



Sandro Benedetti

## PROBLEMI DANAŠNJEGA SAKRALNOG GRADITELJSTVA

Moderno se graditeljstvo pojavljuje sa svojim vlastitim obilježjem između kraja XIX. i početka našeg stoljeća. Kao graditeljstvo ukorijenjeno je u mnogostrukim i protuslovnim traganjima prošlostoljetnog razdoblja. Svog stilskog prethodnika imalo je u eklekticismu tog razdoblja u kojem su se stapala tolika oživljavanja stilova. A u pojavi novih materijala, kao što su željezo i armirani beton, i u odgovarajućoj tehnici dobilo je najvažniji doprinos na tehnološkoj i formalnoj razini. Potpuno se oblikuje mnogostrukim i isprepletenim traganjem od djelovanja različitih evropskih škola i majstora (A. i G. Perret, Le Corbusier, L. Mies Van der Rohe, W. Gropius, J. J. P. Oud, E. Mendelsohn, H. Häring, A. Aalto, H. Scharoun) do djelovanja velike američke škole, koje je sazrelo u XIX. (H. H. Richardson, L. H. Sullivan) a preplavilo početkom našeg stoljeća s F.L. Wrightom.

Nije mjesto da ovdje napominjemo posebna obilježja koja je imao taj zamršeni pokret djelovanja i misli. Sjetimo se samo uloge teoretičara arhitekture i umjetnosti kao što su Englezi J. Ruskin i W. Morris, H. Van de Velde i Nizozemac Theo van Doesburg. Prisjetimo se zamršenog ispreplitanja koje je od Morrisa nastalo između arhitekture i likovnih umjetnosti: napose s l'art nouveau, kubizmom, futurizmom, apstraktnom umjetnošću i ekspresionizmom koje su svi arhitekti pratili iz više razloga. Podsjetimo se i na ulogu lokalnih škola među kojima se ističu svojim doprinosom Nizozemci s Berlageom i amsterdamskom školom (De Klerk, Kramer), Bečani s O. Wagnerom i bečkom školom i Belgijanci s V. Hortom.

Graditeljstvo kroz zamršeni proces obnove i prekvalificiranja, koji se proteže kroz XIX. stoljeće, počevši od nadahnuća koja se pojavljuju u vizionarskom graditeljstvu potkraj XVIII. st., dosiže početkom XX. st. odlučujuću stvarnost, koju su povjesničari i kritičari moderne arhitekture nazvali Moderni pokret.

Jednostavno rečeno, u Moderni se pokret stapa ogromno mnoštvo komponenata. Te se komponente prividno jedno vrijeme, u razdoblju koje se, grubo rečeno, može označiti između dva rata, spajaju da bi se poslije pedesetih godina, u nizu razvoja i traganja, razdvojile u različite i proturječne pravce koji tvore današnju arhitekturu.

---

\* SANDRO BENEDETTI, *Problemi dell'architettura sacra d'oggi*, Seminarium 33 (1981) 535-550.

S obzirom na formalno obilježje, čini se da prvotne sinteze imaju svoje uporište u odlučnom razdvajanju od graditeljske tradicije i u odbacivanju graditeljskih stilova — dorski, jonski, korintski i mješoviti stil — koji su, nastali u Grčkoj, i raširili se preko Rima, polovicu tisućljeća vladali evropskim graditeljstvom od humanizma u XV. stoljeću do kraja XIX. stoljeća. Nalaze uporište u odbacivanju simetrije kao mehanizma usklađenosti ustrojstva. U odbacivanju „izgleda” prostora u korist njegove prilagodbe koja se potpuno povezuje uz svrsishodnost.

S obzirom na kulturne poticaje moderno graditeljstvo izlazi na površinu sa stanovišta kasnoprosvjetiteljskog povjerenja koje je držalo mogućim suočiti se i „razumno” riješiti proturječja i potrebe naprednoga industrijskog društva.

Općenitije se može reći da se iskustvo majstora koji tvore Moderni pokret učvrstilo polazeći od kulturnih povoda objektivne vrijednosti. Utvrdilo se odbacivanjem daljnje formalne opreme koja je povezana uz stilove, tzv. arhitektonski „ukras”, i u svjesnom odbacivanju tradicionalnih pridodataka. Ali razvoj svakog od tih majstora bio je drukčiji. U geometrijskoj čistoći Le Corbusiera i u isprepletenom organicizmu i zamršenom prostornom traganju Wrighta taj razvoj ima dva suprotna pola. Arhitektonski se oblici svode na osnovne geometrijske oblike i sustave čistih geometrijskih tijela (prizme, kocke, stošce i valjke). „L’architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. . . ; les cubes, les cônes, les spheres, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien”, tako se izrazio Le Corbusier jedan od „otaca osnivača” Modernog pokreta. Odbacivanje ukrasa javlja se u skladu s novom čežnjom za geometrijskom čistoćom, nakon oslobađanja od začaranosti koje se potkraj XIX. st. pojavilo kao ustuk suvišnoj i beskorisnoj kićenosti. „Znao sam — reći će Adolf Loos, jedan od prvaka proto-racionalizma — i darovao svijetu spoznaju da je kulturni razvoj sinonim za odbacivanje kićenosti s predmeta za uporabu”. Kasnije je taj stav sažet u slogan „kićenost je zločin”. Ali skupa s uništenjem kićenosti isključivani su iz novog graditeljstva svi drugi elementi, simbolični, reprezentativni, alegorički, semantički koji su oduvijek pratili graditeljstvo od njegova nastanka. Ishod je bio da se stvorila potpuno nova kvalitativna razina u kojoj čista nazočnost geometrijskog predmeta igra prvotnu ulogu.

Prevaga za svođenje na čisti geometrizam i dokidanje tradicionalnog ukrašavanja nastala je na više ili manje svjesnom usklađivanju s izumiteljskim poticajima svojstvenim građanskom sloju i razmahanom industrijalizmu u povezanosti s otkrićem ljepote njihovih uzveličavanih proizvoda, stroja, zrakoplova i vlaka, karakterističnih predmeta novog doba. U njima su upravo valjci, kotači, geometrijski oblici u pokretu, koji su izrađeni prema mehaničkim zakonima stroja i prema svrsishodnim potrebama došli potpuno do izražaja. Mit o pronađenom djevičanskom, nezatrovanom području, koje je povezano uz novo razdoblje, uz industrijalizam kao „istinu” XX. stoljeća, očito određuje novu baštinu arhitektonskih oblika, utvrđuje šire obzorje određujući interpretativni model arhitekture. Poznata je definicija kojom Le Corbusier definira novu kuću, „stroj za stanovanje”, ili sjedalicu „stroj za sjedenje”. „Mi smo — reći će još Le Corbusier — prvi

naraštaj nakon stoljeća koji vidi stroj. Sa strojom nam blistaju pred očima kolotovi, kugle, valjci od sjajnog čelika, od čelika obrađenog točnošću. . . koju nam priroda nije nikada očitovala. Stroj je potpuna geometrija. . . Čovjek (koji izgrađuje strojeve) djeluje kao neki bog, u savršenstvu”.

Mit stroja i mit čiste geometrije spajaju se u toj izjavi u neku vrstu prometejske čežnje koja teži prema budućnosti.

Glavni izrazi, pjesničke definicije, ideološko-kulturalni stjegovi koji su od početka označivali zamršenu stvarnost kao što je Moderni pokret jesu racionalizam, funkcionalizam, organicizam. Od njihova zamršenog ispreplitanja i razvoja ovisilo je osobno stvaralačko razvijanje. Budući da jedva možemo dotaći pitanje, prisiljeni smo ispustiti napomene koje se odnose na organicizam, a to je i zbog toga jer se on odnosi na opsežno američko iskustvo F. L. Wrighta, dok izuzevši nekoliko majstora, u Europi između dva rata nije imao šireg odjeka.

Prvoj je definiciji doprinijelo osnovno držanje koje u arhitekturi spaja različite i mnogostruke antitradicionalne izbore bez obzira na posebna svojstva pojedinih majstora i ne vodeći računa o formalnim naglascima koje su razvili ekspresionizam i neoplasticizam. Otkriće mogućnosti da se uspostavi novi oblik izvan tradicionalnog repertoara, osnivajući se na tvorevini izgrađenoj na razumskom procesu, zasniva novu metodu koja ima osovину i osnovno obilježje u odbacivanju povjesničarskog stava prethodne arhitekture. To je u tijesnoj povezanosti s duhom i *credom* avangarde u slikarstvu i kiparstvu. Njezin je osnovni stav prema budućnosti bio prekid s poviješću; bez povezanosti s prošlošću, s tradicijom, s konkretnim zajednicama.

Neovisan o tradiciji, objekt će nastati u počast „novom duhu”, razumskom, kao odgovor na njegove točne svrsishodne potrebe koje se pojavljuju u svakom djelu. Racionalnost i funkcionalnost spajaju se u utemeljenju novoga arhitektonskog razvoja koji će postati svojstven Modernom pokretu.

S funkcionalnim izražajem arhitektura dolazi u dodir s drugim presudnim vidom industrijskog razdoblja, s duhom tehničke gradnje. Zgrada, svaki dio građevine, ne nastaje i ne izgrađuje se više u ime prostornih tradicionalnih ili kanonskih zakona, zaviseći o izražajnosti umjetnika nego pristajući i odgovarajući točnim potrebama funkcionalnog rasporeda, kao što dio nekog stroja odgovara posebnoj mehaničkoj ulozi zbog koje je izgrađen.

Iščezavanje formativne složenosti, koja je bila svojstvena tradicionalnoj arhitektonskoj metodi, dosiže s funkcionalizmom presudnu razinu. „Redukcija” u funkciji formativnih razloga znači dokidanje svih, u graditeljstvu oduvijek prisutnih, komponenata: simboličkih, mitoloških, lokalnog obilježja, i ovisnih o *genius loci*; komponenata koje izviru iz pojedinačnih i zajedničkih uspomena što su tradicionalno povezane sa životom zajednice; komponenata povezanih uz konstruktivnu tradiciju, osjećajnih, subjektivnih itd. Dimenzije koje su oduvijek bile značajne u graditeljstvu svih vremena sada su stiješnjene u ime nove materijalne objektivnosti koja je određiva i mjerljiva s točnom preciznošću.

Ostavljajući po strani pojedina racionalistička djela, koja su srećom često prevladala suhu tematiku te (racionalne) poetičnosti, veoma su znakovite za taj stav Kleinove teorijske studije o ponovnom pojmovnom određivanju prebivališta u funkcionalističkom duhu. Prebivalište je definirano polazeći od logike motornog rasporeda, od ispitivanja najsitnijih pokreta među različitim funkcijama koje se trebaju odvijati u toj sredini. Definiranje je izvršeno u ime zbivanja i potpunog iskorištavanja iskoristivog prostora, a to je opet uvjetovano logikom štednje i odstranjivanja vanfunkcionalnog „raspršivanja” svojstvenog industrijskom dobu i logici zgusnutog procesa organiziranja rada u tvornici.

Posebno važno središte za razvoj i širenje Modernog pokreta bila je Bauhaus, škola arhitekture i primijenjenih umjetnosti kojom je upravljao Walter Gropius od 1919. do 1928., a koja je izrasla iz jake tradicije škole za primijenjene umjetnosti svojstvene Sjevernoj Europi. U toj su školi poučavali umjetnici i teoretičari među najpoznatijim u modernoj umjetnosti, od Paula Kleea preko L. Feiningera, Thea van Doesburga, Kandinskog, Ittena, Miesa van der Rohe do Moholy-Nagya.

„U povijesti moderne likovne kulture didaktika Bauhauusa — kaže Argan u jednoj zapaženoj studiji o toj temi — predstavlja proces preko kojeg se formalni tradicionalni naturalizam rastvara u takozvani apstraktizam. . . Apstraktizam, drugim riječima, ne ide za tim da pruži razjašnjenje stvarnosti nego da odredi i ocrtta stanje svijesti u kojem je svaki spekulativni stav praktično neopozivo zabranjen. Zabranjuje se svaki bijeg u prirodu, svaki izljev osjećaja, svaka consolatio philosophiae. . . Umjetničko se djelo kao i svaka stvarnost može ustanoviti ali se ne može prosuditi, to je čisti opažaj, ispravljeni opažaj, koji može izvesti svijest koja se otarasila svoje povijesti, svoga sadržaja iskustva, koja više ne posjeduje prije i poslije, to je čisti trenutak bivovanja.”

Te su riječi same dovoljne da se shvate opsežne kulturne implikacije povezane s neutralizacijom odnosa s prošlošću i s poviješću, tj. da se rasvijetle presudna kulturna opredjeljenja koja su se ugnijezdila u formalne procedure svojstvene novonastalom graditeljstvu. Tom će citatu biti dovoljno nadodati još jedan odlomak drugoga značajnog kritičara moderne umjetnosti, T.W. Adorna. U kratkom će tekstu velikog filozofa Frankfurtske škole izbiti na vidjelo sloj daljnjih kulturnih problema koji su zahvaćeni u postupcima funkcionalizma. Nakon što je potanko opisao kako je „graditeljska mašta moć svrsishodnog uređenja prostora” i da „kritika kićenosti odgovara kritici onoga što je izgubilo svoje funkcionalno i simboličko značenje. . .”, Adorno odvažno pristupa oštroj kritici funkcionalističke ideologije pogađajući krivu svijest njezina mita o korisnosti. „Međa funkcionalizma je bio buržoaski duh shvaćen kao praktični smisao”. „Pitanje funkcionalizma pitanje je podređenosti probitku. Nema sumnje da je beskorisnost otrcana. Tijek razvoja iznio je na površinu njezinu neodvojivu estetsku nedovoljnost. S druge strane puka korist utkana je unutar neke mislene povezanosti s krivnjom. Ona je sredstvo da se svijet učini bešćutnim i da se baci u očaj a da ljudi sami nisu kadri pružiti utjehu koja ne bi bila varljiva. . . Ali svaka je korist u društvu izobličena i opčaravajuća. Laž je kad društvo prikazuje

stvari kao da one postoje zbog ljudi, tamo gdje su stvari proizvedene zbog dobitka i samo usput zadovoljavaju potrebe, koje se nastoje pobuditi iz koristoljubivosti i njoj upriličiti. A budući da bi ono što je korisno i probitačno ljudima. . . bilo i pravedno, ništa nije estetski nepodnošljivije od obliča koje danas uzima korisnost podjarmljena svojoj protivštini, a to je obličje korisnosti društvo do u srž pokvarilo.”

To su riječi koje razotkrivaju ideološki izgled funkcionalizma, koji je tijesno povezan s višim obzirima industrijaliziranoga građanskog svijeta.

Kratke pripomene o kulturnim i ideološkim implikacijama nekih stavova Modernog pokreta, kao što su ideologija lažne korisnosti svojstvena funkcionalizmu, ideologija redukcije djela na stvar koja se po sebi podrazumijeva u apstraktizmu, ostavljajući po strani zanos kojim su pojedini majstori često poetički nadmašili te implikacije, prikazuju nam stavove Modernog pokreta tijesno povezane s ustrojstvenim obzirima industrijskog doba. Te nam kratke napomene dopuštaju da prodremo u srce problema današnje sakralne arhitekture.

Sa sakralnom arhitekturom očituje se u stvari i eksplodira problem istinitosti ili neistinitosti grubih kulturnih i metodoloških „redukcija” sadržanih u poetici i ideologiji Modernog pokreta. Da to isticanje pristranosti nije rubna činjenica s obzirom na moderna arhitektonska zbivanja, govore nam barem dva opažanja.

Prvo. Tema sakralne arhitekture uvijek je sačinjavala, od prapovijesti do XIX. stoljeća, glavnu nit istraživanja preko koje su nastala najbolja djela u graditeljstvu. Zbog toga neočekivani zaokret racionalističkih majstora s toga tematskog područja, budući da se ne može pripisati — kako je lagana teološka literatura u posljednjim desetljećima bezuspješno pisala — „smrti svetoga”, mora se promatrati u okviru granica i siromaštva s kojim je poetika industrijskog eficientizma prožela modernu arhitekturu. To je odmah u začetku uništilo različite formativne pokušaje koji su izbijali iz drugih slojeva ljudske dimenzije: povijesnoga, osjećajnoga i iskustvenoga. Dimenzija svetoga izbijala je jasno na drugom području, različitom od područja zatvorenih u opsegu pukog umovanja, puke korisnosti i puke praktičnosti.

Druga je opaska da sama nova arhitektura razobličuje nedovoljnost pojma moderan koji smo dole upotrebljavali. Nova je arhitektura preuzela u posljednje vrijeme zadatak da prevlada asfitični kulturalni opseg svojstven nekim stavovima Modernog pokreta. Moderni pokret označava najviše domete arhitekture od pedesetih godina do danas a nastavio se u pojavi Post-moderne arhitekture. Pokušaj njegova prevladavanja i daljnjeg razvoja ukorijenjen je upravo u kritici navedenih stavova. A ti su stavovi: prekid s povijesnom tradicijom i arhitektonskom baštinom, što se očituje u racionalizmu, uslijed čega osjećajna povezanost, koju pamćenje uključuje u umjetnički proces, ne može pronaći mjesto; lažno ukotvljenje projektantskog procesa na puku funkciju, shvaćenu u svom pretežno materijalnom očitovanju; potpuno uništenje svake simboličke i semantičke vrijednosti arhitekture, koja se toliko gajila u prošlim stoljećima.

Mučna ali konstruktivna kritika – jer polazi od novih djela – koju je arhitektonsko istraživanje usmjerilo na neke stavove Modernog pokreta, pokušavajući ih prevladati i dalje razviti, označava upravo nedovoljnost tih stavova.

Ako se analizira s racionalističkom i funkcionalističkom poetskom lećom za smanjivanje, sakralna arhitektura ne pruža mogućnost projektantskog ostvarenja koje se ne želi ograničiti nego želi premašiti – kako su uvijek željeli veliki arhitekti u prošlosti – običnu stvarnost da oblikuje prostorije za sastajanje nekoliko desetaka ili nekoliko stotina osoba.

Ako se ima na umu da je sveto, kako ga je opisao Rudolf Otto, dimenzija koja ima svoje obilježje u numinoznom, osuda simboličke dimenzije koju je pronio Moderni pokret urezala se svom svojom težinom. Na toj je razini prekid bio najočitiiji. Povijesna je arhitektura na stvarnosti numinoznog, koju je trebalo тумачiti uvijek na novi način i obistiniti u građevini, stvorila sakralnu arhitekturu. Nema smisla nabrajati neprestane napore oblikovanja simboličkih vrijednosti preko kojih se kroz stoljeća nastojalo protumačiti stvarnost svetoga kao tematsku bit religiozne građevine. Dovoljno se sjetiti pažljivoga formalnog korištenja težnje prostora (slijed lukova, slaganje korniša, ukrasni nizovi itd.) prema oltaru i apsidi, mjestu liturgijskog slavlja u starokršćanskoj bazilici; ili kozmološkog simbola božanstva u zapadnim crkvama centralnog tipa oslikanim između XV. i XVI. stoljeća; ili pobuđivanja molitve preko uzvisivanja slave sveca u baroknim crkvama itd.

Osnovno je obilježje sakralne umjetnosti i građevine da odgaja, a za to u simbolima ima formalna sredstva. Značenje je simbola dapače, kako kaže njegova etimologija, „syn-ballo” baciti skupa, ujediniti, sjediniti dvije stvari, koje, razdvojene od izvornog jedinstva, mogu ponovno tvoriti jedinstvo. To su dvije stvari od kojih jedna označuje drugu. Odgajanje se postiže takvim izborom znakova, prostora i oblika koji oživljavaju u promatraču, povijesnom čovjeku prisutnost Drugoga od kojeg čovjek proizlazi i kojem se vraća. To je formacija koja smjera da upotpuni svijet bogatom ljudskom stvarnošću, kao što je zanos i teški fizički uvjeti života, za drugu stvarnost od koje je čovjek rođen. Odgajanje se, dakle, upravo snagom te središnje djelatnosti, odvija na nekom drugom planu s obzirom na uvjerenje koje je vladalo u funkcionalizmu, koji je računao samo s materijalnom dimenzijom u čovjeku. Ali, najzanimljivije je kako je to istakla i demistificirala Post-moderna da je osuda ostalih dimenzija bića, svijeta osjećaja, svijeta sjećanja i svijeta pamćenja, koju je izrekao funkcionalizam bila kriva jer je bila ideološka i izgrađena na ideologiji stroja.

Da se ne može ostati na stanovištu tako očitog osuđivanja drugih ljudskih dimenzija, pokazali su arhitekti koji su se prvenstveno zauzeli za ljudske i umjetničke „istine” više nego za kulturalna uvjerenja koja su prevladavala u Pokretu. Da ne spominjemo Wrighta koji se nezainteresiran za evropske „sigurnosti” suočio sa sakralnom temom više puta, 1906. s Hramom ujedinjenja u Oak Parku, 1915. s Madisonskim hramom i malo prije smrti s Hramom mira u Elkins Park Philadelphiji, značajan je slučaj Le Corbusiera, neospornog predvodnika evrop-

skoga arhitektonskog racionalizma. Njegova je kapela u Ronchampu blizu Strasbourg značajna zbog više razloga. Jer tvori slučaj za kulturu i za racionalističku kritiku teško je prekoravana kao djelo koje je napustilo Moderni pokret i izišlo izvan njegovih okvira, ali je nadasve značajna jer nam omogućuje da bolje shvatimo kako je iskustvo svetoga prodrlo u srž racionalističkog traganja. Istina, moderni su arhitekti gradili crkve i između 1920. i 1950. One pokazuju da je moderna arhitektura obuhvatila autore i stanovišta koji se ne mogu svesti u tijesni okvir koji smo spomenuli. S druge strane, ta djela uglavnom nisu bila djela predvodnika izuzevši već spomenuta Wrightova djela ili Peretovu crkvu Sv. Terezije u Montmagnyu (1925.).

S Ronchampom naprotiv nasilni stilistički i prostorni raskid s prethodnim racionalističkim djelima i smioni zaokret „laiciteta” svojstvenog modernoj arhitekturi prema mistično-emotivnim sugestijama svetoga, koji se očituju u djelu koje je izradio upravo predvodnik racionalizma izazvali su buku.

Le Corbusierovo zauzimanje stava i arhitektonske osobine novog djela odjeknuli su širom svijeta posebno u Italiji gdje je ozbiljna kritika uvijek utjecala na rad arhitekata. Među značajnijim talijanskim arhitektima, na koje je odlučujuće utjecala lekcija iz Ronchampa, bio je bez sumnje Giovanni Michelucci autor crkve na autocesti blizu Firenze, koja je izgrađena nekoliko godina nakon Le Corbusierova djela, i još niza crkava koje su joj prethodile ili su izgrađene nakon nje.

Među drugim velikim arhitektima Le Corbusier je sigurno utjecao na Alvara Aalta, najvećega finskog arhitekta, predstavnika evropskog organicizma, koji je s crkvom u Vouksenniski kod Imatre koja je završena 1958. i s talijanskom crkvom u Rioli koja je dogotovljena 1980. dao stvaralačke interpretacije sakralne teme na koje će se biti dobro osvrnuti u zaključku.

Morajući sažeti ukratko neke načine na koje su današnji arhitekti ponovno stvaralački pristupili tumačenju svetoga, zaustavit ćemo se na samim trima spomenutim osobama: Le Corbusieru, Michelucciju i Aaltu. To ne činimo zato što bi oni iscrpno predstavljali bogatu izgradnju crkava tih godina u Italiji (prisjetimo se samo krasnoga djela Madonna dei poveri u Milanu iz 1952. od Luigia Figinija i Gina Pollinija) i drugdje (sjetimo se djela Kenza Tangea u Japanu) nego zbog toga što su njihova posebna rješenja vrlo značajna s obzirom na bogatstvo i novosti koje današnja arhitektura može istražiti i korisna da nas upozore na pogibelji koje postoje u tako zasebnoj i bogatoj temi.

Treba upozoriti i na opasnost da se upadne u bezrazložno, u šuplje forme bez sadržaja koje se zadovoljavaju formalnim neprirodnim činima, jer je prošireni obnovljeni dodir sa sakralnom tematikom — koji se zbiva u arhitekturi poslije pedesetih godina — ispreplićući se s poticajima na obnovu koji se pojavljuju s II. vat. saborom proizveo, skupa s preobražajem stoljetne liturgijske prakse, i psihološko raspoloženje za inovaciju, koja se češće shvaća kao cilj samoj sebi nego kao ponovno stvaralačko približavanje umjetničkoj „istini” teme.

Kapela u Ronchampu, projektirana 1952. – 1953. i posvećena 1955., hodočasnička je kapela. Izgrađena je kao kruna jednog brežuljka. Ronchamp nije povezan sa župskom liturgijom nego se uzdiže u sustavu slobodnih brežuljaka u prirodi kao hodočasničko mjesto.

Da bi se shvatilo ono što namjeravamo reći, posebno je korisno razumjeti poticaje i tumačenja stvaralačkog procesa koje je iznio sam Le Corbusier kako bi se djelotvornije prodrlo u najnovije izražajno svojstvo djela. Uputstva koja izbijaju iz Le Corbusierove poetike primijenjena na djelo omogućavaju nam da zahvatimo razinu i domete njegove religiozne mjerljivosti.

„Sagrađena je na posljednjem ogranku gorskog lanca Vosga. . . Na jednom od brežuljaka koje nazivamo 'Haut-lieu', na kojem su se nekada dizali poganski hramovi a zatim kršćanske kapele, hodočasničke kapele. . . Moja su me plastična istraživanja dovela do toga da sam zamijetio *zahvat akustične prirode u svijetu oblika*. . . Započelo se dakle s *akustikom krajolika* uzevši kao osnovu četiri obzorja. . . *Da bi se riješila ta četiri obzorja* i da bi se obuhvatila, *stvoreni su oblici*. U unutrašnjosti je zamišljen sklad svjetlotamnih svjetlosnih sjena. . . Potrebe bogoštovlja nisu tu tražile puno. *Narav oblika bijaše odgovor na psihofiziologiju osjećajnosti*. . .”

Iz citata je lako razabrati kako arhitektonski kvalitet postignut u Ronchampu, koji tvori kvalitativni pomak s obzirom na prethodna djela, izvire iz posebnoga naturalističkog načina tumačenja svetoga. I zaista bilo u postanku vanjskih oblika, koji odgovaraju „akustici krajolika”, bilo u unutarnjim oblicima koji pružaju „odgovor psihofiziologiji osjećajnosti” lako je zamijetiti pomak u kvaliteti i bogatstvu prirodne ljepote; u njezinu dvostrukom ostvarenju prirode i čovjeka. K tome pridodati treba jasno nadovezivanje na sklad s poganskom religioznošću povezano uz sjećanje na poganske hramove koji su se uzdizali na brežuljcima da bi se shvatilo kako je tip religioznosti koji je ponovno proživljen i stvaralački interpretiran u djelu naturalističko pretkršćanskog kroja.

Sveto je shvaćeno kao magija, kao ljepota i prisutnost nečega božanskog u prirodi i krajoliku, kao magija i sklad svjetla i sjena, kao skup sretnih ambijentalnih sugestija koje djeluju na hodočasnika kako bi se prisjetio misteriozne i sugestivne prisutnosti. To nije pokušaj da se približi kršćanskoj sakralnosti koja je povezana uz središnju stvarnost otajstva Kristove žrtve. Nije slučajno oltar kapele decentriran s obzirom na unutarnji prostor i čitava prostorna usklađenost usmjerena u pronalaženje mehanizama ambijentalne sugestije. Jedan je zid bogat zasljepljujućom točkastom rasvjetom, rasvjetom za neko misteriozno mjesto uronjeno u materiji (široki unutarnji zidovi). Rasvjeta je izvedena s posebnim prozorima koji se raširuju u obliku trube prema unutrašnjosti. Prozori podsjećaju na rupe u obliku trube u podrumima i na spiljske otvore. To je ponovno prostor koji traži i postiže sugestije povraćajući se na prvobitna iskustva: jame, pećine, „različita” mjesta, mrak, obojena svjetlost.



Nova intuicija kojom Le Corbusier stiže do svetoga, nadilazeći područje samozadovoljne racionalnosti svojstvene prethodnim djelima, počiva na zemlji, na sugestivnom krajoliku, pećini i oblicima snopova svjetla (a on je ranije teoretizirao „indiferentnu” svjetlost s prozorima u neprekinutom slijedu vrpce). To označava nešto nesigurno, misteriozno, emotivnu sugestiju naravnog svijeta. Iz te intuicije je stvaralački rješavao prostor. Ali osim toga naturalističkog panteizma gotovo nema ništa. Oltar je decentriran i nekoliko klupa. „Potrebe bogostovlja nisu tu tražile puno”, reći će on sam. Bogatstvo i ograničenost jednoga religioznog djela, remek-djela današnje sakralne arhitekture.

Slučaj s Micheluccijevim crkvama isto je tako poučan. Jedan od najznačajnijih autora u talijanskoj arhitekturi, Michelucci je prije crkve na autocesti kod Firenze stvorio druga djela i poneku crkvu na temelju talijanske seljačke arhitektonske tradicije. Posebno su mu značajne Crkva na brežuljku i crkva Sv. Marije i Tekle blizu Pistoije. S crkvom na autocesti koja je projektirana 1961. a završena 1964. i uslijed sugestija iz Ronchampa, on mijenja postavku svojih djela. Tako misleći na čovjeka zahvaćenog trkama na autocesti, nastoji stvoriti sugestivne prostore koji čovjeka izvlače iz trke: „usporeni” pješački prijelaz, prostori bogati emotivnim poticajima. Obuhvaća zatim sve „velikim šatorom” nastojeći uskladiti djelo s izvanjskom starozavjetnom simbologijom. Ali srž iznašašća je sva u obradi nutarnjeg prostora koje tvori neku vrstu magičnog prostora, kamenu šumu, viziju orijaških nagnutih stabala od armiranog betona postavljenih da podržavaju misteriozni krov. To je prostor-šuma, koji je prema vani, kao u Ronchampu, usklađen s krajolikom dalekih brežuljaka. I tu je prostornost izgrađena s namjerom da pruži nepoznate osjećaje sjene, okuka, naturalističkih poticaja. Posebno je znakovito u tom smislu vidno zapostavljanje glavnog oltara u drugi plan. Oltar je gotovo strpan u jednu nišu neovisno o prostoru-šumi stabala-stupova „lađe”. Uvjeti rasvjete oltara nisu sretno izvedeni, ako se promatraju s obzirom na vidljivost liturgijskog slavlja, jer je oltar s obzirom na vjernike postavljen protiv svjetla koje dolazi s prozora u zidu u dnu niše.

Isto naglašeno zastranjenje od kršćanske sakralnosti prema naturalističkoj sakralnosti, koje se umjetnički odvija na naglašeno tipičan način arhitektonskog ekspresionizma, očituje se na crkvi na brežuljku blizu S. Marina. Toliko formalno nova, koliko umjetnički i liturgijski neodređena, sagrađena je od galerija postavljenih jednih iznad drugih, koje okružuju prostor oko oltara, i od vanjskih galerija prikladnih da unesu „život” mjesta u novu građevinu, da bi se dalo „svakom posjetiocu. . . mjesto gdje se može zadržati, susresti, razgovarati, pušiti. Eto još činjenice, koja je za me osnovna, da sam unio život u crkvu”. Tu je kao na dlanu očito izvrtnje kršćanskog uvjerenja koje u molitvi, u liturgiji, u susretu s Kristom nalazi život za svakog čovjeka. Ne može se fizičkom prisutnošću oko svete dvorane — ljudi koji se zaustavljaju ili se susreću — zajamčiti život Crkve ili u crkvi.

To uvjerenje, koje se očituje u Micheluccijevim namjerama pri izradi navedenog djela, označava nam kako se u prethodni naturalizam uvlači sociologizam nesigurne boje.

Upravo je stav reducirajućega religioznog sociologizma ono što najviše proži-  
ma crkvu u Longaroneu, koja je projektirana 1965. poslije izjava II. vat. sabora  
koje su, između ostalog, poticale da se crkvena zajednica shvati kao Božji narod  
sabran u Crkvi.

Pravilni koncilski pogled, ali koji u Longaroneu nije primijenjen u kristo-  
centričnom vidu koji mu je svojstven, proizveo je prostor u kojem je prilika, da  
se osobe susretnu, postala glavni razlog arhitektonskog rješenja. Bilo zbog toga  
što je građevina po obliku svrsishodnija da predoči veliku otvorenu kazališnu  
pozornicu, koja je smještena iznad prostorija za zajedničke susrete građana Longa-  
ronea, nego što je to sveta dvorana, izgrađena je u sustavu stepeništa koje ovija ol-  
tar. To arhitektonski, vidljivo, postavlja ulogu oltara u drugi plan u tom prostoru.  
Podignuto stepenište određeno za vjernike, koje zamjenjuje naravni ravni pod,  
preko mjere izobličuje ulogu zajednice i daje obilježje dvorani. Oltar ostaje u geo-  
metrijskom središtu, ali on nije više aktivizirajući oslonac građevine. S time se  
zbio problematični svrhoviti preokret kojim je sve težište usmjereno na zaoblje-  
ni prostor stepeništa, a isticanje oltara kao nečega što povezuje prostor i zajedni-  
cu ostalo je po strani.

Micheluccijevo djelo očituje pogibelj u koju se može upasti kad neko jako  
formativno razmišljanje, a Michelucci je jedan od najjačih modernih talijanskih  
arhitekata, ne nalazi u temeljnoj „istini” građevine razlog da bude konstituirajuće,  
tj. ne nalazi vlastito stvaralačko središte.

S nekoliko ćemo riječi spomenuti i crkvu Alvara Aalta u Rioli koja je završe-  
na 1980. poslije smrti finskog arhitekta. To nije zbog toga što djelo ne bi zaslu-  
žilo mnogo opširniji opis, dapače to je jedno od najznačajnijih djela velikog arhi-  
tekta, nego zbog kratkoće ovog spisa.

Ta je crkva potvrdno svjedočanstvo izlaska iz naturalističko-emocionalne  
religioznosti, koja je očita u prije spomenutim djelima, i ujedno ponovno posti-  
gnuće izvornije sakralnosti. Scenografske su sugestije s kojima je upotrijebljeno  
svjetlo u Ronchampu napuštene i prednost je data novom stvaralačkom shvaća-  
nju prema kojemu je svjetlo upotrijebljeno da se prostor oblikovno uskladi prema  
temeljnoj liturgijskoj ulozi oltara. Napuštene su također liturgijski nekorisne i  
nepraktične terase i stepeništa Micheluccijevih crkava da bi se ponovno zajednici  
dao ravni prostor umjeren prema oltaru. Očito je ponovno prihvaćanje objedi-  
njavajuće uloge oltara kao središta svetog prostora temeljnog objekta-simbola  
jedinstva Božjeg naroda koji ima u Kristu svoju objedinjavajuću os.

Izričita tematizacija, premda je jedva spomenuta, na različite modalitete  
pojavljivanja svetog u današnjoj arhitekturi i različite mjere istinske izražajnosti  
svetoga navode nas da zaključimo ove crte upozorenjem na konstitutivnu „isti-  
nu” kršćanske građevine. Pod utjecajem Hedegerovih stranica podsjećamo ovdje  
na pojam umjetničke „istine” u nastajanju umjetničkog djela. „U umjetničkom  
se djelu ostvaruje ovjekovječenje istine, i to na način da ona bivstvuje u djelu.  
Zbog toga bit umjetnosti shvaćamo kao polaganje istine u djelo”.

Istinitost neke kršćanske svete građevine sastoji se u tome da je ona simbolički i fizički posrednik Kristove prisutnosti. „A euharistija je – reći će von Balthasar – samo najnutarnija jezgra ustanove koju nazivamo Crkva kojoj također bitno pripada mnogo od onog što bi izdvojeno promatrano moglo izgledati kao čista ljuska, otuđenje i okamenjenje. Procjenjivano naprotiv u Kristovim nakanama, to omogućuje i posreduje Kristovu neposrednu prisutnost”. Sveta će se građevina izgrađivati „na način da pokaže tu prisutnost. . . ljusku, ono u čemu se Krist nalazi, a da se to nikada ne pobrika sa samim Njim, nešto što Krista predstavlja vjernicima i ljubiteljima a da ga se ne može domoći na magičan način”.

Stožer je svete kršćanske građevine kristocentrično shvaćanje koje tvori sastavni dio sakralne arhitekture, i ustrojstvo prostora ne bi smjelo počivati na drugim sugestijama koje ga odводе od te duboke istine. Često se, naprotiv, izobličavalo pravo shvaćanje i pastoralna brižljivost koju je II. vat. sabor pokazao prema kršćanskoj zajednici kao narodu Božjemu. U mnogim se posaborskim građevinama preko svake mjere arhitektonski naglašavalo „skupno sastajanje” više nego sjedinjavajuća Kristova prisutnost a to se postizalo podizanjem stepeništa ili sličnim sredstvima, koja su svojom plastičnom prisutnošću oduzimala svetom prostoru ujedinjavajuće simboličko svojstvo koje je trebalo pridržati oltaru. Na taj se način sastanak izobličio. Usmjeravale su se težnje „zajednice da slavi samu sebe umjesto Boga. . . Kad, naprotiv, osobe sjedinjene zajedno osjete u vlastitoj nutrini koliko je potrebna Božja istina da se postane prava Crkva. . . , tada će činjenici koja se objektivno ostvaruje odgovoriti subjektivni događaj, tj. odgovor”. „Budući da zajednica nije nikada nešto bezlično nego je to skup pojedinaca – nadodaje Balthasar – koji su po svome pozivu na nasljedovanje. . . pozvani na samoću u Bogu – stranci na ovom svijetu – ili na zajedništvo u lomljenju jednog kruha i jednog kaleža”.

Ako je crkva prije Sabora bila nažalost „slučajno zajedničko stajanje pojedinaca u istoj prostoriji”, gdje je svatko obavljao vlastitu pobožnost, treba nastojati da se ona poslije Sabora ne pretvori u sredinu u kojoj ćemo se prepustiti „valovima isključivo društvenog gibanja”. A da je to sada najočitija pogibelj, govore nam pretjerivanja u rezerviranju mjesta zajednici pomoću posebnog ustrojstva prostora u obliku stepeništa kako je izvedeno u tolikim sakralnim građevinama koje su projektirane u posljednje vrijeme.

Upadamo u pogibelj da ponovno izgubimo onu kristocentričnu os koju je saborska Crkva i religiozno iskustvo posljednjih desetljeća ponovno predložilo kao srce kršćanskog svjedočenja. Otkrivanje i zov u kršćansku zajednicu treba shvatiti u njihovu potpunom smislu, pod prijetnjom prospješivanja sociološkog propadanja. Narod se Božji rađa i živi samo kad u „ime Božje” nađe razlog opstanka, tj. kad zajednica otkriva ljepotu zajedničke molitve da bi skupa iskusila nasljedovanje Krista.

Ako su, dakle, poslije Sabora u sakralnom prostoru istaknute dvije fizičke stvarnosti, oltar i vjernici, treba ih arhitektonski uskladiti da bi simbolički oči-

tovali istinu i temeljnu sakralnu ulogu. Oltar na kojem se odvija bogoslužje sakramenata stožer je liturgijskih obreda koje proživljavaju službenici i vjernici osposobljeni za novi život i ujedinjeni u Kristovo ime. Krist će na taj način biti vidljiva os prema kojoj i oko koje se moraju usredotočiti prostor, oblici i glavni likovi građevine stapajući se sa zajednicom Božjeg naroda.

Preveo: V.K.