ki so opora njenemu spominu in simbolično utelešajo njeno identiteto. Glavna mesta so osrednji kraji spomina, v katerih se oblikuje samopodoba celotnega naroda.

Tako v Pragi kot v Ljubljani Plečnikovo urbanistično delo obravnava identiteto in spomin nacionalnih skupnosti. Pri tem se sooča z različnimi zgodovinskimi, političnimi in topografskimi razmerami. V primeru češkoslovaške metropole je s prihodom predsednika na Hradčane osrednji kraj nacionalne identifikacije že določen. S prilastitvijo kraljevega gradu se mlada država zasidra v tisočletni zgodovini dežele. Hradčani postanejo oporišče imaginarne kontinuitete, simbol »znova obujene« državnosti. Plečnikova naloga je arhitekturna izvedba te prilastitve. Zaradi potujočega ravnarja z zgodovinskim kompleksom postane pomen zgradbe za skupnost bolj viden.

V primeru skrivnega glavnega mesta Ljubljane je simbole, v katerih naj bi se spet prepoznal slovenski narod, treba še ustvariti. Tu Plečnik bolj kot v Pragi sodeluje pri konceptualni zasnovi izgradnje glavnega mesta. Arhitekt ravna kot pripadnik nacionalne elite, ki za svoj narod tolmači misel o kulturni in politični samostojnosti. Svoje delo v rojstnem mestu razume kot nacionalno poslanstvo. Plečnik se ne omeji na načrte za posamezne stavbe, ki bi predstavljale nacionalno zavest skupnosti, pač pa rekonstruira celotno mesto kot spominski prostor, v katerem bo nastajajoči narod lahko dobil gotovost vase. V intenzivnem spoprijemu z urbanističnimi in topografskimi danostmi stajlja spomin naroda s spominom kraja. Rezultat njegovega dela je urbanistični okvir za oblikovanje nacionalne skupnosti - mesto Ljubljana kot zrcalo in prizorišče slovenske nation-building.

(Abb. 14). An dieser Stelle rücken die Nationalbibliothek, das Denkmal der Illyrischen Provinzen und die Mauerfragmente an der Vegova ulica gemeinsam in den Blick. Der Bibliotheksbau verkörpert die sprachlich-kulturelle Identität der Slowenen. Im Denkmal der Illyrischen Provinzen ist der Hauptstadtanspruch Ljubljanas historisch verankert. Mit der Umgestaltung der römischen Mauerfragmente vollzieht sich die Aneignung der antiken Vergangenheit des Ortes durch die werdende Nation.

Orte der Erinnerung

Der Vorgang des nation-building beinhaltet die Ausbildung eines nationalen Zugehörigkeitsgefühls, einer kollektiven Identität. Die Gemeinschaft konstituiert sich als eine ihre Eigenart behauptende, die Zeit überdauernde Einheit. Mit der Dauer gehört zur Gruppe - in den Worten des Ägyptologen und Kulturwissenschaftlers Jan Assmann - „die Erinnerung an eine gemeinsam bewohnte Vergangenheit“. ⁶⁰ Diese im kulturellen Gedächtnis rekonstruierte Vergangenheit wird - unabhängig von ihrem objektiven Wahrheitsgehalt - zum Bestandteil des Selbstverständnisses der Gemeinschaft. Assmann zufolge besitzt das kulturelle Gedächtnis eine Tendenz zur Verräumlichung. ⁶¹ Die Gruppe schafft sich Orte, die ihrer Erinnerung Halt geben und ihre Identität symbolisch verkörpern. Hauptstädte sind zentrale Orte der Erinnerung, in denen das Selbstbild der Gesamtnation Gestalt gewinnt.

In Prag wie in Ljubljana umkreist Plečniks städtebauliche Arbeit die Identität und die Erinnerung nationaler Gemeinschaften. Dabei ist er mit unterschiedlichen historischen, politischen und topographischen Bedingungen konfrontiert. Im Fall der tschechoslowakischen Metropole ist mit dem Einzug des Präsidenten auf dem Hradšchin ein zentraler Ort nationaler Identifikation bereits bestimmt. Durch die Inbesitznahme der Königsburg verankert sich der junge Staat in einer tausendjährigen Landesgeschichte. Der Hradšchin wird zum Stützpunkt imaginierter Kontinuität, zum Symbol einer ‚wiedererweckten‘ Staatlichkeit. Plečniks Aufgabe ist der architektonische Vollzug dieser Inbesitznahme. Im verfremdenden Umgang mit dem historischen Komplex verhilft er der gemeinschaftstiftenden Bedeutung des Bauwerks zu größerer Sichtbarkeit.

Im Fall der heimlichen Hauptstadt Ljubljana sind die Symbole, in denen sich die slowenische Nation wiedererkennen soll, noch zu schaffen. In größerem Maße als in Prag beteiligt sich Plečnik hier an der konzeptionellen Grundlegung des Hauptstadtausbaus. Der Architekt handelt als Angehöriger einer nationalen Elite, der stellvertretend für sein Volk den Gedanken kultureller und politischer Eigenständigkeit interpretiert. Seine Arbeit in der Vaterstadt versteht er als nationale Mission. Plečnik beschränkt sich nicht darauf, Einzelbauten zu entwerfen, die das nationale Bewußtsein der Gruppe repräsentieren. Vielmehr rekonstruiert er die gesamte Stadt als einen Erinnerungsraum, in dem sich die werdende Nation ihrer selbst vergewissern kann. In intensiver Auseinandersetzung mit den städtebaulichen und topographischen Gegebenheiten verschmilzt er das Gedächtnis der Nation mit der Erinnerung des Ortes. Ergebnis seiner Arbeit ist ein städtebaulicher Rahmen für die nationale Gemeinschaftsbildung - eine Hauptstadt Ljubljana als Spiegel und Schauplatz des slowenischen nation-building.

ab



13. Načrt Ljubljane s potekom obzidja rimske Emona, für Altertumskunde, VII, 1913

13. Plan Ljubljanas mit dem Mauerverlauf des römischen Emona, für Altertumskunde VII, 1913

O

I was less enthusiastic about the columns, which were hollow and constructed as boxes. They could've been made out of solid wood, say 16 to 18 cm in diameter. But they're composites. I'm always horrified when I'm out looking at a building, knocking on materials, and something rings hollow back at me. I always look for honesty.

Glenn Murcutt in a 2006 interview after visiting Plečnik's church in Barje

ab

esej

Opombe

Pričujoči prispevek izhaja iz predavanja na konferenci »Bauen für die Nation« 21.11.1997 v Bad Wiesseeju, ki ga je organiziral Collegium Carolinum. Prva objava: »Städtebau und nation-building. Zur urbanen Konstruktion nationaler Identität am Beispiel der Arbeit Jože Plečnik in Prag und Ljubljana«, umění, LIII, 2005, str. 127-141. Pri približevanju temi, ki v mnogih pogledih prestopa meje, so mi s spodbudo in kritiko pomagali Volker Jacoby, Michaela Marek, Christopher P. Storck in Tomáš Valena. Vsem se iskreno zahvaljujem.

¹ Pojem je verjetno prvi uporabil Karl W. Deutsch, *Nationalism and Social Communication. An Inquiry into the Foundation of Nationality*, Cambridge, Mass., 1953. Id., *Nationenbildung - Nationalstaat - Integration*, Düsseldorf, 1972. Prim. tudi Hans Lemberg, »Der Versuch der Herstellung synthetischer Nationen im östlichen Europa im Lichte des Theorems vom nation-building«, v: Eva Schmidt-Hartmann (ur.), *Formen des nationalen Bewußtseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien. Vorträge der Tagung des Collegium Carolinum in Bad Wiessee vom 31. Oktober bis 3. November 1991*, München, 1994, str. 145-161, tu str. 146-148.

² Med vse obsežnejšo literaturo o tej temi poleg del Karla W. Deutscha (gl. op. 1) opozarjamo na: Anthony D. Smith, *Theories of Nationalism*, London, 1983; Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London, 1983; Ernest Gellner, *Nationalismus und Moderne*, Berlin, 1991; Eric Hobsbawm, *Nation and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge, 1990. Pregled nad stanjem razprave podaja Dieter Langewiesche, »Nation, Nationalismus und Nationalstaat. Forschungsstand und Forschungsperspektiven«, v: *Neue Politische Literatur*, 1995, str. 190-236. Koristen uvod v problematiko raziskovanja nacionalizma: Peter Alter, *Nationalismus*, Frankfurt na Majni, 1985.

³ Temeljno delo o paradigmi kolektivnega spomina: Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Pariz, 1950; iz njega izhaja: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1992.

⁴ Pregled začetkov raziskovanja o tem v: Heinz-Gerhard Haupt, Charlotte Tacke, »Die Kultur des Nationalen. Sozial- und kulturgeschichtliche Ansätze bei der Erforschung des europäischen Nationalismus im 19. und 20. Jahrhundert«, v: Wolfgang Hardtwig, Hans-Ulrich Wehler (ur.), *Kulturgeschichte heute*, Göttingen, 1996, str. 255-283.

⁵ O temi glavnega mesta: Theodor Schieder, Gerhard Brunn (ur.), *Hauptstädte in europäischen Nationalstaaten*, München, 1983; Klaus von Beyme, *Hauptstadtssuche. Hauptstadtfunktionen im Interessenkonflikt zwischen Bonn und Berlin*, Frankfurt na Majni, 1991; Harald Heppner (ur.), *Hauptstädte in Südosteuropa. Geschichte - Funktion - nationale Symbolkraft*, Dunaj, 1994; Hans-Michael Körner, Katharina Weigand (ur.), *Hauptstadt. Historische Perspektiven eines deutschen Themas*, München, 1995; Ákos Moravanszky, *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, Cambridge, Mass., 1998, str. 25-61; Wolfgang Sonne, *Representing the State. Capital City Planning in the Early Twentieth Century*, München, 2003, str. 29-49.

⁶ Monografije (izbor): Damjan Prelovšek, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Dunaj, 1979; Peter Krečič, *Jože Plečnik*, Ljubljana, 1992; Damjan Prelovšek, *Josef Plečnik 1872-1957. Architectura perennis*, Salzburg in Dunaj, 1992. O Plečnikovem urbanističnem delu: Jörg Stabenow, *Jože Plečnik. Städtebau im Schatten der Moderne*, Braunschweig in Wiesbaden, 1996.

⁷ Oporne točke za »nacionalno« razlago Plečnikovih del daje že Prelovšek, *Wiener Arbeiten*, str. 49-55. Id., *Architectura perennis*, str. 18-20 in 124-126.

⁸ O tej tudi po letu 1918 navidezni temi nacionalnega stila, ki prehaja državne meje: Moravanszky, op. Cit., str. 217-283. Barbara Miller Lane, *National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian countries*, Cambridge, 2000.

⁹ O češkem nacionalnem gibanju v 19. in na začetku 20. stoletja: Jiri Koralka, Richard J. Crampton, »Die Tschechen« v: Adam Wandruszka, Peter Urbanitsch (ur.), *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, 3. zv., *Die Völker des Reiches*, Dunaj, 1980, str. 489-521; Jiri Koralka, *Tschechen im Habsburgerreich und in Europa 1815-1914. Sozialgeschichtliche Zusammenhänge der neuzeitlichen Nationsbildung und der Nationalitätenfrage in den Böhmisches Ländern*, Dunaj in München, 1991. Prim. tudi: Lemberg, op. cit. Otto Urban, »Zu Fragen der Formierung der neuzeitlichen nationalen Gesellschaft: Die Modellsituation der tschechischen Gesellschaft«, v: Schmidt-Hartmann, op. cit., str. 255-262. Jiri Koralka, »Hans Kohns Dichotomie und die neuzeitliche Nationsbildung der Tschechen«, ibid., str. 263-275. Milan Krajčović, »Der Tschechoslowakismus als Form des nationalen Bewußtseins bei Tschechen und Slowaken. Ein Vergleich mit Eugen Lembergs Analyse«, ibid., str. 277-287. Lubomir Novy, »Masaryks Philosophie der Nation im Denken der Gegenwart«, ibid., str. 289-308.

¹⁰ Michaela Marek, »Monumentalbauten« und Städtebau als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, v: Ferdinand Seibt (ur.), *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*, Frankfurt na Majni, 1995, str. 149-233, tu str. 165-202.

¹¹ Prim. Karl Bosl (ur.), *Die »Burg«. Einflußreiche politische Kräfte um Masaryk und Beneš*, Dunaj, 1973, zlasti: Hans Lemberg, »Die politische Funktion der »Burg««, str. 69-84.

¹² *Masaryk erzählt sein Leben. Gespräche mit Karel Čapek*, Berlin, brez letnice, str. 191. »Demokratični grad« odpira vprašanje, v kolikšni meri je Masaryk poleg nacionalne suverenosti znal predstavljati tudi demokratičnost mlade države. Novejše interpretacije so, navezujoč se na predsednikovo formulacijo, postavile v ospredje demokratično zahtevo po obnovi gradu. Kljub temu je očitno, kako tesno Masaryk povezuje pojem demokracije s kriterijem nacionalnosti. V svojem spisu *Nova Europa* primerja svobodo posameznika s svobodo naro-

Anmerkungen:

Der vorliegende Beitrag geht zurück auf ein anlässlich der vom Collegium Carolinum veranstalteten Tagung »Bauen für die Nation« am 21.11.1997 in Bad Wiessee gehaltenes Referat. Erstveröffentlichung: Städtebau und nation-building. Zur urbanen Konstruktion nationaler Identität am Beispiel der Arbeit Jože Plečnik in Prag und Ljubljana, in: umění LIII, 2005, S. 127-141. Bei der Annäherung an das in mehrfacher Hinsicht grenzübergreifende Thema halfen Volker Jacoby, Michaela Marek, Christopher P. Storck und Tomáš Valena mit Anregungen und Kritik. Ihnen allen möchte ich herzlich danken.

¹ Vermutlich als erster verwendete den Begriff: Karl W. Deutsch, *Nationalism and Social Communication. An Inquiry into the Foundation of Nationality*, Cambridge/Mass. 1953. - Idem, *Nationenbildung - Nationalstaat - Integration*, Düsseldorf 1972. Vgl. auch Hans Lemberg, Der Versuch der Herstellung synthetischer Nationen im östlichen Europa im Lichte des Theorems vom nation-building, in: Eva Schmidt-Hartmann (Hg.), *Formen des nationalen Bewußtseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien. Vorträge der Tagung des Collegium Carolinum in Bad Wiessee vom 31. Oktober bis 3. November 1991*, München 1994, S. 145-161, hier S. 146-148.

² Aus der stetig anwachsenden Literatur zum Thema sei neben den genannten Arbeiten von Karl W. Deutsch (wie Anm. 2) auf folgende Titel verwiesen: Anthony D. Smith, *Theories of Nationalism*, London 1983. - Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London 1983. Deutsche Ausgabe: *Die Erfindung der Nation*, Frankfurt am Main 1988. - Ernest Gellner, *Nationalismus und Moderne*, Berlin 1991. - Eric Hobsbawm, *Nation and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge 1990. Deutsche Ausgabe: *Nation und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt am Main 1991. Einen Überblick über den Stand der Diskussion gibt: Dieter Langewiesche, Nation, Nationalismus und Nationalstaat. Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: *Neue Politische Literatur*, 1995, S. 190-236. Eine nach wie vor brauchbare Einführung in die Probleme der Nationalismusforschung bietet: Peter Alter, *Nationalismus*, Frankfurt am Main 1985.

³ Grundlegend für das Paradigma der kollektiven Erinnerung: Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris 1950. Deutsche Ausgabe: Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967. Auf Halbwachs baut auf: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

⁴ Einen Überblick über hierzu bestehende Forschungsansätze geben: Heinz-Gerhard Haupt - Charlotte Tacke, Die Kultur des Nationalen. Sozial- und kulturgeschichtliche Ansätze bei der Erforschung des europäischen Nationalismus im 19. und 20. Jahrhundert, in: Wolfgang Hardtwig - Hans-Ulrich Wehler (Hg.), *Kulturgeschichte heute*, Göttingen 1996, S. 255-283.

⁵ Zum Hauptstadthema: Theodor Schieder - Gerhard Brunn (Hg.), *Hauptstädte in europäischen Nationalstaaten*, München 1983. - Klaus von Beyme, *Hauptstadtssuche. Hauptstadtfunktionen im Interessenkonflikt zwischen Bonn und Berlin*, Frankfurt am Main 1991. - Harald Heppner (Hg.), *Hauptstädte in Südosteuropa. Geschichte - Funktion - nationale Symbolkraft*, Wien 1994. - Hans-Michael Körner - Katharina Weigand (Hg.), *Hauptstadt. Historische Perspektiven eines deutschen Themas*, München 1995. - Ákos Moravanszky, *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, Cambridge/Massachusetts 1998, S. 25-61. - Wolfgang Sonne, *Representing the State. Capital City Planning in the Early Twentieth Century*, München 2003, S. 29-49.

⁶ Monographien (Auswahl): Damjan Prelovšek, *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979. - Peter Krečič, *Jože Plečnik*, Ljubljana 1992. - Damjan Prelovšek, *Josef Plečnik 1872-1957. Architectura perennis*, Salzburg und Wien 1992. - Zur städtebaulichen Arbeit Plečniks: Jörg Stabenow, *Jože Plečnik. Städtebau im Schatten der Moderne*, Braunschweig und Wiesbaden 1996.

⁷ Anhaltspunkte zu einer nationalen Deutung der Arbeit Plečniks gibt bereits: Prelovšek, *Wiener Arbeiten* (wie Anm. 7), S. 49-55. - Idem, *Architectura perennis* (wie Anm. 7), S. 18-20 u. 124-126.

⁸ Zu dem auch nach 1918 auch nach 1918 virulenten Thema des Nationalstils länderübergreifend: Moravanszky (wie Anm. 5), S. 217-283. - Barbara Miller Lane, *National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian countries*, Cambridge 2000.

⁹ Über die tschechische Nationalbewegung im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Jiri Koralka - Richard J. Crampton, Die Tschechen, in: Adam Wandruszka - Peter Urbanitsch (Hg.), *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, Bd. 3, *Die Völker des Reiches*, Wien 1980, S. 489-521. - Jiri Koralka, *Tschechen im Habsburgerreich und in Europa 1815-1914. Sozialgeschichtliche Zusammenhänge der neuzeitlichen Nationsbildung und der Nationalitätenfrage in den Böhmisches Ländern*, Wien/München 1991. Vgl. außerdem: Lemberg (wie Anm. 1). - Otto Urban, Zu Fragen der Formierung der neuzeitlichen nationalen Gesellschaft: Die Modellsituation der tschechischen Gesellschaft, in: Schmidt-Hartmann (wie Anm. 1), S. 255-262. - Jiri Koralka, Hans Kohns Dichotomie und die neuzeitliche Nationsbildung der Tschechen, ibidem, S. 263-275. - Milan Krajčović, Der Tschechoslowakismus als Form des nationalen Bewußtseins bei Tschechen und Slowaken. Ein Vergleich mit Eugen Lembergs Analyse, ibidem, S. 277-287. - Lubomir Novy, Masaryks Philosophie der Nation im Denken der Gegenwart, ibidem, S. 289-308.

¹⁰ Michaela Marek, »Monumentalbauten« und Städtebau als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Ferdinand Seibt (Hg.), *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*, Frankfurt am Main 1995, S. 149-233, hier S. 165-202.

¹¹ Vgl.: Karl Bosl (Hg.), *Die »Burg«. Einflußreiche politische Kräfte um Masaryk und Beneš*, Wien 1973; darin besonders: Hans Lemberg, Die politische Funktion der »Burg«, S. 69-84.

¹² *Masaryk erzählt sein Leben. Gespräche mit Karel Čapek*, Berlin o. J., S. 191. Das Wort von der »demokratischen Burg« wirft die Frage auf, inwieweit Masaryk neben der nationalen Souveränität auch die demokratische Verfaßtheit des jungen Staatswesens dargestellt wissen wollte. Jüngere Interpretationen haben, die Formulierung des Präsidenten aufgreifend, den demokratischen Anspruch des Burg-umbaus in den Vordergrund gerückt. Es fällt jedoch auf, wie eng Masaryk den Demokratiebegriff mit dem Kriterium der Nationalität

da. Kadar govori o demokraciji, ima hkrati v mislih neodvisno nacionalno državo. Ko se poteguje za »demokracijo obnovo Evrope«, mu gre za organizacijo kontinenta v obliki nacionalnih držav. Na tem ozadju se zdi dosledno, če prenovo praškega gradu, ki predstavlja češkoslovaško nacionalno državo, opiše kot »demokracičen« projekt. S tem ni nujno mišljena arhitekturna upodobitev demokracičnih ustavnih vsebin. Tomáš Garrigue Masaryk, *Nova Europa*, Praga, 1920, nav. po leta 1922 prvič izšli nemški izdaji: *Das neue Europa. Der slawische Standpunkt*, Berlin, 1991, str. 187, 191 in 200-201.

¹³ Jasno artikulirano v: Tomáš Garrigue Masaryk, *Svetova revoluce*, Praga, 1925, nav. po nemški izdaji: *Die Weltrevolution. Erinnerungen und Betrachtungen 1914-1918*, Berlin, 1925, str. 498.

¹⁴ O okoliščinah povabila gl. Tomáš Valena, »Plečnik's Interventions in the Context of Prague Castle«, v: Josip Plečnik - *An Architect of Prague Castle*, katalog razstave, Praga, 1996, str. 259-290, tu str. 259-260.

¹⁵ Arhiv praškega gradu, zbirka načrtov, 10113-0002. Ena izmed v osnutku predvidenih vratnih preklad nosi napis »Pravda vitezil!« (=»Resnica zmaguje!«).

¹⁶ Narodni tehnični muzej v Pragi, zapuščina arhitekta Otta Rothmayerja.

¹⁷ V nasprotju s tem poudari funkcionalne vidike projekta: Damjan Prelovšek, »Ideological Substratum in Plečnik's Work«, v: *Architect of Prague Castle*, str. 89-106, tu str. 100.

¹⁸ Ideja o zaprtju osrednjega prehoda je že na samem začetku naletela na hudo nasprotovanje, zlasti s strani spomeniškega varstva, in zato nikoli ni bila uresničena. Namesto Matjevih vrat je bil Plečnikov severni prehod okrog leta 1930 najprej zaprt s steklenimi vrati, leta 1970 pa popolnoma zazidan. Plečnikovega koncepta za prvo grajsko dvorišče danes ni več mogoče razbrati.

¹⁹ Ohranjen v dveh načrtih iz leta 1934 za ureditev okolice gradu: Arhiv praškega gradu, zbirka načrtov, 11617-0002 in 11617-0003. Slika v: *Architect of Prague Castle*, str. 430 in 465.

²⁰ Prvič predlagano v tu objavljenem načrtu iz leta 1925 za ureditev okolice gradu: Narodni tehnični muzej v Pragi, zapuščina Otta Rothmayerja, št. 46.

²¹ Zabeleženo v istem načrtu.

²² Pri roki je razlaga Plečnikove reorganizacije sistema poti kot »demokracičnega« odpiranja kraljevega gradu. Vendar se s tem v zvezi postavi vprašanje po dostopnosti novo odprtih prostorov. Za koga so bila različna območja gradu dejansko odprta? Masarykov »demokracični vrt« je bil še konec 20. let rezerviran zgolj za predsednika. Prim. Valena, op. cit., str. 262.

²³ O tem Prelovšek, op. cit., str. 93-97.

²⁴ Ibid., str. 95-96. Prim. Alois Jirasek, *Stare povesti česke*, Praga, 1988.

²⁵ O postavitvi obeliskov in njihovi predgovodini gl. Valena, op. cit., str. 281-285. Vera Mala, »History of the Obelisk«, v: *Architect of Prague Castle*, str. 291-295. Vladislava Valcharova, »Technical and Material Features of Plečnik's Work«, ibid., str. 321-327.

²⁶ Prim. Reinhart Koselleck, »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden«, v: Odo Marquard, Karlheinz Stierle (ur.), *Identität*, München, 1979, str. 255-276; Reinhart Koselleck, Michael Jeismann (ur.), *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München, 1994; Reinhart Koselleck, »Der unbekannt Soldat als Nationaldenkmal im Blick auf Reiterdenkmale«, v: Vorträge aus dem Warburg-Haus, VII, 2003, str. 139-166.

²⁷ Prim. Tilmann Breuer, »Metropole als Denkmaltypus« v: *Körner, Weigand*, op. cit., str. 137-160, zlasti str. 143 in 153.

²⁸ Simbolni pomen, kakršnega so priznavali zlasti obelisku, se zrcali v želji, ki jo je zbudil pri Plečnikovih praških koleh. Arhitekt Bohumil Hübschmann je šel tako daleč, da je spomenik zahteval za trg, ki ga je sam načrtoval. Prim.: Bohumil Hübschmann, »Monolit«, v: *Styl*, VI, 1925/26, št. 5-6, str. 108-110; id., »Mala strana a Manesovo predmosti«, ibid., št. 7-8, S. 132-134.

²⁹ Valcharova, »Technical Features« str. 322.

³⁰ Plečnik naj bi dejal, da bi najraje ves grad opremil s kamnom: Emil Edgar, »J. Plečnik doma«, v: *Kamen XXII*, 1941, str. 35-43. Prim. tudi: Prelovšek, *Architectura perennis*, str. 148. O uporabi materiala pri gradnji češkega narodnega gledališča gl. Marek, op. cit., str. 180 in 183.

³¹ O tem gl. Jörg Stabenow, Jindřich Vybiral, »Projects for Prague. Urban Projects for the Surroundings of Prague Castle by Josip Plečnik«, v: *Architect of Prague Castle*, str. 431-443. O širšem kontekstu sodobne izgradnje glavnih mest gl. Michaela Marek, »Nationale oder universale Geschichte? Historismen in der Staatsarchitektur der Ersten Tschechoslowakischen Republik«, *architectura*, XXXII, 2002, str. 73-88, zlasti str. 75-80.

³² *Styl*, II (VII), 1921/22, št. 3-6, sl. XXI in str. 33.

³³ *Styl*, III (VIII), 1922/23, št. 2-3, str. 32 in 43.

³⁴ O marksističnem pomenu in uporabi tega toposa prim. Roman Rosdolsky, »Friedrich Engels und das Problem der 'geschichtslosen' Völker«, v: *Archiv für Sozialgeschichte*, IV, 1964, str. 87-282, tu str. 192 in nasl.

³⁵ O slovenskem nacionalnem gibanju v 19. in zgodnjem 20. stoletju: Carole Rogel, *The Slovenes and Yugoslavism 1890-1914*, Boulder, 1977; Janko Pleterški, »Die Slowenen«, v: Wandruszka, Urbanitsch, op. cit., str. 801-838; Ivo Banac, *The National Question in Yugoslavia. Origins, History, Politics*, Ithaca, 1984; A. Collins Jenko, *An Evolution of the Politics of Fragmentation. A Case Study of Slovenes in Yugoslavia*, Ann Arbor, 1984. O temi nacionalnega v ljubljanski arhitekturi: Damjan Prelovšek, »Die Suche nach nationalen Ausdrucksformen in der Architektur am Beispiel von Ljubljana/Laibach«, v: Heidemarie Uhl (ur.), *Kultur - Urbanität - Moderne. Differenzierungen der Moderne in*

verknüpft. In seiner Schrift *Nova Europa* parallelisiert er die Freiheit des Individuums mit der Freiheit der Nation. Spricht er von Demokratie, dann hat er zugleich den unabhängigen Nationalstaat im Auge. Wirbt er für eine »demokratische Rekonstruktion Europas«, geht es ihm um die nationalstaatliche Organisation des Kontinents. Vor diesem Hintergrund erscheint es folgerichtig, wenn er den Umbau der Prager Burg, in dem sich der tschechoslowakische Nationalstaat repräsentierte, als »demokratisches« Vorhaben beschreibt. Eine architektonische Darstellung demokratischer Verfassungsinhalte ist damit nicht notwendig gemeint. Tomáš Garrigue Masaryk, *Nova Europa*, Prag 1920. Hier zitiert nach der 1922 zuerst erschienenen deutschen Ausgabe: *Das neue Europa. Der slawische Standpunkt*, Berlin 1991, S. 187, 191 u. 200f.

¹³ Deutlich artikuliert in Tomáš Garrigue Masaryk, *Svetova revoluce*, Praha 1925. Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: *Die Weltrevolution. Erinnerungen und Betrachtungen 1914-1918*, Berlin 1925, S. 498.

¹⁴ Über die Umstände der Berufung: Tomáš Valena, Plečnik's Interventions in the Context of Prague Castle, in: Josip Plečnik - *An Architect of Prague Castle*, Aust.-Kat. Praha 1996, S. 259-290, hier S. 259f.

¹⁵ Archiv Práškého hradu, Plansammlung, 10113-0002. Ein in dem Entwurf vorgesehener Türsturz trägt die Aufschrift »Pravda vitezil!« (Die Wahrheit siegt!).

¹⁶ Narodní technické muzeum v Praze, pozůstalost Otto Rothmayera (Nachlaß des Architekten Otto Rothmayer).

¹⁷ Dagegen betont die funktionalen Aspekte des Vorhabens: Damjan Prelovšek, Ideological Substratum in Plečnik's Work, in: *Architect of Prague Castle* (wie Anm. 14), S. 89-106, hier S. 100.

¹⁸ Die Idee einer Schließung des zentralen Durchgangs stieß von Anfang an auf starken Widerstand, insbesondere von Seiten der Denkmalpfleger, und kam deshalb nie zur Ausführung. Statt des Matthiastors wurde der von Plečnik neu geschaffene nördliche Durchgang um 1930 zunächst durch Glastüren verschlossen und 1970 gänzlich zugemauert. Plečniks Konzept für den ersten Burghof läßt sich heute vor Ort nicht mehr nachvollziehen.

¹⁹ Überliefert in zwei 1934 datierten Planblättern für die Regulierung der Burgumgebung: Archiv Práškého hradu, Plansammlung, 11617-0002 u. 11617-0003. Abgebildet in: *Architect of Prague Castle* (wie Anm. 14), S. 430 u. 465.

²⁰ Erstmals vorgeschlagen in dem hier abgebildeten, 1925 datierten Plan für die Regulierung der Burgumgebung: Narodní technické muzeum v Praze, pozůstalost Otto Rothmayera, Nr. 46.

²¹ Vermerkt im selben Planblatt.

²² Es liegt nahe, Plečniks Reorganisation des Wegesystems als demokratische Öffnung der Königsburg zu deuten. Allerdings stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach der Zugänglichkeit der neu geöffneten Räume. Welchem Publikum standen die verschiedenen Bereiche der Burg tatsächlich offen? Masaryks demokratischer Garten war noch am Ende der zwanziger Jahre ganz für den Präsidenten reserviert. Vgl. hierzu Valena (wie Anm. 14), S. 262.

²³ Zum folgenden Prelovšek (wie Anm. 17), S. 93-97.

²⁴ Ibidem, S. 95f. Vgl. Alois Jirasek, *Stare povesti česke*, Praha 1988.

²⁵ Über die Aufstellung des Obeliskens und ihre Vorgeschichte: Valena (wie Anm. 14), S. 281-285. - Vera Mala, History of the Obelisk, in: *Architect of Prague Castle* (wie Anm. 14), S. 291-295. - Vladislava Valcharova, Technical and Material Features of Plečnik's Work, ibidem, S. 321-327.

²⁶ Vgl. hierzu: Reinhart Koselleck, Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: Odo Marquard - Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität*, München 1979, S. 255-276. - Reinhart Koselleck - Michael Jeismann (Hg.), *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München 1994. - Reinhart Koselleck, Der unbekannt Soldat als Nationaldenkmal im Blick auf Reiterdenkmale, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus VII, 2003, S. 139-166.

²⁷ Zum folgenden vgl. Tilmann Breuer, Metropole als Denkmaltypus, in: *Körner - Weigand* (wie Anm. 5), S. 137-160, hier besonders S. 143 u. 153.

²⁸ Die symbolische Bedeutung, die insbesondere dem Obeliskens zuerkannt wurde, spiegelt sich in der Begierde, die er bei Plečniks Prager Kollegen weckte. Der Architekt Bohumil Hübschmann ging so weit, das Monument für eine von ihm selbst geplante Platzanlage zu beanspruchen. Vgl. hierzu: Bohumil Hübschmann, Monolit, in: *Styl* VI, 1925/26, Nr. 5-6, S. 108-110. - Idem, Mala strana a Manesovo predmosti, ibidem, Nr. 7-8, S. 132-134.

²⁹ Valcharova, Technical Features (wie Anm. 25), S. 322.

³⁰ Plečnik soll geäußert haben, am liebsten hätte er die ganze Burg in Stein ausgestattet: Emil Edgar, J. Plečnik doma, in: *Kamen XXII*, 1941, S. 35-43. Vgl. auch: Prelovšek, *Architectura perennis* (wie Anm. 6), S. 148. Zur Materialverwendung beim Bau des tschechischen Nationaltheaters: Marek (wie Anm. 10), S. 180 u. 183.

³¹ Zum folgenden Jörg Stabenow - Jindřich Vybiral, Projects for Prague. Urban Projects for the Surroundings of Prague Castle by Josip Plečnik, in: *Architect of Prague Castle* (wie Anm. 14), S. 431-443. - Über den weiteren Kontext des zeitgenössischen Hauptstadtausbaus: Michaela Marek, Nationale oder universale Geschichte? Historismen in der Staatsarchitektur der Ersten Tschechoslowakischen Republik, in: *architectura XXXII*, 2002, S. 73-88, besonders S. 75-80.

³² *Styl* II (VII), 1921/22, Nr. 3-6, Tf. XXI u. S. 33.

³³ *Styl* III (VIII), 1922/23, Nr. 2-3, S. 32 u. 43.

³⁴ Zur marxistischen Prägung und Verwendung dieses Topos vgl. Roman Rosdolsky, Friedrich Engels und das Problem der »geschichtslosen« Völker, in: *Archiv für Sozialgeschichte* IV, 1964, S. 87-282, hier S. 192ff.

³⁵ Über die slowenische Nationalbewegung im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Carole Rogel, *The Slovenes and Yugoslavism 1890-1914*, Boulder 1977. - Janko Pleterški, Die Slowenen, in: Wandruszka - Urbanitsch (wie Anm. 9), S. 801-838. - Ivo Banac, *The National Question in Yugoslavia. Origins, History, Politics*, Ithaca 1984. - A. Collins Jenko, *An Evolution of the Politics of Fragmentation. A Case Study of Slovenes in Yugoslavia*, Ann Arbor 1984. - Zum Thema des

ab

esej

Zentraleuropa um 1900, Dunaj, 1999, str. 181-196.

³⁶ Prva meni znana, še neposredna uporaba pojma: Karel Dobida, »Plečnik v Ljubljani«, v: *Mladika*, 1934, št. 8, str. 308.

³⁷ Gl. »Stele France«, v: *Slovenski biografski leksikon*, 3. knjiga, Ljubljana 1971, str. 465-468.

³⁸ France Stele, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana 1924, str. 3.

³⁹ *Ibid.*, str. 150-154.

⁴⁰ V tem kontekstu so zanimivi: France Stele, *Jože Plečnik na Hradčanih in v Ljubljani*, Ljubljana, 1930; id., *Ljubljanski grad slovenska akropola*, Celje, 1932; id., »Načrt za univerzitetno knjižnico«, *Dam in svet*, XLV, 1932, str. 169-174.

⁴¹ Id., *Ljubljanski grad*, str. 4.

⁴² »Nova, povojna Ljubljana [...] je duhovna prestolnica najvišje funkcijske oblike organizma človeštva, naroda [...]«. Id., »Načrt«, str. 169.

⁴³ »Tretjič v svoji zgodovini [Ljubljana] doživlja svoj razcvet, tretjič je prisiljena iskati temu razcvetu vidno, dostojno posodo, izgraditi svoj organizem tako, da bo res glava in srce nevidnega telesa duhovnega organizma, za katerega je poklicana, da misli in čustvuje.« *Ibid.*

⁴⁴ »Ta Ljubljana je v vsakem oziru vrh skrbno zgrajene piramide slovenstva.« France Stele, *Ljubljana*, Ljubljana, 1940, str. 10.

⁴⁵ *Ibid.*, str. 14-15. Kljub vsemu četrtina slik v knjigi prikazuje Plečnikova dela.

⁴⁶ Prvi je na to opozoril Stele, *Jože Plečnik*.

⁴⁷ Prim. id., »Hram slave pri sv. Krištofu«, *Dam in svet*, XLVI, 1933, str. 64-71.

⁴⁸ Prim. id., *Ljubljanski grad*.

⁴⁹ Prim. id., »Načrt«.

⁵⁰ Vlado Valenčič, *Ljubljanski regulacijski načrti 1919-1945*, Zgodovinski arhiv Ljubljana, rokopisna zbirka, str. 32-33.

⁵¹ Prim. tudi Stabenow, op. cit., str. 141.

⁵² Prelovšek, *Architectura perennis*, str. 262.

⁵³ Primera stavb, pri katerih je Plečnik uporabljal kombinacijo opeke in apnenca, sta tudi zavarovalnica Vzajemna (1928-30) in cerkev sv. Mihaela na Barju (1936-38). O uporabi materialov gl. tudi Monika Pemič, »Fassadenstrategien bei Plečnik: Erörterung an drei Beispielen«, v: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XXXIX, 2003, str. 146-173, tu str. 154-167.

⁵⁴ Prelovšek, *Architectura perennis*, str. 264.

⁵⁵ O projektu spomenika: »Pred proslavo 120letnice ustanovitve Ilirije«, *Slovenski narod*, LXII, št. 198, 31.8.1929, str. 3. Prim. tudi Špelca Čopič, Damjan Prelovšek, Sonja Žitko, *Ljubljansko kiparstvo na prostem*, Ljubljana, 1991, str. 31; Špelca Čopič, *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja*, Ljubljana, 2000, str. 305-307.

⁵⁶ Posvetilo neznanemu vojaku je tema napisov na zahodni in vzhodni strani stele. Napis na zahodni strani se glasi: »SOUS CETTE PIERRE / NOUS AVONS DEPOSE / TES CENDRES / SOLDAT SANS NOM / DE L'ARMEE / NAPOLEONNIENNE / POUR QUE TU REPOSES / AU MILIEU DE NOUS / TOI QUI EN ALLANT / A LA BATAILLE / POUR LA GLOIRE / DE TON EMPEREUR / ES TOMBE / POUR NOTRE / LIBERTE«. Na vzhodni strani preberemo: »NE VEMO KJE / SI SE RODIL / NE KOD / TE JE VIHAR PODIL / PRI NAS SI PAL / ZA NAS SI PAL / DA JE NAŠ ROD / IZ MRAKA VSTAL«. Napisa na severni in južni strani sta citata iz ode *Ilirija oživljena* pesnika Valentina Vodnika (1758-1819). Ti strani spomenika poleg tega poudarjata bronasti glavi, podoba Napoleona in personifikacija Ilirije, delo kiparja Lojzeta Dolinarja. Pod Napoleonovo glavo, ki gleda proti severu, je napis: »NAPOLEON REZHE / ILIRIA VSTAN / DUH STOPA V SLOVENZE / NAPOLEONOV / EN SAROD POGANJA / PREROJEN VES NOV«. In na nasprotni strani: »NA GREZIE ZHELU / KORINTO STOJI / ILIRIA V SERZU / EVROPE LSHI / KORINTU SO REKLI / HELENSKO OKO / ILIRIA PERSTAN / EVROPINI BO«. Besedila za stelo je izbral pesnik Oton Župančič (1878-1949). Za napotilo na Vodnikovo pesem, ki je vodilo spomenika, se zahvaljujem Stanku Kokoletu.

⁵⁷ Prim. tudi France Stele, *V obrambo Rimskega zidu na Mirju v Ljubljani*, Ljubljana, 1928.

⁵⁸ Zdi se, da je to prakso prisvojitve »tujih elementov« pri izgradnji »nationalne« identitete pripravila teoretska izjava Franceta Steleta, ki je v Orisu, str. 157, zavzel podobno stališče: »Ako je kak spomenik vršil skozi stoletja in mogoče tisočletje svojo nalogo med nami, je nedvomno, da je vplival na našo psiho in tako postal naš, čje je tudi delo tujega duha, tujih rok in tudi, čje je bil za nas v času postanka vsebinsko in estetsko nedostopnega značaja.« Sam Plečnik je že leta 1905 v intervjuju za časopis *Naši zapiski* dejal, da je kontinuiteta mesta ključna za »slovenski« značaj umetniških fenomenov. Jože Plečnik, »Prešernov spomenik v Ljubljani«, *Naši zapiski*, III, 1905, št. 10-11, str. 149-151, ponatis v: Dušan Grabrijan, Plečnik in njegova šola, Maribor, 1968, str. 113-116. Prim. tudi Prelovšek, *Wiener Arbeiten*, str. 48 in 50.

⁵⁹ »Prostor, ki ga tu vmes zavzema Kongresni trg, je direkten potomec obzidnega jarka Emone in se je v ti obliki vzdržal kljub vsem topografskim spremembam svoje okolice od antike do danes.« France Stele, *Uršulinska cerkev. Biser ljubljanske arhitekture*, Ljubljana, 1930, str. 14-15.

⁶⁰ Assmann, op. cit., str. 17.

⁶¹ *Ibid.*, str. 38-39 in 59-60.

Nationalen in der Architektur Ljubljanas: Damjan Prelovšek, Die Suche nach nationalen Ausdrucksformen in der Architektur am Beispiel von Ljubljana/Laibach, in: Heidemarie Uhl (Hg.), *Kultur - Urbanität - Moderne. Differenzierung der Moderne in Zentraleuropa um 1900*, Wien 1999, S. 181-196.

³⁶ Die erste mir bekannte, noch indirekte Verwendung des Begriffs: Karel Dobida, Plečnik in Ljubljana, in: *Mladika*, 1934, Nr. 8, S. 308.

³⁷ Zur Person: Stele France, in: *Slovenski biografski leksikon*, Bd. 3, Ljubljana 1971, S. 465-468.

³⁸ France Stele, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana 1924, S. 3.

³⁹ *Ibidem*, S. 150-154.

⁴⁰ Im hier gegebenen Kontext sind von Interesse: France Stele, *Jože Plečnik na Hradčanih in v Ljubljani*, Ljubljana 1930. - Idem, *Ljubljanski grad slovenska akropola*, Celje 1932. - Idem, Načrt za univerzitetno knjižnico, in: *Dam in svet* XLV, 1932, S.169-174.

⁴¹ Idem, *Ljubljanski grad* (wie Anm. 40), S. 4.

⁴² „Nova, povojna Ljubljana [...] je duhovna prestolnica najvišje funkcijske oblike organizma človeštva, naroda [...]“. Idem, Načrt (wie Anm. 40), S. 169.

⁴³ „Tretjič v svoji zgodovini [Ljubljana] doživlja svoj razcvet, tretjič je prisiljena iskati temu razcvetu vidno, dostojno posodo, izgraditi svoj organizem tako, da bo res glava in srce nevidnega telesa duhovnega organizma, za katerega je poklicana, da misli in čustvuje“. *Ibidem*.

⁴⁴ „Ta Ljubljana je v vsakem oziru vrh skrbno zgrajene piramide slovenstva“. France Stele, *Ljubljana*, Ljubljana 1940, S. 10.

⁴⁵ *Ibidem*, S. 14f. Immerhin ein Viertel der dem Band beigegebenen Abbildungen zeigen Arbeiten Plečniks.

⁴⁶ Als erster wies darauf hin: Stele, *Jože Plečnik* (wie Anm. 40).

⁴⁷ Vgl. Idem, Hram slave pri sv. Krištofu, in: *Dam in svet* XLVI, 1933, S. 64-71.

⁴⁸ Vgl. Idem, *Ljubljanski grad* (wie Anm. 40).

⁴⁹ Vgl. Idem, Načrt (wie Anm. 40).

⁵⁰ Vlado Valenčič, *Ljubljanski regulacijski načrti 1919-1945*, Zgodovinski arhiv Ljubljana, Rokopisna zbirka, S. 32f.

⁵¹ Vgl. auch Stabenow (wie Anm. 6), S. 141.

⁵² Prelovšek, *Architectura perennis* (wie Anm. 6), S. 262.

⁵³ Weitere Beispiele für die Verwendung der Materialkombination aus Ziegel und Kalkstein sind Plečniks Gebäude der Vzajemna zavarovalnica (1928-30) und die Kirche Sv. Mihael na Barju (1936-38). Zur Materialverwendung neuerdings auch Monika Pemič, Fassadenstrategien bei Plečnik: Erörterung an drei Beispielen, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N.S., XXXIX, 2003, S. 146-173, hier S. 154-167.

⁵⁴ Prelovšek, *Architectura perennis* (wie Anm. 6), S. 264.

⁵⁵ Über das Denkmalprojekt berichtet: Pred proslavo 120letnice ustanovitve Ilirije, in: *Slovenski narod* LXII, Nr. 198, 31.8.1929, S. 3. - Vgl. außerdem: Špelca Čopič - Damjan Prelovšek - Sonja Žitko, *Ljubljansko kiparstvo na prostem*, Ljubljana 1991, S. 31. - Špelca Čopič, *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja*, Ljubljana 2000, S. 305-307.

⁵⁶ Die Widmung an den unbekanntem Soldaten ist Thema der Inschriften auf der West- und Ostseite der Stele. Die Inschrift der Westseite lautet: „SOUS CETTE PIERRE / NOUS AVONS DEPOSE / TES CENDRES / SOLDAT SANS NOM / DE L'ARMEE / NAPOLEONNIENNE / POUR QUE TU REPOSES / AU MILIEU DE NOUS / TOI QUI EN ALLANT / A LA BATAILLE / POUR LA GLOIRE / DE TON EMPEREUR / ES TOMBE / POUR NOTRE / LIBERTE“. Auf der Ostseite ist zu lesen: „NE VEMO KJE / SI SE RODIL / NE KOD / TE JE VIHAR PODIL / PRI NAS SI PAL / ZA NAS SI PAL / DA JE NAŠ ROD / IZ MRAKA VSTAL“. Dagegen zitieren die Inschriften der Nord- und Südseite aus der Ode *Ilirija oživljena* des Dichters Valentin Vodnik (1758-1819). Diese beiden Seiten des Denkmals sind außerdem durch zwei Bronzeköpfe ausgezeichnet, ein Bildnis Napoleons und eine Personifikation Illyriens, Werke des Bildhauers Lojze Dolinar. Unter dem nach Norden blickenden Kopf Napoleons liest man: „NAPOLEON REZHE / ILIRIA VSTAN / DUH STOPA V SLOVENZE / NAPOLEONOV / EN SAROD POGANJA / PREROJEN VES NOV“. Auf der gegenüberliegenden Seite heißt es: „NA GREZIE ZHELU / KORINTO STOJI / ILIRIA V SERZU / EVROPE LSHI / KORINTU SO REKLI / HELENSKO OKO / ILIRIA PERSTAN / EVROPINI BO“. Die Zusammenstellung der Texte für die Stele lag in den Händen des Dichters Oton Župančič (1878-1949). Für den Hinweis auf das Gedicht Vodniks, das dem Denkmal als Leitspruch dient, danke ich Stanko Kokole.

⁵⁷ Vgl. auch France Stele, *V obrambo Rimskega zidu na Mirju v Ljubljani*, Ljubljana 1928.

⁵⁸ Diese Praxis der Aneignung ‚fremder‘ Elemente bei der Konstruktion einer ‚nationalen‘ Kultur erscheint vorbereitet durch eine theoretische Äußerung France Steles, der in Oris (wie Anm. 38), S. 157, eine ähnliche Haltung einnimmt: „Wenn ein Denkmal durch Jahrhunderte, womöglich durch Jahrtausende hindurch seine Rolle bei uns gespielt hat, dann hat es zweifellos auf unsere Psyche eingewirkt und gehört uns daher an [...]“ (Ako je kak spomenik vršil skozi stoletja in mogoče tisočletje svojo nalogo med nami, je nedvomno, da je vplival na našo psiho in tako postal naš, čje je tudi delo tujega duha, tujih rok in tudi, čje je bil za nas v času postanka vsebinsko in estetsko nedostopnega značaja“). Plečnik selbst beschrieb bereits 1905 in einem Interview mit der Zeitschrift *Naši zapiski* die Kontinuität des Ortes als ausschlaggebend für den slowenischen Charakter künstlerischer Phänomene. Jože Plečnik, Prešernov spomenik v Ljubljani, in: *Naši zapiski* III, 1905, Nr. 10-11, S. 149-151, abgedruckt in: Dušan Grabrijan, Plečnik in njegova šola, Maribor 1968, S. 113-116. Vgl. auch Prelovšek, *Wiener Arbeiten* (wie Anm. 6), S. 48 u. 50.

⁵⁹ „Prostor, ki ga tu vmes zavzema Kongresni trg, je direkten potomec obzidnega jarka Emone in se je v ti obliki vzdržal kljub vsem topografskim spremembam svoje okolice od antike do danes“. France Stele, *Uršulinska cerkev. Biser ljubljanske arhitekture*, Ljubljana 1930, S. 14f.

⁶⁰ Assmann (wie Anm. 3), S. 17.

⁶¹ *Ibidem*, S. 38f. u. 59f.

ab J= |

e