



Klein
Rudolf

JOŽE PLEČNIK

JOŽE PLEČNIK

5486

ARCHITEKTÚRA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI ÉS ELMÉLETI BIZOTTSÁGÁNAK

ÉS A MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK

KÖNYVSOROZATA

SZERKESZTI VÁMOSSY FERENC

3751

JOŽE PLEČNIK

ÍRTA

KLEIN RUDOLF

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1992

MTAK



0 00020 56200 7

508505

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat igazgatója

A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte

Felelős vezető: Zöld Ferenc

Kiadványszám: I/27

Felelős szerkesztő: Érdi Katalin

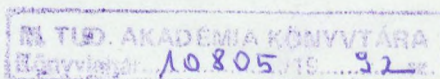
Műszaki szerkesztő: Kiss Zsuzsa

A burkoló- és kötéstervező Lengyel János munkája

Terjedelem: 6,47 (A/5)ív + 80 oldal műmelléklet. Nyomdai táskaszám: 20728

HU ISSN 0066—6270

SBN 963 05 6253 7



© Klein Rudolf, 1992

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítást, a nyilvános előadás, a rádió- és a televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.

Printed in Hungary

Bevezetés	7	Lourdes-i Szent Szűz-templom	30
Gondolatvilága	8	Páduai Szent Antal-templom	31
Pályája	11	Párbeszéd a múlttal	32
Legfontosabb építészeti alkotásai	17	A Hradzsín felújítása	33
Párbeszéd a kortárs építészettel — az egyéni hang kibontakozása	17	A Kereskedelmi és Ipari Kamara székháza	35
Langer-villa	17	A Katolikus Biztosítótársaság Bankja	36
Langer-ház	18	Nemzeti és Egyetemi Könyvtár	37
Zacherl-ház	18	Žale, a halottak városa	38
Párbeszéd a lélekkel — szakrális alkotásai	21	A Križanke-kolostor felújítása	39
Szentlélek-templom	21	Városépítés — Ljubljana fejlesztése, szépítése	39
Jézus Szíve-templom	24	Értékelése	41
Assisi Szent Ferenc-templom	25	Irodalom	51
Krisztus Mennybemenetele- templom	27	A képek forrása	53
Szent Mihály-templom	28	Képek	55

Jože Plečnik (1872–1957) a huszadik század egyik legkülönösebb, ár ellen úszó, nagy építészegyenisége. Műveltsége az Osztrák–Magyar Monarchia szellemi világában gyökerezik, gondolkodását áthatja a birodalom nemzeti és kulturális sokszínűsége és ezzel kapcsolatos ellentmondásai és konfliktusai. Magyarország kivételével megfordult a Monarchia és az utódállamok számos vidékén. Kapcsolatba került a térség néhány uralkodójával, illetve államférfiával (Ferenc Ferdinánd trónörökössel, Tomáš G. Masaryk államelnökkel, Karagyorgyevics Péter és Sándor királyokkal, Josip Broz Tito párt- és államfővel). Beruházói sorában a koronás fők mellett helyet kaptak a szerzetesrendek, falusi egyházközségek és a kommunista államhatalom.

Egész életútjára a *másképp gondolkodás*, a másság jellemző. Építészete ezért nem képez láncszemet a modern építészet fejlődéstörténetében. Századunk legnépszerűbb építészettörténészei (Zevi, Giedion, Pevsner, Banham, Joedicke, Jencks és Frampton) nem is tesznek róla említést. Művészete, Otto Wagner iskolájához való kapcsolódását és a cseh kubizmusra gyakorolt hatását leszámítva, nem is igen kötődik a huszadik század építészetéhez.

A visszahúzó, misztikus művész iránti érdeklődés csak akkor lépte túl a szlovén nemzet nagy fiát övező kultuszt, amikor a modern mozgalom a mögötte megbúvó hivatalos vagy nem hivatalos racionalizmussal nagyrészt kifutotta magát, és az építészetben megjelentek a „szellemek”: a hagyomány, az építészeti kontextus és a hely szelleme (*genius loci*). A múlttal való forradalmi szakítás helyett a hangsúly a hetvenes években mindinkább a folyamatosságra tevődött át. Ekkortájt döbrentek rá, hogy Plečnik már korábban sikeres párbeszédet folytatott a múlt korok építészetével. Kezdetét vette a Plečnik-reneszánsz: szimpóziumok és kiállítások Ljubljanában, Bécsben, Párizsban, Münchenben, Londonban és Washingtonban. A nyolcvanas években egyesek kikiáltották Plečniket szláv Gaudínak, és — ami ellen biztosan hevesen tiltakozott volna, ha megéri — a posztmodern építészet előfutárának. Ez, persze, ideológiai és történelmi lehetetlenség, hiszen Plečnik Adolf Loos, Frank Lloyd Wright nemzedékéhez tartozik, és alkotói időszaka nagyjából megegyezik Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe és Walter Gropius virágkorával. Mégis Plečnik filozófiája, módszerei, munkássága gyökeresen eltér ezekétől: nem fogalmazott meg kiáltványokat, programokat, nem szorgalmazta új építészet meghonosítását. Sőt, elutasította a művészet misztériumát megfejtteni és befolyásolni kívánó törekvéseket. Különös opusa nem követhető hát szellemi háttere bizonyos ismerete nélkül, és éppen az ideológiai, valamint az ebből fakadó művészi másság az, amely őt és munkásságát a mai útkeresés pillanatában érdekessé teszi.

Gondolatvilágát rendszert nem alkotó, itt-ott elejtett szavai, papírra vetett gondolatai felidézésével villantjuk föl.

Plečnik már *világszemléletében* elűt századunk építőművészeinek legtöbbjétől: „Manapság nincs elhivatottság — írja —, mi ideák, hit nélkül élünk.”* De nemcsak a hit mint metafizikai keret esett a racionalitás áldozatául, hanem a játékosság, csapongó kedv és frissesség is, azaz, ahogy Plečnik fogalmaz, „életünkben hiányzik a gyermekiség”.

Ennek okait az ipari forradalom térhódításának tudja be: „A civilizáció, a vasút, az ipar térnyerésével, az uniformizált, kultúránkat romboló iskolarendszerrel eltűnik a nép homogenitása a belső és külső életben egyaránt.” Ezért azt tanácsolja, hogy „forduljatok belsőtök felé, gondolatok a lelketekre, és ügyeljete arra, hogy el ne hanyagoljátok azt.”** Mély vallásossága révén számára magától értetődő volt a belső és külső között munkáló kapcsolatrendszer, erről nem szól bővebben, de szükségesnek tartja hangsúlyozni az ideák előbbrevalóságát a tárgyi világgal szemben: „Szép az, amit az ember lelkében megálmodik, ami ég benne. A megvalósult művek semmit sem jelentenek ezek mellett.” Az egyedi, megvalósult anyagi és az ideák általános világának kettőssége mellett megjelenik még egy platóni mozzanat: „Újra fel kell élesztenünk a halhatatlanság gondolatát.” Platóntól eltérően Plečnik szerint az emberek életét szebbé tevő művészet is az ideális, a halhatatlan világába tartozik, de — még egy eltérés a nagy görög filozófus tanításaival szemben — a két világ között nem létesíthető intellektuális kapcsolat. Az ideák, a művészet világához nem a tudós (filozófus, matematikus), hanem csak a szív — melyet Isten vezérel — juthat közel: „A legnagyobb művek nem tudósoktól, hanem természetes ésszel és forró szívvel meg-

* A Plečnik idézeteket a következő munkákból vettük:

1. Marjan Mušič: Jože Plečnik, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1986.
2. Damjan Prelovšek: Das Leben und das Werk eines Mannes, in: Jože Plečnik, Architect 1872—1957, Callwey, München, 1987.
3. Vladimir Šlapeta: Josef Plečnik und Prag, München, 1987.
4. Arhitekt Jože Plečnik, Razstava v Ljubljani, Delavska enotnost (katalógus).
5. Dušan Grabrijan: Plečnik in njegova šola, Založba Obzorja, Maribor, 1968.
6. Plečnik Andrej bátyjának címzett 1922. december 10-i és 1925. november 25-i levele. Plečnik Archivum, Ljubljana.
7. Tomáš G. Masaryk: Testament, 1925.

** Ezen azt kell érteni, hogy az építész működés előfeltétele egy lelki letisztultság, kiegyensúlyozottság. Ez a belső rend többet jelent, mint a külső kánonok, rendszabályok, elméleti posztulátumok.

áldott emberektől származnak, az egészségesektől, mámorosoktól.” Állítását máshol példával is alátámasztja: „Mozart, a melódia királya énekelt, és nem erőszakolta magára különféle elméletek tanulmányozását. Amit alkalmazott, az mind lelke mélyéből tört fel. Mozart és Raffael párhuzamba állíthatók: mindkettőjüket a szív szeplőtelen kifejezése jellemezte.” A szív háttérbe szorulása, a racionalizmus térhódítása Plečnik szerint a művészetben is sorsdöntő következményekkel járt: „A zene ma tönkremegy; úgyszintén semmivé válik minden eszményi élet (valószínűleg a vallásos élet visszaszorulására céloz). Ma a művészetben csak a pompát űzik — a követelmények és előfeltételek vezérelnek minket az alkotásban.” A követelmények említése már előre vetíti a funkcionalista építészet elveinek bírálatát: „Az utilitás elzárta előttünk a művészethez vezető utat.” Így vonja kétségbe a modern mozgalom alaptételeinek helyességét: „A modernnek csak arra törekszenek, ami elengedhetetlenül szükséges. Nincs arányérzékük. (Még ha ez nem fedí is a tényeket — hiszen az egyenlő lett volna az építőművészet felszámolásával — a modern mozgalom vezérelveinek leegyszerűsítése és helytelen értelmezése messzemenő következményekkel bírt.) Én nem érem be ezzel, mert életemem a misztika — ők pedig a miszticizmusnak teljesen híján vannak. Én dicsérem az együttérzést felebarátommal. Mindez a gótikával rokon.” Mindemellett Plečnik nem szól lekicsinylően a modern építészetéről. Különösen Perret-t tisztelte, akinek műtermébe küldte tanítványait továbbképzésre, de fenntartásai is voltak: „Amit Perret tud, arra én nem vagyok képes — amit én tudok, arra pedig Perret nem képes. Die Ausfälle sind ganz und gar nicht am Platze (odamondásnak itt egyáltalán nincs helye — írja németül a szlovén nyelvű szövegben), mert mindenkire érvényes, hogy Maul halten und weiterdienen! (tartsd a szád és szolgálj tovább)”. A fentebb idézett kedvenc bécsi szólását sokan félremagyarázták: Plečnik nem másokat terrorizált ezzel, hanem magát buzdította, hogy nem érdemes teoretizálni, hanem alkotni kell.

Tanítványai előtt felfedte a modern építészet erőseit is: „Annyi fény, tisztaság, finom érzék a lakás iránt, oly nagy figyelem a higiénia érdekében — mindez sok jót ígér. A modern építészet úttörői apostolok — ezt nem vitatom el, csak engem ez nem elégít ki...” Le Corbusier Vers une Architecture című könyve nagy hatást gyakorolt rá. De nem mulasztotta el egy, a könyvbe illesztett cédulán megjegyezni: „Azt gondolom, a világ megoldása nem ebben a műben, hanem inkább alázatos alkotásokban rejlik. Az ember alázatosabbá kell hogy váljék. A német (Le Corbusier említett könyvében kifejtett gondolatokról) azt mondaná: Es ist eine Idee, aber nicht von Gott kommende. (Ez egy gondolat, de nem Istentől származó.)” Noha Le Corbusier-vel nem foglalkozott részletesebben, egy helyen mégis megjegyezte: „Le Corbusier általában tagadja az építőművészetet, az építészetet csak mint szociális eszközt említi: segíteni az embereken!” Le Corbusier-ről alkotott torz képe hiányos informáltságról tanúskodik. Ennek alapján és konzervativizmusa révén Plečnik értékelés hangoztatása nélkül kimondja: „Engem a modern építészet nem érdekel; lehet, hogy ez részemről helytelen — de amit ők kutatnak, az csak eszköz és nem idea. Mit kezdjek magával az eszközzel?” Saját álláspontjától elvonatkoztatva leszűri a végkövetkeztetést kora építészetéről: „Ahogy elnézem ezeket a modern áramlatokat, akaratlanul is az az érzésem támad, hogy mi itt Európában elvesztünk.” Ezért Plečnik a modern építészet által szorgalmazott (kvázi) tudományos módszerek helyett másutt keresi a megoldás útjait: ihle-

tét a múltból meríti. „Pókként fűzöm szálaimat a hagyományhoz, hogy belőlük megszőjem saját hálómát.” E háló szövésénél a múlton mint fogódzón kívül más vezérelvek is helyet kapnak: „Az építésznek nem csupán házépítés a feladata, hanem lelki terek (geistige Räume) megteremtése is. Ezért a szakrális építészet mintaképe és irányelve volt és marad minden világi építőművészetnek.” Az építés mint bizonyos mértékig szakrális cselekedet lényeges erkölcsi összetevőket foglal magában: „Ha jó építészetet szeretnék teremteni, magam is jó emberré kell hogy váljak.” A jóság elsősorban a másik (ember, lény, alkotás) figyelembevételét, méltánylását feltételezi. Plečnik egy helyen a fenti kontextustól függetlenül így nyilatkozik: „Az emberi lélek a szeresd felebarátodat törvényben nyeri el igazi értelmét.” Ez egyben békés együttélést jelent a természettel is — egyfajta szervességet, mely fontos jellemzője volt a felvilágosodás előtti korok építészetének és városépítésének —, valamint az elődök műveivel, azaz a teremtés és alkotás minden produktumával. Ebben az összefüggésben az építészet nem a természet meghaladása, sem pedig önmagáért vagy néhány követelmény kielégítésére tett pragmatikus cselekedet, hanem bizonyos mértékig metafizikus jellegű munkálkodás: „Ez azt jelenti, hogy az arcus (tulajdonképpen archi — Plečnik azt hitte, hogy az architektúra a latin arcusból származik, és nem a görög ‚archi’-ből, ami idősebbet, rangosabbat, ősiibbet jelent), — az architektúra egy olyan valami, ami egy felettünk álló lényhez köt minket, mint a szivárvány, összefűzve az e világot a túloldalival.” Az építészet metafizikai szerepe nyilvánvaló: biztosítja a folyamatosságot a múlt (ősök, hagyomány), a jelen és a jövő között, kapocs az általános, örök és a jelen, mulandó perc között, egyfajta történelmi állandóság szellemének anyagi képviselője.

A fenti gondolatokhoz nem lehet konkrét építészeti irányelveket társítani, hiszen ha lehetne, Plečnik ellentmondana saját magának, megtagadná elméletellenességét, a spontaneitás fontosságáról vallott nézeteit, „a minél kevesebbet kérdezel, annál jobb, dolgozni, az a fő” ismert tételét. Mégis Plečnik néha konkrét ajánlásokat, illetve tilalmakat is megfogalmazott, természetesen a teljesség igénye és minden különösebb elméleti pretenzió nélkül. Ezek a gondolatok rendszerint replikák voltak mások véleményére, alkotói módszereire. Így utasította el a róla egyébként jó véleménnyel levő Adolf Loos purizmusát: „Egy homlokzat díszítés nélkül olyan, mint egy ember, aki sohasem nevet.” De azért az építészen kívülről származó díszítés alkalmazása ellen is felszólalt — természetesen itt is a kollegialitás méltányolása mellett, nem említve monarchiabeli másik nagy kortársának, Lechner Ödönnek nevét: „Minden a maga egyszerűségében (Einmaligkeit) jó, és nem lehet művilág utánozni.”

A fent vázolt gondolatvilág volt Plečnik művészetének belső meghatározója. A külső tényezőket, a kor társadalmát (az Osztrák–Magyar Monarchia, a Csehszlovák Köztársaság, a Szerb–Horvát–Szlovén Királyság, a Jugoszláv Királyság, a Jugoszláv Szövetségi Népköztársaság), eszmeáramlatait életútjának áttekintésekor vesszük számba.

Jože Plečnik 1872. január 23-án született az Osztrák–Magyar Monarchia csendes, vidéki városában, Ljubljánában (Laibach). Apja asztalosműhelye a négygyerekes család számára szerény, de anyagi gondoktól mentes életet biztosított. A család szellemi életét anyja buzgó vallásossága határozta meg: a legidősebb fiú, Andrej — egyben a család legintellektuálisabb sarja — papnak tanult, Marija apáca lett, Janez orvosi pályára lépett. Jože, a harmadik gyerek azonban sok gondot okozott. A négyéves elemi iskola után gimnáziumba íraták, de nehezen boldogult a német és a latin nyelvvel, a matematikával és a földrajzzal, és egy elvesztett év után inasiskolába került, hogy apja nyomdokaiba lépjen. Ezt követően jó előmenetele megengedte, hogy beírássák a grazi ipariskolába (1888–92), ahol tanára, Leopold Theyer (1851–1937) építész felfigyelt rendkívüli rajzkészségére, és továbbfejlesztette azt. Plečnikben már korábban éledezett a vágy, hogy festésszettel foglalkozzék, de ez puritán, bort is alig ivó apjánál nem talált megértésre. 1892-ben a derék asztalosmester elhunyt. A család megítélése szerint Jože még nem érett meg a műhely vezetésére, és így Theyer közvetítésével Bécsbe került rajzolónak a K. u. K. Hof-Bau-Kunsttischlerei J. W. Müller céghez. Kétéves kemény és egyhangú munka ráébresztette a továbbtanulás szükségességére, és egy véletlen folytán megismerkedve Otto Wagner munkásságával, felvételét kérte a mester műtermébe. Az önbizalomhiányban szenvedő fiatalember azonban az első wagneri óra után lemondott a tanulmányokról, és csak hosszas rábeszélésre jelentkezett Wagner irodájában ismét. Egy évig dolgozott nála, amikor a mester felajánlotta neki, hogy lépjen diákjai sorába. Plečnik 1895–98-ig volt a mesteriskola növendéke a Művészeti Akadémián (Akademie der Bildenden Künste). Wagnert apjaként tisztelte, és hiányos előtanulmányai folytán építészetelméleti nézőpontja híven tükrözte a mesteréét: hitt az építészeti forradalomban, és vallotta, hogy a művészet közelebb hoz egy emberibb világhoz. Lelkesedett Wagner *Moderne Architektur* című könyvéért. Évfolyamtársa, Joseph Hoffmann így jellemezte: „Munkájában tökéletesen elmélyült, és lehetetlen volt bármi egyébre megnyerni. Befelé forduló koncentrációja zárkózottá tette, és kizárólag hivatásának élt.”

Származása és neveltetése révén világnézete és művészi hitvallása némileg eltért Wagnerétől. A művészetet kemény munka és szenvedés gyümölcének tartotta, ami a világvárosi ragyogásban és anyagi jólétben élő mester számára idegen volt. Plečnik aszketikus megfontolásai alapján a magasabb iskolát végzett egyénnek le kell mondania személyi boldog-

ságáról (jólétről, családról), hogy népét jobban szolgálhassa. Ebben hatással volt rá lelkes bátyja, aki átvette a családapa anyagi és szellemi szerepét, de a szlovén kultúra elmáradottsága is, melynek felemelését élete legfontosabb feladatának tekintette. Plečniket sértette Wagner érdektelensége a vallás iránt, és a műszaki problémák előtérbe helyezése. Plečnik a technikának csak másodlagos fontosságot tulajdonított, és az építészetet kizárólag mint művészetet fogta föl, amely Isten kegyelméből jön létre az odaadó, aszketikus alkotó keze alatt. Ezzel szemben — írja egy későbbi levelében: „az idős Wagner Olaszországban, Párizsban, Berlinben szerzett tudása révén mindent nagy vonalakban szemlélte, mintha újságot olvasott volna.”

1898-ban diplomamunkájára egyéves állami ösztöndíjat kapott Rómába. Már Firenzében rádöbbsen, milyen szegényes a századforduló építészete a reneszánszéhoz viszonyítva. Rómában mindazt megtalálta, amiről Bécsben álmódott: az ókori építészetet, az ókeresztény templomokat, Bramante és Michelangelo műveit, és a számára különösen érdekes késői reneszánszt. Olaszországból Spanyolországba távozott, ahonnan viszont a macskakínzásban élvezkedő utcagyerekek látványa Franciaországba űzte tovább. Párizsban tudta meg, hogy anyja meghalt; hamarosan hazautazott. Noha csodálattal töltötték el a gótikus székesegyházak, számára kedvesebb maradt a mediterrán építészet.

1899-ben állt be ismét Wagner műtermébe, ahol Olbrich Darmstadtba való távozása után ő lett a vezető építész. Az idős mester nagy alkotói szabadságot adott, és sok megértést tanúsított kissé rapszodikus tanítványa iránt. Plečnik csaknem teljesen egyedül dolgozta ki a bécsi Stadtbahn Rosauerland és Schottenring állomásait. Észrevétlenül fokozódik viszont Wagnerral szembeni ellenszenv: „Wagner iskolájában — írja Jan Kotěrának, egykori évfolyamtársának és barátjának — nem tudtam elviselni a felületi díszítést. Az alaprajzban eltávolodtunk minden szent hagyománytól (Plečnik itt a szakrális építészetre céloz). Nem ismertük meg a népet. Fagyos hidegség a verőfényes napsütésben — csak éjszakai forróság...”

1901-ben kivált Wagner műterméből. Első megbízását, Karl Langer hietzingi villáját és bécsi, Wienzeile 68. alatti bérházát hamarosan követi egyik fő műve, a Zacherl-ház. Hasonló világnézet és személyes rokonszenv fűzte Karl Evangelist Zacherlhez, aki Lueger hatalomra jutását követően katolikus hitre tért, és a katolikus mozgalom lelkes képviselőjévé lett. Plečnik és Zacherl hasonló nézeteket vallott a művészet szerepéről és értelméről, az intuíció fontosságáról, a tőke káros voltáról a társadalom humanizmusa szempontjából. Ez viszont nem gátolta meg Zacherlt abban, hogy mérhetetlen gazdagságra tegyen szert rovarirtószer (Zacherlin) gyártásával. Pazar palotája sem ütközött keresztényszocialista erkölcsi érzékével. E ház aztán nemcsak őt helyezte a figyelem középpontjába, de Plečniket is egy csapásra Bécs első építészeinek sorába emelte. A mágánál harminc év körüli sógornőjéhez, Tante Mizzihez bensőséges viszony fűzte, de hű akart maradni szabadon választott cölibátusához, és nem gondolt házasságra: „Lelki erőért, bátorságért, állhatatosságért és tisztaságért kell fohászzkodni; Isten nem akarja, hogy házasodjam, mert ettől én félek — röviden: belőlem egyszer igazi keresztény lesz” — írta bátyjának, Andrejnek 1906-ban.

Vallásossága már olaszországi útja során felkeltette Plečnik érdeklődését a szakrális építészet iránt, de végül Zacherl ismeretsége segítette őt hozzá a szükséges kapcsolatokhoz,

hogy megbízást kapjon templom tervezésére. Első szakrális alkotása a bécsi ottakringi Szentlélek-templom, melynek megépítése során sok kellemetlenség érte: az eleinte jóindulatú egyházatyák hamarosan hátat fordítottak Plečniknek, csökkentették az építkezés anyagi kereteit egyrészt azért, mert az építész a liturgikus művészet — és ennek kapcsán bizonyos mértékig az egyház — reformjáért szállt síkra, másrészt pedig azért, mert Plečnik újabb konfliktusba keveredett a keménykezű trónörökösrel. (Első összeütközésük a Zacherl-ház kőburkolata kapcsán történt, amikor Ferenc Ferdinánd kőfejtőjéből engedély nélkül vásárolták a gránitlapokat.) Építészünk élettere a Monarchia fővárosában leszűkült. Ez természetesen elkésérítette, de kezdetől fogva élt benne bizonyos ambivalencia Bécs iránt, ami távozását könnyebbé tette. Mint a kis szlovén nép szülötte, fenntartással fogadta be az osztrák—német kultúrát, amelyben lelke mélyén mindig az elnyomó hatalmat látta. Lassan-lassan kiépült benne egyfajta germanofóbia és ezzel párhuzamosan egy korlátozott (csak a katolikus szlávokra kiterjedő) pánszlávizmus. Mind jobban vonzódott a szlovákokhoz, morvákhoz, csehekhez, és természetesen szlovénjeihez. Az Osztrák—Magyar Monarchia többi nem germán származású építészétől eltérően ő nem javasolta a kulturális különállást jelképező nemzeti jellegű építészeti megteremtését, mint például Lechner vagy Jurkovič, hanem a germán (északi) műveltséggel versenyre kelő gyökek után kutatva eljutott az etruszk kultúrához, a szlovén műveltség egyik vélt gyökeréhez. Noha ennek építészeti elemeit közvetlenül nem alkalmazta, későbbi klasszicizmusának ez képezi fő eszmei forrását. Így a szlovén múlt értelmezésénél a hangsúlyt az északi összetevő helyett a déli, mediterrán tényezőre helyezte. (Szlovénia valóban ezen kultúrkörök ütközési pontján helyezkedik el, ahol találkozik a román, germán és elvétve a balkáni-keleti hatás.) E mediterrán klasszicizmus annyira sajátjává vált, hogy Prágában is alkalmazta, ahol vitatható annak földrajzi és kulturális indokoltsága.

1911-ben hívta meg Plečniket Prágába Jan Kotěra, az Iparművészeti Iskola professzora, hogy társuljon hozzá az oktatásban. Kotěrával még a Wagner-műteremben szövögették közösen pánszláv álmaikat, és noha Plečnik már régóta vágyott a patinás városba, az útra csak azért szánta rá magát, mert Bécsben kilátástalanra fordult anyagi helyzete. Az új állás ugyan megszabadította anyagi gondjaitól, de a hőn áhított csehek emberközelben — s főleg a liberális politikai klíma — mindvégig idegenek maradtak számára. Gyakran tért vissza Bécsbe — amennyire ezt állása megengedte —, ahol otthonosabban mozgott. Itt ismerkedett meg Iván Meštrovićtal, a nagy dalmát szobrász-építésszel, aki egy délszláv művészeti akadémia megalapításán szorgoskodott Splitben, illetve Dubrovnikban. Plečnik inkább egy katolikus művészeti iskoláról álmodott Bécsben, majd Ljubljanában. Kosta Strajnić, szerb műkritikus az akkor „ellenséges Szerbia” fővárosában, Belgrádban képzelte el a délszláv művészeti központot. Noha abban az időben a „közös germán elnyomó” szorosabbra fűzte a heterogén délszláv törekvéseket, Plečnik már akkor fönntartással fogadta a nem katolikus balkáni megmozdulásokat. Ezt viszont Bécsben nem méltányolták, a délszláv kapcsolatot a trónörökös szemében szálfaként maradt, és Plečnik a két szék között a pad alá esett: Otto Wagner nyugalomba vonulása után a megürülő tanszék utódlására a bécsi szakmai közvélemény és a Művészeti Akadémia növendékei egyaránt Plečniket javasolták, de a trónörökös — a korabeli kultúrpolitika meghatározója — Leopold Bauert, a

Wagner-renegátot javasolta Plečnikkel szemben, aki ezután végképp búcsút mondott Bécsnek.

Prágai tanári működése során a wagneri pedagógiai elveket érvényesítette: „Nem lényeges, ki vezeti a hallgatókat — írta. — A tanár egyetlen feladata, hogy növendékeit látni tanítsa, és munkájukban bátorítsa őket, ami önbizalmat kölcsönöz nekik. Minden egyéb fölösleges. Az élet úgyis vasmarokkal ragadja meg és szálkával tüzdeli meg őket... A vezető szerepét teljesen naivan, minden maxima nélkül vettem át, és gyakoroltam, ameddig Isten úgy akarta.” Tárlatlátogatásokat, kirándulásokat szervezett, hogy növendékei általános műveltségét fejlessze, látókörét szélesítse. A valóságban persze Plečnik nem maradhatott láthatatlan katalizátor. Karizmatikus egyénisége rányomta bélyegét tanítványaikra. Erkölcsi maximái — mint például a „forduljatok a belsőtök felé” — éppoly nehezen, vagy talán még nehezebben válthatók valóra, mint a „form follows function” posztulátum, és ezért, nem lévén más fogódzó, mint a mester formanyelve, megnyitja az utat az epigonizmus előtt. A történelmi folytonosság és regionalizmus ápolása végett — Plečnik még a nemzetközi stílus korában is szorgalmazta a helyi jelleg kidomborítását — kirándulásokat szervezett a népi építészet és a cseh nemzeti hagyomány megismerése céljából. Ez nem mérhető össze a magyarországi népművészeti kutatás mélységével, s a népi elemek alkalmazása is sokkal ritkább: nem lép fel formanyelv-teremtő igénnyel, csak mint fűszer jelenik meg imitt-amott egy-egy folklorisztikus elem, idézetként, ahogy azt a posztmodern terminológiájával mondanánk.

Az első világháború után személyi változások történtek Prágában az egyetemen, és Plečnik pozíciója megingott az Iparművészeti Iskolában. Kotěra a Művészeti Akadémián kínált neki tanszéket, de ő már elhatározta, hogy hazatér Ljubljanába, és elutasította az új állást. Ekkor még nem is sejtette, hogy az aranyváros milyen kibontakozási lehetőségeket rejtget számára.

Tomáš G. Masaryk, a filozófus államférfi, elnöki kinevezését követően 1920-ban a prágai várat nemzeti központtá kívánta fejleszteni. Plečnik először a Rajská Zachrada (Paradicsomi kert) és a Zachrada na Valech (Falkert) kialakítására kiírt pályázat zsűrijébe volt hivatalos, de később az ő megoldását javasolták kivitelezésre. Az 1920. év végén megismerkedett Masarykkal, aki a Manes-társaság javaslatára a Prágai Vár építészévé nevezte őt ki. Segítségére volt a munkában Alice Masaryk, az özvegy elnök művelt, hajadon leánya. A közöttük kialakult kapcsolat a plátói szerelem szintjén maradt. „Az ő ereje — írta Alice a mesterről — az elemi koncepcióban rejlik, amelyet gyermeki lágságú szíve megőrzött, mivel időben fordult a latin kultúra felé, megszabadulva az egészségtelen németiségtől.” (Arról persze megfeledeznek Masaryk kisasszony, hogy még a közös nyelv is a német volt, valamint arról, hogy mind apja, mind pedig Plečnik a német kultúrában nőtt föl, az segítette őket hozzá elért eredményeikhez.) Alice a szláv, elsősorban a „cseh materializmustól” mentes szlovák idill iránt lelkesedett, és kedvelte Plečnik civilizációellenességét, miszticizmusát, apja pedig, a hagyományos európai filozófiából kiindulva, helyeselte az építés klasszicizmusát.

1919-ben pályázat jelent meg a Společnost Architektů folyóiratban egy plébániatemplom tervezésére Prága Vinohrady negyedében. A zsűri elégedetlen volt a beérkezett pályá-

művekkel és felkérte Plečniket a tervezésre, aki azt örömmel elfogadta. Mivel az 1921/22-es tanévtől kezdődően átvette Ljubljana katedrálját, csak a szünidőt tölthette Prágában. Távollétében hű tanítványa, Otto Rothmayer ügyelt fel a munkálatokra.

Plečnik prágai pánszláv missziójának különös módon a cseh nacionalizmus vetett véget 1935-ben: „A régi Prágáért” elnevezésű klub 245 aláírással petícióban követelte az „idegen nemzetiségű és ízlésű” építész eltávolítását, hiszen — ahogy megjegyezték — „van elég kiváló hazai szakember, aki szeretettel és kegyelettel viseltetik a cseh műemlékek iránt”. Plečnik utódjául régi rajongóját, Pavel Janáket választották, aki tiszteletben tartotta elődje elképzeléseit, és megvalósította azokat.

Plečnik 50 évesen tért haza Ljubljánába, hogy valóra váltsa a szlovén kultúra felvirágoztatásáról szőtt fiatalkori álmait. Útja tükésebb volt, mint sejtette. Itt nem voltak gazdag beruházók, mint Bécsben, ami takarékosagra intette a felhasznált anyagokat és szerkezeteket illetően. Nem élvezte olyan művelt államférfi támogatását sem, mint amilyen Masaryk volt. Őfelsége I. Péter (P. Karagyorgyevics, a fotográfusból lett király) nem nézte jó szemmel, hogy a belgrádi trónjától földrajzilag, de különösen kulturális szempontból távol álló szlovének egyetemet alapítanak. A centralizáló törekvések dacára a Ljubljana Egyetem tovább működött, és Plečnik harminc évig képezte az építészeket.*

Legtermékenyebb alkotói időszaka is a szlovén fővároshoz köti. Középületekkel gazdagította Ljubljánát (Kereskedelmi és Ipari Kamara, Katolikus Biztosítótársaság banképülete, Orsolya Gimnázium, Peglezen stb.), és továbbfejlődött a szakrális építészet terén. A templomokon kívül létrehozott egy sajátos temetőkomplexumot, Žalec. Mint városépítő különösen kedvező helyzetben volt. Századunk húszas-harmincas éveit mentesek voltak a gúzsba kötő szabályoktól és intézményektől. Ljubljana város fejlesztésének kérdéseiről a Pri kolovratu (A csavargónál) fogadóban borozgató három kiváló férfiú, Matko Prelovšek, városi főmérnök, France Stelè, művészettörténész és Jože Plečnik határozott. Egyetértésük gyümölcse a belvárosban kialakított gyalogos zóna, amely vagy ötven évvel megelőzte a mai sétálóutca divatját. A második világháború alatt a németek zárták be az egyetemet, s Plečnik ezért otthon folytatta az oktatást, tervezést, mely utóbbi ez idő tájt inkább öncélú tevékenység volt.

A felszabadulás után, a várakozásokkal ellentétben, nem kapott fontosabb megrendeléseket. A papság ugyan számtalan kérelemmel fordult hozzá a háborúban megrongálódott templomok felújítása ügyében, de ezekből nem valósult meg semmi.

A corbusier-i stílus térhódításával Plečnik vonzereje megcsappant és pozíciója az egyetemen tarthatatlanná vált. Az ötvenes évek második felében a szlovén építészet elfordult az általa szorgalmazott mediterrán hagyományoktól, és átvette a skandináv lakásépítés, bútorzat és lakókörnyezet sémáit. Ekkor született öregkori nagy műve — hatyúdala — a néhai német kolostor, a Križanke felújítása.

* Plečnik pedagógiai munkásságáról megoszlanak a vélemények. Sokan — mint például boldogult tanárom, Dragan Boltar professzor — szemére vetik Plečniknek, hogy túlságosan rányomta személyisége bélyegét tanítványaira. Boltar szerint nem önálló, szabadon gondolkodó építészeket, hanem „kis Plečnikeket” képzett.

A hívő művész utolsó munkái háborús partizánemlékművek — együtt van ezekben a Plečnik-féle klasszicizmus és a szocialista realizmus nehézkessége —, és utoljára még egy fejedelmi megrendelőnek, Titónak épít az elnök számára fenntartott Brioni szigetén egy kerek pavilont.

Plečnik 1957. január 6-án halt meg, magára hagyottan, abban a hitben, hogy eljárt felette az idő, nem is sejtve, hogy két-három évtized elmúltával a nemzetközi szakmai érdeklődés középpontjába kerül, és művészetéből követendő elveket igyekeznek majd szublimálni a modern korszakot követően irányukat veszített építészek.

Legfontosabb építészeti alkotásai

„Engem rettenetesen meggyötör az alkotás, de van benne szép is, hisz megtisztul általa a lélek.”

Plečnik opusát a szakirodalomban kivétel nélkül időrendi egymásutánban, azaz tartózkodási helyének megfelelően bécsi, prágai és ljubljanoi szakaszra osztják. Ezen belül egyesek fontosnak vélik a további műfaji felosztást világi és szakrális építészetre, valamint városépítésre.

Mi abból indulunk ki, hogy Jože Plečnik számára a történelmi idő mint koordináta nem jelentett sokat — ahogy ő fogalmaz: „Fejlődés a művészetben nem létezik, csak folytonos kibontakozás”, így az időrendi felosztás helyett egyfajta szellemiekből kiinduló rendszerezést részesítünk előnyben. Plečnik építészete sohasem magáért való, elszigetelt művészet, hanem mindig erősen kötődik valami más szellemi entitáshoz, azaz sohasem monológ, hanem párbeszéd. Ezért a „beszélgető partnertől” függően osztjuk munkásságát három részre: opusának első évtizedére az útkeresés jellemző, amikor intenzíven kommunikált a kortárs világgal, abból merítette ihletét. Később párhuzamosan folytatott párbeszédet a lélekkel — szakrális építészet, és a múlttal, azaz az épített környezettel. Ez utóbbin belül sorakoznak a történelmi környezetbe beilleszkedő épületei és városépítési alkotásai.

Párbeszéd a kortárs építészettel — az egyéni hang kibontakozása

Langer-villa

Bécs (Hietzing), 1900–01 (1–3. ábra)

„Finom és könnyed e ház, igazán örömem telik benne... Minden fehér lesz... csak az ereszpárkány lesz zöld, mert fémből készül, és belőle nőnek ki a csatornatartók, melyek virágokban végződnek... A tavaszi zöld és a részletek — az egészben van valami lírai.”

Már lerakták a villa alapkövét, amikor Karl Langer építési vállalkozó Plečnikhez fordult, hogy új homlokzatot rajzoljon és javításokat eszközöljön az alaprajzon. A játékos és vidám külső, a gazdag belső nagy meglepéssel töltötte el az építtetőt, nem kevésbé az a tény,

hogyan az épület körül, nem mindennapi megjelenése következtében, egyre szaporodott a csodálók száma. Mai távlatból tekintve a helyzet másképp fest: Plečniknek ez az egyetlen igazán szecessziós — tehát a kor szellemébe teljességében beilleszkedő — alkotása. Különböző hatások futnak benne össze, a francia—belga art nouveau és az olbrichi szecesszió szellemét idéző dekoráció, a wagneri logikusság és áttekinthetőség igénye, és ugyanakkor a mester formavilágától való elszakadás kísérlete. Felcsillan Plečnik formanyelv-képző tehetségének ígérete. A villa belseje a Stadtbahn megállóinak díszítésére emlékeztet.

Langer-ház

Bécs V., Rechte Wienzeile 68.,
1901 (tervek), 1903 (befejezés) (4—6. ábra)

„Egy bretagne-i paraszt szíve és vére kellene ahhoz, hogy valóra váltsam álmomat — egy törékeny, finom, tiszta, konstruktív, világos, egy igazi Mária-ideált.”

Langer magának építtette ezt a bérházat Bécs új sugárútján, a hietzingi villa építését követő években. A könnyed és ízlésesen díszített lépcsőház mellett figyelemre méltók a ház homlokzatai és a közöttük létesített kapcsolat. Az épület hat-, illetve hétszintes. E szintek közül csak a második (félemelet) és a hatodik kapott plasztikus díszítést, és a közöttük fekvő negyedik és ötödik szint egy-egy sarokerkélyt, amelyek egyben hangsúlyosabbá teszik a két egymást metsző homlokzatfelület kapcsolatát. Padlójuk üvegből készült. Ennél a korai alkotásánál Plečnik már kezdett lassan elfordulni a szecessziótól, amelyet degenerálnak bélyegzett, és a fin de siècle hangulatát klasszikus elemekkel fejezte ki. A hatodik szinten egy sajátos dekoráció jelenik meg. A divat hatását csak az ereszkiképzésnél engedte kifejezésre jutni.

A Langer-ház letisztult homlokzata, fegyelmezettsége és a falfelület tagoltsága előrevetíti Plečnik későbbi műveinek szellemét, mindenekelőtt a Zacherl-házét. Az alaprajzi megoldás követi a wagneri követelményeket a logikusságot, tisztaságot illetően.

Zacherl-ház

Bécs I., Bauernmarkt 7., 1900-05 (7—12. ábra)

„A Zacherl-ház az én gyermekiségem gyümölcse, és ha elvitatják is, a benne élő szellem tanúsítja, hogy nem származhatott tudós lélektől.”

A fenti gondolattal Plečnik azt akarta aláhúzni, hogy e jelentős műve sem a tudomány (tudás) eredménye, hanem elsősorban a szíve és az ihleté. E tény gyakori hangsúlyozása a wagneri racionalizmussal való szakítást húzza alá, még akkor is, ha ez formai szempontból még nem volt teljes. A megbízást ugyanis a Wagner-műterem belső pályázata

révén kapta meg, amelyen rajta kívül részt vettek még Franz Krauss, Otto Schöndal, Karl Frisch és Max Fabiani, aki szintén sokat dolgozott később Ljubljanában. A homlokzat-képzés terén Plečnik megoldása hozta a legtöbb újítást, ami akkortájt Wagner körében központi téma volt: az egymást metsző homlokzatfelületek között egy ívelt szakasz közbeiktatásával lágyította a cezúrát. Plečnik a homlokzaton, a szecessziós eszményektől elütő kiegyensúlyozottságra törekedve, egy téglalap alakú rasztert szerkesztett, amelynek nemcsak a falakat burkoló kőlapokat, de az ablakszárnyakat is alávetette. Ez azt jelenti, hogy az egész homlokzaton függőleges vonalak futnak végig A—B—A—B—A—B—A ritmusban, szélesebb és keskenyebb álló téglalapokat képezve. A vízszintes tagolás is új: a homlokzat három fő vízszintes övezetre oszlik. Az első a kereskedelmi zóna, azaz a földszint és a félemelet (közöttük egy hangsúlyos osztópárkány), ezt követi a három nagy magasságú lakószint, amelyek az azonos falburkolat révén egy egészet képeznek (az egyedüli eltérés a főemeletnek nevezhető első emelet ablakainak [kosárablakok] kidomborodása a felette elhelyezkedő egy síkban levő ablakokkal szemben), és a harmadik zónát a negyedik emelet és az igen hangsúlyos főpárkány alkotják. E fölött van még egy attikaemelet, amely viszont az utcáról nemigen látható, tehát nem képezi a kompozíció részét (az eredeti terveken a magisztrátus változtatást eszközöltetett: 30 fok alatt behúzatta az attikaemeletet).

A homlokzat vertikalizmusa és a hangsúlyos főpárkány közötti feszültséget Plečnik Franz Metzner atlaszaival oldotta föl, kissé szemet hunyva azok erős német íze felett (Plečnik néha-néha kapható volt ilyen kisebb ideológiai engedményekre, mert végtére is a pánszlávizmust Bécsben akkortájt bölcs dolog volt véka alá rejteni).

Már majdnem elkészültek a tervek, amikor Zacherl azzal az óhajjal állt elő, hogy palotája egy régebbi szomszédos házra hasonlítson, azaz annak szürke homlokzata legyen a minta. Plečnik erre szürke gránitburkolatot javasolt, amit az építető a magas költségek dacára elfogadott. A gránit mint építőanyag használatos volt a bécsi szecesszióban, és alkalmazását Adolf Loos is javasolta. Plečnik természetesen mediterrán oldalról közelített a problémához: az egyiptomi templomok komor monumentalitása ihlette a gránitlapok alkalmazására. A sötét burkolat egyben ellenpontja is volt a bécsi szecesszió gyakran alkalmazott fehér színének és evokálta Plečnik karszti eredetét. Ez volt egyébként kőimádatának alapja. Kedvenc gondolata, „az építészet kővel kezdődik és vele végződik”, egész életművét végigkíséri. Déli, olaszországi ihletésről tanúskodik a vízszintes irányban háromosztású homlokzat is, valamint a sima és gazdagon díszített felületek kontrasztja. Az olasz reneszánsz palotákhoz hasonlóan a felső övezet diadémként koronázza az épületet, melynek függőleges tagját az említett atlaszok és az ívelt, kifelé domborodó ablakok, vízszintes összekötő tagját pedig a palaszerű, sajátságos, a kő karakterét kifejező párkányzat képezi. Noha kimutatható a szecesszió hatása, az arányok terén mégis inkább a fejlett reneszánsz paloták szelleme érvényesül.

1905 novemberében lebontották az állványokat, és az épület különös formanyelve, valamint Zacherl számos ellensége a kritikusokat hamarosan két táborba osztotta. Az avantgárd művészek a modern korszellem győzelmét ünnepelték benne. Peter Altenberg, Adolf Loos jó barátja, az ismert bécsi költő így írt: „... miszteriózus isteni kastély, modern Walhalla (a germán istenek várára utaló metaforát Plečnik pánszlávizmusának el kellett

viselnie), a papírszerű bérházak tömkelegében (...) Úgy hatott rám, mint egy grandiózus hősköltemény. Milyen nagy erővel roppantotta össze a konvencionalizmust (...) Ebben a házban kellene laknia Beethovennak, Richard Wagnernak, Ibsennek, Maeterlincknek, Strindbergnek, Jonas Limnek, Csajkovszkijnak, Makszim Gorkijnak, és egy kis manzárd-szobában nekem.” Számos bécsi polgár azonban nem óhajtott helyet kapni ebben a pompás, belvárosi Walhallában, amelynek főemeletéről egy óriási Szent Mihály pillant a járókelőkre. Egyesek épületfizikai okokra hivatkozva bírálták a gránitburkolatot. (Ennek mai szemszögből nézve nem sok alapja van, mert a burkolólapok fémszerelvényeken keresztül kapcsolódnak a falhoz egy légréteg közbeiktatásával, tehát hőtechnikai szempontból e burkolat nem jelent sokat.) Mások — és ezek a támadások nehezen védhetők — politikai szempontból bíralták a „poloskairtó király” palotáját. Elnevezték Zacherl-mauzóleumnak (sokan szerették volna lakóját a másvilágon tudni), barbár karavánszerájnak, a szláv barbárság példájának (ez Plečniknek szólt), Bécs legnagyobb gesztenyesütő kályhájának (utalás a sarok ívelt lekerekítésére). Ez a lekerekítés akkortájt Bécsben újdonságszámba ment. Zacherl a keresztényszocialistáknak — a kisemberek pártjának — vezéralakja volt, maga pedig a Habsburgok dühét is kiváltó palotába költözött. Plečnik, akinek erkölcsi érzéke fejlettebb volt a beruházóénál, találva érezte magát. Saját lelkiismeretét megnyugtató paternalisztikus és jámbor magyarázattal szolgált: „A ma annyira hírhedt és megkövetelt demokratizmus dacára, a nép számára fontosak az olyan személyiségek, akik óhajtják a luxust, és fényűzően kell élniök. Csak ilyen emberek képesek törekedni a szépre, a tökéletességre, ami a kultúra előfeltétele.” A pazarlást bíráló kritikusok javarészt megálltak a külső számbavételénél, holott az épület belseje még inkább szemet szúr. A mértéktartó külső megjelenéssel szemben az enteriőr rendkívül pazar, életre kelt benne a szecesszió minden játékossága és gazdagsága.

Az épület teljesen szabálytalan telekre épült (a zezgúgos középkori utcavonalakat kiegészítő szabályozás nem érintette a telkeket egymástól elválasztó szabálytalan mezsgyéket). Az épület utcai oldalán szabályos derékszögű raszterben helyezte el Plečnik a vasbeton tartópilléreket, a szomszéd felé eső szabálytalan alakú területen a bejárat és a lépcsőház kaptak helyet. A Wildprechtmarktról nyíló főbejáratot — amely csak százméternyi távolságra van a Szent István-székesegyháztól — egy keskeny, ferde irányú folyosó követi, mely az enyhén ívelt, hajó alaprajzú lépcsőházba vezet. Ennek alakja a ljubljanei késő barokk Gruber-palota lépcsőházát idézi. A sötét tónusú, ünnepélyes térben újdonságként jelentkezik a falak parkettburkolata. A lépcsőház tömege az emeleteken toronyként válik el a ház tömegétől, és hídtagokkal kapcsolódik be az egyes szintek megfelelő helyein. Ez a megoldás példa nélkül állt abban a korban, és csak egy évtizeddel később válik megszokottá Walter Gropius keze alatt. Ezzel a megoldással, az alsó szintek vasbeton szerkezetével és a posztiszecessziós homlokzattal a Zacherl-ház a kor úttörő teljesítményei sorába tartozik, amivel Plečnik bebizonyította, hogy képes az élen járni, és hogy későbbi konzervativizmusa nem a tehetetlenség, hanem meggyőződés következménye.

Párbeszéd a lélekkel — szakrális alkotásai

„Áldom Istent, aki képessé tette szívem a tér megértésére és átérzésére, aki engem, a különcöt kiközösített, és minden földi gondtól megszabadított.”

Plečnik számára a legmagasabb rendű művészet a szakrális, mely szépségével képes az embereket jobbá tenni. Ő a szépséget összefüggésbe hozza a hittel és az etikával. Így nem csoda, hogy a szakrális építészet egész élete folyamán kíséri, és hogy rajta keresztül jól követhető sajátos művészi beérése.

A liturgikus tér funkcionális megoldása és metafizikája már olaszországi útja során foglalkoztatta.* A Sezession 1905-ös kiállításán bemutatta a hagyományos hosszházas három- vagy öthajós bazilikális templombelsőitől eltérő megoldását, amelyben az oltár előtt keresztirányban helyezkedtek volna el a hívek, hasonlóan egyes protestáns templomok belső elrendezéséhez. Ez természetesen nem a protestánsokhoz való közeledés céljából történt — hiszen lelke mélyéből gyűlölte a reformációt, felelőssé téve azt a szekularizációért —, hanem a szertartás demokratizálása végett.

Szentlélek-templom

Bécs, Ottakring/Herbststrasse, 1908 (tervezés kezdete)
1910–13 (építés) (13–20. ábra)

A császárváros egyik legelhanyagoltabb munkásnegyedében egy vallási központ felépítését tervezték — a keresztényszocializmus bástyáját egy kifejezetten proletárnegyed területén, amely idegen szervet képviselt a viszonylag homogén társadalmi struktúrájú településen belül. Az építést von Hohenberg hercegnő, Ferenc Ferdinánd felesége patronálta; ez nagy reményeket ébresztett Plečnikben, aki ezért nem takarékoskodott a drága építőanyagokkal és szerkezetekkel. A komplexum a templomon kívül még egy plébániahivatalt és egy bérházat is tartalmazott volna. A herbststrassei homlokzat közepén helyezkedett volna el a templom monumentális portikusza, kétoldalt pedig szimmetrikus kompozícióként két négyszintes, lapostetős épület a járulékos funkciók kielégítésére.

A Szentlélek-templom tervezésében jelentős szerepet játszott a tirolai származású Franz Unterhofer, a templom későbbi plébánosa, aki amerikai tartózkodása során megismerkedett a misszionáriusok imaházaival és lelkesedett azok egyszerűségéért, korszerűségéért. Érdemes összevetni vele Wagner Szent Leopold-templomát a steinhofi elmeógyógyintézet komplexumában, amelynek programja tökéletes ellentéte Plečnikének, egyrészt a személyi ellentét, másrészt pedig a vallásfilozófiai eltérések következményeként. „Az egész úgy hat, mint egy protestáns templom, imaház, énekesterem, nem pedig mint templom (értsd: katoli-

* 1899. nyarán írta Rómából Andrej bátyjának, hogy már van elképzelése az ideális szakrális térről — ez nagyjából megegyezik korai templomainak térkonceptiójával —, de a homlokzatra nem talált még megoldást. Nem csoda hát, hogy templomai külsejükben nem tanúsítják azt a logikus érési folyamatot, mint enteriőrjei.

kus templom). Ez megfelel Wagner alapgondolatának: a stílus a felekezettől független (konfessionsloser Stil). Ezért jelentkezik itt kihívóan a faji semlegesség (Rassenlosigkeit) és a szilárd meggyőződés hiánya. Az a törekvés érvényesül, hogy az ember a világ dolgaival frivolul foglalkozzék; minden idők és nemzedékek eleje és vége. Ennek az embernek mindig jól megy; nevetve taglalja a világ örök törvényeit, és ezért nem érdemel kegyet. Elveszti a kapcsolatot a néppel, nem érti meg annak lelkét és szükségleteit, nem érzi, mi a legszentebb az ember számára, röviden, mit jelent Isten. Viszonzás mindig és mindenért. E mű előtt arra a következtetésre jutok: inkább semmilyen művészetet, mint ilyent!” — írja a Styl prágai szerkesztőségéhez címzett válaszában a Wagner templomát méltató cikke. Noha Plečnik és Wagner ideológiai kiindulópontja gyökeresen eltérő volt — a valódi liberalizmus, őszinte tolerancia a protestánsokkal és zsidókkal szemben, amely a steinhofi templom korában már feloldódott egyfajta hallgatólagos ateizmusban a mély vallásossággal szemben — az eredmény bizonyos szempontból mégis hasonló: mindketten szakítottak a hagyományos, kodifikált templomformával (hosszházas alaprajzi elrendezés, hármas, illetve ötös tagolás, mely Szent János látomásában lefektetett megoldás, mint a mennyei Jeruzsálem metaforája), és tagolatlan, központi templomteret hoztak létre. Ezt Wagner még tetézte egy centrális kupolával, amely a korabeli zsinagógák egyik fő ismertető jegye volt, és alapjában véve a pogány építészeti hagyomány eleme. (Eközben figyelmen kívül hagytuk a keleti egyház építészét, amely nem gyakorolt számottevő hatást az Osztrák–Magyar Monarchia építészetére.) Plečnik enteriőrje se különbözik sokban ettől: ez is központi, de nem kereszt, hanem négyzet alaprajzú tér. Emeletén ugyan kétoldalt karzat van, amely a teret az oltár felé irányítja, de hiányzik a szokványos oszloposor, amely a galériát tartja, mivel a karzat egy nagy fesztávú vasbeton tartó segítségével az oltár mögötti és a bejárati falra nehezedik. Hogy e megoldás mennyire nem felelt meg a hagyományos elvárásoknak, mi sem bizonyítja ékebben, mint a trónörökös epés megjegyzése, mely szerint Plečnik alkotása „Vénusz-templom, orosz fürdő és lóistálló keveréke”. A trónörökös, udvariatlan nyilatkozata után, követelte a terv átdolgozását háromhajós bazilikára, amit a mester természetesen elutasított. Ezzel megpecsételte a templom, de bécsi működésének jövőjét is. A steinhofi templom kapcsán elhangzott sértések dacára Otto Wagner derekasan kiállt volt tanítványa terve mellett, de ez sem segített a helyzeten: az igényes komplexumból csak egy torzó valósult meg, templom, de torony és melléképületek nélkül.

Mai távlatból tekintve Plečnik templomának legnagyobb erőnye liturgiai kiindulópontja, a reformáló szándék, az ókeresztény előképekhez való visszatérés óhaja. Nem kívánt többet, mint egy demokratikusan gondolkodó egyházközösség számára létrehozott, jól megformált gyülekezőhelyet. Ezzel akaratlanul is közel került a protestánsokhoz — nemcsak a térkoncepció, hanem a templom demisztifikációja szempontjából is, ami már nemigen magyarázható ókeresztény előképekkel, hanem csakis Wagner hatásával. Wagner szerint a templomépítészetben új és korszerű anyagokat és szerkezeteket kell alkalmazni. Míg azonban ő Steinhofban egy pompás, profán Gesamtkunstwerkot hozott létre, Plečnik az utilitárius egyszerűséget választotta. Eredetileg fafödémtervezett — utalás az ókeresztény bazilikákra —, de erről tűzrendészeti okokból le kellett mondania. A betonfödém közelebb áll az utilitás szelleméhez, de templomiatlan.

Formai szempontból a kripta pillérei a legfigyelemreméltóbbak: fejezeteik formai előfutárai a később gyakran használt gombafödémek oszlopfőinek, de itt nem közvetlenül a födémhez, hanem egy gerendarácshoz kötődnek. E fejezetek a kubista építészet első példái közé tartoznak. Plečnik nagy gondot fordított a betonfelületek változatos kialakítására: sima és eltérő struktúrájú felületek váltogatják egymást. Helyenként még tégladarát is adagolt a betonhoz, hogy változatosabb színhatást érjen el. A kriptában sikerült a legjobban a kora középkori hangulat felidézése, megvalósítva a mester későbbi munkásságában olyan fontos szellemi-formai folytonosságot.

Külső megformálását illetően teljesen eltávolodott mind a felületi díszítéstől, mind pedig tanára technoid ornamentikájától — a burkolólapok, illetve az ezek felerősítésére szolgáló elemek utánzataitól —, és az építészettörténeti formák radikális stilizálásával, mint például protodór oszlopok és klasszikus timpanon betonba ültetésével kísérletezett. Az így nyert, formailag igen kiegyensúlyozott homlokzat megfelelt a premodern klasszicizmus eszményeinek, előrevetítette Plečnik későbbi historizmusát, de kicsit nyersnek tűnt a puhához, kultiválthoz szokott bécsi szemeknek. A „karszti ízlés” tetőfokát a Szlovéniából importált két toronyablak képviselte, de keményen hatottak a nyolcszög keresztmetszetű pillérek és a közöttük látható nyerstégla felület is. A Plečnik rajzolta terveken a homlokzat timpanonja alatti OEFFNE - MEINE - LIPPEN - MEIN - MVND - WIRD - VERKVENDEN - DEIN - LOB (Nyisd meg ajkamat, szám a Te dicsőségedet hirdeti majd) felirat dacára — Moravánszky Ákos szerint* a bejárati homlokzat hallgat. E hallgatás viszont mégis beszédes, mint későbbi templomainál is (Vinohrady, Šiška) a zárt bejárati homlokzat és az igen magasan fekvő ablakok a templomhajókon a profanizált világtól való elzárkózást, a szakrális tér védettségét szolgálják.

A Szentlélek-templom Ausztria első vasbeton szerkezetű temploma (ezt tábla is hirdeti a helyszínen), és ez a körülmény közel hozza egy másik Wagner-tanítvány, Medgyaszay (akkor még Benkó) István (1877—1959) rárosmulyadi r. k. templomához (1908—10). Mindketten a Wagner ajánlotta gazdaságos, modern szerkezet segítségével oldották meg feladatukat, és ez mindkét esetben bizonyos mértékig ütközött eszmei mondandójukkal. Plečnik már a külsőn elkezdett klasszicizálni — betonból öntette protodór oszlopait —, a templom belsejében ókeresztény hatásra törekedett. Ezt viszont a vasbeton adta nagy hordképességű, profán hatású hídszerű karzat hiúsította meg, amire még a nem különösen művelt trónörökös is ráértett. Medgyaszay sikeresen folklorizált, csakhogy népies elemeit nem azok természetes közegében és szellemében alkalmazta. Itt nyoma sincs a népi építészet szerkezeti logikájának: a vasbeton gömbszektor kupola enteriőrjében jelenik meg a folklorisztikus díszítés, nem pedig agyagban vagy fában. Ezen ellentmondás egy Wagner—Hennebique tanítványnak nem róható föl (épülete egyébként sem tart igényt különösebb elméleti filozófiai tisztaságra). Nem ez a helyzet a mélyen érző és gondolkodó, misztikus Plečniknél. Az ő számára magától értetődő volt a keresztény szakrális építészetben mun-

* Moravánszky Ákos: *Építészet az Osztrák—Magyar Monarchiában*, Corvina, Budapest, 1988. 183. o.

káló mechanizmus a tér kívánt metafizikája és anyagi megvalósulása között. A Szentlélek-templomot hát minden elért műszaki és esztétikai sikere ellenére (jól kiképzett kriptá) nemcsak gazdasági (politikai) balsors, de eszmei következetlenség is sújtotta.

Jézus Szíve-templom

Prága (Vinohrady), Námestie Jiřího z Poděbrad,
1920–27 (tervezés), 1928–32 (építés) (21–27. ábra)

A tervezéstől az alapkö letételéig több mint hét év telt el. Ezalatt Plečnik több, külső megjelenésében gyökeresen eltérő és különböző enteriőrű változatot készített.

Funkcionális megfontolásokból (jó hallhatóság, könnyű fűthetőség) eleinte alacsonyabb templomteret részesített előnyben. Később viszont kifejtette, hogy „egy alacsony templomnak angebaut oder eingebaut (hozzá- vagy beépítettnek — áll németül a szlovén nyelvű szövegben) kellene lennie. A papok mint eszményről mindig szabadon álló templomról álmodnak. Ebben az esetben viszont a templomnak fel kell vennie a versenyt a 3–4–5 emeletes bérházakkal, és ezért magasabbra kell építeni.” Ez — mint azt későbbi leveleiben megjegyzi — rossz akusztikát eredményezhet.

A monumentalitás biztosítása céljából az első változatban a templom külső fala köré egy körülfutó dór oszlopsort és különálló harangtornyot tervezett. Csak a második variánsban integrálta a 42 m. magas tornyot a templom tömegébe, mint egy megnagyobbított tabernakulumot az oltár felett. A második változat homlokzatán alacsony félköríves ablakok és vakablakok sorakoztak, ami különös, keleties külsőt kölcsönzött az épületnek, amely eléggé elütött volna a késő eklektikus környezet formavilágától. Végül a megvalósított változat ügyes fogással — a posztmodernnek ezt idézetnek neveznék — oldotta meg a helyhez való kötődés és a díszítés problémáját. A zárt, misztikus, igen sötét barna nyerstégla falra szőlőtökéket idéző világosabb köveket vitt fel megfelelő ritmusban, amelyek elhelyezésük és alakjuk révén árnyékukkal együtt messziről a valamikor itt termő szőlőskerteket (Královské vinohrady = a király szőlőskertjei) idézik. Ezzel a különös, egyedülálló díszítéssel válik az egyébként csukott homlokzat zártságát tagadóan élénkké. Az eltérő jellegű felületek kontrasztja itt is lényeges eleme Plečnik fegyvertárának: a sötét, felfelé egyiptomiasan kifelé hajló „szőlőskert téglafalat” az egész épület területén végigfutó, fehér, ritmikusan ismétlődő négyzet alakú ablak-perforációval gazdagított öv követi. Az oltár fölött emelkedő hatalmas, széles és kismélységű tornyon ismétlődnek az előbb felsorolt rétegek. A templomhajó tetőszintje feletti zónában a sötét téglalapló a világos dudorokkal ismétli a zárt részt — ebben van a nagyméretű óra, mögötte óriási üvegfelület —, majd megint megjelenik az ablakokkal perforált fehér sáv, a fríz és a lapos timpanon, legtetején egy nagy fém keresztel. Mivel a torony szélessége valamivel kisebb, mint a templomhajó tömegéé, az így kialakult lépcsőre jobbról és balról egy-egy jellemzően plečniki, magasan elnyújtott gúla került.

A főhomlokzaton a sötét alapból három kontrasztosan kiemelkedő fehér bejárat vezet egy-egy szélfogón keresztül a templomtérbe. A belső a Szentlélek-templom térkonceptió-

jának továbbfejlesztését jelenti: jól áttekinthető, 3 : 4 oldalarányú, egységes tér, amely néhány évtizeddel megelőzi a II. Vatikáni Zsinat által bevezetett reformintézkedéseket a liturgikus tér kiképzését illetően. A híveket semmi sem választja el egymástól, sem pedig az oltárnál végzett szertartástól. A teljesen egységes, tagolatlan térnél sikerült elkerülni a Szentlélek-templom enteriőrjének kissé profán hangulatát a részletmegoldások nemes egyszerűségével, a meleg, természetes anyagok alkalmazásával. Egyedül a padló anyaga cement — kapcsolódik a XX. század technológiájához —, de díszítése, a színes körök és pettyek, annyira elütnek a szokványos megoldásoktól, hogy feledtetik anyaguk eredetét.

A templombelső híven tükrözi az épület külsejét: alul itt is nyerstégla felület van — ez alkalommal viszont az enteriőr gyengébb megvilágítottságával számoló világosvörös színben —, felül pedig ismét fehér felület következik. Ebben húzódik az ablaksor, mely a beáramló fény által vizuálisan elvágja az ablakok közötti falpillért, és ezáltal a sötét faburkolatú mennyezet elválik a masszív falaktól.

Különös építészettörténeti szintézist képvisel e templom: magában foglalja az ősi egyiptomi templomok monumentalitását, az ókeresztény bazilikák egyszerűségét, a klasszicizmus tisztaságát, és helyenként magába ötvözi még a modern építészet szellemét is. A korai modern építészet a legtisztább formában a torony lépcsőházában nyilvánul meg: lépcsők helyett sima fehérre vakolt korlátú rámpák kígyóznak a harangokig, elhaladva az órák mögötti, apró négyzetes ablakocskákra osztott óriási üvegfelület előtt — itt megszakad a korlát fala és nyújtott téglalap alakú rácsozat engedi tovább a fényt a keskeny tér belseje felé. A modern építészet szellemét sugározza a félköríves dongaboltozatú kriptá is, sima nyerstégla felületével és a fehérre festett, vakolt ablakkeretekkel.

A vinohradyi templommal Plečnik szakrális építésze búcsút vesz az osztatlan négyzet, illetve rövid téglalap alaprajzú templombelsőitől és a kapcsolattól a kortárs építészettel.

Assisi Szent Ferenc-templom

Ljubljana/Šiška, 1922 (tervezés),
1925 (alapkőletétel), 1927 (felszentelés),
1930—31 (kerek torony) (28—34. ábra)

A ljubljanaei érsekség bizalmatlan volt Plečnik iránt, valószínűleg nagy hithűsége és az ebből fakadó reformáló szándéka miatt, de bécsi rossz tapasztalataiból kiindulva Plečnik is kerülte az egyházi hatalmasságokat. Fő megrendelői Jugoszláviában kisebb egyházközségek és szerzetesrendek voltak. Hazatérte után először a ferencesektől kapott megbízást. Bécsi templomához hasonlóan a Szent Ferenc-templom is egy külvárosi munkásnegyedben kapott helyet.

Plečnik kiindulópontja itt már nem egy modernizált ókeresztény bazilika, hanem klaszikus elemek segítségével megvalósított monumentális alkotás. A tervezésnél a prágai templom 1922-es változatából indult ki. A templom külső alaprajzi arányai (41,8×34,6 m) követik a vinohradyi elődét. Ez ugyan valamivel alacsonyabb (itt könnyebb volt felül-emelkedni a környező épületeken), de vízszintesen hasonló tagolású, mint prágai előde. A homlokzatok egy magasabb alsó és egy alacsonyabb, nyitottabb felső részre oszthatók,

mely fölött kis lejtésű, bádogfedésű tető húzódik; ez a bejárati és az átellenben levő homlokzaton egy-egy igen lapos timpanonban végződik. A bejárat négyoszlopos portikusza hangsúlyosabb, mint a Jézus Szíve-templomé, de a nyitott, kerek, toszkán oszlopokkal díszített torony hasonló elhelyezésű. A nyerstégla felületeket itt is fehérek ellenpontoszzák, utóbbiak sokkal kisebb felületen — csak az ablakkereteken és a főpárkányon. Plečnik germanofóbiája itt már nem éri be a mediterrán kompozíciós elvek érvényre juttatásával, mint például a Zacherl-háznál, hanem azok konkrét alkalmazásában ölt testet. A šišikai templom velencei barokk hangulata is ezt tanúsítja. Ebben a művében Plečnik a belvárosi Szentháromság-templom palladiói tisztaságát és szigorát idézi, folytonosságot teremtve Ljubljana építészeti hagyományaiban.

A templom belseje térkonceptió szempontjából egyrészt követi Plečnik eddigi gyakorlatát, másrészt viszont továbblép liturgiai szempontból. A templomtér legfontosabb jellemzője a majdnem központi elhelyezésű főoltár és az ebből fakadó térkompozíció. A templombelső oldalaránya 7 : 6, azaz valójában kereszttemplomról van szó! (Ha nem a külső falakat vesszük kiindulópontul, hanem az oszlopok által körülzárt tér arányait, akkor ez a szám 5 : 4.) Ezzel Plečnik nemcsak a wagneri jól láthatóság maximájától, de a katolikus szakrális tér metafizikájától is eltávolodott: eltűnt a via sacra, a szent út, amelynek különböző pontjain helyezkednek el a hívek, akik immár nem valami felé vannak tájoltva, hanem valami körül helyezkednek el. Ez közeledést jelent a protestáns, illetve a zsidó szakrális tér koncepciójához. Ezzel szemben a tértagolás tekintetében Plečnik éppen ellenkező irányban haladt. Újdonságot jelent a néhány lépcsőfokkal megemelt, oszlopokkal elválasztott kerengőszerű rész a centrális szakrális tér körül, amely Damjan Prelovšek szerint* valószínűleg a régi római Szent Péter-bazilikából származik, és véleménye szerint egy ókori átriumra emlékeztet. Az oszlopsor mögötti tér egyrészt processziók lebonyolítására, másrészt pedig intimebb tér megteremtésére szolgál, de mindenféleképpen búcsút int az osztatlan belső tér és a teljesen egységes gyülekezet kollektivistá filozófiájának. A részleges elszigetelés lehetősége a szertartás során lényeges elemévé válik Plečnik későbbi szakrális építészetének, és elszakadást jelent az ókeresztény előképtől, illetve közeledést a gótikus térkonceptióhoz. Újdonságot képviselnek az oszlopok is Plečnik szakrális terében, amelyek a humanizmust jelképezik a funkcionalista építészet hideg utilitarizmusával szemben. Az oszlopsor egyben helyettesíti a díszítést. A Szent Ferenc-templom a bécsi Szentlélek-templomhoz hasonlóan építőjét a kritika keresztüzébe állította, ismét nem teljesen ok nélkül. A templomot az egyházatyák nem tartották elég katolikusnak, és Josip Dostal, püspöki titkár kieszközölte az építkezés leállítást. A Plečnik-tanítványok is értetlenül álltak mesterük műve előtt, és a fejezetek felállítását követően némelyekben végképp megingott Plečnikbe vetett föltétlen hite. Magát a mestert ez nemigen zavarta, mert ő hitt abban, hogy Isten kegyelméből és

* Prelovšek az oszlopsor alkalmazását összefüggésbe hozza a funkcionalizmus térhódításával, amely az oszlopokat száműzte szótárából, azt hangsúlyozva, hogy Plečnik itt a modern építészet elleni tiltakozás jeléül alkalmazta őket. Lehet, hogy ez a szempont is szerepelt a mester választásában, de nem valószínű, hogy ez volt a döntő, mert ő nemigen tiltakozott semmi ellen — Janez öccse szerint nadrágját leszámítva semmi férfias vonás nem jellemezte —, hanem inkább saját érési folyamata, „klasszicizálódása” vezette ehhez a megoldáshoz.

általával vezérelve alkot. Különös súlyt helyezett arra, hogy a hívek személyes kapcsolatba kerüljenek templomával: egyes családok szponzorálták a különböző világítótestek elkészítését és más berendezési tárgyak beszerzését. Plečnik élete végéig gazdagította a templomot oltárokkal, kegytárgyakkal. A keresztelőkápolna és a főoltár csak Plečnik halála után készült el.

Krisztus Mennybemenetele-templom

Bogojina (Muraköz), 1924 (terv),
1925–27 (építés) (35–38. ábra)

A Muraszombat (Murska Sobota) közelében elhelyezkedő Bogojina falu középkori, barokkosított plébániatemploma kicsinynek bizonyult a húszas évek elején, és a papság bontásra ítélte. Plečnik, megismerve a régi épületet, inkább a bővítést javasolta. Ezzel nemcsak anyagiakat takarított meg a szerény egyházközség számára, de biztosította a történelmi (építészettörténeti) folytonosságot, és teret nyitott a múlttal való építészeti párbeszédre, ami központi kérdés volt számára már ifjúkorában is.

A gótikus falakat megemelte, új előcsarnokot, kórust, tornyot és templomhajót épített, melynek szélességét a régi templom hajójának hosszához hangolta. Az így nyert belső tér kéthajóssá lett: a régi templom alkotta a keskenyebb, az új a szélesebb hajót. Mindkettő kétszakaszos és magasságuk is azonos. A szakaszokat és a hajókat egymástól elválasztó nagy boltívek alaprajzban rövidített szárú keresztet alkotnak. A száruk metszéspontjában egy igen hangsúlyos, zömök, középponti fekvésű oszlop hordja a mennyezet terhet. A régi hajótól sűrű árkádsorral elválasztva, kis magasságú és igen csekély szélességű mellékhajó húzódik, amely ugyan háromhajóssá teszi a belső teret, de valójában annyira hangsúlytalan (inkább csak dekoratív), hogy a templomtér egyértelműen kéthajós csarnok benyomását kelti. Az említett árkádsorral szemben egy azonos kiképzésű vakárkádsor tartja az egyensúlyt, kölcsönöz templomi hangulatot és irányítja a teret az oltár irányába. A méreteket szemlélve a belső tér majdnem centrális, oldalárányai a nagyon keskeny mellékhajót is beszámítva 13 : 12, ha ezt kizárjuk, azaz az egységes belső térből indulunk ki, ez az arány 9 : 7-re növekedik a hosszanti irány javára. A belső tér a középkori hosszanti és a plečniki centrális szakrális tér szintézise. A számokból kiindulva a kéthajós, kétszakaszos belső inkább központi, de az árkád- és a vakárkádsor enyhén hosszanti hatást kölcsönöz neki, ami elengedhetetlen ahhoz, hogy a főoltár uralkodjék és ne a középponti oszlop. Az enteriőr legmarkánsabb elemei a különböző nagyságú boltívek (a széles hajó szakaszait, illetve a két hajót elválasztó 8,25 m-es feszítvű, legnagyobb, a keskeny hajó szakaszait elválasztó 4,30 m-es feszítvű, az e fölötti két kisablakszerű 1,62 m-es feszítvű és végül az árkádsor 1,25 m-es feszítvű boltívei). A velük való játék gondolata megjelenik már Plečnik bécsi korszakában.

Rusztikus hatást kölcsönöz a belsőnek a falak (boltívek) nagy vastagsága (105 cm), a nem szokványos kialakítású fafödém sötétbarna színe. A födém megoldása nem elsősorban a statikai racionalitás követelményeinek, hanem inkább esztétikai szempontoknak tesz eleget. A templomhajó feszítvóját nagyobb keresztmetszetű gyalult gerendák hidalják át.

Közöttük párban, a főhajó hossz tengelyével párhuzamosan sorakoznak méternyi távolságra a gyalulatlan rönkök. A rönkpárok közötti teret deszkák hidalják át. A rusztikus hatás fokozására, a helyi gelencséripar reprezentálása céljából festett tányérok ékesítik a födémeket és a főoltárt. Plečnik elragadtatással szólt a falu gelencséréinek őszinteségéről és becsületességéről, akik saját anyagi kárukra, de a templom szépsége érdekében az építést a szakma legjobbjához kalauzolták.

A rusztikus elem mellett elegáns építészettörténeti részletek is helyet kaptak. A középső oszlop, a bizantinizáló árkádsor oszlopai és fejezeteik szürke márványból készültek. Plečnik csodálattal ír a falucska lakosságáról, amely önként vállalta a költségtöbbletet a drága márványoszlopok felállításáért. A bizantinizálás Plečnik és más építészek, mint például Ante Kovačić, a horvát Wagner-tanítvány szakrális építészetében a Monarchia délszlávok lakta vidékein utalás a görögkeleti testvérnepek (szerbek, bolgárok) templomaira. Ez „ellenséges politikai kokettéria” volt az osztrák uralkodó nemzet rovására. A délszláv állam megalakulását követően a bizantinizálás hivatalos stílussá lépett elő, de nem sokkal ez után, a harmincas években, a katolikus lakosság kiábrándulása folytán, nyomtalanul eltűnik az ország nyugati felében.

Az épület külseje belülről építkező, organikus koncepcióról tanúskodik, Plečnik jellemző klasszicizmusa — a klasszikus oszlopokkal díszített kerek torony — csak mint kézjegy jelenik meg. A templom tömegképzése követi a helyi építészeti hagyományt, és a művész ügyesen ötvözi a népi építészet nemes egyszerűségét a kifinomult kerek mértani formákkal. A régi, barokk templom hangulatát, tájképi jellegzetességét idézi a két kicsi, enyhén hágyamasüvegű kerek torony a nagy kerek harangtorony csúcsán, illetve a hosszház keleti végén.

Az épület plasztikáját Damjan Prelovšek a ronchampi kápolnáéhoz hasonlítja, kiemelve, hogy csak az építőanyag — a vasbeton mellett a téglák, illetve fa — a lényegesen eltérő mozzanat a két épület között. Ha létezik is némi hasonlatosság, mégis úgy tűnik, hogy a két épületet világok választják el egymástól: Le Corbusier karteziánus, a hagyománnyal szakító, „forradalmi” és csak a maga irányvonalát méltányoló művész volt, Plečnik pedig misztikus, a hagyományt értékelő és továbbvinni akaró, a másikat mindig megbecsülő építész. Ma, a posztmodern korban Plečnik nem szorul rá arra, hogy Le Corbusier-rel legitimizálják. A bogojinai templomnál olyan harmonikus átmenetet valósított meg múlt és jelen között, amilyenre kevés példa van Szlovénia építészetében.

Szent Mihály-templom

Barje, Ljubljana mellett, 1925 (tervek),
1937–38 (építés), 1940 (oltár),
1950 (kórus, szószék) (39–44. ábra)

Plečnik unokaöccse, Karl Matkovič felkérésére tervezte utolsó jelentősebb szlovéniai templomát. Míg a šiškei templomnál csak az alaprajzból világlott ki, hogy voltaképpen kereszttemplomról van szó, itt ez már kívülről is nyilvánvaló. A templomtér itt is egységes, oldalarányai 25 : 11, a mennyezetet itt is oszlopok tartják, de a šiškei templomtól eltérően, azok nem választanak le intímabb teret. Itt csupán négy kör keresztmetszetű nagy oszlop van,

amelyek a tetőszerkezetet tartják. Nincs födém. A belső tér középső, hosszúkás, oltár előtti részét alacsony korláttal kerítették el a gyerekek számára, akik így közel lehetnek az oltárhoz a mise alatt, de szüleik is szemmel tarthatják őket.

A belső tér architektúrájára leginkább a kárpátaljai fatemplomok voltak hatással. Az enteriőr legmarkánsabb elemei, a már említett tartóoszlopokon kívül, a statikai funkciótól mentes fapillérek, amelyek ugyan látszólag a vastag gerendákat támasztják alá, de valójában csak esztétikai, térmeghatározó szerepük van. A falak kevésbé hangsúlyosak a nagy ablakfelületek következtében. (Itt a belső tér jobban kitárulkozik, mint a városi templomok esetében, mert nem profanizált világ övezi a szakrális teret, hanem a természet.) Az ablakok nemcsak nagyságukkal, de a 3 : 2 oldalarányukkal (fekvő ablakok) is rendhagyóak. Apró négyzetekre tagolt üvegfelületeik fokozzák a rusztikus hatást, amelynek legmarkánsabb elemei a falak szabálytalan terméskövei és nyerstégla felülete, a mestergerenda, szelemenek, szarufák és ezek díszítése. A vastag kör keresztmetszetű oszlopokon ívelt kékpiros-sárga népies ornamentikával találkozunk, az igen karcsú díszpillérek színes fejezetek tagolják, a karzat mellvédjét pedig népies fafaragás ékíti, a gerendákat, szelemeneket apró növényi díszítés borítja. Sima deszkaburkolat fedi a szarufák közötti teret és az ablakok alatti falszakaszt.

Az épület külseje is rendhagyó. Ha tornyát figyelmen kívül hagynánk, kétszintes alpesi üdülőnek tűnne. Ilyennek mutatja hosszúkás tömege, kis lejtésű nyeregteje, a durva kő falpillérek és a közöttük elhelyezkedő faburkolatú falfelületek. Az azonos külsejű földszint és emelet azonban valójában eltérő rendeltetésű helyiségeket rejt magában: a földszinten a paplak és a plébániahivatal, az emeleten a templomtér kapott helyet. Szakrális karaktert két igen hangsúlyos elem kölcsönöz az épületnek: a megnyújtott diadalívre emlékeztető lapos, széles torony, amely a karsztvidéki falusi templomok ablakmotívumának kinagyítása, és a szokatlanul nagy méretű, méltóságteljes feljárt az emeleti templomtérbe (mögötte helyezkedik el a bejárat a paplakba és a plébániahivatalba). A falszerű tornyon szabálytalan közökben váltogatják egymást a terméskő és nyerstégla felületek. Ezzel a szabálytalansággal áll szemben a különböző magasságú félköríves nyílások rendje — a bogojinai templomról ismert motívum. A kisebb ajtószzerű nyílások a tornyon kívül körbefutó „lépcsőházban” való közlekedést teszik lehetővé, az ablakszerű nyílások csupán dekoratív jellegűek. A fenti nagy boltív a harangok elhelyezésére szolgál és tartja a formai egyensúlyt a bejárat nyílással. A diadalívszerű kapubejáraton áthaladva még nem jutunk a templomba, hanem egy keskeny hídszerű nyitott térbe, amelyből nyílik az imaterem. Az épület harmadik, igen hangsúlyos tömege az ünnepélyes lépcsőfeljárt. Jellemzően plečniki az előtte álló két toszkán oszlop, majd a lépcsőkar mellvédjét képező zömök oszlopocskák sűrű sora. A terméskőből készült lépcsőfeljárt két oldalán ismét a különböző magasságú boltívek játékaival találkozunk.

Ezen az épületen felbukkannak már a Plečnikre jellemző nagyméretű, különleges tetőfedő elemek, amelyek minden későbbi épületén más-más alakban fordulnak elő. E betoncserepek nyomán újszerű hatás alakul ki: lapos téglatesztzerű és nagyméretű henger alakú tagok váltogatják egymást, hosszirányú rajzolatot kölcsönözve a tetősíknak. (A lapos részek két oldalán levő kiemelkedéseket félkörös takarótagok fedik. Az eresznél a félköríves tago-

kat előlről korongok zárják, miáltal azt a benyomást keltik, hogy e kerek felületek a tető síkján végigfutó hengerek.)

A barjei templom tökéletesen beilleszkedik a ritka beépítésű falusias tájba. Hosszanti tengelye párhuzamos az előtte elhaladó országúttal, via sacrája pedig merőleges ezekre, azaz az útról letérve a lépcsőfeljárat elé kerülünk, amelynek meghosszabbítása a via sacra. Az épület közvetlen közelében nincsenek házak, mögötte mezők húzódnak.

Lourdes-i Szent Szűz-templom

Zágráb, Vrbanićeva 35., 1934–36 (45–48. ábra)

A két világháború között rohamos fejlődésnek indult Zágráb új, keleti negyedében vallási központ felépítését tervezték. Plečnik terveiből csak az altemplom valósult meg, igen szerény kivitelben. A felette épült templom és kolostor, és az altemplomba vezető, léptékében elhibázott lejárata Zvonimir Vrkljan, zágrábi építészprofesszor munkája.

Az altemplom térkonceptiója érdekes, utolsó állomása Plečnik szakrális opusának. A barjei templom belsejében lényeges szerepet játszó oszlopok itt is megjelennek, de szabálytalan (!) elrendezésben. Nemcsak elhelyezésük juttatja eszünkbe egy erdő fáinak természetes esetlegességét, hanem eltérő vastagságuk és trapézfejezeteik egyedi díszítése is. Az elrendezés kifejezetten központos (az alaprajzi méretek aránya 10 : 11), de a tér az oszlopokat áthidaló vastag gerendák miatt bizonyos mértékig hosszúkas jellegű. A kis szintmagasság és a vastag oszlopok következtében a tér nem teljesen egységes, de tagoltsága nem egy rend nyomán jön létre (mint például a gótikus tér a skolasztika rendjének megfelelően), hanem a természet formai szabálytalanságának és esetlegességének szellemében. A titokzatos félhomályba merült, erősen osztott tér már nem emlékeztet Plečnik korai, világos, szabályos és áttekinthető templomterekre. Ez a šišкаи templom leírása kapcsán kifejtett hívői elszigetelődés/meditáció utolsó, legradikálisabban megvalósított lehetősége. Ezzel zárul a ciklus: Plečnik korai opusában az egyházi reformok szorgalmazója, egységes, az ókeresztény gyülekezet szellemét idéző teret hoz létre (Bécs: Szentlélek-templom, Prága: Jézus Szíve-templom); később már jelentkezik a tagoltság, a tér peremét egy szabályos rendben körülfutó oszlopsor kerengőszerűen választja le a belső tér egységéről (Šiška: Assisi Szent Ferenc-templom), hogy végül az egységes középső tér is feloldódjék az erdőszerűen tagolt belsőben (Barje: Szent Mihály-templom, Zágráb: Lourdes-i Szent Szűz-templom), ahol a gyülekezet közösségi atmoszférája átadja helyét az individuálisnak, misztikusnak.

Páduai Szent Antal-templom

Belgrád, 1929–32 (tervezés, építés), 1936 (belső berendezés),
1960 (torony — a tervtől kissé eltérően) (49–52. ábra)

„Isten tudja, hogy történt, hogy hozzáfogtam az
önök templomának tervezéséhez. Ez nagy faux
pas (ballépés) volt — súlyos nehézségeket okozott
önnek, rengeteg keserűséget nekem. Nemcsak
egészségem gátol, hogy Belgrádba utazzam, ha-
nem a szorongás is, hogy látnom kell majd e
fogyatékos művet.”

A Szent Antal-templom egészében — mind a szakrális tér metafizikájában, mind külső megformálásában — nem illeszkedik bele Plečnik oeuvre-jébe. Az egységes templombelső kör alaprajzú. Tagoltsága csekély, csak a földszinten található kétoldalt három-három kápolnaszerű félköríves bemélyedés, és két egymás fölött fekvő karzat. Az oltár felé vezető utat — a hosszanti tengelyt — a nyugati bejárat (oszlopcsarnok és előtér, valamint az alaprajzi körből kilépő oltártér) emeli ki. Az oltár fölötti térséget egy három méter magas Szent Antal-szobor, Ivan Meštrović műve uralja. A teret felülről sima vasbeton lemezzel zárja, amely alatt kis félköríves ablakok sorakoznak, mint a bizánci templomok kupolája alatt.

A falak vörös nyerstégla színe, melyet szabályos közönként (a karzatok magasságaiban) betonfelület vált föl, a sötét márványlapokkal kirakott padló hasonlítanak Plečnik más épületeinek anyagaihoz és szerkezeteihez, a hatás mégis elmarad. Meštrović a templomot valódi ékszernek nevezte. Úgy tűnik azonban, hogy ez az állítás a művész barát iránti udvarias gesztus, és hogy Plečniknek van igaza, aki ösztönszerűen ráérezett műve fogyatékoságára, eszmei következetlenségére. A pravoszláv, középkori szerb ortodox hagyományt ápoló környezetben ugyanis Plečnik a bizánci hagyományok felé fordult, amikor a radikálisan központi térkonceptió mellett döntött. Ez csak részben sikerült, mert noha a tér valóban központi lett, a pravoszláv templomok lényeges szerveződését (előcsarnok—nők helye, templomhajó, oltár—szentély hármastagolás) nem valósította meg. A katolicizmushoz való erős kötődése folytán a keleti kereszténység idegen maradt számára. Téves igyekezete pedig belső ellentmondásba keverte a katolikus tér metafizikájával, de nem elsősorban a pravoszlávok felé történő közeledés miatt, hanem mert (következetességét félretéve) itt a formából és nem a szellemből indult ki: a kör alaprajz a római Panteont idézi! Erős katolicizmusa dacára Plečnik szívesen fordult az antik, elsősorban római hagyomány felé. A kettő között nem látott lényegi ellentmondást. Úgy tekintette, hogy Róma is a világ mediterrán, a germán északkal (protestantizmus, szekularizáció) szembeni oldalát képviseli, amely pogány korszaka után végül is a nyugati kereszténység központjává vált. Az egykori pogány formák már nem Jupitert, hanem Krisztust dicsőítik. A Szent Antal-templom esetében nem érte be a Róma belüli ellentmondások elhárításával, hanem még ennél is többet akart: kibékíteni a nyugati és keleti kereszténység között feszülő ellentétet. Ez meghaladta toleranciából és intuícióból fakadó integrálóképességét, és e mű nem állt össze egészé.

A templom külseje híven tükrözi belsejét. A központi alaprajzú dobszerű tömegből a bejárat, a szentély emelkedik ki és az 52 m magas kerek torony, amely a bogojinai templomé-

hoz hasonlóan teraszban végződik. Az épület belső konfliktusa kívül is folytatódik, ugyanis a templomot sűrűn körülépítették, környezetével nincs összhangban, valójában nem fogadta be a többségében görögkeleti lakosságú város. Plečnik belgrádi művészi szereplése éppoly balsikerű volt, mint a politikai.

Párbeszéd a múlttal

„Csodálatos, hogy a régi időkben a művészek milyen sicher im Griff und Stil (biztos kezűek és stílusérzékűek) voltak; így az ember kiválasztotta és felhasználta az elemeket. Ma viszont mindannyian magányos Gottsucherek (istenkeresők) lettünk. Lehet, egyszer majd jobb lesz, ha a világ megnyugszik.”

„Én értem, miért építettek a régiek oly lassan — ó, igen, nekik volt lelkiismeretük, az volt számukra a legszentebb. Ezt igazolják ősidőkből eredő csodálatos, misztikus szokásaik. A mai építészek lelkiismeret nélkül dolgoznak; igen, mi gyorsabban építünk, de kétségbe vonom, hogy az elkövetkező nemzedékek olyan becsben tartanak majd minket, mint mi — Istennek hála — a régieket.”

A modern mozgalom építészei főleg a régi városmagon kívül építettek az „új ember” számára, a régivel ritkán teremtve sikeres kapcsolatot, Plečnik legjobb alkotásai viszont a múlttal való párbeszéd során születtek. Mivel ő sosem fogadta el a modern kor haladás-ideológiáját, az újat nem részesítette előnyben a régivel szemben. Ugyanakkor nem terhelte őt a műemlékvédők néha-néha fellépő ortodoxiája sem. Még bécsi éveiben kapcsolatba került Max Dvořákkal és munkásságával, de gyakran élt olyan megoldásokkal, melyek eltértek a Műemlékvédelmi katekizmusban lefektetett elvektől: nem tartotta mindenkor szükségesnek megmutatni az eredeti állapotot, megtartani a rekonstruálható elemeket, amiért gyakran érték bírálatok Prágában.

A történelmi idő absztrakciójával megnyílt a párbeszéd lehetősége a múlttal, annak építészeti elemeivel, szellemével. A posztmodern idézgetés gyakorlatától eltérően, a régi itt nem egy kívülről jövő elemként, idegen test gyanánt jelenik meg, mint például egy dór oszlop egy high tech homlokzaton, hanem mint egy nagy totalitás része. Ebben az összefüggésben hatályon kívül helyeződik az anakronizmus fogalma, és megnyílik a különböző korokból származó elemek szintetizálásának lehetősége. E szintézis csak az északi művészetének alkalmazását zárja ki, a déli, földközi-tengeri antik és katolikus elemek pedig sajátos stilizációban öltenek testet. Gyakran jelennek meg alkotásain a római korinthuszi oszloprend aránytalanul megnövelt fogrovata, balusztrádok és pergolák, a térben szabadon elhelyezett oszlopok, jellegzetesen magasra nyújtott gúlák, a kreatív játék a fejezetekkel. Ez a fegyverár kisebb-nagyobb eltérésekkel nyomon követhető első jelentősebb rekonstrukciójától, a Hradzsintól egészen a ljubljanai Križanke-kolostor felújításáig.

„Erre az építészeti alkotásra úgy tekint a nép, mint nemzeti szentségre. Ezért kell a monarchisztikusan megfogalmazott várat demokratikussá tenni.”

(Tomáš G. Masaryk, 1925)

A hatalom szívesen jeleníti meg ideáit kőben is, ami a legtöbb despotának többé-kevésbé sikerül, ha jó építészeket alkalmaz. Az összpontosított hatalom építészeti elemek segítségével jól ábrázolható. Sokkal nehezebb a helyzet a demokrácia építészeti megjelenítésével, jelen esetben a Hradzsín demokratizálásával. A nagy és gyűlölt előd, I. Ferenc József a feudalizmustól való elfordulást a bécsi várfalak lebontásával jelentette meg, kiépítve a pazar Ringstrassét mint az új liberalizmus manifesztációját. Ez a recept persze funkcionális, urbanisztikai szempontból is javallt volt. A Hradzsín esetében ilyen beavatkozás építészeti-városépítési és kulturális szempontból alkalmazhatatlan volt. A demokrácia megjelenítése a vár zártságának csökkentésével, és új, váron belüli közlekedési vonalak létrehozásával volt csak lehetséges. További korlátozó körülmény, hogy a prágai vár a nemzeti identitás jelképe, és így a beavatkozás politikai színezetet is kaphatott, különösen azért, mert Plečnik idegen származású és bizonyos mértékig saját útját járó építész volt, aki nem akarta magát szolgálai alávetni a múltnak.

Masaryk elnök a Hradzsínt nemzeti akropolisszá léptette elő, melynek a szláv építészeti stílus megtestesítőjévé kellett volna válnia. A „szláv akropolisznak” két nagy szépséghibája is volt: javarészt germánok, illetve olaszok építették, és az építészeti nemzeti vagy faji jellege — ha nem vesszük figyelembe a népművészetet és ennek esetleges feldolgozását — nehezen körvonalazható. Inkább táji-éghajlati, vallási, helyi, hagyományi meghatározók mutathatók ki. A nagy stílusok nem voltak nemzeti, függetlenül attól, hogy némelyek egyes vidékeken mélyebb gyökereket eresztettek, mint másutt. Plečnik a „romlatlan szláv gyökerek” után kutatva a szlovák népi építészethez jutott el. A szlovákok azért is voltak rokonszenvesek neki, mert kultúrájuk éppen olyan arc nélküli (Gesichtslos), egy nagy kultúra árnyékában megbúvó volt, mint a szlovénoké. Plečnik aszkéziséből fakadó purizmusa viszont nem engedte meg számára a folklorizálást Lechner és követői, illetve Jurkovič szellemében, és végül a kozmopolita klasszicizmusba menekült, melybe csak fűszerként cseppentett bele imitt-amott egy kis foklorizmust.

A prágai vár helyreállításának irányelveit az első világháborút követő ásatások nyomán határozták meg. Először a *Paradicsomi kert* (Rajská Zachrada, 1923) került sorra. A régi lépcsők maradványai helyén Plečnik széles lépcsőlejáratot tervezett egy obeliszkkal a közepén, a lépcsőket követő pázsitra pedig egy óriási gránit tálat állított föl. Amíg a nagy gránit tömb szerencsésen megérkezett rendeltetési helyére, addig a 19 m magas obeliszk, melyet a cseh oroszán koronázott volna, a Mrakotin kőfejtőből történt szállítás során a Škoda-művek és a katonaság figyelme dacára eltörtött. Ebben Plečnik Isten kezének beavatkozását látta és eltekintett az obeliszk felállításától a Paradicsomi kertben. A csonka kőtömb mementóként a Harmadik udvarba került a Szent Vitus-székesegyház délnyugati sarka mellé.

A Paradicsomi kertet délkeleti irányban a *Falkert* (Zachrada na Valech, 1924) követi, amely az előzőtől eltérően egyik oldalról nyitott és pazar kilátást nyújt a Mala Stranára és a Moldván túli városnegyedekre. Ezt a lehetőséget Plečnik bőségesen kihasználta. Kilátópavilont épített a Falkert szélére, és különböző díszítő elemekkel gazdagította a parkot: egy ovális keresztmetszetű, fényes, fekvő gránit hengert állított fel a Slavata-emplékmű előtt, lépcsőket tervezett az Alpinum felé, pergolát épített olasz manírban egy kerek gránit asztallal a közepén. A kert építészeti elemei egységet alkotnak a városképpel.

A következő felújítás az első várudvarból nyíló *Bástyakertet* (1925–30) érintette, melyet Plečnik egy alacsonyabban fekvő kikövezett és egy méterrel magasabban fekvő kerti részre osztott. A két eltérő jellegű tér közé egy Bramante ihletésű kerek lépcsőt iktatott. Észak felől egy lépcsőkar segítségével kapcsolatot létesített a lejjebb fekvő *Őzkerttel* (Jeleny Přikop), és rámpával tette megközelíthetővé a *Lőporhidat* (Prašný most). Így a vár minden irányban megnyílt és csökkent erődtípményjellege.

Az *Első udvar* közlekedésének megváltoztatása és kikövezése ideológiai feladatot is kapott: a történelmi múltú Mátyás-kapu jelentőségének csökkentése céljából két kisebb, a feudális múlt emlékéitől nem terhes bejáratot létesítettek, melyek felé a középső fekvésű főbejáratról az új kiskapuk irányába húzódó sötétebb kövezet terel. Az egyik új kiskapu Masaryk lakosztályába vezet, a másik az egykori spanyol-, később Plečnik-terembe. Pusztán esztétikai megfontolásokból kiindulva a mester két morvaországi fenyőfa zászlótartót állított fel a forgalomból kiiktatott Mátyás-kapu két oldalára.

A *Plečnik-terem* lett az új cseh akropolisz bejárat perisztíliuma. A többszintes régi terem külső falai elé két elvékonyított architráv közbeiktatásával két dór és egy ion oszlopsor jutott. A legfelső szint ion oszlopai fölött nincs architráv, azok az „ég felé” merednek, azaz közvetlenül kapcsolódnak a szegecsekkel díszített rézlemez borítású mennyezethez.

Plečnik felújította a vár szívét képező *Harmadik udvart* is. A terep erős déli irányú lejtése megakadályozta a terület egységes kialakítását. Ezért a mester a legradikálisabb megoldáshoz folyamodott: az egész udvart azonos magassági szintre hozta, akként, hogy észak felől a székesegyházról lehántotta a talajt — a templom alapjai láthatóvá váltak — délkeleten pedig 170 cm magasságban feltöltötte a területet. A régi királyi palota alsó része a kövezet alá süllyedt. A kút közelébe jutva, látható lesz a mellvéd mögött az eredeti szint. (E beavatkozás révén az Ulászló-terembe vezető lépcsőkarok is jelentősen lerövidültek.) A székesegyház lábazata köré épített betonfedéllel óvta meg a kiásás révén felszínre kerülő emlékeket, amelyek még az első cseh állam korából származnak. 1928-ban, a köztársaság tízéves fennállásának évfordulója alkalmából állították fel a csonka obeliszket és a Szent György-emplékművet. Ez utóbbinak alapzatát, szökőkútját és az ezt körülvevő kerek korlátot Plečnik tervezte, s az obeliszket az említett barokk kúttal összekötő egyenes és a déli palotatraktus erkélyének középtengelye metszéspontjában áll.

Nemzeti szimbolika jellemzi a Harmadik udvar délkeleti sarkában elhelyezett, a Falkertbe vezető lépcsőházat, amelynek tengelye a dóm aranyportálját a cseh királyok ősi székhelyével, a Višehraddal összekötő egyenesen fekszik. A lépcsőházat baldachinszerű bejárat emeli ki. Négy kis bika tart két aranyozott végű, domborművel gazdagított farönköt, melyek között egy lágy vonalban lelógó rézlemez hidalja át. Plečnik ezt a motívumot egy

szlovákiai parasztudvar kapubejárataról vette át, de ez valójában utalás Libuša királynő és Přemysl legendájára. Formai szempontból a két rönk között textilként függő rézlemez a semperi önállósult formát jeleníti meg. A lépcsőház architektúrája az antik és népművészeti elemek keveréke, amellyel a Knósszoszi palotánál találkozunk, ami Alice Masaryk kedvenc gondolatának — „Szlovákia a szláv művészet Krétája” — építészeti megfogalmazása.

Az *Elnöki lakosztály* a várpalota déli szárnyában kapott helyet. Szívét a könyvtár — Alice szerint nemzeti szentség — képezi. Az első emeleten elhelyezkedő reprezentatív helyiségeket Plečnik meghagyta eredeti alakjukban, de a második emeletet, amelyhez egy kerek felvonót szereltetett be, teljesen átalakította. Formai szempontból a legjelentősebb beavatkozást a központi impluvium jelenti, amely négy barokk boltív segítségével minden irányban fel tárult. Plečnik, hogy több fényt nyerjen, felül áttörte a boltozatot. Az opeion alá egy kehely alakú szökőkutacska került.

A második világháború után avatatlan kezek számos változtatást eszközöltek a várban. Befalazták a Plečnik-terembe nyíló „demokratikus” ajtót, és a várba irányuló fő gyalogos közlekedés ismét a Habsburg-múlttól „terhes” bejáraton át bonyolódik le. A Plečnik-terem a Mátyás-kapuból kiinduló folyosóból nyílik, miáltal elveszett bejárat perisztílium szerepe, ami mindenféleképpen kevésbé elegáns megoldás. A Plečnik-terembe utólag beépített, léptékében és részleteiben erősen elütő lépcsőház az említett új bejáratral együtt a teremnek átjáró jelleget kölcsönöz, megfosztja azt mértéktartó ünnepélyességének egy részétől.

A Kereskedelmi és Ipari Kamara székháza

Ljubljana, Beethovenova 10., 1925–27 (73–74. ábra)

„Hazai bércekből vájtuk ki e köveket, hazai kezek formázták és fényezték őket — saxa loquuntur!”

Egy belvárosi neoreneszánsz lakóépületet alakítottak át a kamara szükségleteinek megfelelően. Plečnik a régi épületet egy emelettel kibővítette, és ellátta ünnepélyes előcsarnokkal és lépcsőházzal, a termek bejáratait klasszikus portálokkal, a közlekedőtereket pedig különféle díszoszlopokkal, világítótestekkel. A rendkívül tág anyagi keret (amely ritkán adatott meg számára Ljubljanában) drága és kitinomult részletek és szerkezetek alkalmazását tette lehetővé. A márvány lépcsőfokok egyik oldalukon a falaknak adják át terhüket, az orsótér felőli végüket pedig egy, a korlát alsó, zárt részét képező, téglalap keresztmetszetű polírozott acéltartó támasztja alá. A felfüggesztés specifikus: az említett tartókból kampók állnak ki, melyek a lépcsőfokok alá nyúlnak. A korlát felső részét az acéltartóból kiinduló rézpálcák képezik, amelyek a karfa szerepét játszó, felülről csavarburkoló félgömbökkel gazdagított lapos réztartóba vannak felerősítve. Az emeletközi pihenőnél egy szabadon álló, felső negyedében kanelúrozott forgástestfejű, drapp színű márványoszlop zárja az orsótér északi oldalát. Ezzel az oszloppal néz farkasszemet az utolsó szinten egy fekete, felfelé szélesedő, a Knósszoszi palotáéra emlékeztető oszlop. Ezt az épületet idézi a földem formai kiépzése is. A falakat eltérő színű és erezetű márványlapok burkolják.

Tompított fényt bocsátanak a lépcsőház terébe az apró szemű, négyzetes mintájú ráccsal borított, nagy, profilírozott keretű, kerek ablakok. Ezekkel szemben az első emeleten egy hasonló nyílás, a másodikon pedig egy szalagablak engedi tovább a fényt az irodákat összekötő folyosóba. Este a kerek ablakokba helyezett rézlámpák, illetve a szabadon álló oszlopok végére szerelt világítótestek szolgáltatják a fényt.

A különböző korokból és tájakról származó elemek nem hatnak kollázsnak vagy idézetnek. A legnagyobb komolysággal sorakoznak föl a sötét tónusú térben, harmonikus egésszé ötvöződnek a krétai, klasszikus görög (meanderek), római (oszlopok), reneszánsz (portálok), barokk (csavarvonalú oszlopok), szecessziós (korlát), sőt a modern (kerek ablak, szalagablak) elemek.

A Katolikus Biztosítótársaság Bankja

(Vzajemna Zavarovalnica), Ljubljana, Miklošičeva 19.,
1928—30 (75—76. ábra)

Ez az épület fontos kapocs a bécsi Zacherl-ház és a későbbi ljubljana Nemzeti és Egyetemi Könyvtár között. A wagneri elvekből kiindulva, Plečnik itt is olyan építészetet hozott létre, melynek nyelvében a textúra fontos szerepet kap: az épület komlokzatán egymást váltják a világosszürke kő- és élénkvörös téglafelületek. A földszinten és a félemeleten, valamint a főpárkányon a kő, az emeleten a téglá dominál. A nyerstéglával borított szinteket a fejezet nélküli, a perspektíva kompenzálása céljából fölfelé szélesedő oszlopok, illetve a mögöttük húzódó falfelületet szabályos közönként világos kőfelületek élénkítik, a mellvédek felső (könyöklő) szintjén az oszlopokra ugyancsak vékony kődobokat iktattak be. A mélyebben fekvő falból balusztrádos korlátú keskeny erkélyek „tolakodnak” az oszlopok közé.

A hasonlatosságok mellett számos formai eltérés is kimutatható a Zacherl-ház és a bank-épület között. A mindkét esetben hangsúlyos főpárkány-kompozícióban a bécsi Metzner-atlaszok drámai mozgalmasságát itt már csak egy igen szerény plasztika képviseli. A bécsi példánál a hangsúlyos elemek rendszerint avantgárd jellegűek voltak, itt pedig mindig klasszikusak. Az épület alaprajza itt is felhasználja a szabálytalan telekhatárok nyújtotta lehetőségeket. Mivel a két utcai homlokzat hegyesszög alatt metszi egymást, az épület irodákat felölelő két traktusának raszterei is hegyesszögben találkoznak a lépcsőházban, amely így háromszög alaprajzúvá válik. A reprezentatív lépcsőházba a sarokról nyíló kerek, klasszikus hangvételű vesztibülből jutunk el egy keskeny, a portásfülke előtt elhaladó átjárón keresztül. A háromszög alaprajzú orsótér csúcsain, valamint a kétkarú lépcsőház karfelezőjénél elhelyezett oszlopok folytán érdekes térbeli játék alakul ki.

A lépcsőház a szlovén iparosok és építőanyagok nagy erőpróbája. A kivételes szépségű anyagok kapcsán Prelovšek a podpečni és hotevljei márvány himnuszáról beszél. A sötét tónusú, fehér rajzolatú fényes márványfelületek kiemelése végett a falakat simára vakolták és fehérre festették. A lépcsők fehér márványból készültek. A teret, az érett plečniki ízlésnek megfelelően, dór oszlopok uralják, amelyek alul egy 10 cm magas, a lépcsőkkel párhuzamos fekete alaptól indulnak ki, és fejezeteikkel a lépcsőkarokat, illetve a pihenőket

támasztják alá. A tartózkodó és hideg tónusú teret a vöröses színűre pácolt, nehéz, kőszerű, balusztrádos fakorlát humanizálja.

A bank épülete tökéletesen illeszkedik a Miklošič utca stiláris sokféleségébe, hangsúlyos pontja a vasútállomásról a város szívébe vezető útvonalnak.

Nemzeti és Egyetemi Könyvtár

Ljubljana, Turjaška 1., 1931 (tervezés),
1936–41 (építés) (78–82. ábra)

Plečnik legnagyobb és legfontosabb ljubljana-i építészeti alkotása jelképes, és alkotója számára szakrális (a tudás nemzeti szentélye) jelentőséggel bír. Mintha építője egy időre félretette volna filozófiáját (mely szerint a tudás döntötte romlásba az embert), hogy megépíthesse a nemzeti felemelkedés emlékművét.

A szakrális jelleg már a bejárati „ceremóniánál” megmutatkozik: a Zacherl-házhoz hasonlóan itt is egy viszonylag szűk és sötét bejáraton keresztül jutunk el az épület szívébe, ahol a sötét tónusú, márványburkolatú, igen hosszú és viszonylag keskeny lépcsőkar vezet egy kétoldalról szórt fénnel világított, komor ünnepélyességű oszlopcsarnokba. E hosszú, templomszerű, háromhajos teret a sötétszürke oszlopok, az azokat áthidaló fekete gerendák, és ezek padlóba illesztett sötét megfelelői tagolják. Ez a tartózkodó, hideg eleganciájú tér átmenetet képez az utcai világ tarkasága, zsivaja és az olvasóterem feszült csendje között, és az olvasó lelki felkészítését segíti elő. A főbejárat által meghatározott egyenes irányban továbbhaladva jutunk el a hatalmas, négy szint magas, világos, meleg tónusú, faburkolatú olvasóterembe, amely az épület egész déli oldalát elfoglalja (kb. 1/3-át teszi ki az egész alaprajzi felületnek). A hosszúkás tér a két végén kap fényt két hatalmas ablak, tulajdonképpen üvegfal által, keleti és nyugati oldalról. Mindkét üvegfal kettős, közöttük egy-egy keskeny, magas közbülső tér fokozza a hangszigetelést — egyben a lodzsára vezető kijárat szélfogója. (A nyugati közbülső tér háromszögletű alaprajzával egyben korrigálja a telek szabálytalanságából eredő eltérést a külső homlokzat és a téglalap alaprajzú nagyterem között.)

Az enteriőrben a fa uralkodik (parkett, polcok, fal és mennyezeti burkolat), de kismértékben megjelenik a kő (csonka márványkúpok képezik az asztalok lábait), és a fém is, a wagneri technoid díszítéssel (a galéria és a hidak).

Plečnik az épület külső megjelenítésével urbanisztikai feladat megoldására is vállalkozott. A könyvtár tölti ki a Vega és Gosposka utca közötti űrt, amely az 1895-ös földrengés-kor romba dőlt, késő reneszánsz Auersperg-palota lebontásával keletkezett. Plečnik biztosítani kívánta a történelmi folytonosságot a két épület között, és ezért az új épület nemcsak kompozíciós szempontból emlékeztet a régire, de még annak köveit is felhasználta.

A Nemzeti és Egyetemi Könyvtár Plečnik utolsó palotája, amely viszont számos vonatkozásban rokon az elsővel, a Zacherl-házzal. Vízszintes irányban itt is hármas tagolású homlokzattal találkozunk: az első zóna, a bécsi példához hasonlóan, az összmagasság negyedét kitevő első két szint (itt alagsor és földszint, Zacherlnál földszint és félemelet), amelyen szabálytalanul váltogatják egymást a faragott és rusztikus, teljesen szabálytalan külső felületű kövek. Ezt a részt az emeletektől egy széles, sima kőből készült osztópárkány

választja el. Az emeletek burkolata, akár a Zacherl-házon, itt is eltér az alsó szintekétől: világosvörös nyerstégla alapon váltogatják egymást a sima és szabálytalan felületű kövek, jelképezve a szlovén kultúrában keveredő közép-európai és hegyi — ahogy Plečnik emlégeti szívesen — karszti elemeket. A bécsi példához hasonlóan az ablakok nagyok és négyzet alakúak, és itt is megjelennek a kifelé domborodó ablakszárnyak. Végül a Zacherl-házzal azonos módon a homlokzatot igen hangsúlyos főpárkány koszorúzza. Alatta, a Metzner-atlaszok helyén, itt sima kőfelület alkot kontrasztot a mozgalmas struktúrákkal, és felette ismét egy attika zárja a homlokzatot. A Zacherl-házétól eltérően a koszorúpárkány nem szabálytalan, karszti, hanem — az érett plečniki formanyelvnek megfelelően — elemi alakzatokból (hengerecskékből és vályúcskákból) tevődik össze, ami nem más, mint egy arányai-ban megnövelt asszociáció a cserépfedésre (hasonlóval találkozunk a barjei templomnál is, de tetőfedés alakjában).

A könyvtár keleti és nyugati homlokzatát a vízszintes tagoláson kívül igen erős függőleges osztás is jellemzi: itt jelenik meg a homlokzaton a nagy olvasóterem többszintes üvegfala, amely viszont, mint modern műszaki vívmány, szükségszerűen a második síkba kényszerül egy hatalmas stilizált, sajtószerű fejezetű (a fejezet magja kő, a volúták rézből készültek) ion oszlop mögött.

Ez a „megnövelt reneszánsz palota” a városkép egyik meghatározója. Nem emelkedik ki ugyan toronyház módjára, de méretei és a szabálytalan utcahálózat folytán, akár az óváros-ban sétálunk, akár a folyóparton, majdnem mindenünnen föl-fölbukkan.

Žale, a halottak városa

Ljubljana, 1938–40 (85–92. ábra)

A Žale temetőkomplexum az egykori városon áthaladó halottasmenet ünnepélyességét kívánta pótolni. A Plečnik tervezte együttes a központi városi temető funkcióit látja el. Egy ünnepélyes, szimmetrikus, diadalívszerű kétszintes propileával kezdődik (ennek két oldalán helyezkednek el az irodák, a temetőcsősz helyisége), amely elválasztja a halottak városát az élők világától. Ezt egy központi tér követi, szószékkal és imaházzal. E körül sorakoznak a zöldbe ágyazott kápolnák, melyek a városi plébániák védőszentjeinek neveit viselik. Az együttes hátsó, a temető sírokat tartalmazó része felőli oldalon találjuk a kőfaragómű-helyeket.

Plečnik egész életművében itt van jelen legkevésbé a funkció, ami egy sajtószerű szellemi-formai kibontakozást tett lehetővé. A plečniki formavilág enciklopédiája vonul itt föl, egységes egészet alkotva: az isztriai kötumulusz népi építészetet, az imaház görög templomot, a Szent András-kápolna bizánci templomot, az Ádám és Éva-kápolna (a más felekezetűek, illetve az ateisták ravatalozója) reneszánsz pavilont idéz. Plečnik ezekben az alkotásaiban az építészeti forma alapvető kérdéseit veti fel és oldja meg, anélkül, hogy az épületeket, szabadon álló oszlopokat, világítótesteket, padokat, sétányokat felölelő harmonikus kompozíció kioktatóvá válnék.

A Križanke-kolostor felújítása

Ljubljana, Trg Francoske revolucije,
1950–56 (93–94. ábra)

A régi német lovagi kolostort Plečnik a ljubljana-i fesztivál szabadtéri színházának szükségleteihez adaptálta, felvonultatva benne egész építészeti repertoárját: az árkádokat, pergolakat, a Hradcsin Harmadik udvarából ismert világítótesteket (az ún. Plečnik-szemeket), vázákat, változatos kövezetet stb. Térbeli játék, a régi elemek szabad újraértelmezése, klaszszikus és folklorisztikus formák sajátos ötvözete jellemzi az épületet.

A népies díszítés szövevényében két kapuoszlopon, ironikus formában, pánthikák és mézeskalács szívek társaságában jelennek meg a szocialista realizmus „szakrális” jelképei, a vörös csillag és a sarló-kalapács. Ezek a méltóságuktól megfosztott, vásári holmiba ágyazott hivatalos jelképek Plečnik sajátos humoráról és merészségéről tanúskodnak, de az életművébe és a történelmi körülményekbe kevésbé beavatottak számára nehezen fejthetők meg.

Városépítés — Ljubljana fejlesztése, szépítése (95–115. ábra)

„A nagyvárosok katasztrófát jelentenek az emberiség számára. Talán fejlesztik a civilizációt, de tudattalanul is elnyomják a kultúrát.”

Más jugoszláv, sőt közép-európai városoktól eltérően a ljubljanaiakat nem fűtötte a vágy, hogy városukat mindenáron metropolisszá tegyék. Még a felszabadulást követő kulák-űzés, paraszt- és faluellenes kampányok és az erőszakos urbanizáció korában is ügyeltek arra, hogy Ljubljana belterülete megőrizze régi, kisvárosias jellegét. A barokk óvárost és a Monarchia korában épült régi központot nem töltötték meg toronyházakkal, és még egyes elővárosoknak is meghagyták félig falusi jellegét. Ez a hagyománytisztelet különösen a régi városmagnál jutott kifejezésre.

A Szerb—Horvát—Szlovén királyság konszolidációját követően, 1927-ben fogtak hozzá Ljubljana belterületének rendezéséhez, szépítéséhez. A tereket, utcákat újrakövezték, szobrokkal és emlékművekkel, padokkal látták el. Plečnik részvétele leginkább a Zois utca, a Kongresszusi tér, a Szent Jakab tér, a római fal, a zöldövezetek felújításánál volt jelentős. Figyelmének legnagyobb részét a városon átkígyózó Ljubljanica folyócska partjainak és hídjainak 1930-ban megkezdett újrafogalmazása kötötte le. A Plečnik tervezte hidaknak nem annyira a mérnöki, mint a jelképes és esztétikai oldala jelentős. Az első, a *Trnovói híd* (Trnovski most), nem messze Plečnik lakóházától, határvonalat képez két előváros között, távlatot ad a neogótikus trnovói templomnak, rálátást nyújt a szomorúfüzekkel beültetett folyóparti sétányra. A *Cipész híd* (Čevlarski most) az óváros és a XIX. századi városrész közötti gyalogosforgalmat bonyolítja le, és sajátos, szabadon álló oszlopaival távlatot kölcsönöz a hegyen emelkedő várnak. Ljubljana városképének legmarkánsabb elemei közé tartozik a város szívében elhelyezkedő *Hármas híd* (Tromostovlje), amely a régi Gerber híd

két új szárnyal történő kibővítésével jött létre. Az eredeti, középső rész vette át a gépjárműközlekedést, a két új szárny pedig a gyalogosforgalmat. A háromtagú híd érdekessége abban rejlik, hogy az egyes hídrészek nem párhuzamosak, hanem tengelyeik az óváros bejárata előtt metszik egymást. A híd hommage a velencei művészeknek, akik a XVIII. században meghatározták a város arculatát. A három híd, a folyópartra vezető lejáratokkal, sajátos térbeli hatást ér el, szervesen kapcsolódik az előtte elterülő Prešeren térhez, ahol fontos útvonalak futnak össze.

A Hármas hídat követik a Plečnik tervezte hosszúkás vásárcsarnokok, melyek egyik oldalukkal a folyópartot, másikkal pedig a székesegyház (Stolna cerkev) előtti piacteret szegélyezik. A csarnokok folyóparti oldalát alul, a vízfelület fölött, rusztikus kövek borítják, az emeleti szinten pedig félkörös boltívek sorakoznak, amelyek a székesegyház oldalhajóján levő ablakokat idézik. Messzebből tekintve a folyópart a vásárcsarnokkal, a székesegyházzal és a hegycsúcson emelkedő várral a „szlovén Salzburg” sziluettjét alkotja.

A Ljubljana folyón a klasszicizáló *Poljanai Zsilipek* zárják a plečniki művek sorát.

Plečnik a felújításoknál egységes formanyelvet alkalmazott, azaz kisszámú téma — oszlop, korlát, balusztrád, gúla, gömb, kúp, különböző forgástestek — igen gazdag variációját. Ez a formavilág szervesen kapcsolódik a város különböző (reneszánsz, barokk, klasszicista, romantikus, eklektikus, szecessziós és modern) korszakokból származó épületeihez, közös építészeti nevezőre hozva a város hagyományát és szerves kapcsolatot teremtve a természettel. Észrevétlenül siklik át a tér parkba, a park parkerdőbe, a kikövezett városi folyópart a falusi, természeti vízpart idilljébe. Plečnik Ljubljánája a járókelők gyönyörűségét szolgálja, anélkül, hogy konfliktusba keverednének a modern motorizált közlekedéssel, amely az említett területeket megkerüli.

„Minden mű homályban fogantatik, fájdalom a csírája, amiből az alkotó szelleme által olyan egyszerű forma szabadul fel, mely semmit sem sejtet létrejötté nehézségeiről.”

A plečniki életmű értékelésének első és legnehezebb kérdése az elemzéshez szükséges kulturális, filozófiai keret, nézőpont meghatározása. E probléma megoldásával új távlatok és a hiteles értékelés lehetősége nyílik meg. Plečnik munkásságát eleinte a modern építészet perspektívájából szemlélték. Később, különösen párizsi kiállítását követően, mindjobban kidomborítják kapcsolatát a posztmodern építészet szellemével. Ezt az ellentmondást mindkét értékelési szempont elemzésével kíséreljük meg feloldani, hogy végül is felvázoljuk Plečnik helyét a XX. századi, illetve az egyetemes építészettörténetben.

Plečnik egyes szerzők szerint* a *modern(ség)* (a terminus habermasi értelmében) széles folyamának jobb, konzervatív oldalán foglal helyet. A modernség kifejezés alatt a reneszánsz, illetve a felvilágosodás óta zajló társadalmi és kulturális változásokat kell érteni, melyek eltépték a múlthoz, a hagyományokhoz kötő láthatatlan szálakat, és megteremtették a hegeli új világ, valamint a weberi racionalitás szellemét.

Ez az elméleti keret két dilemmát vet föl:

1. Nem túl tág-e egy ilyen koncepció Plečnik munkásságának értékeléséhez? Nem lenne-e célravezetőbb a szűkebb értelemben vett, a XX. századra korlátozódó *modern(sége)t* venni kiindulópontul?

2. Beleilleszthető-e Plečnik egyáltalán ebbe a koncepcióba?

Először tegyük félre az első dilemmát, és összpontosítsunk csak a másodikra, és az előző majd megoldódik magától.

A modern kor szellemének egyik legfontosabb alaptétele a haladás eszméje, a történelem mint az emberi szellem hatalmának kibontakozása, amely kisebb-nagyobb megtorpanások dacára biztonsággal tör előre. Az emberi tevékenység összességét a haladás szemszögéből figyelik és értékelik. Az építészetben a haladás eszméje az új építőanyagok, szerkezetek és technológiák fokozott alkalmazásában, kihangsúlyozásában nyilvánul meg, ami nemritkán az elmúlt korok építészeti nyelvén, módszereinek megtagadását vonhatja maga után. A régi szellemének továbbvitele gyakran a fejlődés kerékkötőjének tűnik, úgyhogy a hala-

* Ezt a fölfogást képviseli dr. Peter Krečič, ljubljanaai művészettörténész, a Szlovén Építészeti Múzeum igazgatója, a Plečnik-archívum gondozója.

dás ideológiája következtében az építészeti hagyomány erényei is javarészt feledésbe merülnek.

A szűkebb értelemben vett modern(ség), amely csak a huszadik századra korlátozódik és az építészetben az ún. modern mozgalomban öltött testet, csak a korábbi elvek és tendenciák radikalizálódását, valamint maradéktalan gyakorlati megvalósítását hozta magával. Nyílt kérdés marad, hogy e mozgalom valójában az újkori racionalizmus és pozitivizmus kicsengése-e egy kis korlátozott idealizmussal vegyítve — amint azt egyes teoretikusok kiemelik —, vagy csupán a műszaki fejlődés szükségszerű velejárója? Mindenféleképpen azonban a fejlődés paradigmájáról van szó, amely számára a legfontosabb mérhető és értékelhető paraméter az elért növekedés* — a termelőerők fejlettségi foka. Aki ebben az igazságban kételkedett — gyakorlatilag minden másképp gondolkodó — kikiáltatott maradinak, visszahúzó elemnek. Ezért Plečnik jóakarói a kor uralkodó divatjától lényegesen elütő alkotásait azok itt-ott fellelhető modern elemeik, újszerűségük (voltaképpen inkább eredetiségük) kidomborításával igazolták, tették a korszellem számára szalonképessé. De Plečnik modernsége — ha vele kapcsolatban egyáltalán jogos e kifejezés használata — lényegesen eltér kortársaitól. Míg a modern mozgalom legtöbb építész a funkcionalizmus és utilitarizmus jelszavát tűzi zászlajára, addig Plečnik éppen ellenkező irányban nyilatkozik. Véleménye szerint az utilitás zárta el a művészethez vezető utat. Szerinte a modernnek csak a nélkülözhetetlenül szükségeset tartják fontosnak, amivel ő nem éri be. Plečnik nemcsak hogy elveti a modern(ség) szellemének megnyilvánulásait, hanem elhatárolja magát az új világ paradigmájától, a haladás eszméjétől is. Véleménye szerint az iparosodás, szabványosítás, egységesített intézményrendszer folytán váltak az eszközök céllá, miáltal megbomlik az anyagiak és szellemiek, a test és lelkiek egyensúlya. Plečnik úgy véli, hogy a modern mozgalomban elhanyagolják az ideákat, a célokat és csak tökéletesebb eszközök kimunkálásán fáradoznak.

Plečnik számára a haladás nem lehet öncél, sőt káros az olyan fejlődés, amely csak az anyagi javak halmozására törekszik, mellőzve a lelki célokat. Az a körülmény, hogy Plečnik néhol él az új anyagok, illetve szerkezetek nyújtotta műszaki lehetőségekkel, nem jogosít fel bennünket arra, hogy a modernnek sorába állítsuk. Számára ezek a lehetőségek nem mint cél, hanem mint felhasználható eszközök szerepelnek: a Szentlélek-templom karzatának vasbeton tartója, a Stollwerk-gyár betonhomlokzata. Ezt támasztja alá az a körülmény is, hogy érett korszakában, ha jelen vannak is a korszerű szerkezetek, azok sosem mutatkoznak meg a szemlélő előtt.

Mivel Plečnik műveit nemigen sikerült beleilleszteni a modern építészet sémáiba, az utóbbi időben számos szerző a *posztmodern* szellemével való rokonságát domborítja ki. Némelyek Plečnikben a posztmodern előfutárát vélik fölfedezni. Ezen érvek felülvizsgálata nehézségekbe ütközik, hiszen a posztmodern még csak kialakulóban van, és ha bizonyos pontossággal körvonalazható is, hiányzik az időbeli távlat, amely az objektivitás egyik legfonto-

* A nagy anyagi, mennyiségi föllendülés kizárta a lassú kiművelés lehetőségét, az építőművészet építőiparrá vált.

sabb előfeltétele. Mégis, e szempont fontossága miatt vállalni kell a pontatlanság kockázatát, és az ebből fakadó téves következtetések veszélyének lehetőségét.

Először a posztmodern egyes mozzanataira kísérelünk meg fényt deríteni — minden filozófiai pretenzió mellőzésével —, hogy azután egybevevünk Plečnik opusával.

Lyotard* szerint a posztmodern a *modern ideáinak deklarált végét* jelenti. Habermas** viszont azt állítja, hogy a posztmodern nem rendelkezik autonóm legalitással, hanem a *modern filozófiájának delegitimizálásából* fakad, melynek okait a modern következtetlenségében, tökéletlenségében, azaz végül is a felvilágosodás hibái között kell keresni. Ebből következően, Habermas szerint, a posztmodern csak egy hosszabb pangás tünete a felvilágosodás beindította folyamatban. A hibák számbavételével — ahogy azt Maurizio Ferraris kiemeli*** a posztmodern valójában a modernizmus rekonstrukcióját végzi. Ennél fogva a posztmodern is egyfajta fin de siècle, amely hosszú távon mégis a modern kibontakozását segíti elő.

Függetlenül attól, hogy a posztmodernt a modernizmus hatályon kívül helyezésének — a posztindusztriális társadalom filozófiájának —, vagy azt megerősítő tevékenységnek könyveljük el, vizsgálódásaink fő tárgyát építészeti megnyilvánulásai képezik, és, természetesen, szembesítésük Plečnik oeuvre-jével.

A posztmodern egyik legfontosabb — a posztindusztriális decentralizációból levezethető — elve a *regionalizmus*, amely Plečnik törekvései között is kiemelkedő helyet foglal el. Számos gondolkodó szerint**** az ipari társadalomra jellemző egységesítéssel és koncentrációval szemben a posztindusztriális társadalom a decentralizáció és dekoncentráció irányába tart. Függetlenül attól, hogy ezek az elvek mennyire érvényesülnek a gyakorlatban, hatásuk kimutatható a posztmodern építészetben. Hasonlóképpen Plečnik is felszólalt az unifikáció és koncentráció ellen, de ő nem a társadalmi alapokból indult ki, hanem tisztán spirituális úton jutott el majdnem ugyanoda, és igyekezett épületeit a régió szellemi és anyagi adottságaiba beágyazni: helyi építőanyagokat alkalmaz a modernnek helyett, a helyi kulturális hagyományból merítve teremti meg épületei helyi identitását.

A regionalizmus elveivel azonos módon jelentkezik szűkebb területen — az utca, tér, épületgyűttes szintjén — az *építészeti kontextus* és hatása, az épület közvetlen környezetébe való beillesztésének kérdése. Brent C. Brolin az *Architecture in Context* című könyvében hangsúlyozza, hogy fontosabb a környezetbe való beilleszkedés — ahogy ő fogalmaz — a helyi stílus, mint a korszaké, mert az épületek elsősorban közvetlen szomszédaikkal és nem kortársaikkal kerülnek kapcsolatba. Plečnik már vagy nyolcvan évvel ez előtt a Zacherl-

* Bővebben lásd: Burghardt Schmidt: Postmoderne — Strategien des Vergessens, előadás a posztmodernnel foglalkozó nemzetközi tanácskozáson, Zágráb, 1986, In: Postmoderna — nova epoha ili zabluda, Naprijed, Zagreb, 1988. 136. o.

** Bővebben lásd: Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne, Zwölf Vorlesungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.

*** Maurizio Ferraris: Les quatres perspectives sur la postmodernité (Lyotard, Rorty, Derrida, Habermas), előadás az idézett tanácskozáson, In: Postmoderna — nova epoha ili zabluda, Naprijed, Zagreb, 1988. 83—93. o.

**** Lásd: Alvin Toffler: The Third Wave (Treći talas), Jugoslavija-Prosveta, Beograd, 1983.

háznál alkalmazta egy szomszédos épület elemeit, később pedig a helyi kiindulópontot szabályszerűen a környezetben kereste: például a barjei templom külseje a környező népi építészeti formavilágába illeszkedik bele.

A modern építészet elvi és formanyelvi tisztaságával szemben a posztmodern a *stíluspluralizmust* részesíti előnyben. Ennek egy különleges alakjával találkozunk Plečnik műveinél is. Nála viszont a stíluspluralizmus nem ideológia szabadosság következménye, hanem a *történelmi egyidejűség és időtlenség* (Zeitlosigkeit) eredménye — *architectura perennis* (örök építészet). A ljubljanai Kereskedelmi és Ipari Kamara székházának lépcsőházában fölvonul jóformán az egész európai építészettörténet, de a posztmodernről eltérően, ahol ezek a rétegek rendszerint ütköznek — gyakran ez is a cél —, Plečniknél ezek az elemek békés koegzisztenciában élnek, mint az univerzális emberi szellem eltérő megnyilvánulásai. Ezek nincsenek hierarchikus viszonyban — csak mellérendelt viszony lehetséges, hiszen nem érvényes a haladás paradigmája, mely az újat előnyben részesíti a régivel szemben —, és úgy sorakoznak, mint a nagy misztérium, az éleli folyásának egyenrangú résztvevői.

A posztmodern építészet gyakran emlegetett *irracionálizmusa* — egyébként az irányzatnak egyik legvitathatóbb fogalma — Plečniknél is megjelenik, de nem mint a racionalitás (tulajdonképpen a modern építészet) tagadása, hanem mint egy mélyebb metafizika kifejezője. Plečniknél nem tapasztaljuk a szerkezet logikájának tagadását, mint néha a posztmodernnél, hanem csak az esztétikum előtérbe helyezését a statikai törvényszerűségek rovására (a barjei templom díszoszlopai, a bogojinai templom párba fektetett földéngerendái).

A posztmodernnél fellépő díszítés Plečnik építészetében is fontos elem, de nem mint a modern építészet purizmusát tagadó és utólag „felragasztott” ornamentika felvonultatása, hanem mint az épület szerves, legtermészetesebb része, mint a modern mozgalom előtti korokban.

A *metafora*, a posztmodern építészet igen népszerű, de nem eléggé definiált eleme, Plečnik opusában is megjelenik, de leggyakrabban a díszítésbe ágyazva. A metafora nála sohase pusztán tetszőleges esztétikai megfontolásból fakadó játék, hanem mindig a lényegi kapcsolatteremtés eszköze, mellyel épületét valami meglevőhöz, történeti vagy helyi lényeghez köti. A vinohradyi templom homlokzatán megjelenő metaforikus díszítés az ott levő egykori szőlőskerteket idézi, az épület felvillantja a korábbi, építészetiileg érintetlen föld kultúráját.

A fentebb felsorolt részleges hasonlatosságok és analógiák mellett számos lényegi ellentét választja el Plečnik építészetét a posztmodernről.

A posztmodern építészetben gyakran érezhető bizonyos tiltakozás, vagy esetleg kvázi tiltakozás. Egyesek szerint az 1968-as tiltakozó mozgalmak sokban játszottak közre a posztmodern légkör kialakulásában. Ez a tiltakozás a társadalomból, értékrendjéből, és tulajdonképpen minden létezőből való kiábrándultságból táplálkozhat. A posztmodern gyakran jelentkezik a modern antitéziseként, Ödipusz-komplexustól sarkalva támadja az „apák építészetét”. Ez a szembenállás a legtöbb igazán posztmodern szellemiségű épületen érezhető, mintha egy maradi, kötekedő apát akarnának vele bosszantani. Plečniknél viszont az alapállás a másikkal való együttérzés, és a Maul halten und weiterdienen (hallgass és

szolgáljon tovább), ami eleve kizárja minden tiltakozás, összeütközés, és tiltakozáson alapuló program létrejöttének lehetőségét. Ezért Plečnik programja mindig *integratív*. Gyakran tapasztaljuk a földrajzilag és történelmileg heterogén elemek mesterei ötvözését (a Zacherlházon a homlokzat kompozíciója olasz reneszánsz, de megjelennek rajta az érdes karszti elemek, sőt a germánizű Metzner-atlaszok is). Plečnik integratív módszere olyan eltérő elemeket képes szerves egésszé fűzni össze, amelyeket századunk legtöbb építész el sem tud képzelni egymás mellett.

A posztmodern teoretikusai gyakran beszélnek a vagy-vagy elv, illetve a kizárás elvének elvetéséről (Charles Moore*), és hangsúlyozzák a befogadás elvének fontosságát. Sajnos ez a befogadás a gyakorlatban az organikusság hiányában nemigen valósul meg, mivel befogadni csak az képes, akinek van hová beilleszteni egy új elemet, azaz ilyent csak úgy lehet integrálni, ha már létezik egy rendszer. A posztmodern épület legtöbbször már eo ipso nem képez rendszert, tehát illuzórikus befogadásról beszélni. Ezzel szemben Plečniknél a befogadás magától értetődő, az integrativitás logikus következménye.

Burghardt Schmidt a posztmodernről mint a felejtés stratégiájáról (Strategien des Vergessens) beszél, ami azt jelenti, hogy ezen áramlat alapvetően a valóságtól való menekülés, a szellem autonómiájának keresése az industrializmus egyhangúságában, embertelenségében. Ebből a szempontból a posztmodern ismét a fin de siècle-höz, annak „dekadenciájához” hasonlítható. Ezzel szemben Plečnik nem menekül semmitől, nem akar semmit sem elfelejteni, sőt ellenkezőleg, minél többre akar emlékezni, az ő időn kívülsége éppen az állandó emlékezésre céloz. Plečnik nem siratja az elszakított gyökereket, hiszen ő nem is szakadt még el tőlük.

Az említett német szerző szerint a posztmodernt bizonyos szétszórtság** jellemzi, ami megnyilvánul eszmei szinten, és amiről Schmidt nem szól — az elmélet és gyakorlat viszonyában. Más szóval, elveszett a folytonosság az eszmei meghatározók és gyakorlati megvalósításuk között. Ettől eltérően Plečniknél a saját világán belüli koherencia jellemzi mind az elvi szintet, mind pedig annak a gyakorlatba való átültetését. Ez viszont nála nem rendszerépítő tevékenység, hanem a múlt tanulságából leszüremlett organikusság következménye. Plečnik pók módjára fűzi szálait a múlthoz, így alakítja ki „saját hálóját”. E háló tulajdonképpen rendszer, keretmegkötéseket és irányelveket, azaz pozitív és negatív szabadságot*** foglal magában. Más szóval, Plečnik a modern mozgalom építészéhez hasonlóan szintén rendszerben alkot, csak az ő rendszere eltér emezekétől. A posztmodern viszont tagadja a rendszert mint olyant, nihilizmusával kizárja struktúra születését, stílus létrejöttét (vagy legalábbis mozgalomét, mint amilyen a modern volt), és így a szétszórtság elkerülhetetlenné válik.

A fentiekből következik, hogy Plečnik nem volt sem modern, sem pedig posztmodern, noha mindkét irányzat kevésbé lényeges elemei fellelhetők építészetiében, de ez nem elég

* Bővebben lásd: Klein Rudolf: A lakógéptől az érző építészetig — XX. századi elméletek, Forum, Újvidék, 1988. 77—78. o.

** Lásd: Burghardt Schmidt: Postmoderne — Strategien des Vergessens, Sammlung Luchterhand, Darmstadt, 1986.

*** Bővebben lásd: Klein Rudolf: Szabadságtényezők az építészetben, Új Symposion, Novi Sad, 1987.

indok bármelyik sémába való besorolásához. Valójában arról van szó, hogy Plečnik be sem tévedt a modern zsákutcájába, hogy abból hátrálva, posztmodern módon kecmeregjen ki. Ideológiája és gyakorlata még-nem-modern, nem pedig már-nem-modern. Ezért újabban egyes szerzők Plečnik helyét a premodern építészet (racionalizmus, klasszicizmus, nemzeti és népies törekvések) irányzatai között keresik.

Moravánszky Ákos *Die Erneuerung der Baukunst* című könyvének a *Die rationale Tradition* elnevezésű fejezetében Plečnik korai alkotásait a wagneri iskola képviselőinek (Otto Wagner, Josef Hoffmann, Emil Hoppe, Otto Schöndal, Max Fabiani) táblás kiképzésű, ún. „*tabula rasa*” homlokzatú épületek sorába állítja.* A Zacherl-házon valóban megjelenik a kőlap burkolat, de Plečnik Wagnertől eltérően — lásd utóbbi Bécsi Postatakarék vagy Neustiftgasse 40. alatti épületét — nem hangsúlyozza ki a táblás struktúrát, hanem a függőleges vonalakat emeli ki (a burkolólapokat vízszintes irányban osztó rések messzebbre teljesen eltűnnek). A műszaki megoldás mikéntje, a műhelytitkok Plečniknél nem válhatnak az esztétikai hatás alkotórészeivé, azaz a technika nem léphet át az eszközök szintjéből a művészi kifejezés szférájába. A kortársak műveire utaló hasonlóság nem igazolhatja Plečnik eltérő szándékainak figyelmen kívül hagyását és műveinek a premodern racionalizmusba való besorolását.**

Moravánszky említett művében még egyszer megkísérli rendszerbe foglalni Plečnik korai műveit. A *Die Symbolkraft der reinen Form* című fejezetben Plečnik bécsi Szentlélek-templomát Vjekoslav Bastl zágrábi Szent Balázs-templomával, Lajta Béla Salgótarjáni utcai zsidó temetőben felépített ravatalozójával, Medgyaszay István rárosmulyadi templomával és Clemens Holzmeister bécsi krematóriumával rokonítja. Véleménye szerint e művek közös kiindulópontját Desiderius Lenz *Zur Aesthetik der Beuroner Schule* írása és Adolf Loos ösformák (archetípusok) pszichológiai hatásáról szóló tanítása képezik. Ismerve Plečnik nézeteit a művészi alkotás spontaneitásáról, Loossal szembeni ellenszenvét, nehezen fogadható el a fenti állítás. Egyébként Plečniknél az elemi formákkal — henger, kúp, gúla — való játék csak később, a mester ljubljanai szakaszában jelentkezik.

Moravánszky az *Építészet az Osztrák—Magyar Monarchiában, 1867—1918* című könyvében is foglalkozott Plečnik munkásságával. A klasszikus formanyelv visszatérése elnevezésű fejezetben a „karsztvidéki Wagner-tanítványokról” így ír: „Josef Plečnik, Max Fabiani, Mario Sandonà nagyon tudatosan egyeztetette a Semper—Wagner-féle ’váz és héj’ építészeti elveit a ’fényben úszó tömegek’ mediterrán érzékletességével.”*** Állítását Mario Sandonà Temető körítofalának és Plečnik Szentlélek-templomának rajzaival támasztja alá, melyekből a klasszicizáló szándék félreérthetetlen, de a semperi *Bekleidungstheorie* ellentmond Plečnik nézeteinek a műalkotás őszinteségéről, oszthatatlanságáról. E körülmény meg-

* Ákos Moravánszky: *Die Erneuerung der Baukunst, Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900—1940*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1988. 97—104. o.

** Moravánszky a racionalizmus címszó alatt tárgyalja Plečnik ljubljanai könyvtárának homlokzatképzését is, melynek játékossága és látszólagos esetlegessége — természetszerűsége — nem sok közös vonást mutat a racionalizmussal.

*** Moravánszky Ákos: *Építészet az Osztrák—Magyar Monarchiában, 1867—1918*, Corvina, Budapest, 1988. 180. o.

cáfolja Moravánszky fenti állítását és kétségbe vonja feltételezését Plečnik klasszicizmusával kapcsolatban, mely szerint az főleg a Zeitgeistnek lenne a következménye. Plečnik viszont a premodern klasszicizmus eltűnése után is hű maradt az ókori görög-római hagyományokhoz, tehát klasszicizálása nem divatjelenség.

Némely teoretikus Plečnik nagy szlovén hazafiságából, különös pánszlávizmusából, regionalizmusából és a kozmopolitizmust elítélő véleményéből, valamint a kor és térség kulturális és politikai kontextusából kiindulva (Lechner Ödön, Dušan Jurkovič, Stanislav Witkiewicz mint népiesek) felvetik a nemzeti irányzatok közé történő besorolás lehetőségét. Plečnik életművében itt-ott valóban felbukkannak regionális motívumok, de kizárólag idézetszerűen, azaz idegen kontextusban, nem pedig mint formanyelvet képező elemek együttese. Plečnik elutasította a művi úton létrehozott formanyelvet, és nem helyeselte a művészetben testet öltő nemzeti ellenállást sem, ami a Monarchia egyes nem osztrák építészre volt jellemző. A vélt nemzeti mozzanat és a regionalizmus vezethette többek között Friedrich Achleitnert Plečnik és Antonio Gaudí összehasonlításához, és a „szláv Gaudí” elnevezéshez is. Szerinte a két nagy alkotó további közös vonása egyfajta „építészeti fundamentalizmus”, a kézműipari kiindulópont, a buzgó vallásosság és a magányosság.* E viszonylag kisebb jelentőségű hasonlatosságon felül számos lényegi eltérés figyelhető meg: Gaudí új formanyelv megteremtését szorgalmazta, Plečnik beérte a meglevő formakincssel, Gaudí nagy fontosságot tulajdonított a szerkezetnek, Plečnik nem, Gaudí lelkesedett a gótika és Viollet-le-Duc iránt, Plečnik nem, Gaudí rajongott Richard Wagner zenéjéért, Plečniket zavarta a germán tematika. Még kettejük vallásosságának is eltérő volt a hatása: Gaudínál panteisztikus szertelenséghez vezetett, Plečniknél fegyelmezettséget és alázatot váltott ki.

A fentiekből következően Plečnik művészete a premodernbe se illik bele, azaz az előbbiekben kifejtett még-nem-modern megjelölést nem azonosítható a premodernnel. Ezt viszont nem lehet elmaradottságnak elkönyvelni, a még-nem-modern fogalmát nem időbelileg, történelmileg kell érteni, hanem fordítva, mint az időtől való elvonatkoztatottságot. Plečnik művészete nem kötődik a múltó történelmi pillanathoz, ő olyan társadalmak szellemében alkot, amelyek még nem voltak a történelmiség tudatában, nem indultak el az atomizáció, az emberi tevékenységek specializálódásának, elaprózódásának útján, melyekben még egységet képezett szakrális és profán, ember és természet, egyén és közösség, tudomány és művészet, anyagi és szellemi világ. E modernizáció előtti „ősállapot” közvetlen építészeti megjelenítője Plečnik stíláriis időtlensége. Épületein nemritkán különböző korok formanyelvi elemei jelennek meg egymás mellett, és uralkodó formavilága, a klasszicizmus, mely az ő esetében — ha mégoly sajátos is — nem kötődik egy pontosan meghatározott történelmi korszakhoz.

Plečnik nem tette magáévá a modern kor és építészet ideológiáját. Számára a világ sosem volt gépezet, hanem misztérium, a művészet nem volt a fölépítmény része, valami félig fölösleges, luxus, hanem az élet szerves része, amelyben a dísz nem az alapvető sivár-

* Friedrich Achleitner: Ein slawischer Gaudí? Anmerkungen zu Josef Plečnik, In: Jože Plečnik, Architekt 1872–1957, Callwey, München, 1987, 11. o.

ság kompenzációja, hanem az alkotás gyönyörűségének és az emberi örömnak kifejezője. Plečniknél a művészet, de különösen az építészet nemcsak esztétikai, de etikai dimenziókkal is rendelkezik: ha valaki jó építész kíván lenni, erkölcsös, szerény és szorgalmas embernek kell lennie, mivel a művész elválaszthatatlan alkotásaitól. Ha egyszer sikerül ilyen egységet megteremtteni, akkor elveszti jelentőségét a stílus, mozgalom, mely utat nyit a művész előtt, mert őt már belső énje vezérli. Ezért Plečnik azt hangoztatta tanítványainak, hogy forduljanak belső énjük felé, és csak a lelkükre hallgassanak. Természetesen ilyen elveket nagyon nehéz valóra váltani egy szélesebb kontextusban. E gondolkodásmód csak specifikus közegben működik, melynek Plečnik is szerves része volt, s melyet az Osztrák—Magyar Monarchia szellemisége, a bécsi fin de siècle, a szűkebb környezet, a szlovének szorgalma, önmegegyaróztatása és istenfélelme határozott meg.

Jože Plečnik művészete tehát nem illeszthető be századunk építészeti irányzataiba, rendszerébe. Még a mindenkit besoroló Jencks-féle faszerű fejlődési sémába se lehet Plečniket behelyezni. Leginkább talán azért nem, mert ő sem törekedett, hogy beilleszkedjék kora eszme- és művészeti áramlataiba, mivel azokat parciálisaknak, az egész szempontjából elégteleneknek tartotta. Inkább fordult a múlt nagyjai felé, és azokkal kísérelt meg versenyezni. Némely alkotásán érezhető is a michelangelói súlyosság, vallással áthatott ítéletnap-i terribilità.

Plečnik opusát, a korai — a szecesszióhoz és premodern klasszicizmushoz kapcsolódó — műveit leszámítva, kétféleképpen lehet értékelni: saját kontextusában (a plečniki rendszeren belül) és az egyetemes építészettörténet egészében.

Plečnik munkásságának saját kontextusában történő elemzése az ideáktól a megvalósításukig terjedő folytonosság analízisét foglalja magában. Ez a folytonosság eszmei és erkölcsi következetessége révén valósul meg.* „Állandóan valamilyen eszmével viaskodom — írja —, néhány hétig viselem e terhet magamban (. . .), és milyen különös, egyszerre megvilágosodik előttem, minden olyan egyszerűvé válik, hogy az emberben felmerül a kérdés: Miért is kellett ennyit küszködni?” Ezt a következetességet nem egzakt módszerekkel valósította meg, mint némely kollégája, hanem intuícióval, szorgalommal és fegyelemmel. Az a körülmény, hogy elméleti állásfoglalásai, eszméi néha-néha anakronisztikusak — ha vele kapcsolatban egyáltalán illő időről beszélni — kevésbé lényeges, hiszen a ma építésze nem annyira a korszerűségnek, mint az eszmei következetességnek, a gondolkodást a cselekvéssel összefogó folytonosságnak van híján.

Az egyetemes építészettörténeten belüli értékelés Plečnik integratív képességéből indul ki. Itt elsősorban nem az a lényeges, hogy milyen elemeket választott és integrált, hanem a mód, ahogyan ezeket szerves egésszé ötvözte. Integrálóképessége két szinten jelentkezik, az egyes műveknél fellelhető befogadás elvének érvényre juttatásában, és egész életműve, valamint az építészettörténet vonatkozásában is. Plečnik az európai építészet nagy korszakainak mindegyikéből integrált lényeges elveket, illetve elemeket: az ókori, görög-római építészetből merítette az oszlop mint kőben megjelenő emberi forma (az oszlopot humani-

* Plečnik erkölcsi következetessége annyira messzemenő volt, hogy terveit nem fogadott el tiszteletdíjat, mert mint egyetemi tanár már kapott fizetést, és szerinte senkinek nincs joga két fizetésre.

záló elemnek tartotta) metaforáját, a gótikából kölcsönözte ideológiai apparátusát, az eszmei tartalom és annak formai megnyilvánulása közötti kapcsolatteremtés lehetőségét (a *modus essendi* — lételv és *modus operandi* — eljárási elv között munkáló mechanizmusok törvényszerűségeit). A reneszánsz építészetből merítette a tisztaságot, egyszerűséget, kompozíciós elveit. A barokktól tanulta a kapcsolás, az organikusság, játékoság művészetét. A bécsi szecesszióban nevelkedve elsajátította annak finom részleteit. A funkcionalizmustól vett át egyes gyakorlati fogásokat, és itt-ott formanyelvi elemeket, de különös módon erkölcsi maximái is néha rokonok a modern építészetével. Ez az építészettörténeti nyitottság teremtette meg tulajdonképpen a konkrét épületen belül történő integráció előfeltételeit.

Fölmerül a kérdés: mi tette őt minderre képessé? Az egyik összetevő bizonyosan a tolerancia, a történelmi szimultaneitás iránti fogékonyság (azaz a haladás elvének mellőzése), ami vallásosságából eredő filozófiájának és magatartásának következménye. A másik, az elméleti összetevőt Alois Riegl, bécsi művészettörténész *Kunstwollen* (művészetakarási) koncepciója alkotta, ami egyben a Wagnerral való szembenállásának egyik fő ideológiai támasza lett. Riegl a *semperi*—*wagneri* elveket a materialista metafizika dogmájának bélyegezte, és helyébe a művészetakarási szubjektív elméletét állította, amely szerint a műalkotás pusztán a művész akaratának terméke, az anyagiak szerepe másodlagos és negatív. Az anyag és technika nem segédeszköz, mint Gottfried Semper vagy Otto Wagner felfogásában, miáltal a technikai törvényszerűségek, technológiai fogások megjelenhetnek az esztétikum forrásaként, hanem egyértelműen visszahúzó elemek, melyek az eszme materializációja során mint súrlódási tényezők lépnek föl. Visszatérve Plečnik integrativitásához, ez azt jelenti, hogy ha az építőművészet elsősorban a történelmileg lényegesen nem változó emberi lélek — és nem az anyagi valóság — kifejezője, akkor a stílusokat elválasztó anyagi-technikai határvonal értelmét veszti — a különböző korok anyagi lehetőségei már nem ütköznek —, és lehetségessé válik a történelmi stílusok integrációja. A stílus ezek szerint Plečnik számára nem jól definiált játékszabályok történelmileg kodifikált rendszere, hanem — amint azt François Burkhardt kifejti művei elemzése nyomán — „egy tartalom közvetítésére leginkább alkalmas formák bősége”,* azaz nyílt rendszer. Így válik lehetségessé, hogy különböző formák nem annyira stiláris hovatartozásuk, mint inkább egymás közötti formai megfelelőségük alapján kerüljenek egymás mellé, integrálódjanak egésszé.

Plečnik irányvonala ma már nem követhető, de nem azért, mert nem lenne célravezető, hanem inkább az okból, hogy már elveszítettük az iránytűt, mely tájékozódásunkat segítené. A judaizmus—kereszténység irányvonala, ami Plečniknél még teljes vitalitásában jelen van, a modern(ség)ben elveszíti uralkodó pozícióját a haladás elvének mint implicit metafizikának javára. A haladás ideológiája viszont a posztmodern korszak beköszöntéséig belső, szellemi, és külső, természeti-ökológiai oldalról vallott kudarcot. A posztmodern tagadása és szkepticizmusa már nem képezhet rendszerépítő alapot, és így a szisztéma szét-

* François Burkhardt: *Moderne — Postmoderne — Eine Frage der Ethik? Gedanken über die Bedeutung der moralistischen Maßstäbe in Werk Jože Plečnik's*, In: Jože Plečnik, *Architekt, 1872—1957*, Callwey, München, 1987. 161—167. o.

hullása elkerülhetetlenné válik. A modern(ség) rekonstrukciója à la Habermas talán sikeres lehet a filozófia síkján, de nem lesz képes iránymutató metafizika kiépítésére, nem tudja majd helyettesíteni a hitet, nem mint elvakítást — ahogy azt a modern materializmus bélyegezte —, hanem mint az ember „bálványtalanításának” rendszerét, amely megfékezi az ember egyéni és csoportos narcizmusát, erőszakosságát, kizsákmányoló viszonyát a természethez, más civilizációkhoz, felebarátaihoz. A Lourdes-i Szent Szűz-templom oszlopfejezeteire vésett hármas *alázat*ot (pokora) felirat híven példázza Plečnik filozófiáját.

1. Kosta Strajnić: *Josip Plečnik*, Zagreb, Čelap i Popovac, 1920.
2. *Práce prof. Plečnika z let 1901 — 1922*, Styl, Praha, No 3, vol. VIII, 1922/23 (Plečnik művei 1901 — 22)
3. *Novosti pražského hradu a Lán*, Praha, 1928 (Plečnik műveinek szöveg nélküli illusztrációi)
4. J. Plečnik: *Projekt chrámu Srdce Ježíšova na Král. Vinohradech*, Praha, 1928.
5. F. Stelè: *Jože Plečnik na Hradčanih in v Ljubljani*, Ljubljana, 1930 (kivonat a Dom in sveta 1929-es kiadásából)
6. J. Plečnik, F. Stelè: *Projekt univerzitetne biblioteke v Ljubljani*, Ljubljana (A nemzeti és egyetemi könyvtár tervei), 1933
7. J. Plečnik: *Studija franjevačkog hrama Majke Božje Lurdske u Zagrebu*, Ljubljana, 1935 (A Lourdes-i Szent Szűz ferences templom tanulmánya)
8. F. Stelè, A. Trstenjak, J. Plečnik: *Architectura perennis*, Ljubljana, Mestna občina Ljubljanska, 1941 (Plečnik rajzai, tervei, képei)
9. F. Stelè: Plečnik Jože, In: *Slovenski biografski leksikon*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnost, 1949 (J. P. a Szlovén életrajzi lexikonból)
10. F. Stelè, J. Plečnik: *Napori*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1955 (Plečnik és tanítványainak tervei, rajzai, fotói)
11. F. Stelè: *Jože Plečnik*, Letopis Slovenske akademije znanosti in umetnosti, vol. VIII, Ljubljana, 1958, 61—76. o. (A Szlovén Tudományos és Műszaki Akadémia évkönyve)
12. F. Stelè: *Od obliča do velemajestora*, Kalendar družbe sv. Mohorja za leto 1958, 46—62. o. (Az inastól a nagymesterig, A Szt. Mohor társaság évkönyvéből)
13. M. Mušič: *Arhitektura in čas*, Maribor, Obzorja, 1963 (Építészet és idő, — kivonatok Meštrovićtól és Kotěrával folytatott levelezéséből)
14. B. Podrecca: *Josef Plečnik 1872—1957*, Wien, 1967, Oesterreichische Gesellschaft für Architektur (kiállítás összefoglalója)
15. F. Stelè: *Arh. Jože Plečnik v Italiji 1898—99*, Ljubljana, Slovenska Matica, 1967 (Plečnik Itáliában, levelek)
16. D. Grabrijan: *Plečnik in njegova šola*, Maribor, Obzorja, 1968 (Plečnik és iskolája, tkp. dokumentumok és cikkek róla és mesteriskolájáról)
17. M. Pozzetto: *Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner*, Torino, Alba, 1968 (Plečnik és a Wagner-iskola)
18. L. Gostiša: *Arhitekt Jože Plečnik*, Ljubljana, 1968 (A kiállítás katalógusa)
19. M. Mušič: *Plečnik in Beograd*, Zbornik za likovne umetnosti, Matica Srpska, Novi Sad, 1970. 249—337. o., illetve 1971, 165—176. o. (Szlovén, szerb és német nyelvű cikkek gyűjteménye Plečnik belgrádi működéséről)
20. Z. Pruhova: *Josef Plečnik a Praha*, Umeni, XX. szám, Prága, 1972, 442—452. o.
21. J. Omahen: *Izpoved*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1976 (Emlékezések Plečnikre)

22. D. Prelovšek: *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten 1896 bis 1914*, Wien, Tusch, 1979.
23. R. Basset: *Ljubljana 1925*, Architectural Review, No 1004, vol. CLXVIII, 1980 (cikk a Kereskedelmi és Ipari Kamara székházáról)
24. R. Basset: *Plečnik in Ljubljana*, Architectural Review, No 1014, vol. CLXX, 1981.
25. M. Mušič: *Jože Plečnik*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1980.
26. B. Podrecca: *Jože Plečnik*, Casabella, vol. XLVI, 1982, No 476—477
27. *Urbanistični načrti za Ljubljano Jožeta Plečnika* (Plečnik városfejlesztési tervei Ljubljana rendezésére), Ljubljana, Arhitekturni muzej, 1982 (katalógus)
28. *Jože Plečnik 1872—1957. Architecture and City*, Oxford, 1983 (a kiállítás katalógusa)
29. N. Schuster: *Josef Plečnik. Hradschin-Prag, München*, 1983 (Tanulmány a Müncheni Műszaki Egyetem Építészettörténeti Intézete kiadásában)
30. M. Pozzetto: *Žale: Obitorio giardino*, Lotus International, 1983, No 38.
31. G. C. L. Massi: *L'autoinganno. Il caso Jože Plečnik*, Gran Bazaar, November 1983.
32. *Sinteza No 65—68*, Ljubljana 1984 (Cikkgyűjtemény a Plečnik-szimpoziumról)
33. D. Prelovšek: *Hiša slovenske zavarovalnice*, Ljubljana, Zavarovalna skupnost Triglav, 1985 (A Katolikus Biztosítótársaság monográfiája)
34. A. Suhodolc: *Plečnik in jaz* (Plečnik és én), Založništvo Tržaškega tiska, Trieszt, 1985 (levelek)
35. B. Podrecca, R. Teichraber, D. Prelovšek: *Jože Plečnik, architetto sloveno*, Casa Vogue, No 170
36. *Jože Plečnik, architecte, 1872—1957*, Editions du Centre Pompidou/CCI Paris, 1986, illetve németül Callwey, München, 1987.
37. R. Klein: *Plečnik, moderna i postmoderna — prilog vrednovanju dela Jožeta Plečnika* (Plečnik, modern és posztmodern — adalék Plečnik életművének értékeléséhez), Zbornik radova Gradjevinskog fakulteta broj VI, Szabadka, 1990.

A rajzokat az 1986. évi párizsi/müncheni kiállítás katalógusából másoltuk ki.

A 35, 43, 44. számú képet Edo Primožič készítette.

A 49. és 51. számú fotók dr. Klein László Mária munkái. Az összes többi fénykép a szerző műve.

Hálás köszönetet mondok dr. Peter Krečič ljubljanaei művészettörténésznek, Aleksander Laslo zágrábi, Věra Voděrová prágai építésznek, valamint Sulyok Miklós budapesti művészettörténésznek a kutatásban nyújtott segítségért.

Képek

A LANGER-
VILLA



1. Homlokzat



2. Homlokzatrészlet



3. Homlokzatrészlet

A LANGER-HÁZ



4. A steggassei
homlokzat



5. Homlokzatrészlet



6. Részlet a lépcsőházból

A ZACHERL-HÁZ

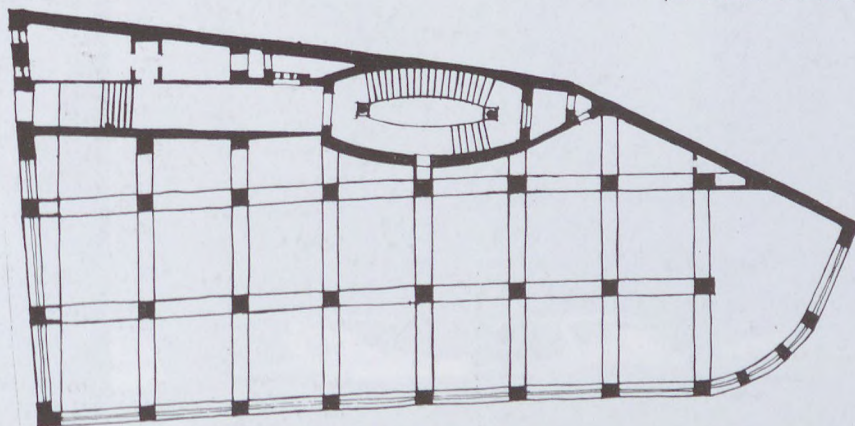
7. A ház brandstätti-bauernmarkti sarka



8. A brandstättel-
wildprechtmarkti
sarok



9. Homlokzatrészlet



10. A földszint alaprajza

11. Lépcsőház

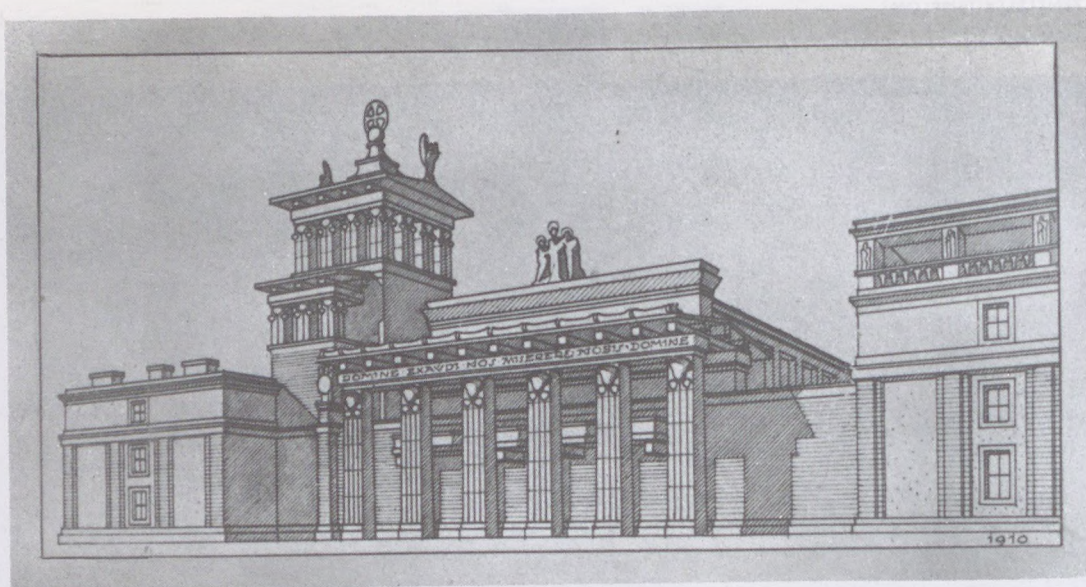


12. A lépcsőház részlete

SZENTLÉLEK-TEPLOM

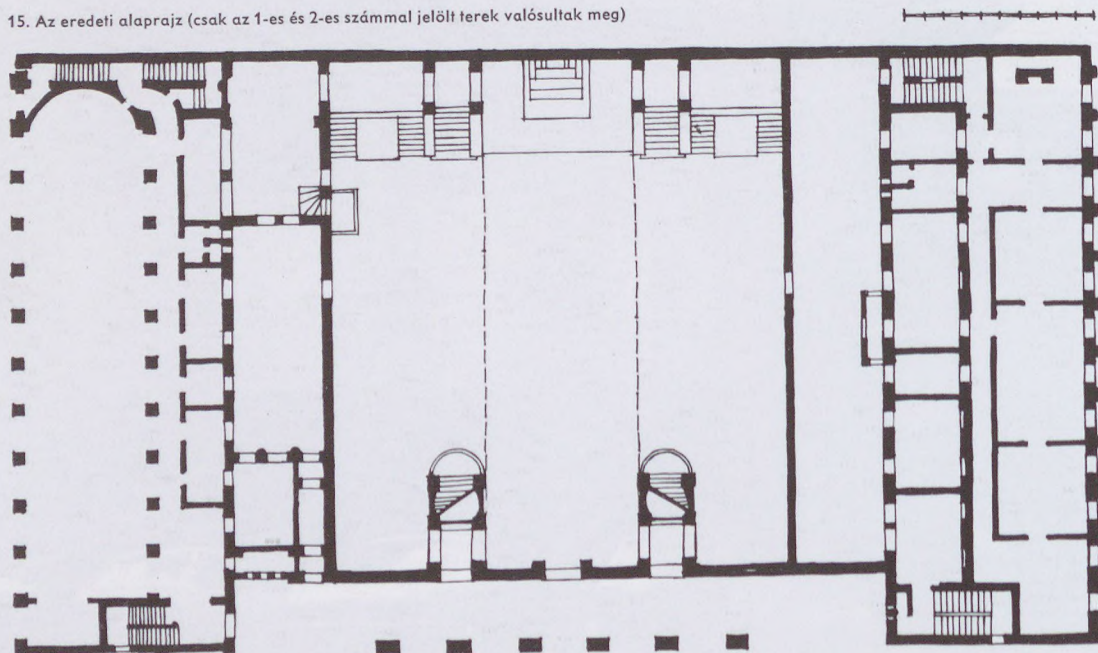
13. Főhomlokzat





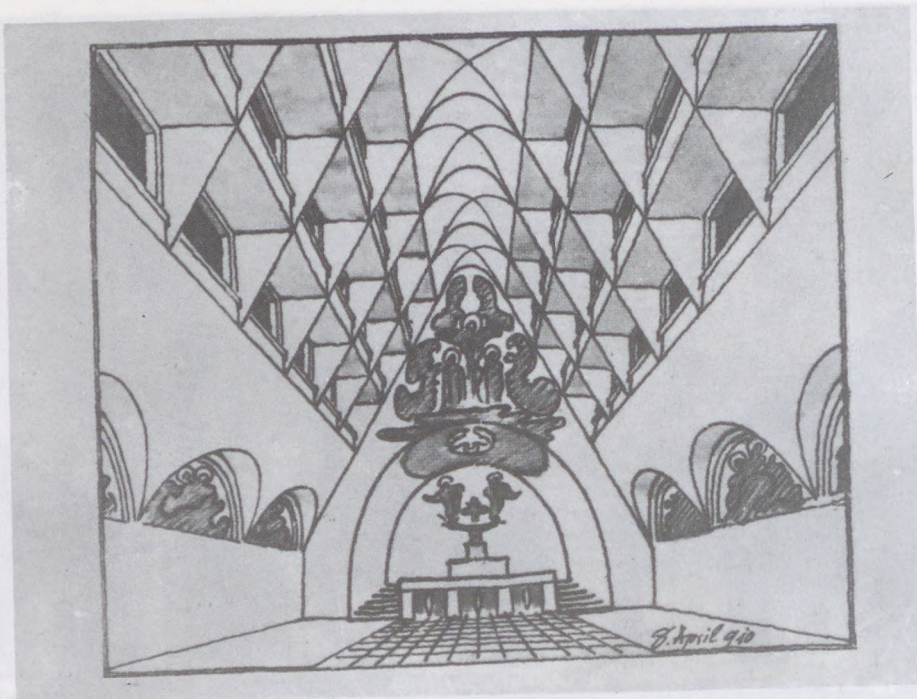
14. Tervváltozat 1910-ből

15. Az eredeti alaprajz (csak az 1-es és 2-es számmal jelölt terek valósultak meg)



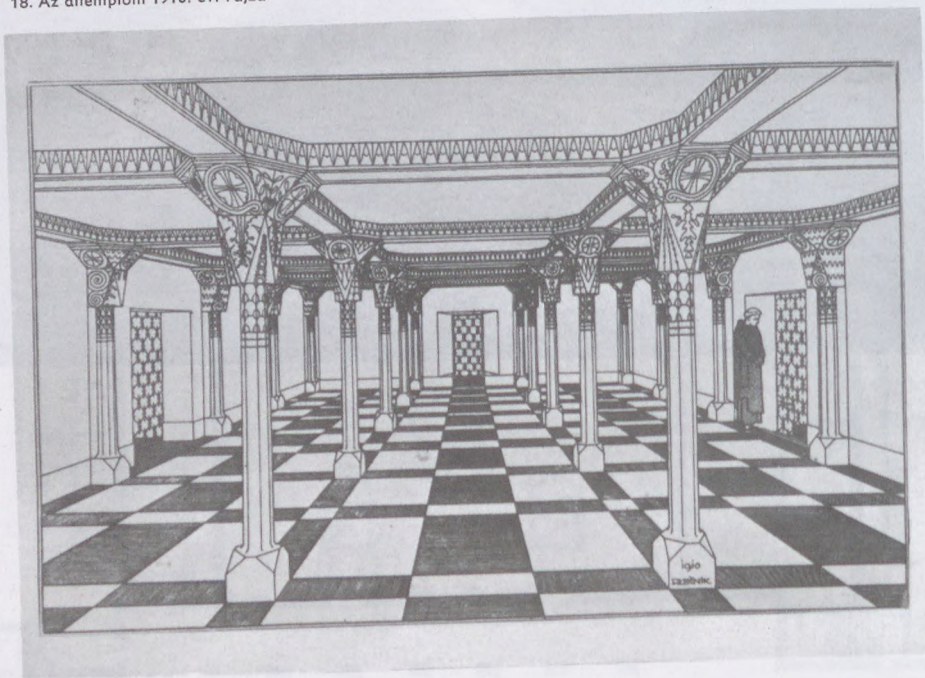


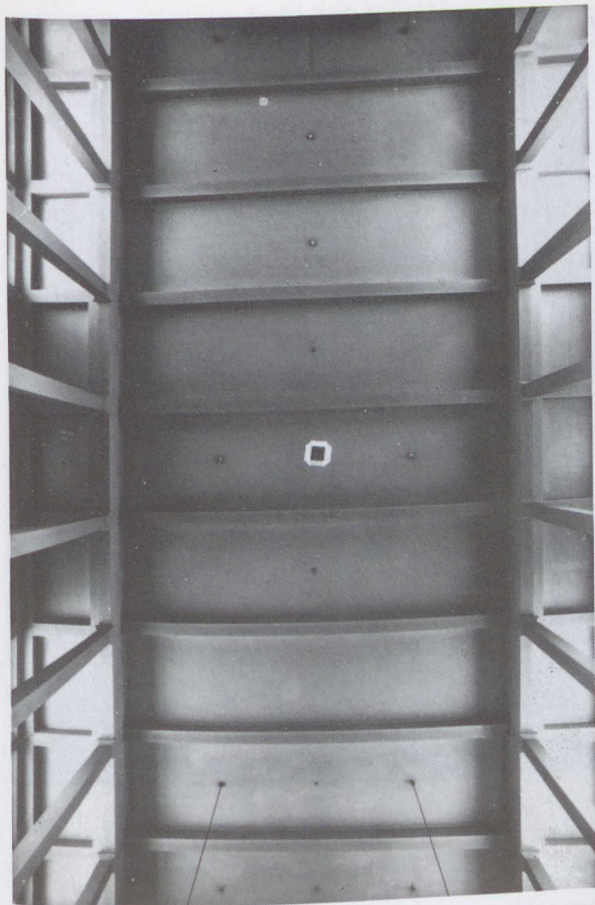
16. A templom belseje



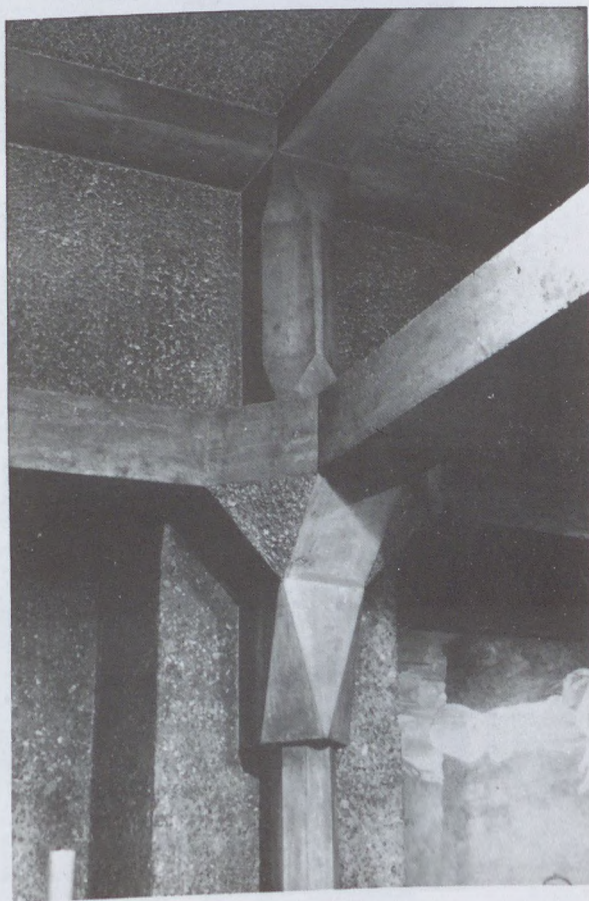
17. A templombelső 1910. évi tervváltozata

18. Az altemplom 1910. évi rajza





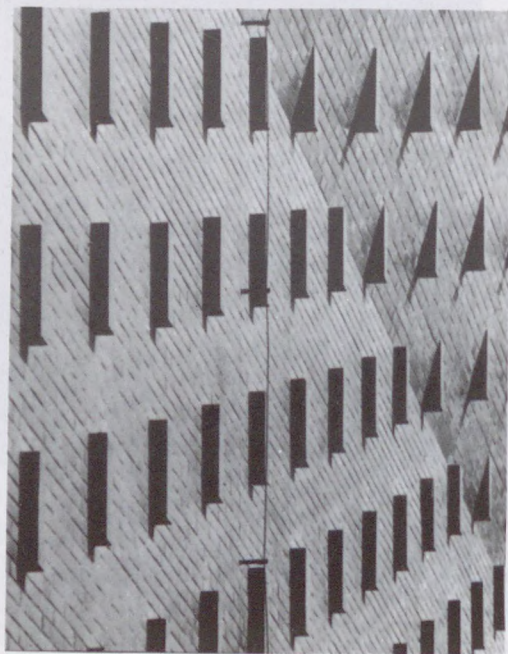
19. Födém szerkezet



20. Pillérfej



21. Látkép

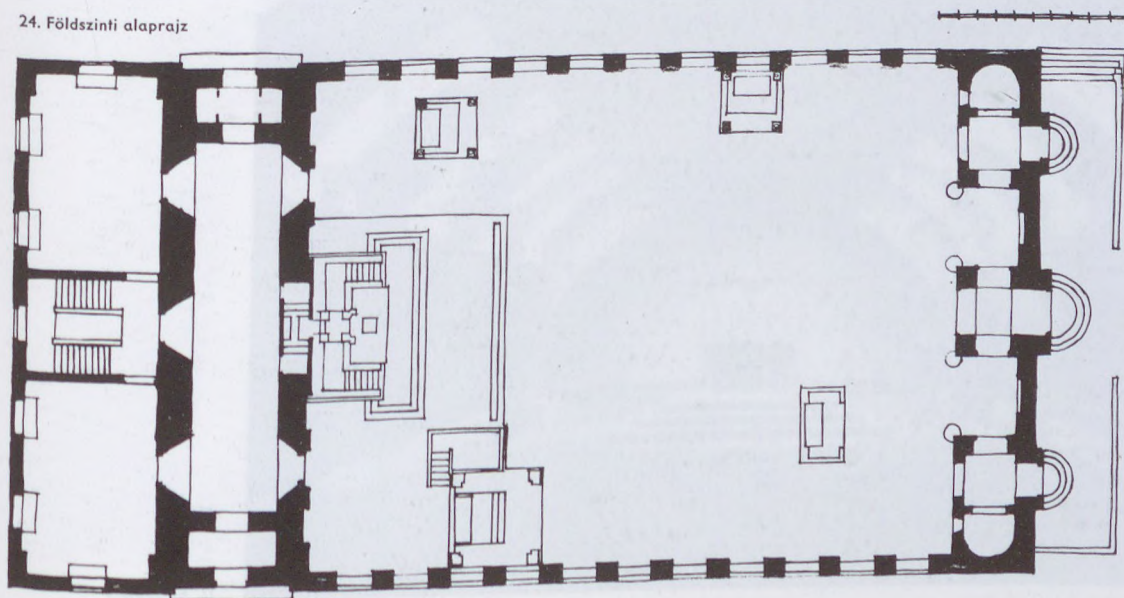


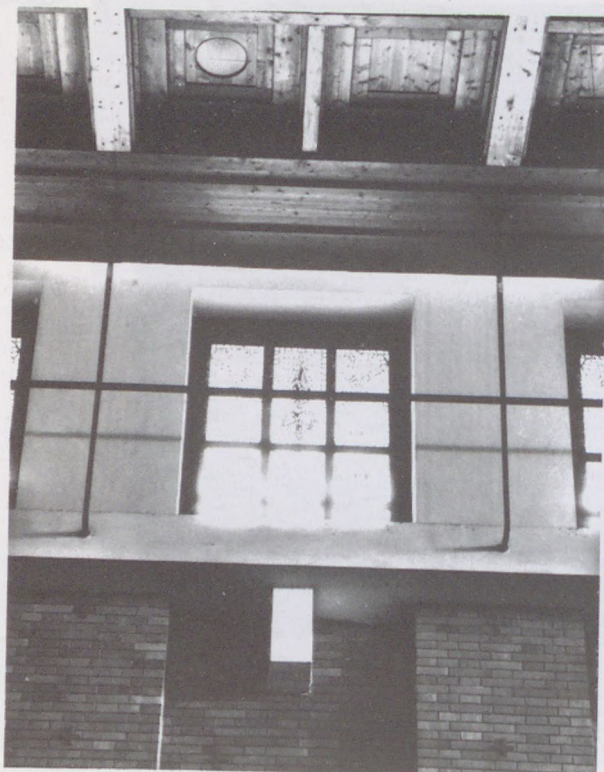
22. A templom homlokzatának részlete



23. A templom belseje

24. Földszinti alaprajz

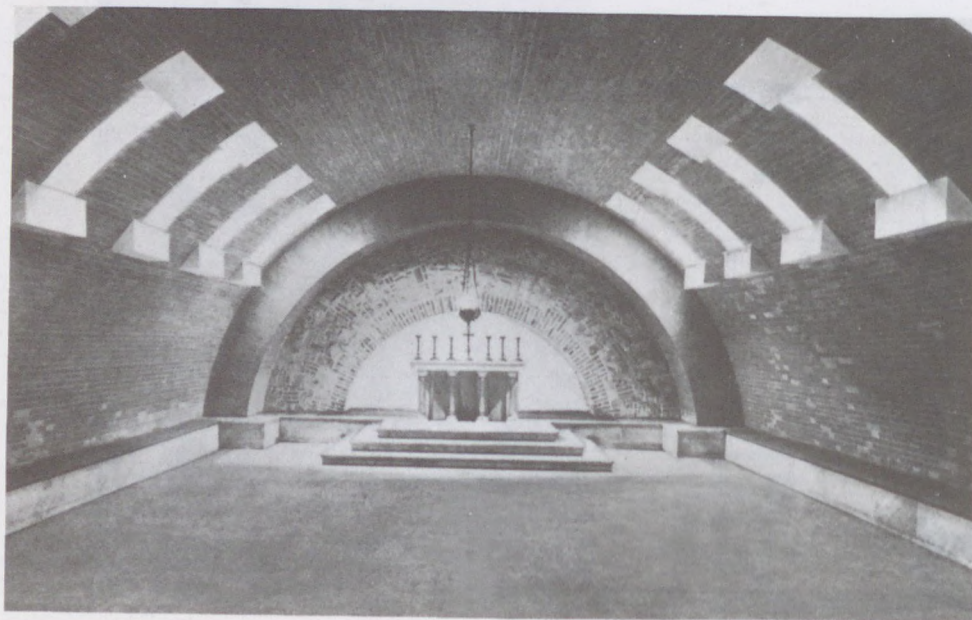




25. Ablakrészlet

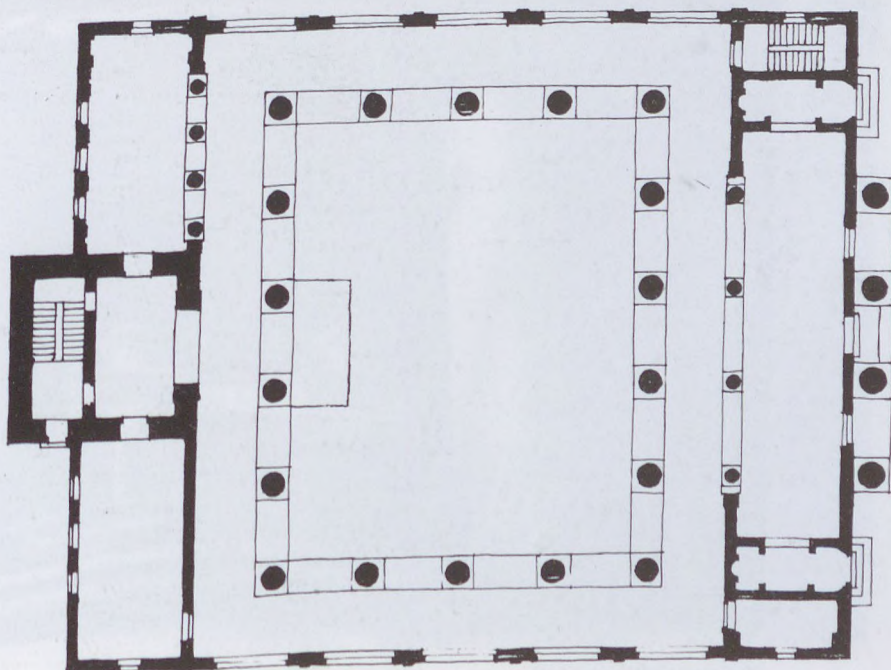


26. Toronybelső



27. Attemplom

ASSISI SZENT FERENC-
TEMPLOM



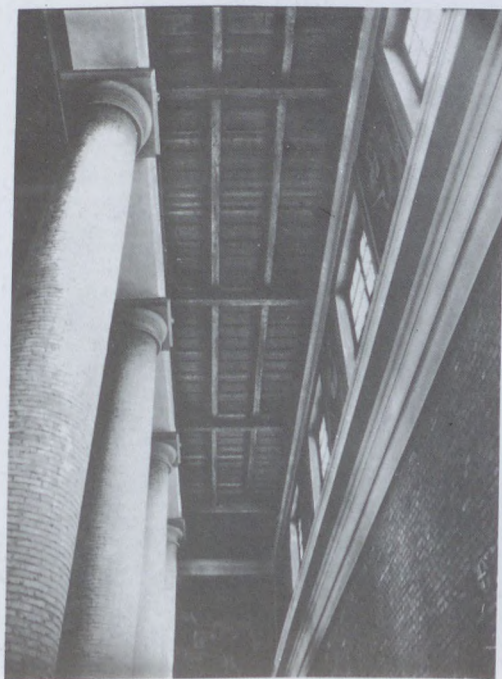
29. Földszinti alaprajz



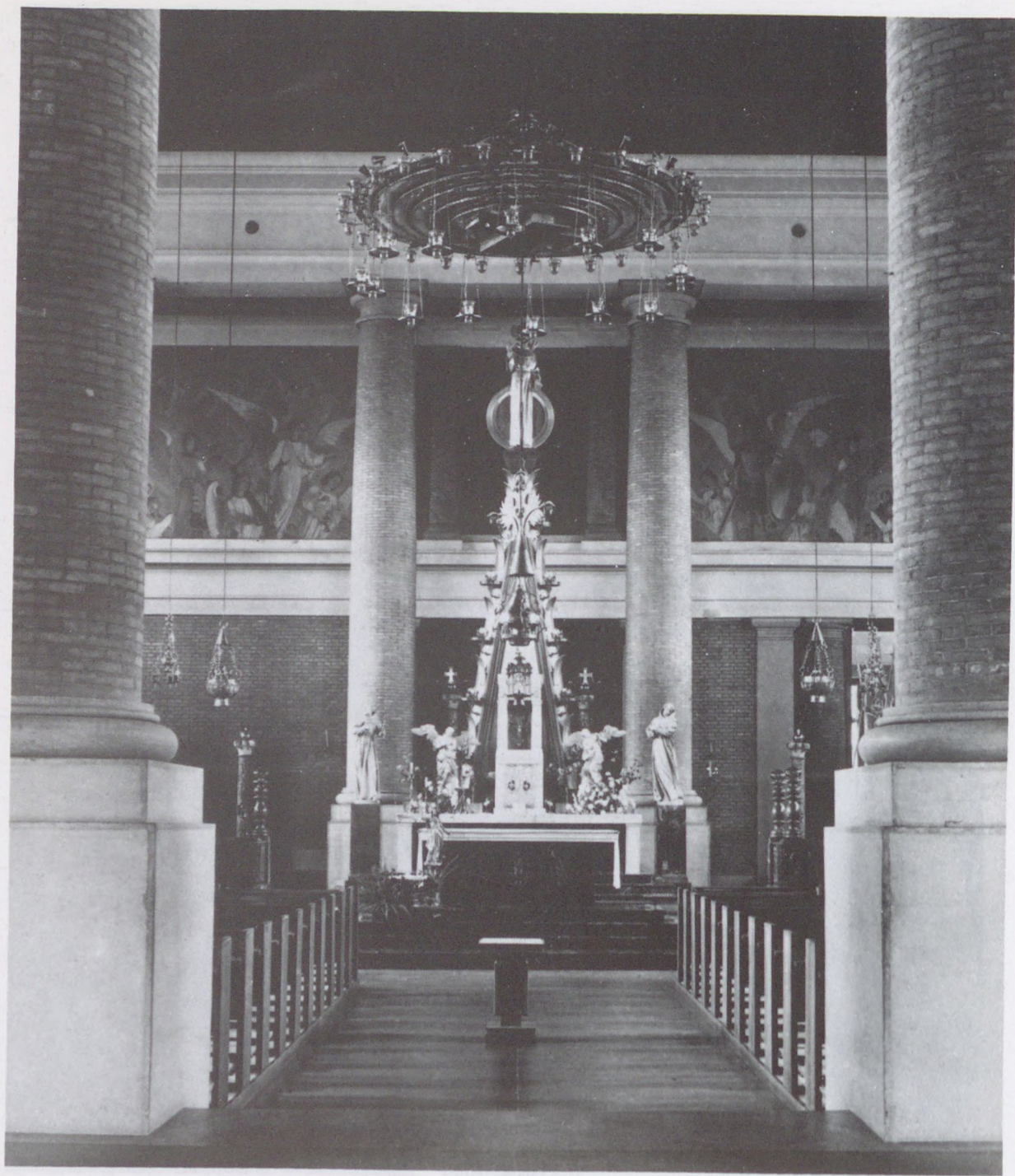
30. Toronyrészlet nyugat felől



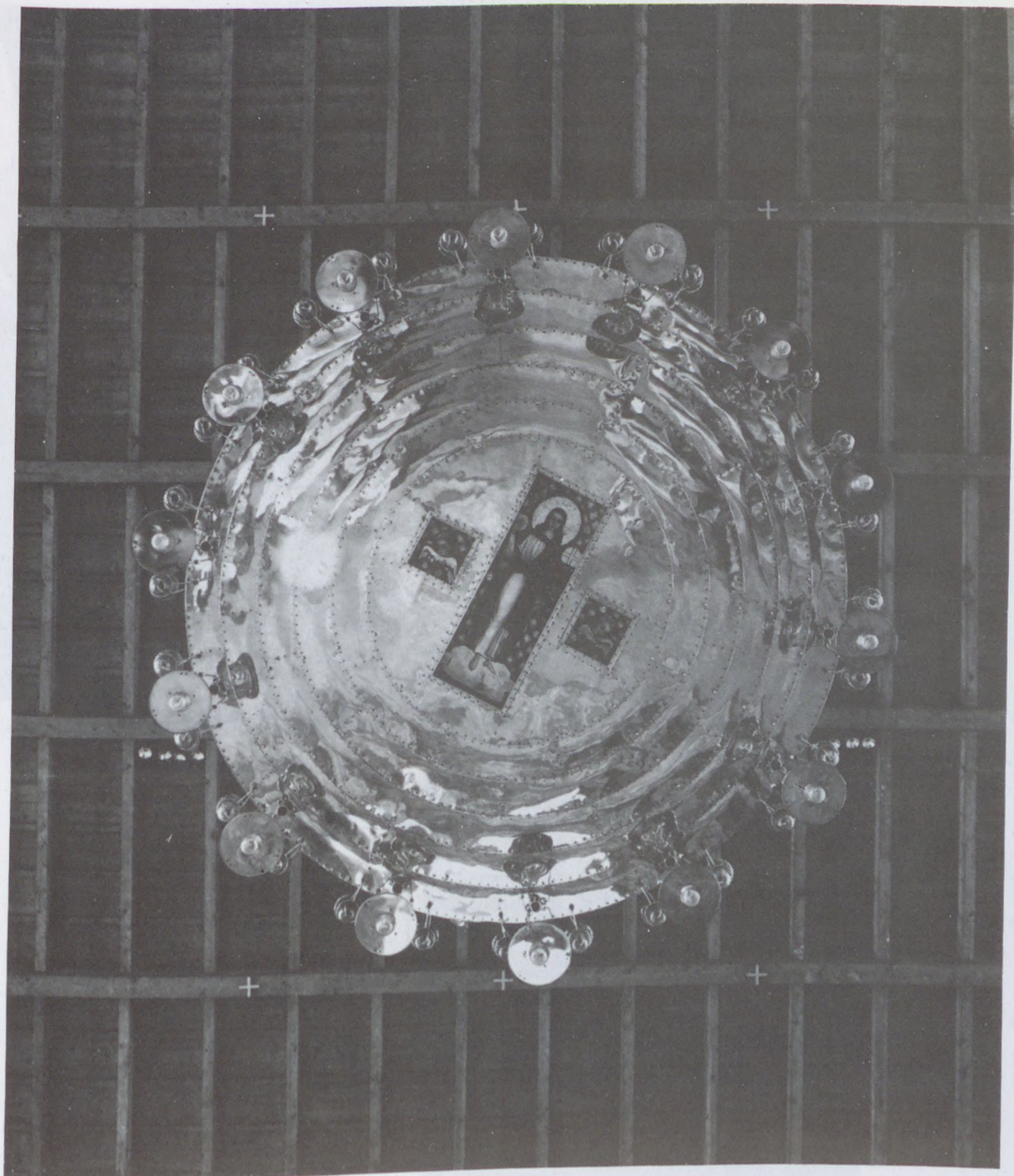
31. Templombelső



32. A kerengő részlete



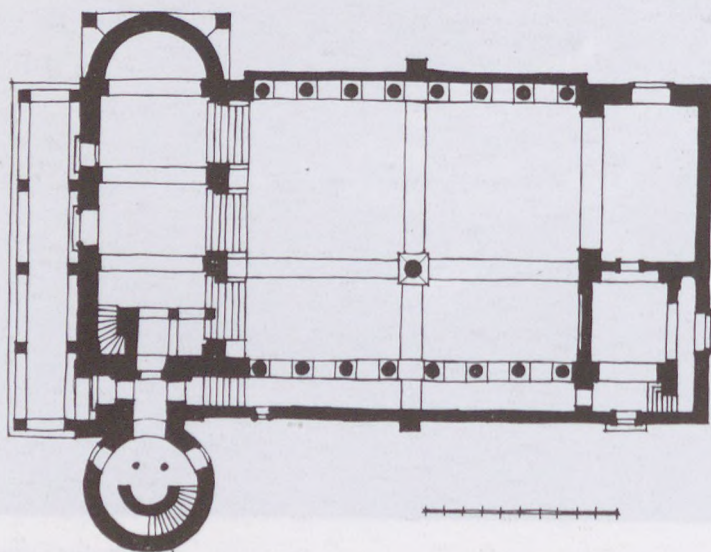
33. A főoltár a bejáratától nézve



34. A középponti csillár



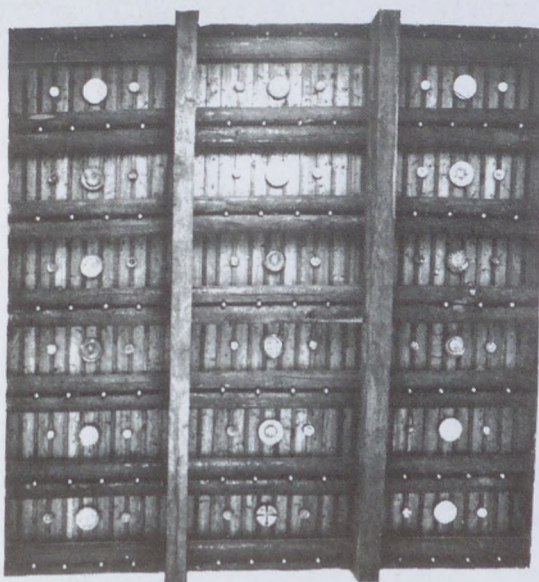
35. A templom nyugati homlokzata



36. A földszint alaprajza



37. A templomtér és a kórus az oltár felől nézve

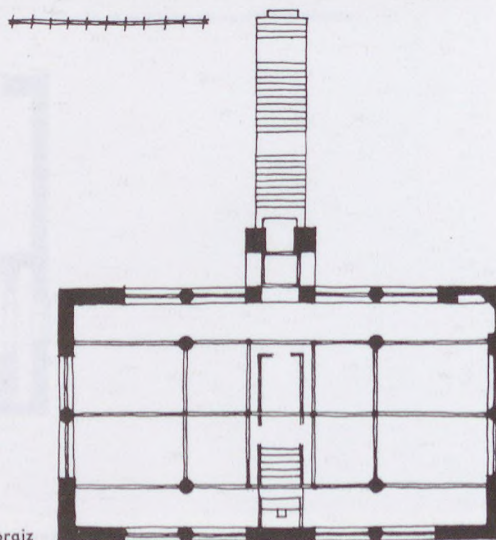


38. Födémrészlet



SZENT MIHÁLY-TEMLOM

39. A templom látképe



40. Emeleti (templomtér) alaprajz



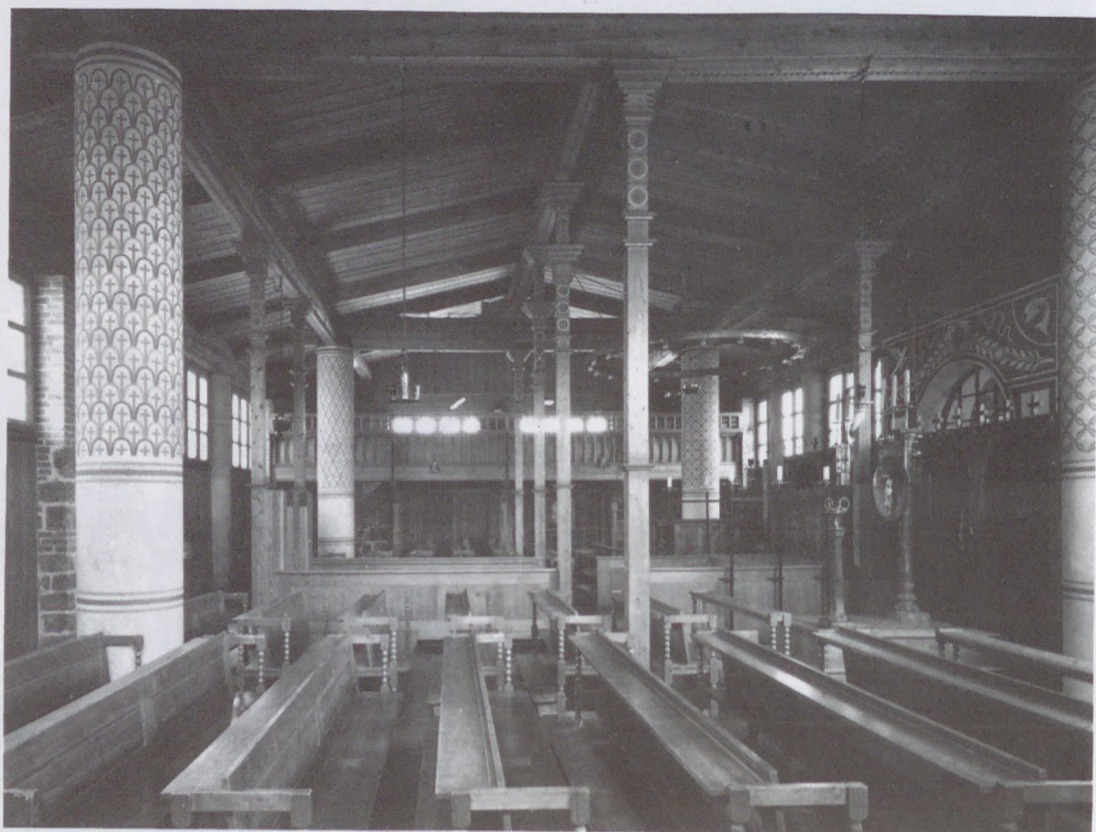
41. Toronyrészlet



42. A feljárat a paplak ablakából nézve



43. A templombelső



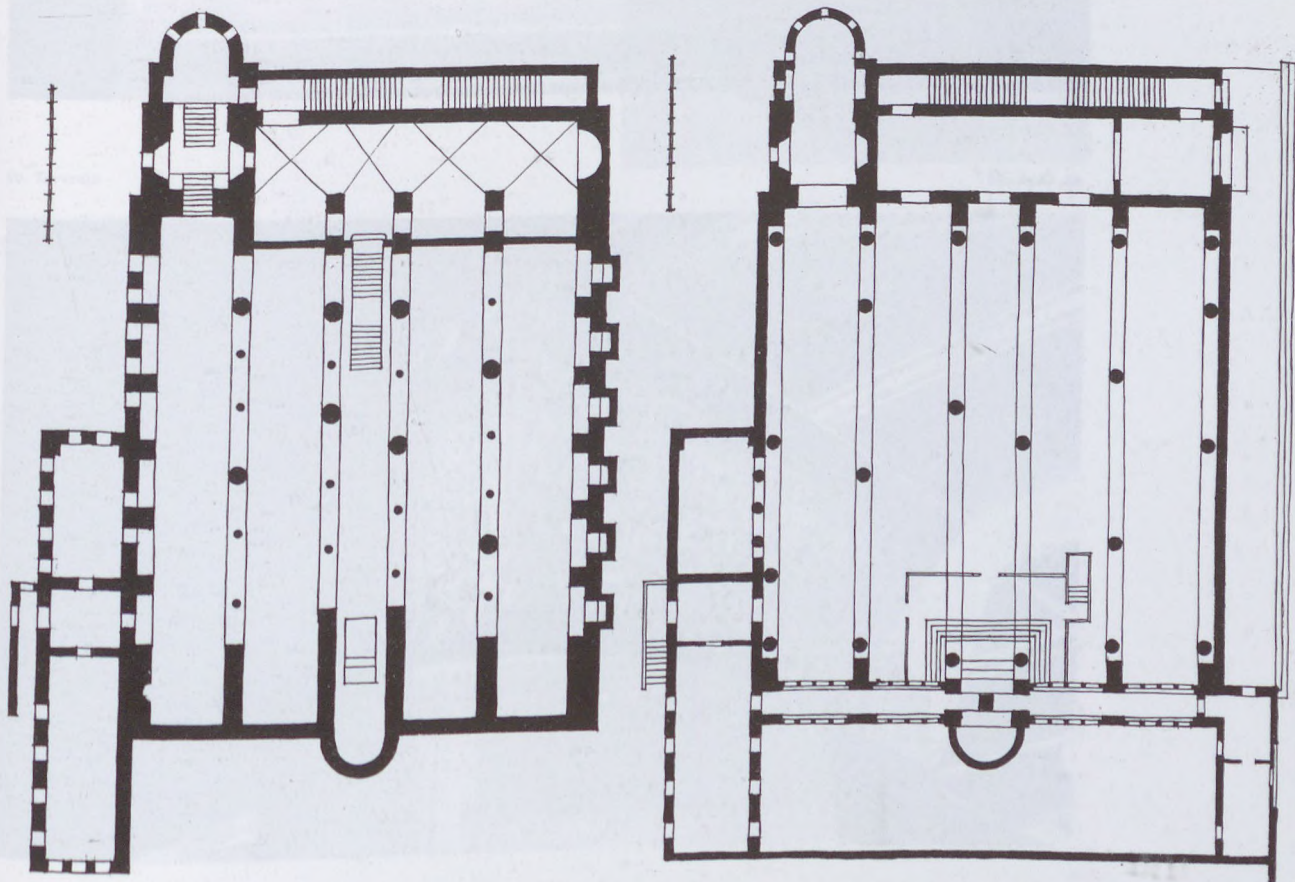
44. A templombelső

LOURDES-I SZENT SZŰZ-
TEPLOM

45. A templom kriptája



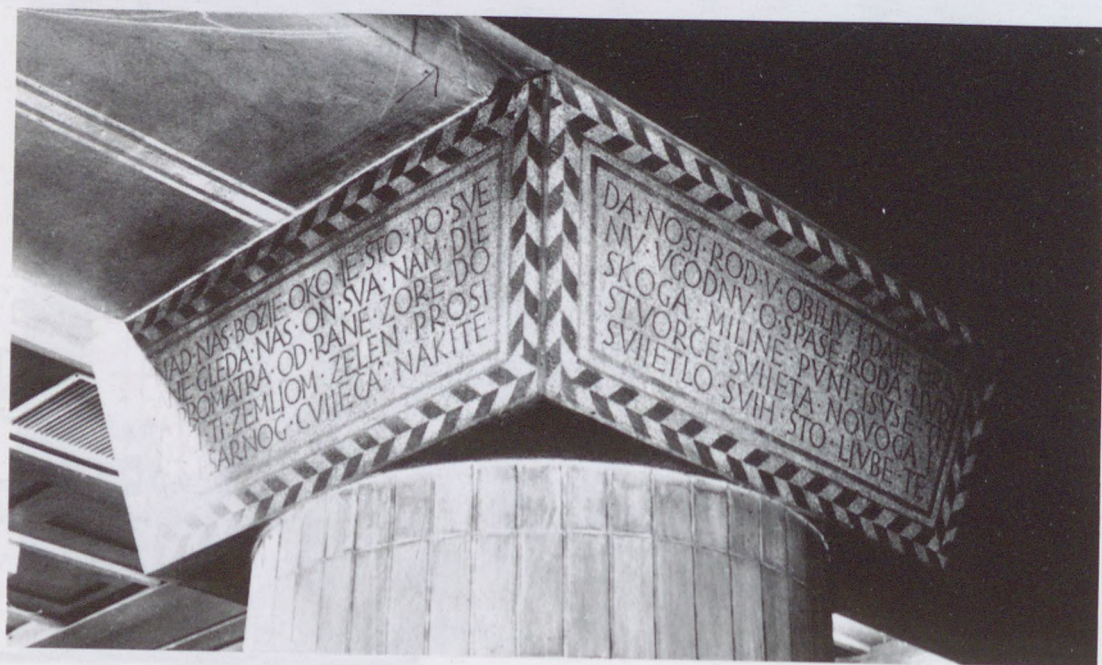
46. A krypta és a templomtér
alrajza





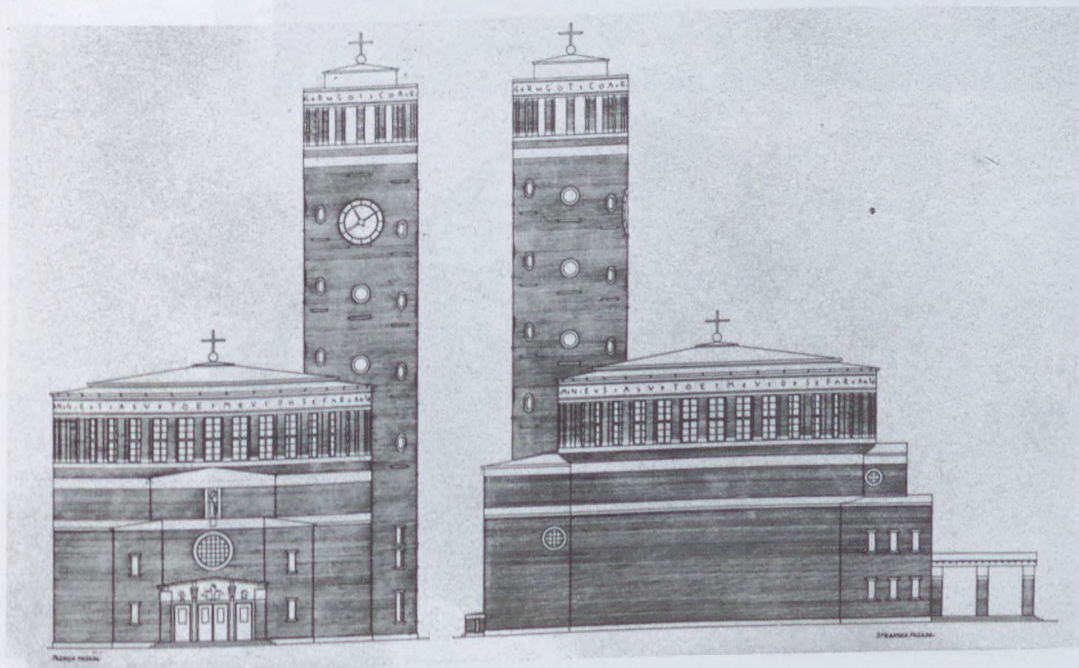
47. Pillérfejezet

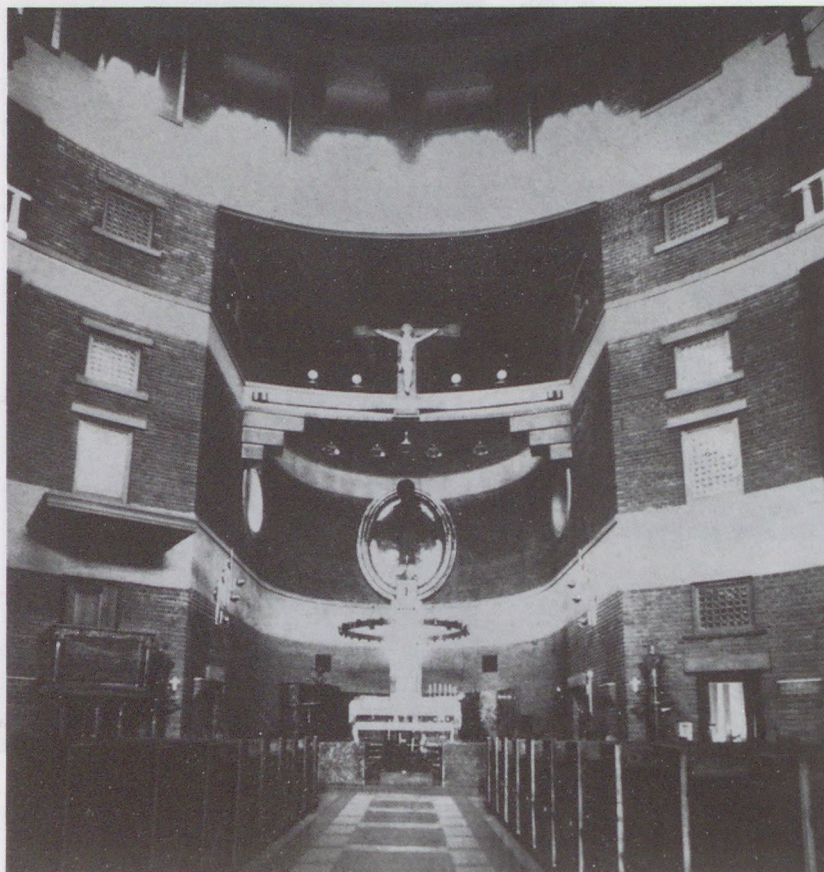
48. Oszlopfej



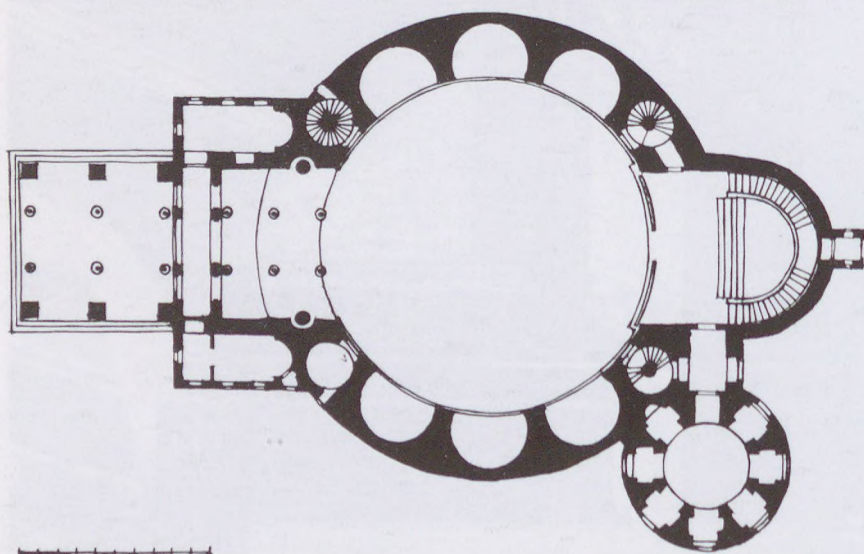


50. Tervrajz





51. A belső tér

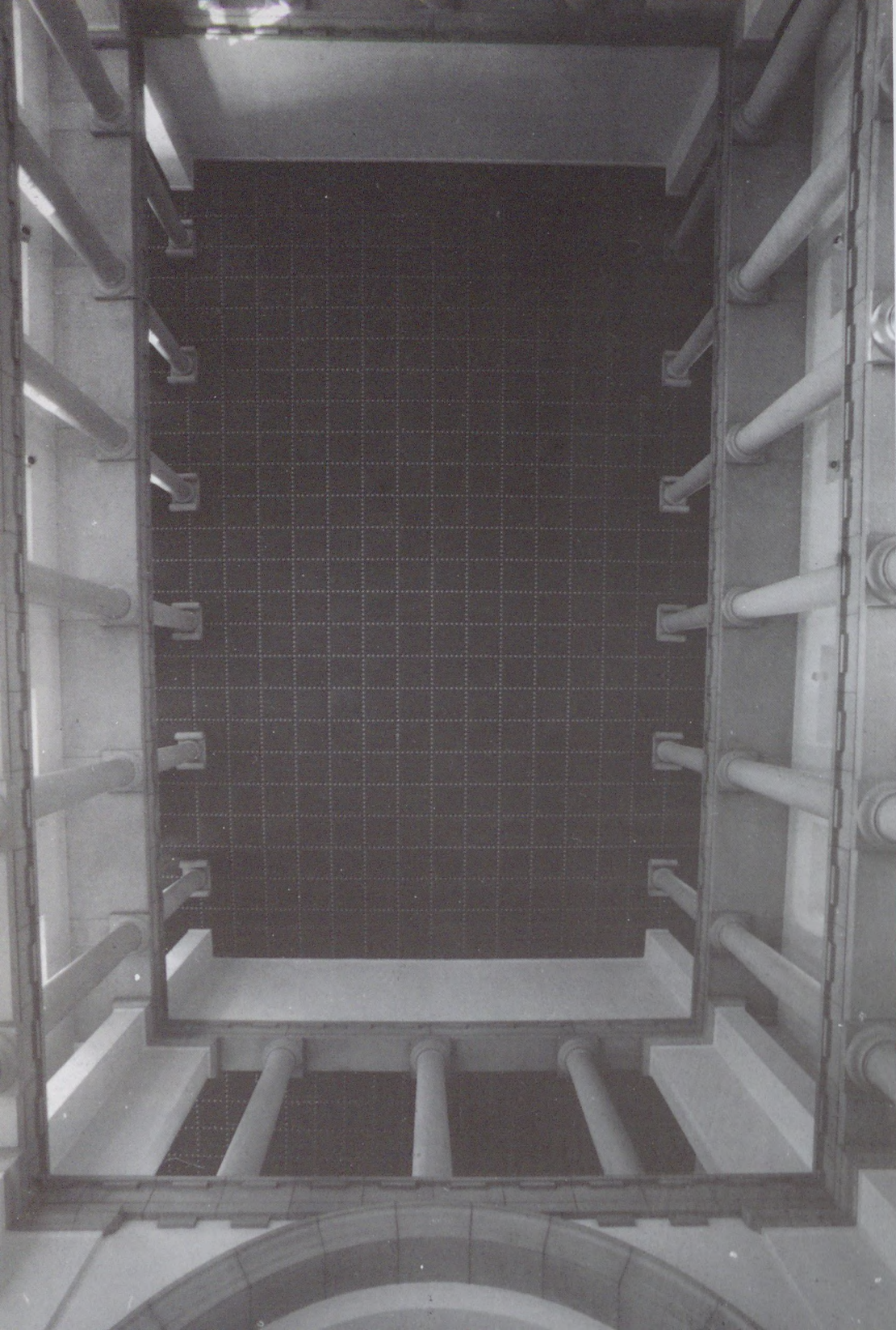


52. Földszinti alaprajz



53. A Plečnik-terem
(a lent látható lépcsőket
utólag építették)

54. A Plečnik-terem
mennyeze



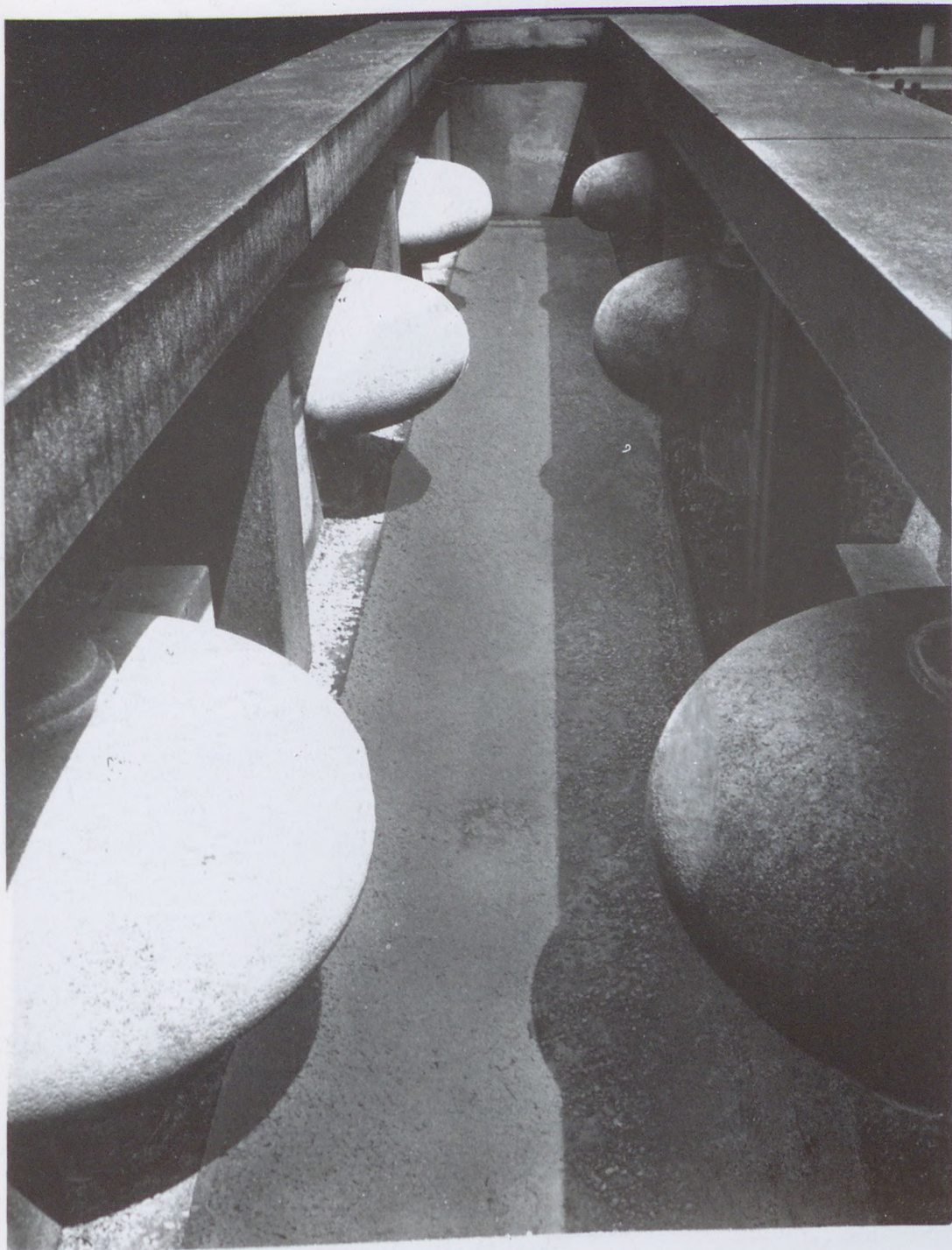


55—56. A Plečnik-terem részletei





57. A Plečník-büro



58. A Plečnik-büro mellvédjének részlete



59. A Paradicsomi kert külső fala



60. A várba vezető lépcsők ►



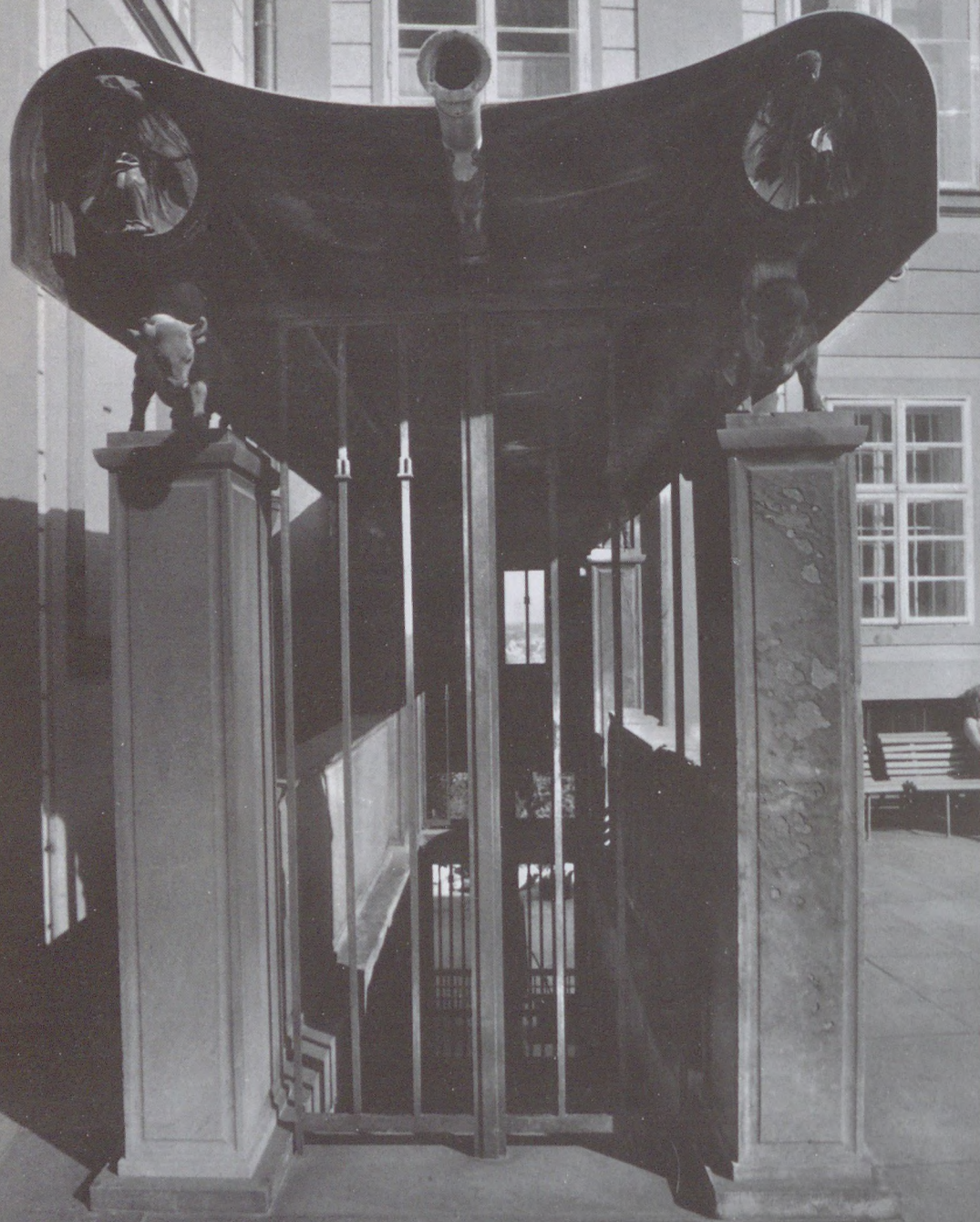


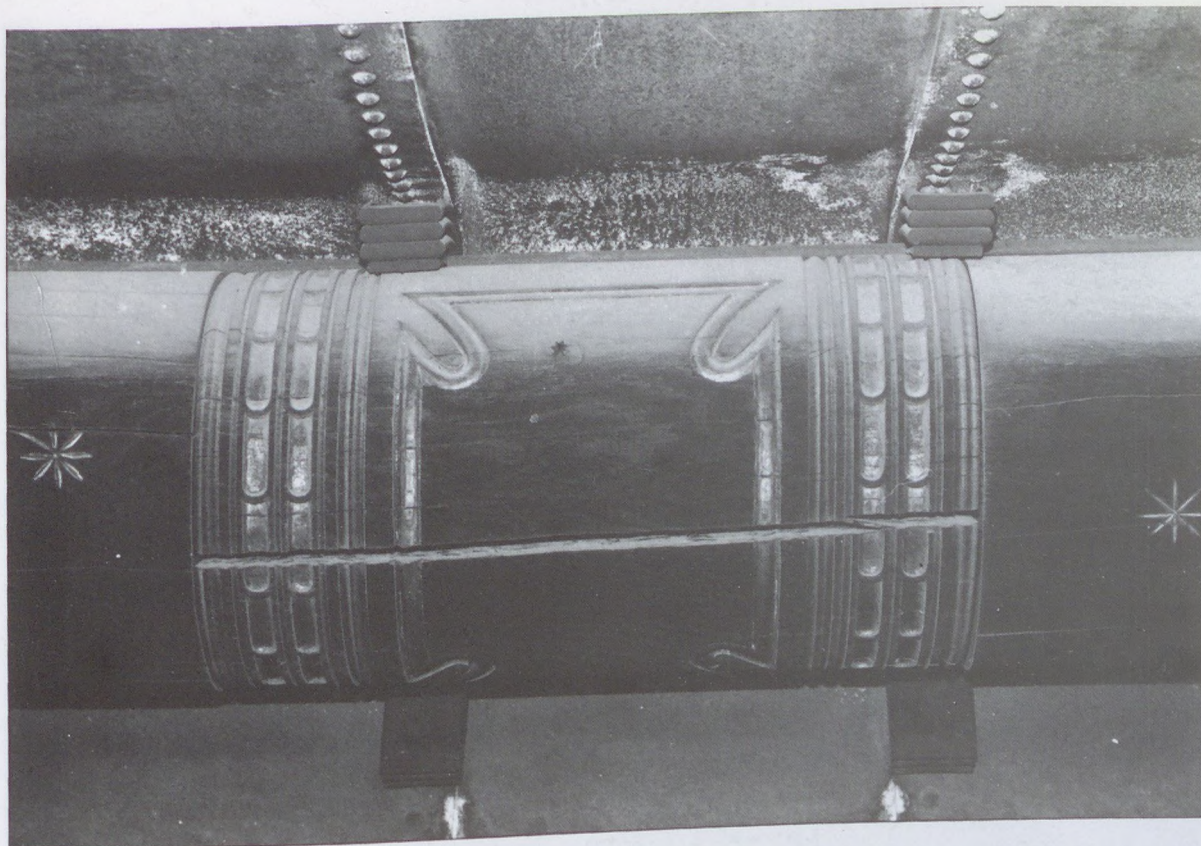
61. A Paradicsomi kert bejárata

62. A Harmadik udvart a Falkerttel összekötő lépcsőház baldachinos bejárata (a háttérben a Szent Vitusszékesegyház déli homlokzata)



63. A baldachin frontja

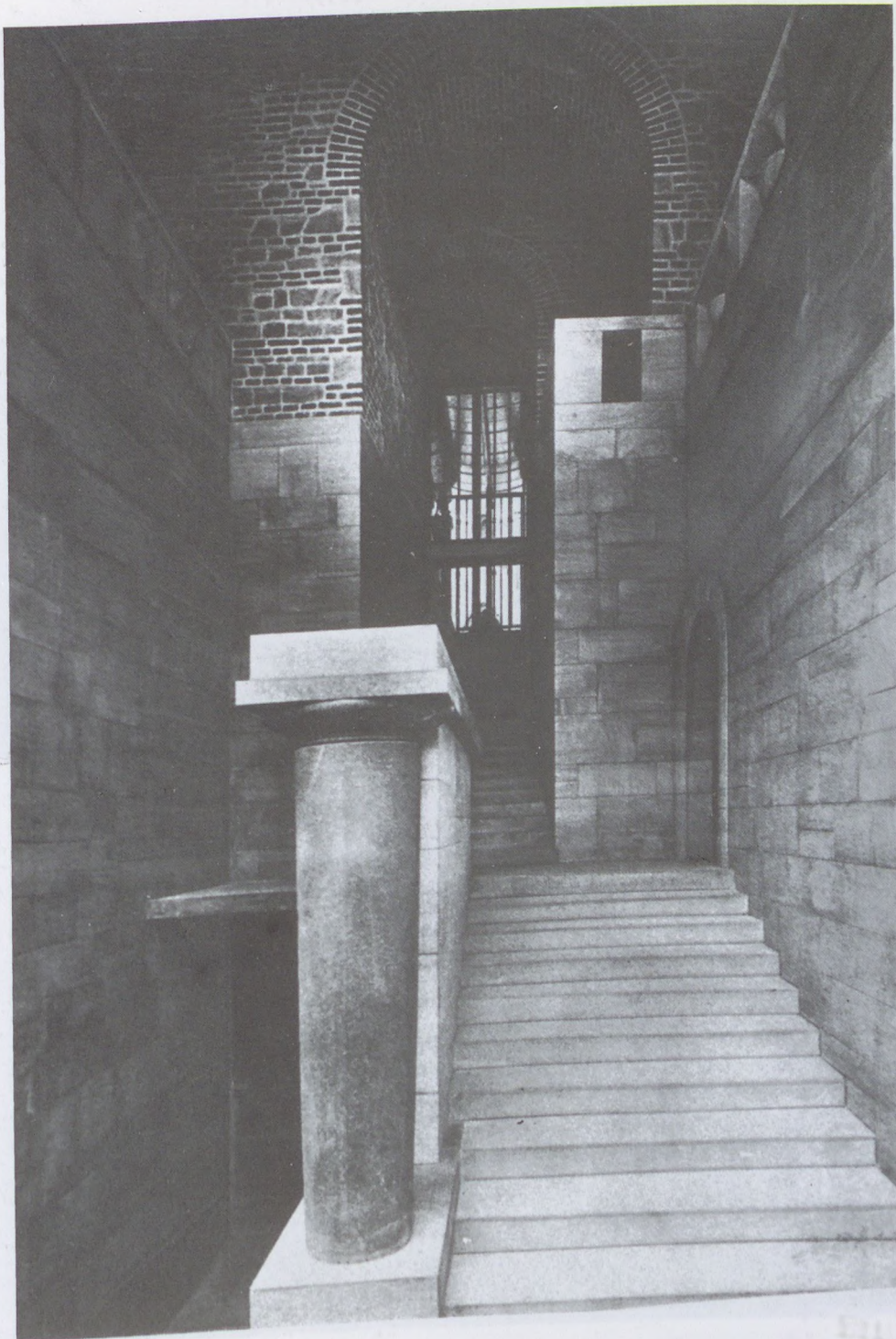




64. Faragás a rönkökön



◀ 65. A várpalota déli homlokzata és a Harmadik udvart a Falkerttel összekötő lépcsőház kijárata



66. A lépcsőház

67. A Szent György-
emlékmű



68. Visszapillantás a Harmadik udvarra az Ulászló-
terem bejáratából

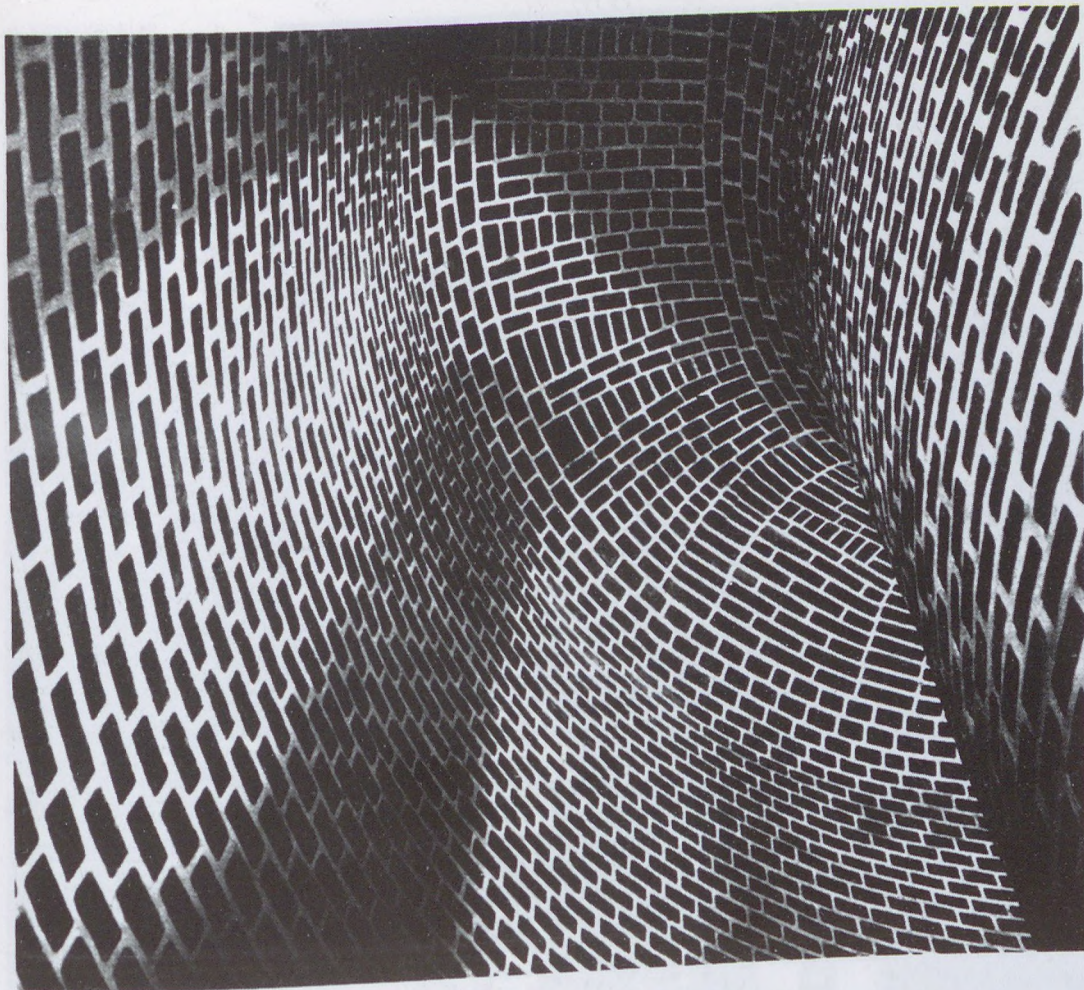




69. Az impluvium



70. Az Elnöki lakosztály előtere



71. Az Elnöki lakosztály lépcsőházának boltozata

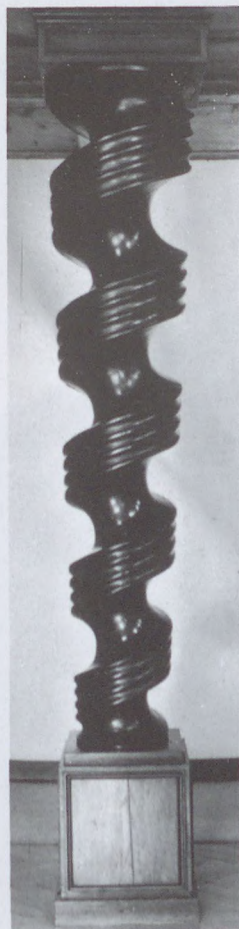


72. A falkerti Bellevue

A KERESKEDELMI
ÉS IPARI KAMARA
SZÉKHÁZA

73. Lépcsőház

74. Egy oszlop a lépcső-
házból

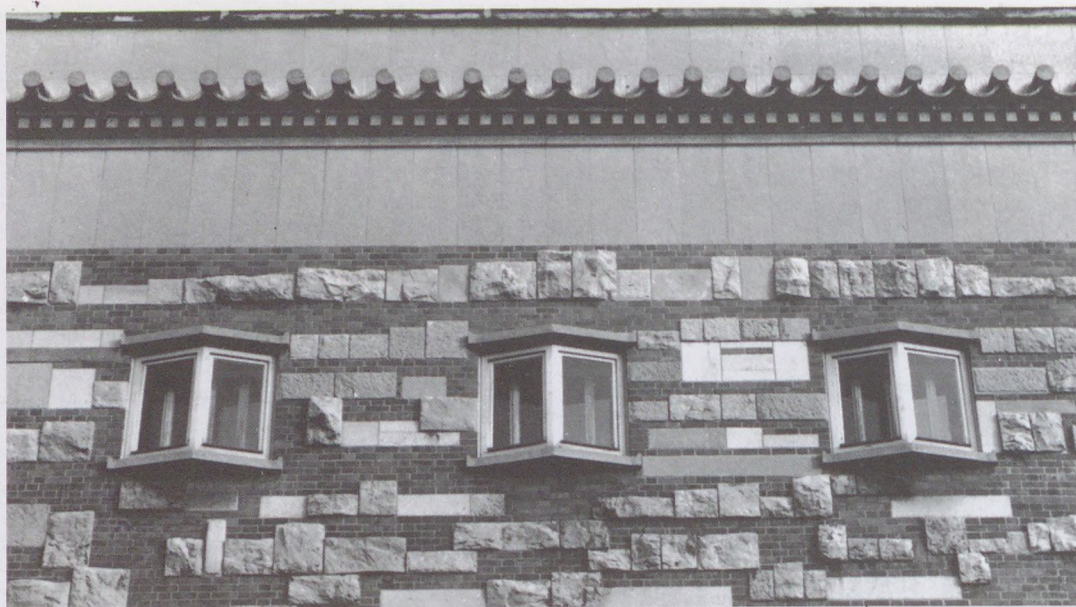


A PEGLEZEN
 („VASALÓHÁZ”)

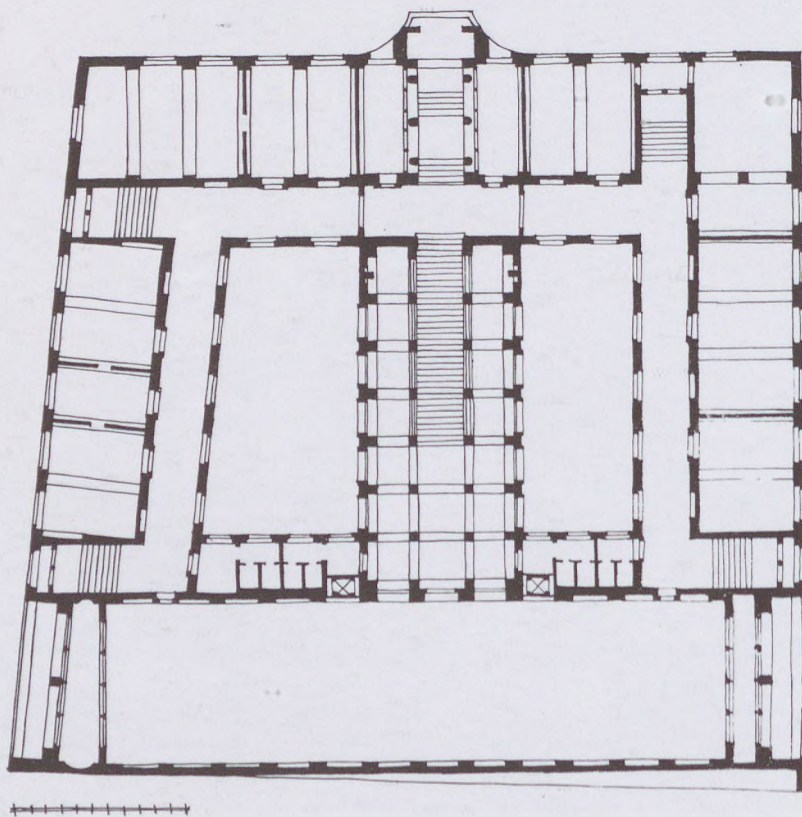


78. A könyvtár épülete



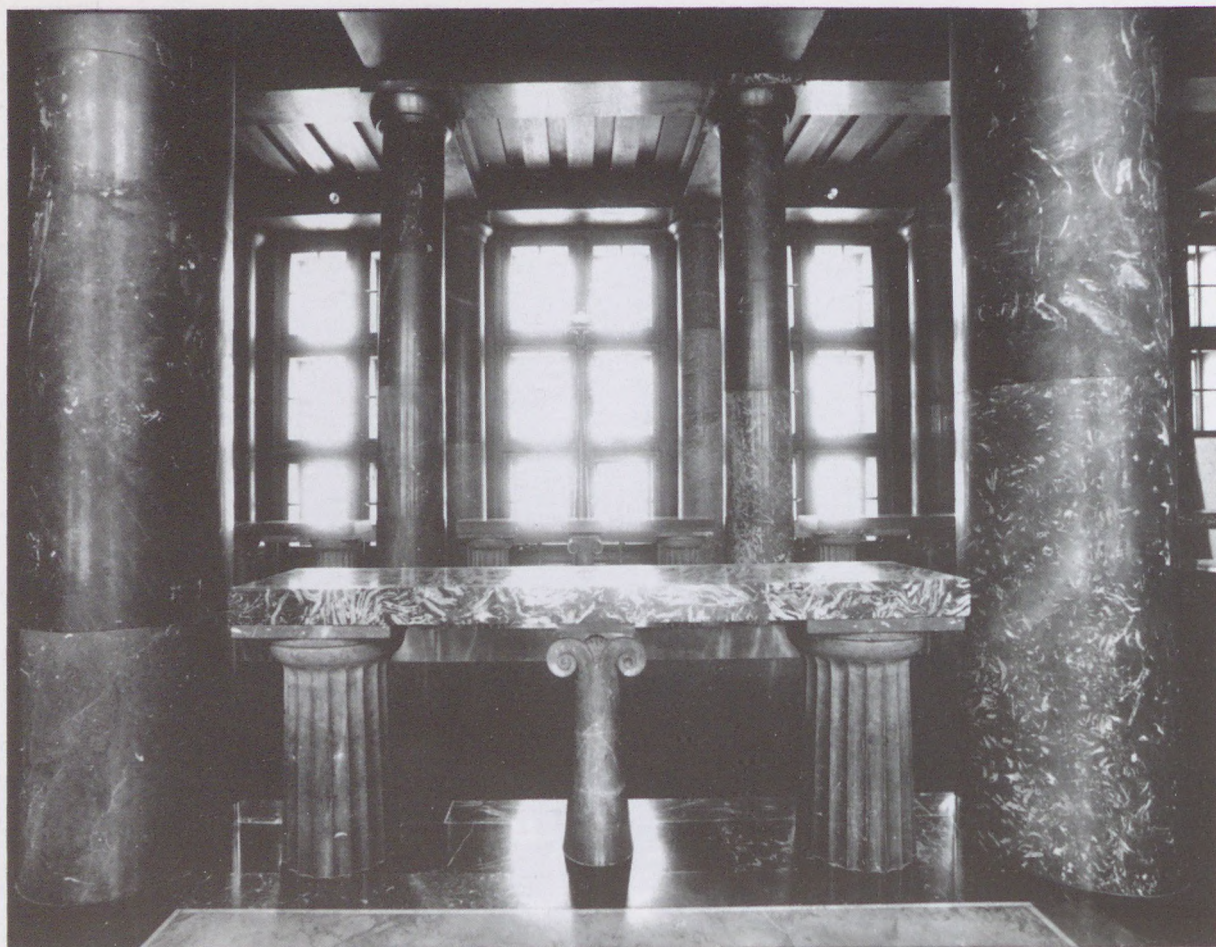


79. Homlokzatrészlet



80. Az épület alaprajza





82. Az olvasóterem előcsarnoka

83. Látkép

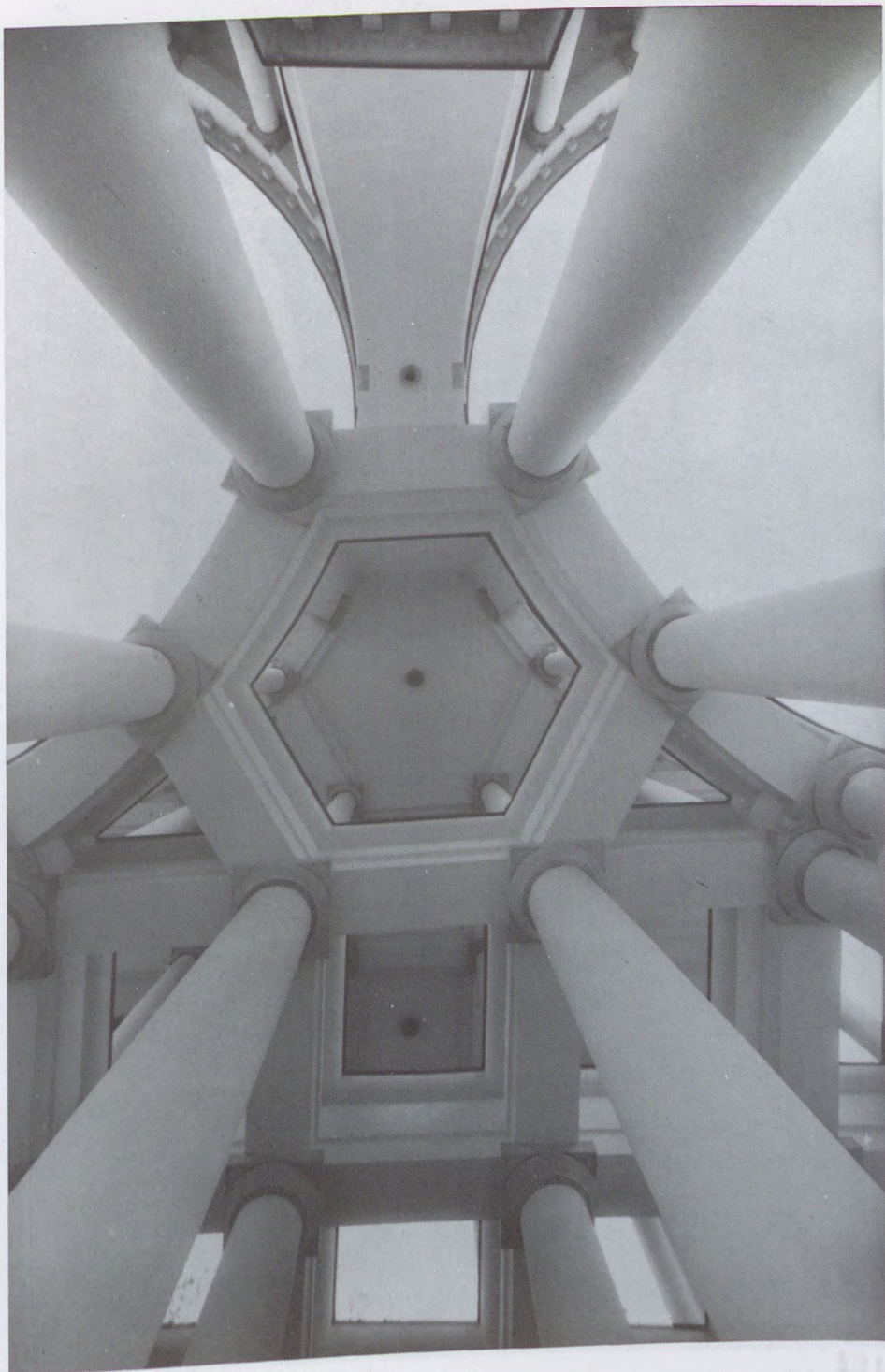


84. Portál

A ŽALE-TEMETŐKOMPLEXUM

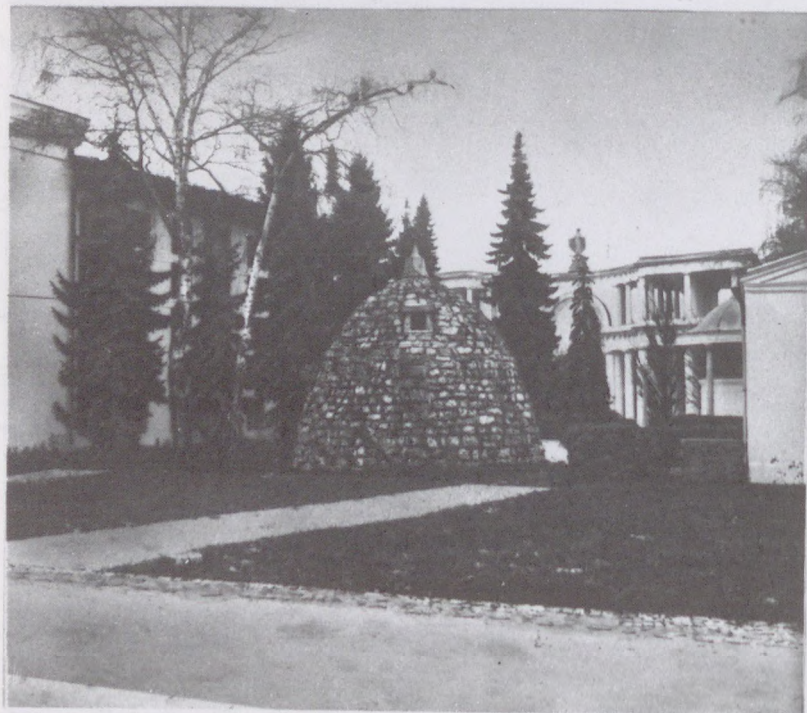
85. Főbejárat







87. Az imaház részlete

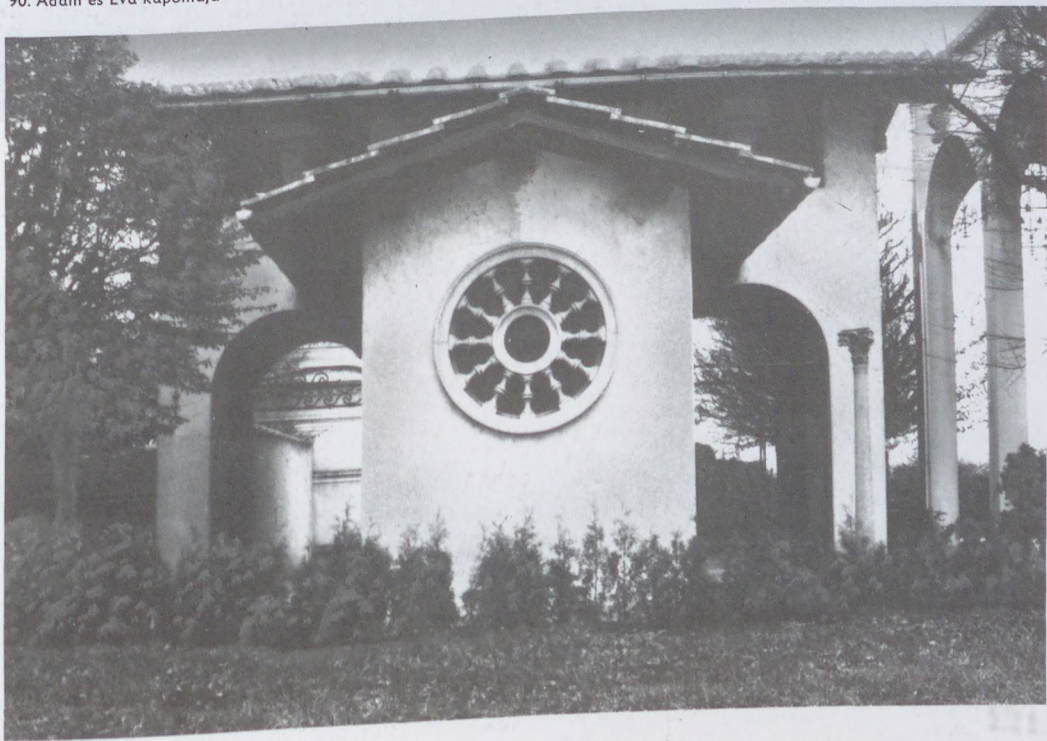


88. Szent Acház kápolnája (tumulus)

89. Szent János kápolnája

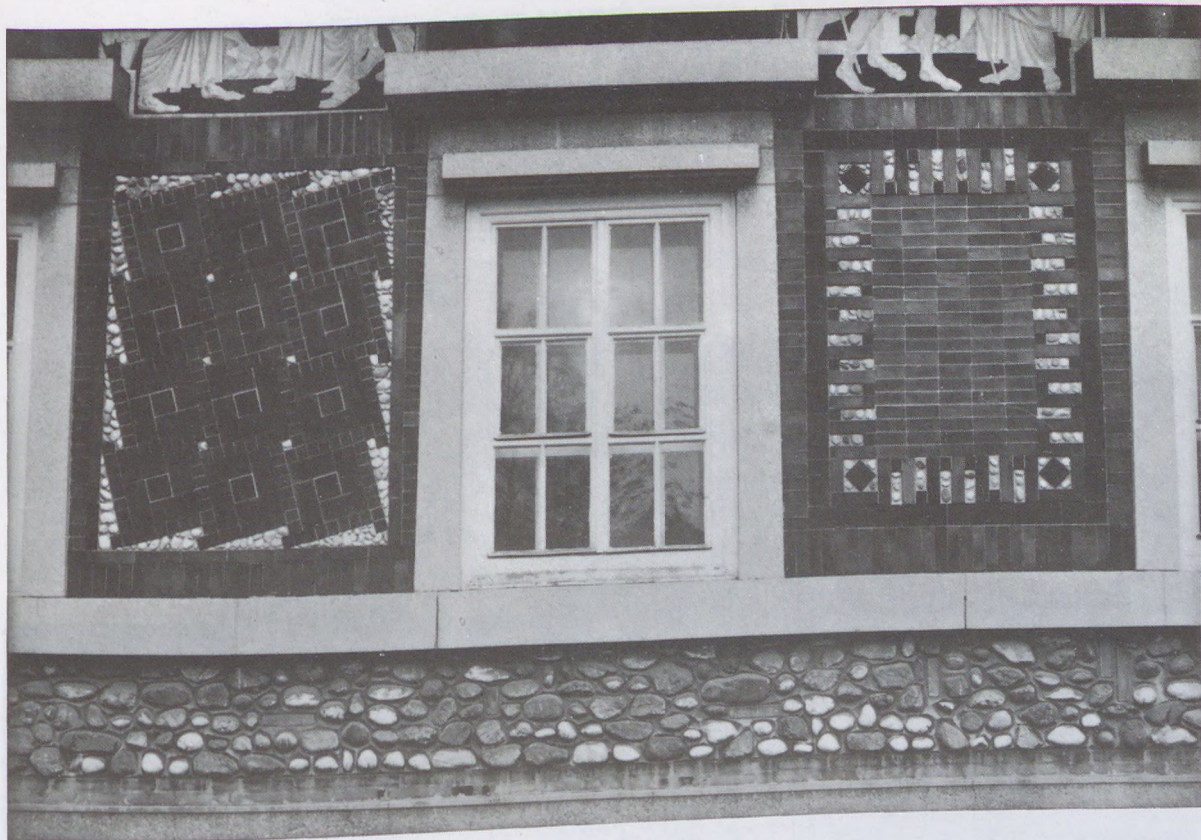


90. Ádám és Éva kápolnája





91. Kőfaragóműhely



92. Falrészlet

93. Látkép



94. A kolostorudvar
kapuja





◀ 95. A Trnovói híd

96. A Cipész híd





97. A Cipész híd



98. Világítótestek a Cipész hídon





100. A Hármas híd madártávlatból



101. Lejárat a Hármas hídról

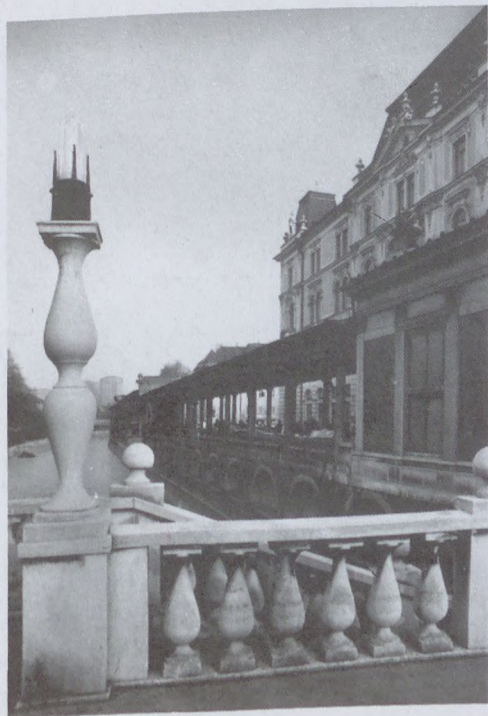
102. A Hármas híd a Ljubljana partjáról nézve







105–106. A Vásárcsarnok látképe a Prešeren tér felől és a hídról



◀ 103. A hídszárnyak közötti tér

◀ 104. A gyalogos szárny, a háttérben a Prešeren tér

107. A Vásárcsarnok
és a székesegyház







109. A virágüzlet részlete



110. A Gerber-lépcsők



111. Lámpa a színház lépcsőjén



112. A Római sáncok

113. Simon Gregorčič kőltő
emlékműve





114. A Poljanai Zsilip



115. Vázák a zsilip nyugati oldalán



Jože Plečnik

Jože Plečnik (1872—1957) Antonio Gaudí mellett a XX. század egyik legjelentősebb másképp gondolkodó építész, aki a mai építőművészet szellemi válsága nyomán a nemzetközi szakmai érdeklődés homlokterébe került. Szellemi világa a századforduló Osztrák—Magyar Monarchiájához és Otto Wagner iskolájához kötődik. Fejlődése során azonban hamar hátat fordított a modern építészet tanításainak. Elutasította a legújabb kor materializmusát, a modern építészet racionalizmusát, és művészetét a múlt korok építészeté-

nek szelleméhez és formavilágához kötötte. Ezért személyében egyesek a posztmodern előfutárát tisztelik. Művei sajátos, zárt világot képviselnek, melynek megértése nagyobb felkészülést igényel. Ezért a szerző Plečnik építészeti alkotásainak ismertetése előtt feltárja vallásos személyiségét és szellemiségét, s műveit a szokványos időrendi és földrajzi csoportosítástól eltérően szellemi összefüggésükben elemzi. A könyvet százhat fénykép és tíz rajz teszi szemléletessé.

AZ ARCHITEKTÚRA SOROZAT MÉG KAPHATÓ KÖTETEI

PREISICH GÁBOR

Walter Gropius

MAJOR MÁTÉ

Goldfinger Ernő

KUBINSZKY MIHÁLY

Györgyi Dénes

NAGY ELEMÉR

Erik Gunnar Asplund

JUHÁSZ LÁSZLÓ

Alexander Bodon

BONTA JÁNOS

Ludwig Mies van der Rohe

MAJOR MÁTÉ

Vágó Péter

SZILÁGYI ISTVÁN

Arisz Konsztantinidisz

PREISICH GÁBOR

Ernst May

MEZEI OTTÓ

Molnár Farkas

KUBINSZKY MIHÁLY

Otto Wagner



AKADÉMIAI
KIADÓ
BUDAPEST

KLEIN RUDOLF · JOŽE PLERČNIK

508505