Izvirni znanstveni članek (1.01)
Bogoslovni vestnik 78 (2018) 2,625—639
UDK: 72:929Plečnik J.
Besedilo prejeto: 11/2017; sprejeto: 1/2018

Leon Debevec

Neuhojene poti k Plečnikovi arhitekturi: o sidriščih brezčasja

Povzetek: Razprava tematizira interpretacijsko kompleksnost Plečnikove arhitekture. Dosedanjim izhodiščem tolmačenja dodaja religiozno in klasično izhodišče. Prvo kaže na vrednostni okvir Plečnikovega arhitekturnega ustvarjanja, v katerem dominira Presežno, drugo pa na prepoznavanje klasične arhitekturne govorice, s katero je mogoče v končnem učinkovito izraziti neskončno. V skicirani razčlembi arhitekturnih izrazov religioznega sidrišča so izpostavljeni kristocentričnost, obrednost in semantično bogastvo. Klasičnost pa se v Plečnikovi arhitekturi najizraziteje kaže v njeni brezčasnosti, monumentalnosti in celostnosti. Na izbranem zgledu Vrta vseh svetnikov na ljubljanskih Žalah so prikazani pomenski horizonti, ki jih razkrivata obravnavani sidrišči in vabita na še neuhojene poti k Plečnikovi arhitekturi.

Ključne besede: Jože Plečnik, sakralno, klasična arhitektura, arhitektura, arhitekturna interpretacija, pokopališče, Žale

Abstract: **Untrodden Paths to Plečnik's Architecture: Anchorages of Timelessness**

The paper discusses the complexity of interpretation of Plečnik's architecture. It adds religious and classical aspects to interpretational starting points so far applied. The first starting point highlights the value framework of Plečnik's architectural creativity, dominated by Surplus, and the second identification of classical architectural language, which effectively enables expression of infinite within finite. The sketched analysis of the architectural expression of the religiosity as an anchorage in sacral architecture of Jože Plečnik reveals Christocentricity, rituality and semantic richness. Classicity in Plečnik's architecture, however, appears most explicitly in its timelessness, monumentality and wholeness. The horizons of meaning revealed by the anchorage in question are illustrated in a chosen example, funeral complex – the Garden of All Saints in Ljubljana Žale, and invite the reader to take still untrodden paths to Plečnik's architecture.

Key words: Jože Plečnik, sacral, classic architecture, architecture, architectural interpretation, funerary complex, Žale

1. Uvod

Od ne tako davne sredine 18. stoletja, ko je bila arhitektura z Batteuxovo klasifikacijo končno pridružena družbi lepih umetnosti, se je drži nekakšno nelagodje vedno vnovičnega upravičevanja umetniške kakovosti njene produkcije. Teoretske razprave o arhitekturi poznamo resda že v antiki (Vitruvij), najdemo jih v opusih pomembnih srednjeveških mislecev (Tomaž Akvinski, Hugo Svetoviktorski in Villard de Honnecourt) in v traktatih velikih renesančnih arhitektov (Palladio, Alberti, Serlio in Scamozzi), a so njihovo vsebinsko težišče predvsem »praktični« napotki, kako narediti dobro arhitekturo. Erozija sposobnosti prepoznavanja umetniške kakovosti, spodbujena z razsvetljensko anatemo nad buržoazno in cerkveno intelektualno elito, je odprla pot postopnemu uveljavljanju arhitekturne interpretacije, prek katere naj bi v umetnosti neuk posameznik vstopal v doživljanje umetniške moči arhitekturne umetnine. S krepitvijo te vse bolj samostojne discipline smo pogosto priča uveljavljanju nekakšnih obveznih razlag in vrednostnih ocen arhitekturne produkcije posameznega obdobja ali ustvarjalca. Ne glede na morebitno iskrenost namena, olajšati doživljavcu spoznavanje umetniške kakovosti izbrane arhitekture, vodi vsako vsiljevanje dokončnosti vrednostnih sodb v nedopustno popačenje in plitvost predstav o njej. Polnokrvno umetniško delo odlikuje bistvena izmuzljivost slehernim dokončnim razlagam, toliko bolj »obveznim« tolmačenjem. Ob včasih celo očitni »ideji«, ki jo je umetnik imel pred očmi med snovanjem, razpira doživljavcu še domala neizčrpno plastovitost doživljajskih vzgibov njegove stvaritve. Te stvaritve pogosto celo mimo morebitne ustvarjalčeve preračunljivosti navdušujejo tudi najbolj preprostega človeka, to pa daje umetnini tisto živost, po kateri je prepoznana kot vrednota brezčasne veljave, ne samo kulture, iz katere je zrasla, temveč kulture človeštva kot celote.

Sredi opisanih turbulenc se je znašla tudi Plečnikova arhitektura. Mnoge je intrigirala že med njenim snovanjem ali gradnjo. Uničujoča sodba prestolonaslednika Franca Ferdinanda o cerkvi Svetega Duha na Dunaju (1911–1913), protesti ob zamisli preureditve severnega dela Prage pod Gradom (1934), nasprotovanje odgovornih na ljubljanski škofiji gradnji domnevno preveč poganske cerkve sv. Frančiška v Šiški (1925–1927) ali pa kritike ob gradnji poslovilnega kompleksa na Žalah (1938–1940) so samo najbolj očitni zgledi »nelagodja« v razumevanju njegovega dela. Celo France Stelè kot eden od Plečnikovih najtesnejših prijateljev, ki bi si kot nesporni mojstrov apologet vsekakor želel intimnejšega vpogleda v mojstrova razmišljanja ob snovanju te ali one arhitekture, je ostal praznih rok. Plečnik se je namreč slehernemu vprašanju o katerem od svojih del vedno spretno izognil in Steleta, kakor Stelè sam pravi, vedno pustil na cedilu (1967, 287). Podobno Plečnikov sosed župnik Finžgar, eden redkih, ki ga je mojster sprejemal v svoji delovni sobi, pripoveduje da je Plečnik vedno s pivnikom zakril nastajajoče načrte na mizi (2007, 38). Hoteli ali ne, ostaja nelagodje v zvezi z razumevanjem in interpretacijo njegove arhitekture rdeča nit, ki ji kljub posthumni uveljavitvi Plečnika (sprva) onkraj prisojnih alpskih obzorij lahko sledimo do današnjih kritiških zapisov. S tem v zvezi se samo po sebi zastavlja vprašanje, kaj je jedro tega nelagodja, ki očitno zastira jasen in predsodkov osvobojen pogled na Plečnikovo arhitekturo.

2. Sidrišči interpretacij Plečnikove arhitekture

V zapisih kuratorjev ter likovnih in arhitekturnih kritikov, ki obvladujejo predstavljeno razlagalno polje – polje arhitekturne interpretacije, vrinjeno med doživljavca in umetniško delo –, v zadnjih desetletjih kot posebna vrednost umetniške produkcije dominira avtorjeva poetika, edinstveni izraz njegovih stvaritev, po katerih mu je zagotovljena prepoznavnost v nepregledni raznolikosti in raznorodnosti sodobne umetniške produkcije. S poudarjanjem pomena izvirnosti avtorjeve poetike postaja, hote ali nehote, bistvena sama vrednostna podstat, iz katere črpa svojo prepoznavnost. Iskanje odgovora na zastavljeno vprašanje je v tem prispevku tako usmerjeno v osvetlitev najpomembnejših potez vrednostne matrice, iz katere raste Plečnikova arhitektura. Te poteze se kažejo kot dragocena, če že ne bistvena opora za celovito doživljanje njegovih arhitekturnih mojstrovin.

Jasen namig v smeri zastavljenega poskusa najdemo že v sedemdesetih letih v zapisu dr. Naceta Šumija s pomenljivim naslovom: Od mita in apologije do kritične presoje. V njem razkosa Plečnikov arhitekturni opus v tridelni padajoči vrednostni niz: »mladostno svež in sodoben na Dunaju, v Pragi zrelo močan, v vrsti ljubljanskih del pa samo še monumentalen« (1972, 81). V argumentaciji te samozavestne vrednostne sodbe, ne da bi se na tem mestu spuščali v presojo njene umetnostnozgodovinske relevantnosti, pisec presenetljivo odkrito spregovori o podkožju zadrege v zvezi z vrednotenjem Plečnikovega praškega opusa (81). Očitno, pravi avtor, »imamo namreč opraviti z individualizacijo mojstrovega jezika ob hkratnem zapiranju pred širšim razvojnim tokom sodobne arhitekture«. Zadrego dodatno stopnjuje avtorjeva ugotovitev, da je bil Plečnik kljub svoji »individualizaciji«, značilni zlasti po uporabi klasičnega aparata, »pogosto modernejši kakor njegovi opozicionalni oblikovalci, ki so propagirali funkcionalizem« (81).

Ob odkritem poklonu mojstru, da »odtlej še nikomur pri nas ni uspelo pripraviti arhitekture do tako zgovornega osebnega izraza kakor njemu samemu« (81), postaja toliko pomembnejši vzgib individualizacije mojstrovega jezika, zato je bilo že v štiridesetih letih prejšnjega stoletja marsikomu jasno, da sodi sub specie aeternitatis (Mikuž 1942, 73). Iz predstavitev Plečnikovega življenja in dela je namreč razvidno, da »sporna« individualizacija Plečniku ni bila vsiljena drža, temveč jo moremo razumeti kot sad zavestne odločitve v času triumfirajočega funkcionalizma, daleč onkraj samoumevnosti, konformizma ali preračunljivega zaslužkarstva. Že zelo zgodaj jo je opazil njegov učitelj Wagner, ko je v pismu (10. 10. 1901), v katerem potrjuje, da je bil Plečnik zaposlen v njegovem ateljeju, izpostavil med Plečnikovimi vrlinami prav njegovo veliko umetniško individualnost (Stelè 1967, 234).

Zgoščeni odgovor na zastavljeno vprašanje in hkrati teza tega poskusa, osvetliti bistvo nelagodja, povezanega s Plečnikovo arhitekturo, bi se glasila: *architectura perennis*. Takšen je (zagotovo s Plečnikovim privoljenjem) tudi naslov njegovega knjižnega prvenca prepoznavne programatične narave, sad sodelovanja z enim naših največjih poznavalcev umetnosti, Francetom Steletom. Odgovor dobi za ta razmislek pravo težo šele ob prepoznavanju večnostne arhitekture kot oprijeml-

jivega izraza večno veljavne življenjske filozofije (*philosophia perennis*), na kateri temelji, saj je oblikovanje prostora z arhitekturo po svojem filozofskem bistvu izraz našega razmerja do sveta in do življenja. S tem razmislekom vstopamo v eno od dragocenih razsežnosti mojstrove kompleksne osebnosti, v kateri prepoznavamo dve sidrišči brezčasja, edinstvene razsežnosti njegovega arhitekturnega opusa: religiozno in klasično sidrišče. Prvo kaže na vrednostni okvir Plečnikovega arhitekturnega ustvarjanja, v katerem dominira in ga osmišlja Presežno, drugo pa na Plečnikovo prepoznavanje antičnih prvin kot najbolj učinkovite arhitekturne govorice, s katero je mogoče v končnem izraziti neskončno. Zaradi njunega učinka na Plečnikov arhitekturni opus ju je vredno nekoliko podrobneje razčleniti.

3. O religioznem sidrišču

Plečnikove religioznosti ni mogoče spregledati. Omenja jo domala sleherna biografska predstavitev mojstrovega življenja. Končno je zaradi nje po drugi svetovni vojni Plečnik doživel – kljub mednarodno odmevnim arhitekturnim dosežkom – prezrtje in prezir, katerih zenit je bila namera odgovornih na ljubljanski univerzi, da bi mojstru odvzeli profesuro. Enobarvnost ideološkega ozračja, ki se v akademskih sferah do danes še ni povsem razkadila, je odločilno pripomogla k marginalizaciji pomena Plečnikovega svetovnonazorskega profila za razumevanje edinstvenosti njegovega arhitekturnega ustvarjanja.

Nasprotno pa Plečnik svoje religioznosti ni nikoli tajil. Frančiškanu Percu je Plečnik ob predaji naročenega keliha dejal: »Vsak človek Boga moli, kakor ga po svoje more, ve in zna, Plečnik ga pač takole.« (Perc 1957, 13) Mimo oznak Plečnikove religioznosti kot individualizirane in izvirne, ki so značilne za naš vrednostno obledeli čas, moremo v njej najprej prepoznati bistvene in hkrati jasne krščanske poteze.[1]

Brezčasje, tej naravni naravnanosti religioznega človeka ustrezajoči arhitekturni ekvivalent, je odkril Plečnik že na pragu svoje ustvarjalne poti v sakralni arhitekturi. Njegova pisma bratu Andreju s študijskega potovanja po Italiji pričajo, da je bil problem sakralnega prostora jedro njegovega zanimanja, kateremu je pozneje posvetil vse svoje ustvarjalne moči. Zato Stelè upravičeno ugotavlja, da je Plečnik naš največji in tudi najrevolucionarnejši cerkveni graditelj, čigar stvariteljska domišljija se zdi, da je naravnost neizčrpna. (1936, 103) Tesna povezanost z bratom Andrejem in prijateljevanje z uglednimi cerkvenimi možmi sta mu poleg pregovorne široke razgledanosti in osebnega zanimanja omogočala podroben vpogled v dogajanje v Cerkvi, povezano s problemom sakralnega prostora. Kakšno težo je dajal Plečnik problemu sakralnega prostora in sakralni umetnosti nasploh, kažejo njegova prizadevanja za ustanovitev akademije za krščansko umetnost, za katero je drugače neuspešno navduševal tako prelata Heinricha Swoboda na Dunaju kakor pozneje ljubljanskega nadškofa Antona Bonaventura Jegliča (Prelovšek 1979, 55).

[1] Podrobneje o tem magistrsko delo: Berčon 2003.

Plečnik je v svoje pedagoško delo na Ljubljanski šoli za arhitekturo uvedel reševanje problemov s področja sakralne arhitekture; to moremo razumeti kot okrnjeno uresničevanje njegove zamisli o prenovi sakralne umetnosti. O njej je govoril še na smrtni postelji. Plečnikova religioznost se torej ne kaže zgolj kot njegova intimna in od stvarnosti, v kateri je deloval, ločena raven bivanja, temveč kot temeljna matrica, iz katere je raslo sleherno mojstrovo ravnanje do te mere, da celo pri njegovih arhitekturnih rešitvah povsem profanih problemov prepoznavamo momente sakralnosti.

3.1 Kristocentričnost

Med jasnimi izrazi Plečnikove globoke krščanske zavzetosti za problem sakralnega prostora je kristocentričnost očitna prvina njegove sakralne arhitekture. Kristocentričnost je – po stoletjih obrednega drobljenja bogoslužnega prostora ter odtujenosti med duhovščino in verniki – ponovno uvedlo v razmišljanja, kako oblikovati sodobni sakralni prostor, liturgično gibanje na začetku 20. stoletja. France Stelè navaja v zvezi s tem pojmom delo Van Ackena z naslovom *Christozentrische Kirchenkunst* (1923). V njem avtor takole predstavi sodobni ideal cerkvene stavbe:

> »Zvonik naj ne bo previsok in naj stoji nad glavnim oltarjem, da dobi v zunanjščini poudarek tisti del cerkve, ki je liturgično najvažnejši. Veliki oltar naj ne zavzema zaključne pozicije, ampak naj se pomakne v glavni cerkveni prostor, da se uresniči beseda kanona *et omnium circumstantium* (sredi med verniki), ter se kelih in hostija pri povzdigovanju ne vidita samo nazaj; obhajilna miza naj se razprostira ob treh straneh oltarja.«

Kot najustreznejšo prostorsko rešitev predlaga enoladijski središčno zasnovani prostor. (Stelè 1928, 46) Ta precej suhoparni opis ne pojasnjuje bistva kristocentričnosti. Kristocentričnost namreč kot lastnost krščanskega sakralnega prostora vsekakor ni novost, saj je ena najpomembnejših prvin njegove istovetnosti. V najbolj izčiščeni obliki jo prepoznavamo v zgodnjekrščanski baziliki. V njej se celoten arhitekturni prostor s svojimi arhitekturnimi členitvami »izteka« k enemu samemu oltarju, postavljenemu na mejo med apsido in glavno ladjo ter praviloma arhitekturno poudarjenemu s ciborijem. Oltar, že od samega začetka teološko tolmačen kot simbol Kristusa, tako postane bežišče celotnega zgodnjekrščanskega sakralnega kompleksa. Njegova odličnost je dodatno poudarjena z vzhodno orientacijo bazilikalnega prostora, zaradi katere se notranje prostorsko bežišče premišljeno projicira prek okna v dnu apside v vzhajajoče sonce, simbol vstalega Kristusa.

V nasprotju s skoraj ihtavim eksperimentiranjem v oblikovanju cerkvenih stavb, očaranim nad modernimi konstrukcijskimi možnostmi, nam Plečnikova sakralna arhitektura razkriva treznejše, a hkr0ati bistveno globlje premisleke o teološki jasnosti, o obredni preglednosti, uglašeni s kristocentričnostjo, in o logiki zakramentalnosti bogoslužnega prostora. Tako njegovi bogoslužni prostori omogočajo verniku bližino glavnega oltarja, a ostajajo jasno hierarhični. Njihova uporabnost ni preračunana zgolj na evharistično obredje, temveč upošteva obredno bogastvo

celotnega liturgičnega leta. Podobno se tudi premisleki o zakramentalnosti ne končajo zgolj pri skrbni obravnavi praviloma dominantnega glavnega oltarja in tabernaklja, ampak se kažejo tudi v oblikovanju vseh preostalih zakramentalnih žarišč, kakor so mesto branja božje besede, spovednice kot prostor podeljevanja zakramenta sprave in – ne nazadnje – krstilnice. Prav krstilnice brez dvoma ostajajo po domišljenosti in po simbolnem in ikonografskem bogastvu nepresežene mojstrovine brez primere od zatona baroka pa vse do danes.

Plečnikova domiselnost v arhitekturni interpretaciji kristocentričnosti se nadalje kaže v variacijah središčnega prostora za vernike – evharistične dvorane –, ki pa ni nikoli negibna, saj jo vedno oživljajo momenti vzdolžnosti, tako značilni za katoliško obredje. V cerkvi sv. Frančiška v Šiški je dvorana ovita s procesijskim hodnikom, oddeljenim od prostora za vernike s kolonado, v Bogojini (1924–1926) je asimetrično razčlenjena z osrednjim stebrom in iz njega križno razraslimi loki, v cerkvi Svetega Duha na Dunaju ji dajeta linearno dinamičnost mogočni prekladi, razpeti med vhodno partijo in prezbiterijem, v sv. Antonu v Beogradu (1929–1932) ji določa smer apsida, v cerkvi Srca Jezusovega v Pragi (1928–1932) pa je bila zamišljena (a žal neuresničena) z razpršeno postavitvijo oltarjev. Podobno domiselnost razbiramo v njegovih arhitekturnih interpretacijah zvonika, s katerim v duhu Van Ackenovih priporočil tudi navzven poudarja dominantnost oltarnega prostora. Domala v vseh njegovih cerkvah, razen cerkve Svetega Duha na Dunaju in cerkve Kristusovega vnebohoda v Bogojini, je zvonik postavljen v neposredno bližino prezbiterija. Tako urejeni prostori dajejo verniku resnični občutek neposredne, a neprisiljene vpletenosti v evharistično dogajanje. Z domiselnostjo prostorskih in oblikovalskih zamisli mojster žlahtni dejavno sodelovanje vernikov. Uvaja torej tisti dinamizem v krščanski bogoslužni prostor, ki se mu Cerkev na ravni obredne rabe še danes ni približala.

3.2 Obrednost

Ena od edinstvenih značilnosti Plečnikove arhitekture, v katerih moremo prepoznati sledi njegove religioznosti, je obrednost. Sledimo ji v najgloblje arhetipske plasti človekovega doživljanja sakralnega (Debevec 2011). Obrednosti kot doživljajski hrbtenici arhitekturnega prostora smo priča ne samo v sakralni arhitekturi, temveč v njegovem ustvarjanju nasploh. Plečnikovo zgodnje zanimanje zanjo razkriva eno od pisem bratu Andreju iz Rima. Ko mu piše o študijskem snovanju sakralnega prostora, nadaljuje: »Posebnega novega ne bom napravil, gre pa mi le za tole: oltar in ljudje, za katere mi je prva skrb vhod, ki pripravi, in dohod v cerkev, brez da so zbrani moteni.« (Stelè 1967, 173)

Katoliškemu obredju daje podlago teologija krščanskega sakralnega kompleksa kot simbolnega prostora poti, po kateri roma občestvo vernikov v obljubljeno domovino – eshatološko realnost. Plečnik je znal vzpostaviti obrednost z najskromnejšimi sredstvi. Tako je, na primer, prostor pred cerkvijo sv. Mihaela na Barju zasadil s po dvema vrstama dreves (breze ali jelše) na vsaki strani zunanjega stopnišča (Prelovšek 2012, 30). V takšni ureditvi je sredi vaškega okolja zaživela logika virtualnega petladijskega prostora, ki je obiskovalca uglasil na svetost prostora, do

katerega se bo povzpel po monumentalnem stopnišču. Z monumentalno notranjo kolonado Frančiškove cerkve v Šiški je v tedaj še urbanistično nedorečenem predmestju vzpostavil introvertirano doživljanje bogastva krščanskega obredja na ravni aristokratskega dostojanstva. Podobno ga v bogojinski cerkvi gradi z arkadnim hodnikom, s katerim vzpostavlja procesijsko povezavo med zakristijo in prostorom za vernike, dodatno dramaturško obogateno z izvornim doživljanjem prvotne cerkve v motivu vhoda v staro cerkev in v prostornino stare ladje. Podobno je z obrednostjo v povsem profanih arhitekturnih rešitvah. Kdo je še ni, na primer, doživel ob obisku glavne čitalnice v Narodni in univerzitetni knjižnici (1936–1941) v Ljubljani ali ob motrenju njegove, žal, nedokončane urbanistične poteze med bližnjim obeliskom na Trgu francoske revolucije in južnim trgom oziroma ob sestopu s trga ob katedrali na Hradčanih po stopnišču do grajskih vrtov?

3.3 Semantično bogastvo

K arhitekturnim izrazom Plečnikove religioznosti moremo končno uvrstiti tudi edinstveno semantično bogastvo njegove sakralne arhitekture, po katerem kontrastira s prevladujočim modernističnim tokom arhitekturnega ustvarjanja, ki je v prvi polovici 20. stoletja brez vsega odpora preplavil tudi polje krščanske sakralne arhitekture, z dvema prepoznavnima potezama. Prva je zavestna prekinitev z »modrostjo starih«, da bi lahko brez posebnega ustvarjalnega napora ustoličil svojo lastno izvirnost – gorivo nadaljnjega obstoja. Druga pa je s prvo povezana in zadeva ikonografsko abstinenco, ob kateri sta arhitekturnemu ustvarjanju, zvestemu svojemu funkcionalističnemu izvoru, pri soočanju klicanja svetega v arhitekturo ostali zgolj dve prvini: gola stena, praviloma vlita v tako ali drugače površinsko obdelani beton, in svetloba. V nasprotju s to modernistično bornostjo nagovarja Plečnikova sakralna arhitektura z izpisanimi svetopisemskimi citati, z oblikovno žlahtnostjo in z domala nepregledno ikonografsko raznolikostjo, v kateri zaživijo motivi tisočletne krščanske tradicije v povsem svežih reinterpretacijah, po prepričljivosti učinka sorodnih srednjeveški *Bibliji ubogih* (*Biblia pauperum*). Ta stalnica Plečnikove arhitekture govori o njegovi tenkočutni (krščanski) zavzetosti za človeka, še posebno v trenutkih človekovega soočanja s Presežnim. Zanj značilno jo je izpričal v pogovoru s Steletom:

> »Vest mi ni nikdar dopustila, da bi pozabil trpljenje in težave preziranih in ponižanih. Zato sem pri načrtu hiš enako pazljivost posvečal jedilnicam, salonom, glasbenim dvoranam kakor kuhinjam, sobam za služinčad in portirskim ložam.« (Stelè 1926, 45)

Prepoznala jo je tudi uradna Cerkev, če smemo sklepati po navedku mojstrove misli v pogrebnem nagovoru ljubljanskega nadškofa Antona Vovka:

> »Naredimo kaj lepega za cerkve, kar bo dvigalo preproste duše, ki vso umetnost in lepoto vidijo morda samo v svoji cerkvi. V cerkvi, lepo zgrajeni in lepo opremljeni, najde veren in preprost človek največji užitek, katerega mu moramo nuditi.« (Vovk 1957, 2)

4. O klasičnem kot sidrišču

Poleg religiozne naravnanosti Plečnikove arhitekturne poetike sodi med njene najbolj prepoznavne poteze, ki jo razbere celo v arhitekturi nepoučen posameznik, tudi klasičnost. Simpatij do antične umetnosti Plečnik ni skrival. V pismu nečaku Matkoviču, v katerem mu priporoča študij umetnosti, s katerim naj bi si razširil miselna obzorja, dodaja:

> »Naj ti ne bo v škodo – zakaj umetnost je včasi – oh preprosto nevarna otrovna vlačuga. Zato dobro premišljeno tako rad poukazujem na z revščino zasnubeno umetnost starokrščansko, razen grške in egiptske.« (Berčon 2003, 86).

Njegova dela razkrivajo edinstven preplet prvin egipčanske, grške, rimske, zgodnjekrščanske in renesančne arhitekture, ki ga je Stelè zgoščeno označil kot

> »navidezni, a premišljen in zaveden klasicizem brez klasicistične, antiko obnavljajoče ali posnemajoče tendence, kar je dokaz, da je bil arhitektu klasicizem v svojih splošnih pozitivnih kvalitetah pač ideal, posamezni njegovi elementi pač pomožno sredstvo, da pa leži jedro njegovega arhitekturno-umetniškega koncepta nedvomno izven klasicistične sfere« (1928, 44).

Na študijskem potovanju po Italiji je imel možnost, da se na svoje lastne oči prepriča o trdoživosti klasičnega arhitekturnega izraza, še zlasti takrat, ko je izdelan v brezčasnem gradivu – kamnu.

Hkrati pa kot pozoren in v mladosti pogosto ognjevit opazovalec v arhitekturnih mojstrovinah renesančnih genijev, Michelangela, Brunelleschija, Bramanteja, Palladia in drugih, ni mogel spregledati dejstva, da antika ni – resda žlahtno, a iztrošeno (izžeto) – polje arhitekturnega ustvarjanja, temveč neizčrpna zakladnica interpretacijskih vzgibov. Zato Plečnikova fantazija pri iskanju ustreznih arhitekturnih izrazov za njeno uresničitev sega ponje v klasično, v tisočletjih preizkušeno zakladnico in skrbi v prvi vrsti za to, kako jih porabi. In ta njegov »kako« je navadno tako sam po sebi umeven, da se zdi: ustvarila ga je naravna sila iz preobilice svoje energije, da povzdigne po njem kak svoj pomembni proizvod. (1926, 47). Tri značilnosti Plečnikove arhitekture moremo brez dvoma povezati s klasičnim kot vrednostno kategorijo njegove arhitekture: brezčasnost, monumentalnost in celostnost.

4.1 Brezčasnost

Plečnikovo ustvarjanje se ni nikoli spogledovalo s sočasno modo, ki ji je dajal takt modernizem, po ideološki podstati zaprisežen nasprotnik vsega trajnega – saj se mora staro umakniti novemu –, temveč se je oziralo po tistih oblikovalskih rešitvah, ki so se skozi stoletja izkazale za učinkovite. Te rešitve so po mojstrovi genialni ustvarjalnosti zaživele v še nevidenih oblikovalskih celotah in s povsem svežo, na posamezen prostorski problem uglašeno izpovedno močjo, ki v minevanju ne bledi, temveč žlahtni. Opisano vrednostno naravnanost nam razkriva Plečnikova arhitektura domala na vsakem koraku. Drobec interpretativnega mojstrstva nam

razkriva Steletova opazka o podobnosti prostorske zasnove cerkve v Šiški s peristilom antičnih atrijskih hiš. Podoben motiv srečamo tudi v bogojinski cerkvi, v kateri prostorski obod osrednje evharistične dvorane sooblikujejo arkadni hodnik med zakristijo in zvonikom, ladja stare cerkve in plitve arkade, prislonjene ob bočno steno bogoslužnega prostora. Iz razvoja krščanskega sakralnega prostora vemo, da je peristil pomembna prostorska enota zgodnjekrščanskega sakralnega kompleksa, namenjena prijateljskemu obedu občestva, ki se je zbiralo k evharistiji. Zdi se, da sta poleg kristocentričnosti prav občestvenost in njen prepričljivi izraz – dejavno sodelovanje vernikov, glavna skrb liturgičnega gibanja – dobila v obravnavanih bogoslužnih stavbah edinstven arhitekturni izraz, saj je peristil kot prostor pristne medsebojne povezanosti občestva vernikov tu povzdignjen v evharistično dvorano.

Med momenti brezčasnosti ne moremo mimo tektonike tako v kompozicijskem kakor tudi v oblikovalskem pogledu. Njen učinek umirjene trdnosti nas v Plečnikovi arhitekturi nagovarja v interpretacijah arhitekturne lupine, v profilaciji stebrov in vencev, v logiki strukture prostorskih sestavov bodisi stavbe bodisi uličnega prostora, v prostorski členitvi prostorskih enot (na primer zvonika), v hierarhični preglednosti in – ne nazadnje – v izbiri in načinu uporabe materialov. Kjer je le mogoče, Plečnik vztraja pri uporabi preizkušenih gradiv, kakor so v prvi vrsti kamen, opeka in les. Zaradi stroškov včasih uporabi namesto kamna kakovosten beton, a pri simbolno najpomembnejših sestavinah, kakor so v sakralni arhitekturi oltar, tabernakelj, ambon, krstni kamen in obredno posodje, nikoli ne popušča: »Pri cerkvi se tak človek kakor jaz – to poudarim: jaz ne smem vprašati za troje: čas – denar in praktično. Cerkev stoji izven teh 3. prämis.« (Plečnik 1910). Ometa se zaradi neobstojnosti ogiblje. Z oblikovanjem elementov poudarja masivnost uporabljenih materialov in tako stopnjuje tektonski učinek, učinek zaresnosti, kričeče nasprotje navideznosti, ki postaja v sočasnem arhitekturnem ustvarjanju vse mikavnejša bližnjica do večjega zaslužka.

4.2 Monumentalnost

Očiten izraz zasidranosti Plečnikove arhitekture v klasičnem arhitekturnem izročilu je brez dvoma njena monumentalnost. Nedopustno bi poenostavljali, če bi povezovali monumentalnost Plečnikovih arhitekturnih rešitev zgolj z njihovo kompleksnostjo in merilom. Plečnik je namreč tudi v soočanju s po merilu drobnimi nalogami, kakor so, na primer, stol, obredno posodje, znamenje, nagrobnik in vrtni paviljon, ustvaril rešitve z očitnim monumentalnim učinkom. Pisma mladega Plečnika iz Italije so polna občudovanja monumentalnosti antične in renesančne arhitekture. Povsem jasno jo razbiramo v njegovi sakralni arhitekturi. Tudi tu se kaže kot izrazit samohodec. Značilnost časa, v katerem je ustvarjal, je razpetost arhitekturnih interpretacij krščanskega sakralnega prostora med principoma svetišča in doma. Liturgično gibanje je namreč s tem, ko je poudarjalo pomen dejavnega sodelovanja vernikov in z njim povezano bližino krščanskega občestva, oltarju – hote ali nehote – dajalo v bogoslužnem prostoru prednost domačnosti, zaradi katere naj bi vernik zaživel pristnejši (intimnejši) odnos z Bogom. Opisani pou-

darki so dobili po drugem vatikanskem koncilu polno veljavo v poimenovanju bogoslužne stavbe kot doma božjega ljudstva (*domus ecclesiae*) in so zaradi poplitveno tehnicističnega razumevanja sprožili pravi val gradnje domačijsko učinkujočih bogoslužnih prostorov. Plečnik se ni pri snovanju sakralnih prostorov nikoli odrekel principu svetišča. V pismu Alexandru Titlu je jedko zapisal:

> »Čim bolj noro se vede svet, toliko bolj domišljavo mu sledijo katoliški krogi in pomagajo širiti ta nesrečni napredek življenjske ravni. Izogibajo se monumentalnosti, ki je začetna stopnja posnemanja Gospoda, temelj strpnega življenja nasploh.« (Prelovšek 1999, 81)

Pot, po kateri dosega mojster učinek svetišča, pa je zopet popolnoma samosvoja. Če je sakralna arhitektura preteklih obdobij uveljavljala princip svetišča predvsem s tujostjo arhitekturnega prostora, z njenim nepredstavljivim merilom ali ikonografskim preobiljem, nas v tem pogledu Plečnikova sakralna arhitektura preseneča s prvinami domačnosti. V zanj značilnih reinterpretacijah ustvarjajo tisto vzvišenost, ki v človeku prebuja kontemplacijo. Sleherna posameznost takšnega prostora je namreč po mojstrovi genialnosti oblikovana tako, da ji v sočasni profani produkciji preprosto ni para.

4.3 Celostnost

Pogled v antiko nam, grobo gledano, razkriva tisočletje grškega mojstrenja fines prepoznavnega arhitekturnega izraza in tisočletje dograjevanja te bogate tradicije z arhitekturnimi prvinami rimske kulture. V tem časovnem okviru, današnjemu zahodnjaku komaj predstavljivem, je antični arhitekturi uspelo doseči celostnost, ki ostaja brezčasna referenca kakovosti arhitekturnega ustvarjanja. Celostnost kot odlika antičnega mojstrstva je tudi ena bistvenih značilnosti Plečnikove arhitekture. V njej ni prednje in zadnje strani – delov arhitekture, preračunanih na poglede uporabnika in tem pogledom zastrtih delov raznovrstnih nedorečenosti. Zato ji ne moremo ničesar dodati ali odvzeti, ne da bi jo radikalno popačili in osiromašili. Za uspešnost izvedbe tako zahtevnih oblikovalskih zamisli je poleg ustvarjalčeve suverenosti potrebna tudi izurjenost mojstrskih obdelovalcev različnih materialov, kakor so zidarji, mizarji, teracerji, pasarji, rezbarji štukaterji, kamnarji, kovači, modelarji, medaljerji, livarji … Med realizacijo obsežnega arhitekturnega opusa je Plečnik vzgojil celo vrsto odličnih obrtnikov, ki so bili kos tudi najzahtevnejšim mojstrovim oblikovalskim zamislim in so še desetletja po njegovi smrti ohranjali zavidljivo visoko raven oblikovanja materialov; tako so plemenitili kulturo ne samo sakralnega prostora, temveč arhitekturnega prostora nasploh.

5. Interpretativne perspektive predstavljenih sidrišč

Ob skicirani predstavitvi religioznega in klasičnega sidrišča kot interpretativnih izhodišč Plečnikove arhitekture se samo po sebi postavlja vprašanje njune operativne relevantnosti v soočanju s Plečnikovim arhitekturnim opusom. Zaradi ome-

jenosti obsega razprave bo predstavljena interpretativna optika uporabljena na zgledu Plečnikovih Žal kot kompleksne arhitekturne umetnine. Tudi konsistenten prikaz in analiza drugače zanimive interpretativne raznolikosti, ki jo je deležna ta mojstrovina, bi znatno presegla problemski okvir tega poskusa. Naj s tem v zvezi zgolj opozorimo na dragoceno monografsko predstavitev Žal Damjana Prelovška in Vlasta Kopača s podrobnimi opisi »zakulisij« nastajanja obravnavanega kompleksa in njegovih klasičnih reminiscenc (1992) in na Krečičev zapis v istega leta izdani monografiji *Jože Plečnik* (263–283).

Prostorski problem, katerega rešitev obravnavamo na tem mestu, ni pokopališče kot takšno, temveč zgolj del, namenjen slovesu od rajnih. Pred urbanizacijo mest in v vaških naseljih nasploh so bili s slovesom od rajnih povezani vsaj naslednji prostori: dom pokojnega, del vaškega ali mestnega predela, po katerem je potekal pogrebni sprevod od njegovega doma do pokopališča, pokopališka cerkev, ko so imeli krščanski pogreb, in samo pokopališče, kamor so rajnega položili k poslednjemu počitku.

Intenzivna urbanizacija v mestih je kot logično posledico s seboj prinesla tudi zgoščevanje pogrebov na praviloma enem samem mestnem pokopališču, to pa je ob spremljajočem procesu intenzivne sekularizacije družbe povzročilo situacijo, ko v razmišljanju o slovesu od rajnih postopno prevlada sanitarno-logistični vidik. Temu sledi tudi arhitekturno ustvarjanje, tedaj že močno prežeto s funkcionalističnimi vrednotami. Prav domnevna nefunkcionalnost Plečnikove rešitve je bila že v času nastajanja obravnavanega kompleksa glavni argument številnih kritik (273).

Plečnikova ureditev Vrta vseh svetnikov je pravo nasprotje uveljavljeni sanitarni logiki pri ravnanju z rajnimi; na do tedaj še neviden način in v edinstveno samosvoji reinterpretaciji ponovno ozavesti nekdanje prvine intimne človečnosti slovesa od rajnih. Na edinstvenost pogrebnega kompleksa je pokazal Plečnik sam v zanj značilnem redkobesednem pojasnilu svojega predloga: »Uredimo vrt slovesa z rajnkimi, v njem v zelenju postavimo kapelice, ki naj bodo individualne mrtvašnice. Imenujmo jih po farnih patronih, tako da bo vsak našel zadnjo postajo v kapelici lastne fare.« (273)

V Plečnikovem poimenovanju ureditve pogrebnega kompleksa kot »vrta« prepoznavamo prvine antičnih sakralnih kompleksov, zlasti grških, kakršne lahko še danes, resda v ruševinah, občudujemo v Atenah, Delfih, Olimpiji, Isthmiji, Epidavru in drugod. Za obravnavano temo so zanimive njihove skupne značilnosti: jasno, a največkrat geometrično dokaj poljubno oblikovana zamejitev fanuma z zidom, arhitekturno poudarjen vhod oziroma propileje, osrednji tempelj z žrtvenikom pred njim, procesijska pot, ki ga povezuje s propilejami, in ne nazadnje: manjši templji, zakladnice, spominski stebri, oltarji, razni spomeniki in druge, obredni dejavnosti kompleksa namenjene arhitekture (stoa, včasih gimnazij, stadion, gledališče …), brez očitnega geometrijskega reda razpostavljene po fanumu. Ko preučujemo njihove prostorske rekonstrukcije, opažamo, da so antični graditelji pri kompoziciji celote dajali prednost premišljeni slikovitosti učinkov različnih arhitekturnih sestavov znotraj fanuma pred rigidnim geometrijskim redom.

V Plečnikovemu Vrtu vseh svetnikov prepoznavamo vse naštete značilnosti. Pogrebni kompleks ima jasno oblikovan obod. V njem dominirajo mogočne propileje. Osrednja dominanta fanuma je tako po velikosti kakor po osni postavitvi pogrebna kapela skupaj s katafalkom, poudarjenim z baldahinom. Fanum zapolnjuje slikovito neurejena postavitev poslovilnih vežic, skrbno oblikovana pot pogrebnega sprevoda in premišljeno oblikovana hortikulturna ureditev celotnega kompleksa. Antično vzdušje dopolnjuje arhitekturna sorodnost nekaterih poslovilnih vežic z antičnimi svetišči. Druge so po arhitekturnem vzoru še bolj univerzalne. Takšna je vežica sv. Ahaca v obliki tumulusa, ki ga srečamo tako v zgodnji egipčanski, mikenski in etruščanski grobni arhitekturi kakor tudi pri irskih staroselcih. Veličina Plečnikove interpretativne genialnosti je v tem, da je vso to raznorodnost predstavljenih arhitekturnih referenc pregnetel v edinstveno homogeno celoto. V dosedanjem arhitekturnem ustvarjanju nepresežena domiselnost preoblikovanja in uporaba klasičnega arhitekturnega jezika sta v poslovilnem kompleksu na Žalah še posebno zgoščeni in s svojo klasično umirjenostjo ustvarjata značilno duhovno atmosfero in resnost, ki je univerzalna lastnost sakralnih kompleksov. Merilo vežic in njihova filigranska obdelava v slovenski kulturni tradiciji povezuje te arhitekturne mojstrovine z arhitekturo kapelic in verskih znamenj – nenadomestljivo prvino istovetnosti slovenskega prostora.

Če v arhitekturni podobi Plečnikovih Žal odkrivamo prepoznavne (če že ne očitne) klasične poteze, pa se nam ob podrobnejšem motrenju za kompleks značilne sakralne atmosfere razkriva jasna krščanska matrica. Zaznamo jo v reinterpretaciji že predstavljenih dramaturških enot krščanskega pogreba. Tako spominjajo na dom pokojnega v Vrtu vseh svetih kapele, poimenovane po župnijskih zavetnikih ljubljanskih župnij, v katerih prepoznavamo motive antičnih in krščanskih svetišč (pokopališka kapela, vežica sv. Janeza, vežica sv. Petra, vežica sv. Jakoba in vežica sv. Marije), prvine vaške poti od doma pokojnega do pokopališke cerkve pa v poti pogrebnega sprevoda, obogateni s svetilkami, z znamenji in s hortikulturno ureditvijo, medtem ko moremo v pogrebni kapeli s katafalkom prepoznati ustreznico pokopališki cerkvi. Kaže se nadalje v uporabi nekaterih arhitekturnih elementov, značilnih za krščansko sakralno arhitekturo, kakor so, na primer, rozeta (kapela sv. Nikolaja), kupola (kapela sv. Petra) in polkrožno okno, končno pa tudi v značilni krščanski ikonografiji: motiv križa kot samostojnega elementa ali v sklopu lestenca (kapela sv. Ahaca, sv. Andreja, sv. Petra …), v skulpturi Jezusa in Marije nad glavnim stebriščnim vhodom, v oltarju osrednje kapele ali pa v motivu avreole.

Tradicionalna kultura slovesa od rajnih, značilna za slovenski prostor, vključuje celotno vaško skupnost z namenom, blažiti bolečino svojcem, ki jih je smrt bližnjega prizadela, a je hkrati izraz tesne medsebojne povezanosti vaškega življa. Arhitekturna ureditev Vrta vseh svetnikov to kulturo ne samo ohranja s posamično, intimno razpostavitvijo poslovilnih vežic oziroma z domiselno preplastitvijo domačnosti doma in vaške skupnosti z zavetnikom župnije in s pripadnostjo poslovilne vežice župnijski skupnosti, katere član je pokojni, temveč ji zaradi arhitekturne kakovosti celote daje povsem nov mestni, aristokratski pečat. Zato moremo v

Vrtu vseh svetnikov videti arhitekturni izraz krščanskega odnosa do smrti in z njim povezanega odnosa do slovesa od rajnega.

V krščanski teologiji je smrt resda razumljena kot konec časnega, tosvetnega, a hkrati začetek brezčasja, bivanja nedoumljive kakovosti. Zato tudi umrli ni kadaver, sanitarni problem, temveč mrtvo telo, ki tudi po smrti ohranja nedotakljivo človeško dostojanstvo, saj v grobu čaka na novo kakovost bivanja. V tej luči je torej poslovilni kompleks prostor prehoda, to pa v Plečnikovem Vrtu vseh svetnikov prepoznavamo v poudarjeni monumentalnosti propilej, skozi katere vstopamo k poslovilnim vežicam. V brezčasnosti učinka obravnavane arhitekturne celote pa razbiramo izraz oziroma podobo brezčasja, v katerega vstopa rajni.

Šele ko soočimo krščansko teologijo smrti s teologijo krsta kot zakramentalnega vstopa posameznika v krščansko občestvo, se nam razkrijeta pomensko bogastvo obravnavanega kompleksa in reinterpretativna genialnost njegovega avtorja.

Pri krstu kot posameznikovem zakramentalnem rojstvu za večnost duhovnik mazili krščenca na tilniku s krizmenim oljem, starodavnim znamenjem kraljevskega dostojanstva, in med drugim izreče pomenljivo obredno besedilo: »On [Bog] te mazili z oljem odrešenja, da ostaneš ud Kristusa duhovnika, preroka in kralja za večno življenje.« Tu ni sledu o tako imenovani enakosti navzdol, kakor jo drugače prepričljivo upodablja značilno srednjeveško intonirana znamenita hrastoveljska freska mrtvaške procesije, na kateri smrt vodi za roko v grob predstavnike vseh družbenih stanov, podobno kakor jo upodablja ena od dramaturških enot starodavnega Škofjeloškega pasijona. Plečnikova arhitektura poslovilnih vežic pa kaže, nasprotno, na enakost navzgor. Sam Plečnik uporabi za te arhitekture neobičajen izraz: »kapele predgrobnice« (Krečič 1992, 266). Grobnice kot privilegij vsakovrstnih odličnikov v funkciji poslovilnih vežic – najočitnejši primer je tumulus sv. Ahaca –, povezane s farnimi zavetniki, v resnici dajejo slehernemu, tudi najpreprostejšemu pokojniku v zadnjem slovesu od skupnosti, ki ji je pripadal, enakost v časti kraljevskega dostojanstva, za katero je bil maziljen že ob krstu. Na opisano teološko logiko napeljuje tudi monumentalni baldahin nad osrednjim katafalkom, saj je to element, ki je že v egipčanski, v mezopotamski in pozneje v rimski kulturi izražal kraljevsko odličnost. Na tenkočutno pozornost za enakost kaže končno kapela predgrobnica Adama in Eve, namenjena vsem neverujočim.

Plečnikova arhitekturna ureditev poslovilnega kompleksa na Žalah je zato edinstveno sveža, pa tudi edinstveno svetla, ne zgolj zaradi beline arhitekture, temveč zaradi vzroka zanjo – zaradi optimističnega pogleda na človeško minljivost, oprtega na krščansko teologijo, po kateri je svetih nad vsako število. Plečnikov Vrt vseh svetnikov je tako veličasten arhitekturni izraz krščanskega optimizma.

6. Diskusija

Razčlenjevanje religioznosti in klasičnosti kot nenadomestljivih sidrišč razumevanja Plečnikove arhitekture kliče v spomin kratko evangeljsko priliko o zakladu, ki

ga je nekdo našel na njivi in zaradi katerega je prodal vse, kar je imel, in kupil to njivo (Mt 13,44). Zdi se, da je Plečnik že na svojem študijskem potovanju po Italiji – religiozen kristjan – odkril na »njivi« arhitekturnega ustvarjanja zaklad sakralne arhitekture, ki je zaradi njenega transcendentnega bežišča postal edini resnični izziv genialnega ustvarjalca. Sakralna arhitektura je nesporno torišče njegovih ustvarjalnih naporov do stopnje, ko prepoznavamo momente sakralnega tudi v arhitekturnih rešitvah povsem profanih tem (Košir 2017). Zato je popolnoma naravno, da se je, kakor pravi Šumi, v Plečnikovem arhitekturnem ustvarjanju zgodilo zapiranje pred razvojnim tokom sodobne arhitekture (1972, 81). Domet moderne, ki si je v zmagovitem pohodu nad tradicijo postavila za ideal stroj, se je izkazal kot neizmerno prekratek v primerjavi z v preteklih tisočletjih večkrat izpričano kakovostjo Transcendence kot referenčnega okvira arhitekturnega ustvarjanja brezčasne veljave. Ta temeljna Plečnikova naravnanost, ki – zakoreninjena v globoko religioznost, kakor moremo razbrati iz Plečnikovih zapisov – ni bila razumljena zgolj kot izbira ožjega strokovnega področja, temveč kot njegovo osebno poslanstvo, je bila nedvomno pomembna vzpodbuda k prepoznavanju klasičnega arhitekturnega jezika kot ustrezne izrazne infrastrukture v soočanju s tako kompleksnim arhitekturnim problemom. Končno je klasična arhitekturna govorica že uspešno prestala tisočletni preskus učinkovitosti v obvladovanju minljivosti. Globino prepletenosti Plečnikove svetovnonazorske naravnanosti z ustvarjanjem nam nekoliko odstira njegova misel: »Kdor množi umetnost, razmnožuje bolečino – nemara bi brez bolečine, brez trpljenja, ki je poezija krščanstva, ne bilo niti potrebe po iskanju lepote.« (Mikuž 1942, 74) Plečnik s svojim zanj značilnim arhitekturnim ustvarjanjem, zasidranim v krščansko religioznost in v klasično arhitekturno govorico, stoji sredi pustosti funkcionalizma in konstruktivizma moderne in sredi za našo polpreteklo stvarnost značilnega zaukazanega rdečega ideološkega enoumja kot nekakšen arhitekturni eremit in kaže, nelagodju navkljub, ne zgolj na brezčasno veljavo klasičnih principov arhitekturnega ustvarjanja, kamor se prej ali slej vrne sleherna avantgardnost, temveč tudi na legitimnost raznolikosti vrednostnih izhodišč. V času, ki ga obvladuje neoliberalna paradigma in v katerem se po besedah filozofa Wallensteina meri kakovost arhitekturne produkcije z njeno tržno vrednostjo (Šav 2017, 18), govori Plečnikova arhitektura več kakor pol stoletja po mojstrovi smrti z nezmanjšano prepričljivostjo in – mimo slehernih diskurzov – o živosti in nenasitnem miku vekotrajne Lepote.

Reference

Viri

Plečnik, Jože. 1910. Jože Plečnik bratu Andreju, 1. 10. 1910, št. 166. Muzej in galerije mesta Ljubljana, Plečnikova hiša, Arhiv, Korespondenca.

Vovk, Anton. 1957. Mojstru – arhitektu Jožetu Plečniku ob grobu. ŠAL/fasc. 80, IV. 3/39.

Druge reference

Berčon, Anton. 2003. Arhitekt Jože Plečnik – mož vere. Magistrsko delo. Ljubljana: Teološka fakulteta Univerze v Ljubljani.

Debevec, Leon. 2011. *Arhitekturni obrisi sakralnega*. Ljubljana: Inštitut za sakralno arhitekturo, Teološka fakulteta Univerze v Ljubljani.

Finžgar, Fran Saleški. 2007. Jožetu Plečniku v spomin. *Communio* 17, št. 1:37–40.

Košir, Fedja. 2017. Jože Plečnik. Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Http://www.sazu.si/clani/joze-plecnik (pridobljeno 12. 10. 2017).

Krečič, Peter. 1992. *Jože Plečnik*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Mikuž, Stane. 1942. Jožef Plečnik – Ob sedemdesetletnici rojstva. *Dom in svet* 54, št. 1–2:73–74.

Perc, Martin. 1957. In piam memoriam: nekrolog ob smrti arhitekta Jožeta Plečnika. *Communio* 17, št. 1:43–52.

Prelovšek, Damjan. 2012. *Cerkev sv. Mihaela na Ljubljanskem barju*. Ljubljana: Založba ZRC.

– – –. 1999. *Plečnikova sakralna umetnost*. Koper: Ognjišče.

– – –. 1979. *Josef Plečnik: Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*. Dunaj: Tusch.

Prelovšek, Damjan, in Vlasto Kopač. 1992. Žale arhitekta Jožeta Plečnika. Ljubljana: Mesto.

Stelè, France. 1967. *Arh. Jože Plečnik v Italiji 1898–99*. Ljubljana: Slovenska matica.

– – –. 1936. Leto 1935 v razvoju slovenske umetnosti. *Dom in svet* 49, št. 1–2:94–105.

– – –. 1928. Ali je cerkev sv. Frančiška v Šiški res premalo katoliška? *Cvetje z vrtov sv. Frančiška* 45, št. 1–2:42–49.

– – –. 1926. O arhitekturni umetnosti: O priliki novejših del J. Plečnika. *Dom in svet* 39, št. 1:45–47.

Šav, Reka. 2017. Tipična hiša v neoliberalizmu je takšna, da jo lahko prodamo. *Primorske novice*, 29. april.

Šumi, Nace. 1972. Od mita in apologije do kritične presoje. *Razgledi* 21, št. 3:81.

Van Acken, Johann R. 1923. *Christozentrische Kirchenkunst: Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*. Gladbeck: Verlag Theben.