

CRKVA I UMJETNOST Drama vjere u umjetnosti dvadesetog stoljeća

Mirko JOZIĆ, Zagreb-Susedgrad

Sažetak

U procesu sekularizacije dolazi do razlaza između Crkve i umjetnosti. Crkva gubi ulogu središta umjetnosti i okupljališta umjetnika. Umjetnost dvadesetog stoljeća i nadalje se intenzivno bavi religioznim pitanjima, tematizirajući ih u vrlo različitim vidovima. Tako nastaje jedna nova religiozna umjetnost *izvan Crkve* koju nazivam *sekularna religiozna umjetnost*. Nasuprot njoj, crkvena se umjetnost ograničava uglavnom na pitanja koja su najuže vezana uz pastoralni rad Crkve i liturgiju.

Predavanje čine četiri cjeline: a) raskol Crkve i umjetnosti, b) religiozna umjetnost nakon *Božje smrti*, c) umjetnost kao sekularna religija, d) crkvena umjetnost dvadesetog stoljeća.

Ključne riječi: kršćanska umjetnost, sekularna religiozna umjetnost, crkvena umjetnost, moderna umjetnost, ikonoklazam, sekularizacija, subjektivni doživljaj, nova duhovnost umjetnosti, transformacija religioznog, religioznost-poezija, religioznost-kreativnost, religioznost-kontemplacija, nazarenci, preraphaeliti, Beuronska škola, liturgija kao *Gesamtkunstwerk*.

A. RASKOL CRKVE I UMJETNOSTI

1. Stari ikonoklazam i nastanak kršćanske umjetnosti

Kršćanstvo ulazi u povijest ponajprije neupadno i tiho no brzo najavljuje zahtjev za mijenjanjem svijeta. Jedino sredstvo mijenjanja, kojim je na početku raspolagalo, bio je navještaj »radosne vijesti« koju je pak trebalo *predstaviti* u razumljivom obliku. Grčka je filozofija nudila precizno pojmovlje za predstavljanje i saopćavanje misli, pa se kršćanstvo u svojoj borbi za predstavljanje evanđeoskog programa – i njegovo razgraničenje od postojeće religije i od filozofije – poslužilo grčkom filozofijom, u prvom redu dakako grčkom metafizikom. Tako je grčka filozofija na mala vrata ušla u povijesni lik kršćanstva, kakav se potvrdio prije svega na Zapadu. Od preuzimanja grčke filozofije kršćanstvu je do danas ostala kost u grlu koju je stvorilo pitanje: je li Bog grčke filozofije isto što i Bog Biblije?

Što je zahtjev za preporodom svijeta postajao jasniji, tim se snažnije nametalo pitanje o odnosu kršćanstva prema umjetnosti. Nije slučajno što se kristološke

borbe prvih stoljeća završavaju u ikonoklazmu ili sporu oko slika. A spor se u teološkom smislu svodio na pitanje *o mogućnosti i prihvatljivosti predstavljanja Krista slikom ili kipom*.

Glavni argument ikonoklasta glasio je: »Zbiljska slika Krista morala bi predstavljati i njegovu božansku narav, što je pak nemoguće«¹. Protiv toga argumenta zagovornici štovanja slika su smatrali da činjenica inkarnacije – koja, pokazujući Krista kao istinsku 'ikonu Oca', isključuje doketizam – dopušta i omogućuje njegovo predstavljanje u slici, štoviše zahtijeva ga jer je po inkarnaciji sve materijalno suuzdignuto u preobraženje.²



Wassily Kandinsky, *Jahač Apokalipse II*, 1914.

¹ E. ISERLOCH, *Bilderstreit*, u: *Lexikon für Theologie und Kirche I-XI*, Freiburg 1986., II, 461-464, 462.

² Usp. *isto*.

Iz teološke argumentacije proizlazi da se *spor oko slika tiče također same biti umjetnosti jer postavlja pitanje o mogućnosti predstavljanja nepredstavljivoga.*

Istočni ikonoklazam formalno je završio pobjedom pristaša štovanja slika na sinodi u Niceji 787. godine³ – time pak nije bio uklonjen i njegov problem. I dalje je naime ostalo otvoreno *pitanje o statusu likovnog medija unutar čovjekove komunikacije s Bogom* te ono na svoj način živi do danas. Odlukom pak za štovanje slika Crkva je umjetnosti otvorila svoja vrata – i umjetnost je kroz njih ušla. Time je započela velika povijest kršćanske umjetnosti.

2. Novi »ikonoklazam« i nastanak sekularne religiozne umjetnosti

Friedrich Nietzsche je u svom djelu »Fröhliche Wissenschaft« 1882. napisao: *Niste li čuli o onomu ludom čovjeku koji je u po bijela prijepodneva upalio svjetiljku, trčao po trgu i neprekidno vikao: »Tražim Boga! Tražim Boga – Budući da su ondje zajedno stajali upravo mnogi od onih koji ne vjeruju u Boga, taj je izazvao veliki smijeh. Je li se dakle izgubio? – rekao je jedan. Je li možda zalutao poput djeteta? – kazao je drugi. Ili se skrio? Boji li se nas? Je li otišao na brod? Odselio se? – vikali su tako i smijali se zbrkano. Ludi je čovjek skočio usred njih i prostrijelio ih svojim pogledima. 'Kamo je nestao Bog?' – vikao je – 'ja ću vam to reći! Mi smo ga ubili – vi i ja! Svi smo mi njegovi ubojice!«⁴*

A četiri godine kasnije Nietzsche je nadodao: *»Najveći noviji događaj – da 'je Bog mrtav', da je vjera u kršćanskog Boga postala nevjerodostojna – već počinje bacati svoju sjenu nad Europom.«⁵*

Nietzscheova riječ o »Božjoj smrti« predstavlja ozbiljnu dijagnozu duhovnog stanja epohe i, možda, najznačajniju cezuru koja dijeli devetnaesto od dvadesetog stoljeća. »Božja smrt« se snažno reflektirala na cjelinu projekta *sekularne civilizacije* dvadesetog stoljeća, a to je osobito vidljivo u razvitku umjetnosti.

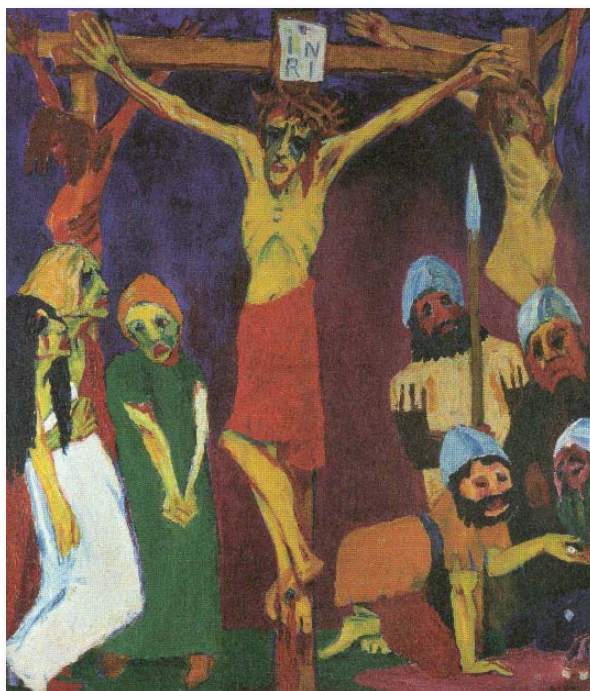
Početak stoljeća stoji u znaku novog ikonoklazma koji završava tihim raskolom između umjetnosti i Crkve. Umjetnost je krenula putem autonomnog razvika i na njemu odlučno odbacila ulogu služenja svrhama koje joj je Crkva ranije postavljala, a Crkva sa svoje strane nije mogla prihvatiti umjetnost koja ne bi bila u službi naviještanja evanđelja. Zahtjev za apsolutnom istinom koji je Crkva stoljećima smatrala svojim monopolom odsada postavlja i umjetnost. Umjetnici hoće stvarati i oblikovati svijet, postavljati najviše vrednote, izražavati funda-

³ Odluke sinode u Niceji 787. potvrdio je papa Hadrijan I. Usp. ISTI, *op. cit.*, 463.

⁴ F. NIETZSCHE, *Die Fröhliche Wissenschaft*, u: FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Studienausgabe I-XV*, München-Berlin-New York, 1980., III, 343-351, 480-481.

⁵ *Isto*, 573.

mentalne istine života, vršiti kritiku društva, predstavljati najdublje istine vjere.⁶ Ulogu velikog naručitelja i mecene umjetnosti, koju je Crkva stoljećima imala, u dvadesetom stoljeću konačno preuzimaju muzeji i galerije, a veliki umjetnici rade u crkvama tek sporadično.



Emil Nolde, *Život Isusov*, detalj, 1912.

Zanimanje umjetnika za velike teme religije nije doduše prestalo, no iz temelja se promijenio odnos umjetnika prema tim temama – on je postao krajnje *subjektivan*. U prikazivanju kršćanskih sadržaja subjektivna umjetnost ne predstavlja vjeru zajednice ni vjeru tradicije, nego artikulira *subjektivni doživljaj umjetnika*. Ono što je u tradiciji imalo status Apsoluta koji kao Bog objedinjuje pojedine elemente u cjelinu svijeta sada je svedeno na okazionalnost subjektivnog doživljaja umjetnika. To se najjasnije vidi u prikazivanju Krista koji se, sveden na doživljaj

⁶ Usp. H. SCHWEBEL, *Gespräch mit Joseph Beuys*, u: *Glaubwürdig. Gespräche mit Künstlern*, München 1979. Citirano prema: W. SCHMIED (izd.), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, Stuttgart, 1980., 203-209. Usp. Takoder W. STADLER, *Was sagt uns die moderne Kunst*, Freiburg im Breisgau 1966., 72-77.

umjetnika, i sam pojavljuje kao izdvojeni element koji treba integrirati u višu cjelinu. Na slici Jamesa Ensora *Raspeće* (1886.) namjesto natpisa *INRI* na križu stoji jednostavno *ENSOR*.⁷

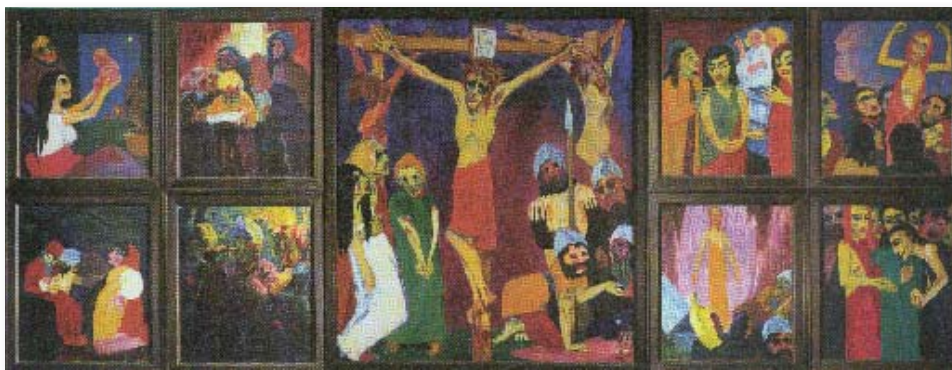
Pomicanjem naglaska od obvezujućeg sadržaja na subjektivni doživljaj toga sadržaja te promoviranjem subjektivnosti likovnog izraza u najviši kriterij umjetnosti ostvarene su pretpostavke za *izdvajanje likovnog aspekta – likovno postaje stvar po sebi – iz totaliteta umjetničkog djela*. Prva posljedica toga izdvajanja bila je nekompatibilnost likovnog i crkvenog u prikazivanju religioznih tema: nastala su *vrhunska likovna djela koja nisu mogla biti integrirana u život vjerske zajednice*. *Tradicionalno-crkveno i moderno-umjetničko* odsada se načelno *moгу suprotstaviti* i u praksi se zaista često i suprotstavljaju.



Lovis Corinth, Skidanje s križa, 1906.

⁷ Usp. H. SCHWEBEL, *Die Christus-Identifikation des modernen Künstlers*, u: W. SCHMIED (izd.), *op. cit.*, 67.

Posred svijeta umjetnosti otvorila se nova pukotina koja će ubuduće razdvajati svjetovnu religioznu i crkvenu umjetnost. Religiozna nastaje u vrtlozima na fronti vremena, crkvena pak u distanciranom miru njeguje provjereno. Dvadeseto stoljeće stvorilo je vrhunska umjetnička djela, najistaknutija svjedočanstva subjektivne vjere, koja pak nisu našla svoje mjesto u crkvama.



Emil Nolde, *Život Isusov*, 1912.

Kao reprezentativni primjer može poslužiti Emil Nolde i njegov devetodijelni triptih *Život Isusov* iz 1912. koji je ocijenjen kao religiozno djelo stoljeća. Crkva to djelo nije nikada prihvatila, nego se, naprotiv, založila da ono ne bude pokazano na izložbama u Bruxellesu i Kölnu 1912.⁸

Ni epohalna djela Lovisa Corintha nisu imala bolju sudbinu: *Skidanje s križa* (1906.), *Veliko mučenje* (1907.), *Crveni Krist* (1922.) ili *Ecce homo* (1925.) također nisu ušli u crkve.⁹ Isto vrijedi i za Maxa Beckmanna koga likovna kritika ubraja u najsnažnije religiozne slikare stoljeća.¹⁰

⁸ Usp. A. GÖRGEN, *Emil Nolde. Biographische Übersicht*, u: H. BAUER (izd.), *Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder*, Hamburg 2000.-2001., 173.

⁹ Usp. P.-C. SCHUSTER, CH. VITALI, B. BUTTS, *Lovis Corinth*, München-New York 1996., 167, 169, 267, 321. Samo je jedno rano *Raspeće* L. Corintha postavljeno u evangeličkoj crkvi u Bad Tölzu 1897. Usp. R. VOLP, *Kunst und Religion VIII. Das 20. Jahrhundert*, u: *Theologische Realenzyklopädie (Studienausgabe)*, Berlin – New York, 2000., sv. XX, 306-329, 308.

¹⁰ Usp. isto. Vidi također: W. SCHMIED, *op. cit.*, 200-201.



Lovis Corinth, Crveni Krist, 1921.

Njegove slike *Uskrsnuće*, *Adam i Eva*, *Krist i grešnice*, kao i *Skidanje s križa* – sve nastale 1917. – pripadaju svijetu sekularne religioznosti. Ni Georges

Rouault, koga jedni smatraju »možda posljednjim velikim slikarom religioznih tema«¹¹, a drugi »najstrastvenijim religioznim slikarom dvadesetog stoljeća«¹², nije dobro primljen od Crkve.

Willelm de Kooning je naslikao veliki triptih (2 x 6 m) za oltar crkve Sv. Petra u New Yorku. Djelo je toliko iritiralo vjernike da su već nakon prve službe Božje 1988. djelo vratili umjetniku.¹³



Georges Rouault, *Biblijski pejzaž*, 1956.

¹¹ W. STADLER, *op. cit.*, 191.

¹² K. RUHRBERG – M. SCHNECKENBURG – CH. FRICKE – K. HONNEF, *Kunst des 20. Jahrhunderts I-II*, Köln-Lisboa-London-New York-Tokio 1998., I, 47.

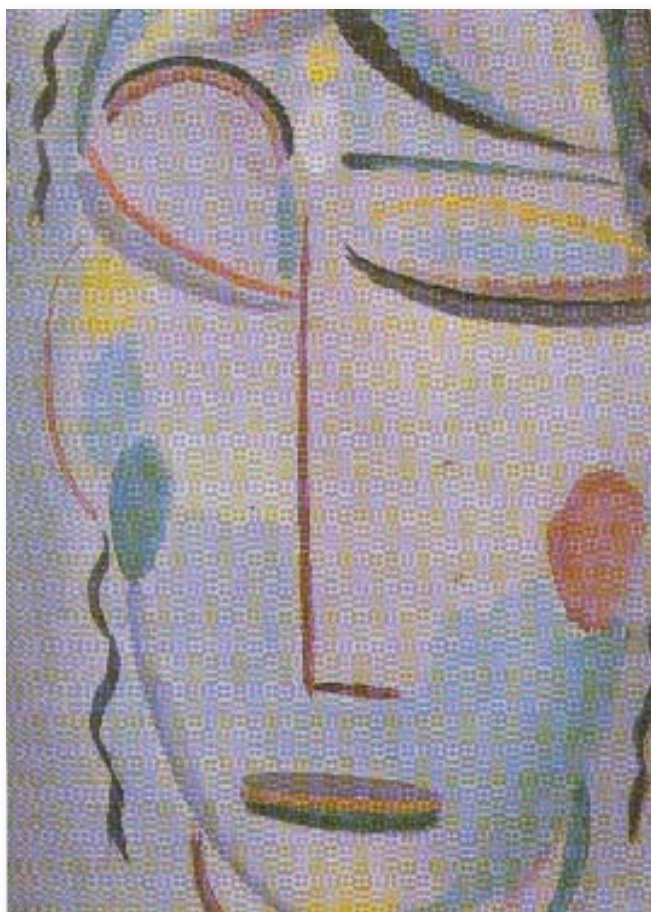
¹³ Usp. R. VOLP, *op. cit.*, 316. Jedna od neposrednih smetnja za ulazak umjetnosti u crkve tijekom dvadesetog stoljeća jest posve određena teološka izobrazba klera koja je primarno orijentirana na čitanje, razumijevanje i posredovanje (biblijskih kao i drugih) tekstova, a mnogo manje na likovnu umjetnost. Drugu smetnju predstavlja okolnost što najveći dio klera dolazi iz nižih društvenih slojeva, za koje je umjetnost »luksuz«, dok su se nasljednici visokog građanstva preselili u galerije i muzeje. Usp. *isto*, 321.

B. RELIGIOZNA UMJETNOST NAKON »BOŽJE SMRTI«

I. Nova duhovnost umjetnosti

Umjetnost dvadesetog stoljeća preuzima na se odgovornost za utemeljenje nove duhovnosti bez koje nisu mogući ni ljudski život ni umjetnost.¹⁴

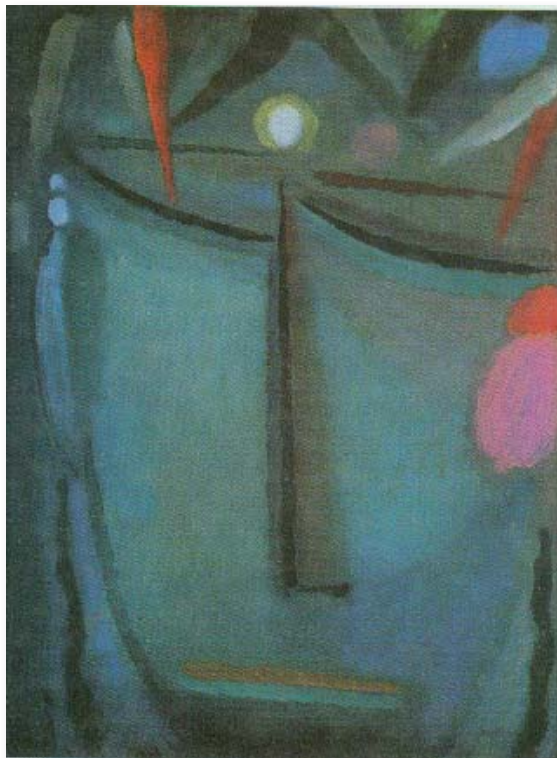
Alexej Jawlensky (1864.-1941.) je cijeli život istraživao tajnu ljudskog lica. I pod kraj života, kad je mogao slikati samo s velikom mukom i držeći kist objema rukama, još je crtao i slikao lica.



Aleksej Jawlensky, Spasiteljevo lice, 1918.

¹⁴ Usp. H. SCHWEBEL, *op. cit.*, 207.

U radu na temi lica sve je više dolazila do izražaja religioznost koja se, između ostalog, iskazuje i u izboru naslova slika: *Lice Spasitelja*, *Trnova kruna*, *Crno gledanje* ili *Tiho svijetljenje*.¹⁵ Svoje iskustvo Jawlensky je ovako formulirao: »Nekoliko godina slikao sam te varijacije, a onda mi je postalo nužno pronaći oblik za lice, budući da sam razumio da velika umjetnost treba biti slikana samo s religioznim osjećajem. A to sam mogao unijeti samo u ljudsko lice.



Aleksej Jawlenski, *Trnova kruna*, 1918.

Shvatio sam da umjetnik svojom umjetnošću mora formama i bojama kazati ono što je u njemu božansko. Zato je umjetničko djelo vidljivi Bog, a umjetnost je 'čežnja za Bogom'.¹⁶ Jawlensky je čak i samo slikanje shvatio kao *meditaciju i religiozno zrenje* kojemu slikar daje umjetničku formu.

¹⁵ Usp. K. WINNEKES (izd.), *Christus in der bildenden Kunst*, München 1989., 66.

¹⁶ A. Jawlensky, Pismo upućeno Willibrordu Verkade-u 1938. Citirano prema: W. SCHMIED, *op. cit.*, 246.

On je uvjeren da će i dobro predisponirani promatrač umjetnikovo djelo shvatiti kao viziju reduciranu na boju i oblik te će, zadubljen u meditaciju na koju ga slika poziva, i sam u ljudskom licu, kao slabom odbljesku Božanstva, prepoznati Krista¹⁷. Sva se lica u Jawlenskog napokon svode na Kristovo lice.¹⁸

Wassily Kandinsky (1866.-1944.) se i kistom i perom bori za novu *duhovnost umjetnosti*. U svom djelu *Über das geistige in der Kunst* (1912.) oštro kritizira predajom posredovano židovstvo, katoličanstvo i protestantizam, tvrdeći da te religije imaju materijalistički *credo*, pa stoga u sebi sadrže ateizam (»u stvarnosti oni su ateisti«¹⁹). U interesu dematerijalizacije religije Kandinsky se zauzima za jednu apstraktnu umjetnost koja je u stanju na posve duhovan način kazivati o *Uskrsnome* i o njegovu *Kraljevstvu istine, pravde i ljubavi*.



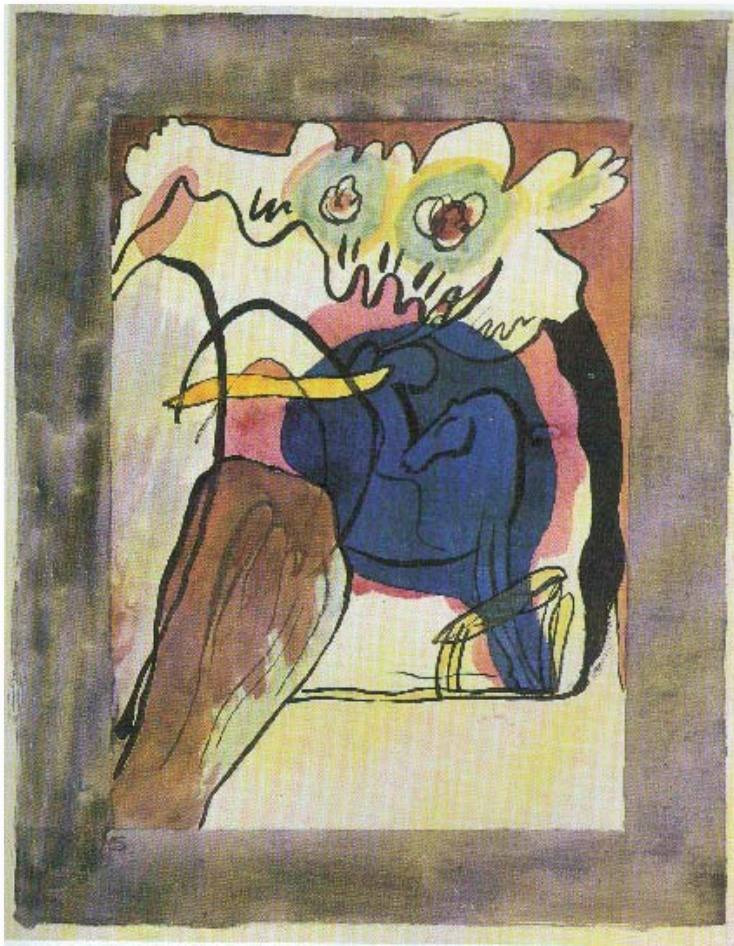
Wassiliy Kandinsky, Impresija III, 1913.

¹⁷ Usp. R. VOLP, *op. cit.*, 310.

¹⁸ Usp. K. WINNEKES, *op. cit.*, 66.

¹⁹ W. KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952., 36.

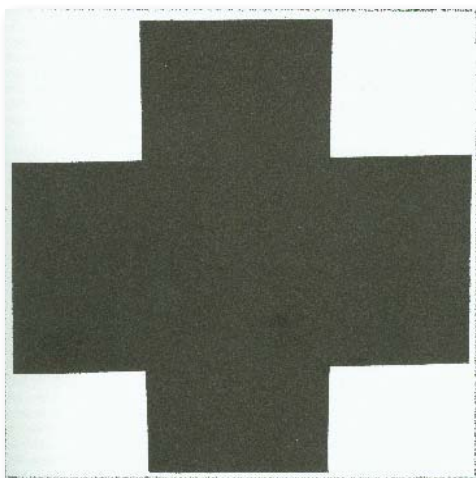
Nužno je stoga dosadašnju umjetnost – koja se pretvorila u robu i postala oblikom ulaganja! – radikalnom kritikom očistiti od materijalizma, a njezinu istinsku obnovu može pokrenuti jedino snaga nove religioznosti vođene glazbom.²⁰ Ta nova umjetnost, oslobođena materijalizma i produhovljena, treba prema Kandinskom preuzeti vodeću ulogu u nadolazećoj »epohi velikih duhovnih«²¹.



Wassilij Kandinsky, Skica za omot Almanaha »Der blaue Reiter«, 1911.

²⁰ Usp. R. VOLP, *op. cit.*, 310.

²¹ W. KANDINSKY, *op. cit.*, 143. Utjecaj Kandynskog na duhovna kretanja dvadesetog stoljeća umanjila je njegova bliska veza s Rudolfom Steinerom na kojeg je Crkva gledala s nepovjerenjem. Usp. R. VOLP, *op. cit.*, 310.

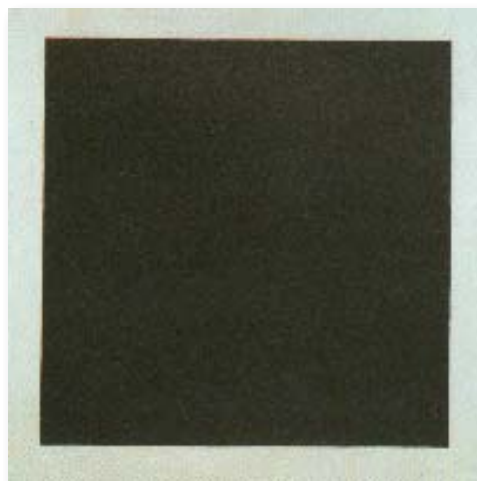


Geometrijsko slikarstvo također je nastalo iz potrebe za *novom duhovnošću*. Na njegovu su se projektu zajedno našla tri umjetnika iza kojih stoje tri velike i različite tradicije: Kazimir Maljevič (1878.-1935.) dolazi iz pravoslavlja, Piet Mondrian (1872.-1944.) iz protestantizma i Josef Albers (1888.-1976.) iz katoličanstva.

Kazimir Malevič, Crni križ, litografija, oko 1920.

Potaknut kubizmom i Maljevič traži novi model tumačenja svijeta, uvjeren da sustav *čistih geometrijskih oblika i čistijih boja* može oživjeti prastare metafizičke simbole primitivnih kultura i mobilizirati svježe snage suvremenika za izgradnju novog svijeta. *Kvadrat*, znak suprematizma,²² predstavlja simbol početka iz »ničega« i simbol kraja,²³ a suprematizam u sebi nosi klicu budućeg oslobođenja od svih predmetnih predodžaba o spasenju.²⁴

Kazimir Malevič, Crni kvadrat na bijeloj pozadini, nakon 1920.

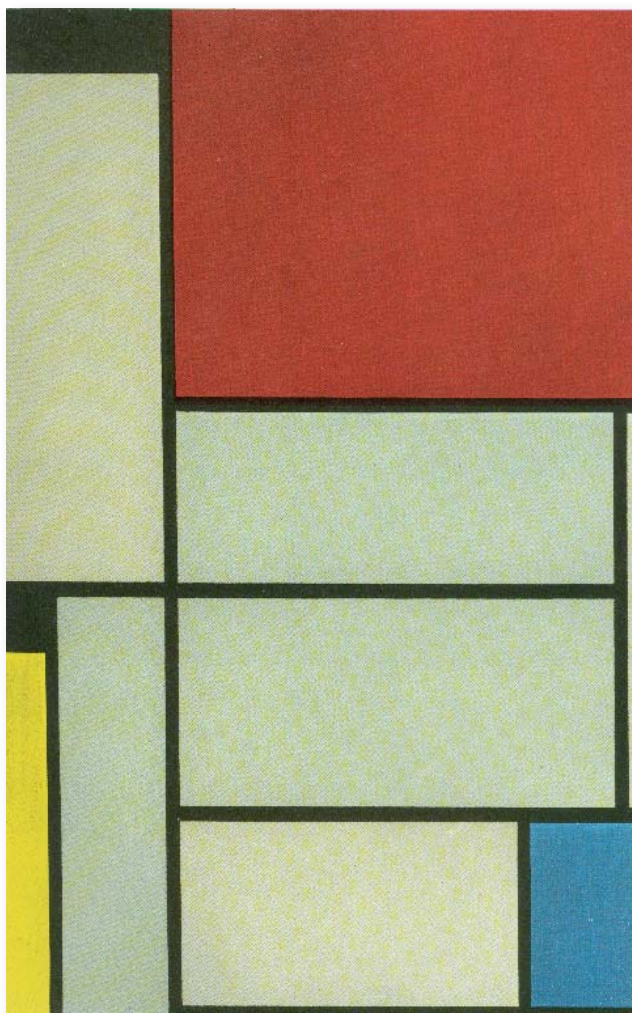


²² »Pojam *nova umjetnost* u međuvremenu je postao ponešto zbrkan i previše općenit. Iz toga sam razloga za bezidejno i bespredmetno stvaranje izabrao oznaku suprematizam. Suprematizam kao bespredmetni svijet ili kao oslobođeno 'ništa'. Pri tome sam pošao od ideje da je sve tu bilo kao 'ništa', dok se nije uključio čovjek sa svim svojim predodžbama i pokušajima da spozna svijet.« K. MALEWITSCH, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962. Citirano prema: W. SCHMIED, *op. cit.*, 259.

²³ Usp. R. VOLP, *op. cit.*, 310.

²⁴ Usp. K. MALEVIČ, *op. cit.*, 262.

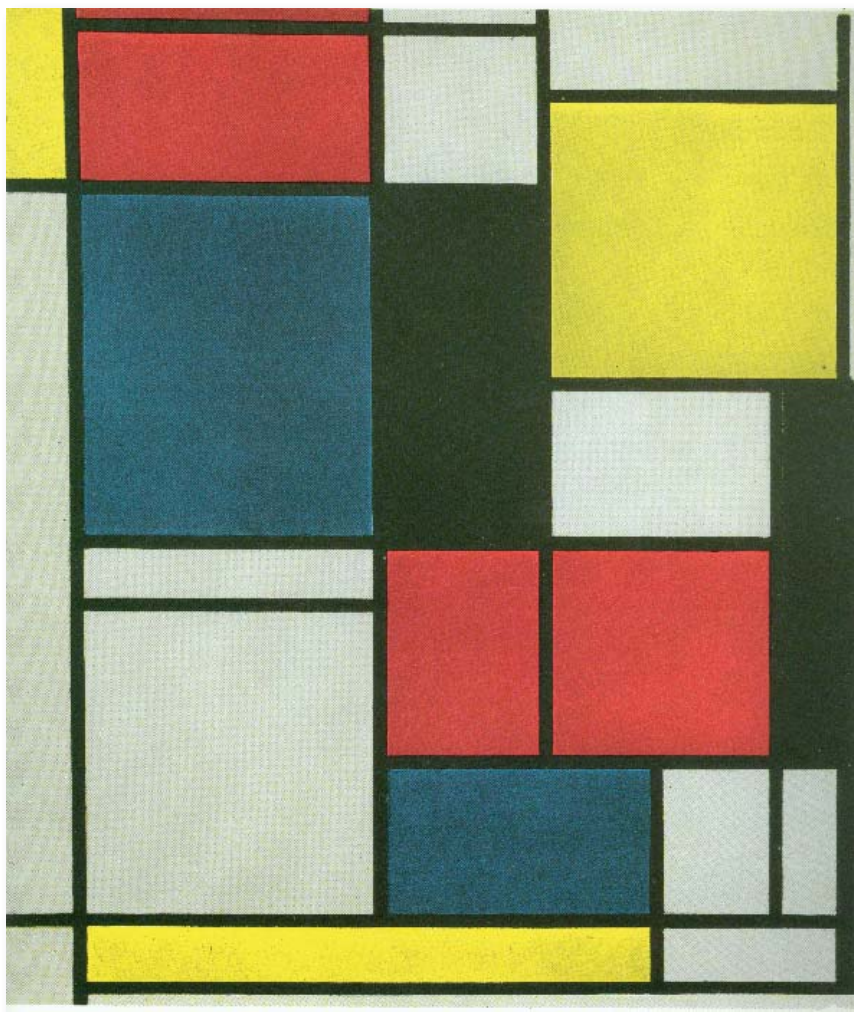
Piet Mondrian (pod utjecajem teozofije Rudolfa Steinera) nastoji u svome slikarstvu predstaviti *auru* koja ovija sve snage i organskog i duhovnog života. Snažom intuicije umjetnik »vidi stvari mnogo duhovnije nego običan čovjek«²⁵ te je zbog toga umjetnost blagodat za ljude.



Piet Mondrian, Slika I. 1921.

²⁵ P. MONDRIAN, *Dnevnik*, 1914. Citirano prema: W. SCHMIED, *op. cit.*, 272.

Sama »umjetnost, budući da je nadljudska, njeguje nadljudsko u čovjeku, pa tako predstavlja sredstvo evolucije čovječanstva, jednako kao religija«²⁶. A oblici u kojima umjetnost predstavlja svoje sadržaje dostižu u geometrijskoj apstrakciji najvišu jasnoću, a boje čistoću.²⁷



Piet Mondrian, Slika II, 1921.-1925.

²⁶ *Isto.*

²⁷ Usp. R. VOLP, *op. cit.*, 310.

Josef Albers ističe *auru kvadrata* kao simbola svega događanja. Uspoređujući Albersa s drugim umjetnicima, Wieland Schmied je zapisao: »Nitko nije boju u toj mjeri shvatio kao živo biće. Ni kod koga se duhovno ne pojavljuje tako isključivo kao radost koja dolazi od solidne radinosti. Nitko nije bio odvažniji od njega koji se prividno odrekao svake avanture«.²⁸

2. Umjetnost – kritika društva i kulture

Između početaka Prvog i kraja Drugog svjetskog rata nastale su neke slike Krista koje stoje u izravnoj vezi s društvenom zbiljom. Za razliku od slika Krista Corintha i Jawlenskog, koje tematiziraju osobnu patnju, polazeći od mističkog iskustva, ove predstavljaju oštru kritiku društva koja ima kršćansko polazište.²⁹ Nakon Prvog svjetskog rata ta



je kritika unutar »klasičnog realizma« motivirana evanđeljem i, prije svega, Kristovom »zapovijedi« ljubavi prema bližnjemu. Središnji motivi su *Pietà* i *Isus siromaha*. U Dnevniku iz 1925. godine slikarica Käthe Kollwitz (1867.-1945.) je zapisala: »Boga nisam ljubila – bio mi je previše dalek, no prema njemu sam imala strahopoštovanje. Isusa jesam ljubila.«³⁰

Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz i Franz Wilhelm Seiwert snažno su istaknuli Krista kao ideal nasuprot svoj brutalnosti ratnog i poratnog vremena.³¹

Max Beckmann, *Skidanje s križa*, 1917.

²⁸ W. SCHMIED, *op. cit.*, 194.

²⁹ Usp. K. WINNEKES, *op. cit.*, 67.

³⁰ KÄTHE KOLLWITZ, Dnevnik 1925. Citirano prema: W. SCHMIED, *op.cit.* 255.

³¹ Usp. K. WINNEKES, *op. cit.*, 67.

Max Beckmann (1884.-1950.) je tipičan slikar urbanog života. Doživljaj prvog svjetskog rata samo ga je utvrdio u odluci da se posveti pitanjima socijalnih odnosa.³² U grad kao duhovni prostor svoje likovnosti Beckmann uvodi i Krista. Slikama *Krist i grešnica* (1917.) te *Skidanje s križa* (1917.) umjetnik – posredstvom »jednog koji nije bio sebičan« – predstavlja istinu nepravde, mučenja i ubijanja. Zato je Kristovo tijelo na *Skidanju s križa* neproporcionalno veliko i ispunja svu sliku, dapače jedva u nju staje. I na slici *Krist i grešnica* također je u igri društvena zbilja: ovaj puta Krist štiti jednu ženu od licemjerâ koji je osuđuju za ono što sami sebi potajno rado dopuštaju. Tako gledane, Beckmannove slike Krista predstavljaju pobunu umjetnika koji se ponadao »da će jednom zajedno sa svojim slikama načiniti građevinu. Izgraditi kulu u kojoj ljudi mogu izvikati sav svoj bijes i očaj, svu svoju jadnu nadu, radost i divlju čežnju. Novu crkvu.«³³



Max Beckmann, *Krist i grešnica*, 1917.

Među meksičkim slikarima-kritičarima društva osobito se ističe Jozé Orozco (1883.-1949.). U djelu *Apokaliptička žena* (1942.-44.) predstavlja povijesnu katastrofu svoga naroda. To je pobuna savjesti protiv sila zla i tame koje imaju ljudsko lice. Napokon treba spomenuti Orozcovu sliku *Krist razara svoj križ* (1934.), možda najintragantnije sekularno religiozno djelo dvadesetog stoljeća.

³² »Rat eto ide svome tužnom kraju. On nije promijenio ništa od moje ideje života, on ju je samo potvrdio. Zacijelo idemo ususret teškom vremenu. No upravo sada, više nego prije rata, imam potrebu ostati među ljudima. U gradu. Upravo je tu sada naše mjesto. Moramo sudjelovati u svoj bijedi koja će doći. (...) Upravo sada moramo stati uz ljude što je moguće bliže. To je jedino što donekle može motivirati našu inače veoma suvišnu i sebičnu egzistenciju. Da ljudima damo sliku njihove sudbine, a to se može samo ako ih se voli. Ta, inače je besmisleno voljeti ljude, tu gomilu egoizma (kojoj čovjek i sam pripada). Ali ja ovo činim unatoč toj činjenici. Volim ih sa svom njihovom malenkušću i banalnošću. Sa svom njihovom tupoglavošću i jeftinom skromnošću i njihovim, oh!, tako rijetkim junaštvom.« M. BECKMANN, *Schöpferische Konfession*, u: *Tribüne der Kunst und Zeit*, 13, Berlin 1920. Citirano prema: K. WINNEKES, *op. cit.*, 67.

³³ *Isto*, 69.

»... izmučeni Čovjek boli čije se rane veristički prezentiraju, vraća se natrag u svijet pun ubijanja i uništavanja i ruši svoj križ. U pozadini (...) brda zdrobljenih ratnih strojeva, simboli kulture. Spasitelj se činom očaja okreće protiv lažne kulture koja rađa rat i uništenje, koja nije dostojna njegove žrtve i koja nema prava nositi njegovo ime – strastveni proročki protest protiv nihilizma naše civilizacije.«³⁴

U poetici novog realizma predstavljanje religioznih sadržaja ponekad poprima ekscesne oblike.³⁵

C. UMJETNOST KAO SEKULARNA RELIGIJA

1. Transformacija religioznog u umjetnosti dvadesetog stoljeća

Javna kultura dvadesetog stoljeća tematizirala je neke važne probleme religije, ali *izvan crkava*.³⁶ Među predstavnicima javne kulture uopće i među predstavnicima umjetnosti posebno, stvorilo se veliko nepovjerenje prema crkvama zbog, kako im je predbacivano,³⁷ njihove povezanosti s centrima moći. Predstavnicima religija odgovorili su također svojim nepovjerenjem prema umjetnosti javne kulture, dovodeći u pitanje njezinu autentičnost i istinitost, u čemu su je podržavali i određeni kritičari umjetnosti.³⁸

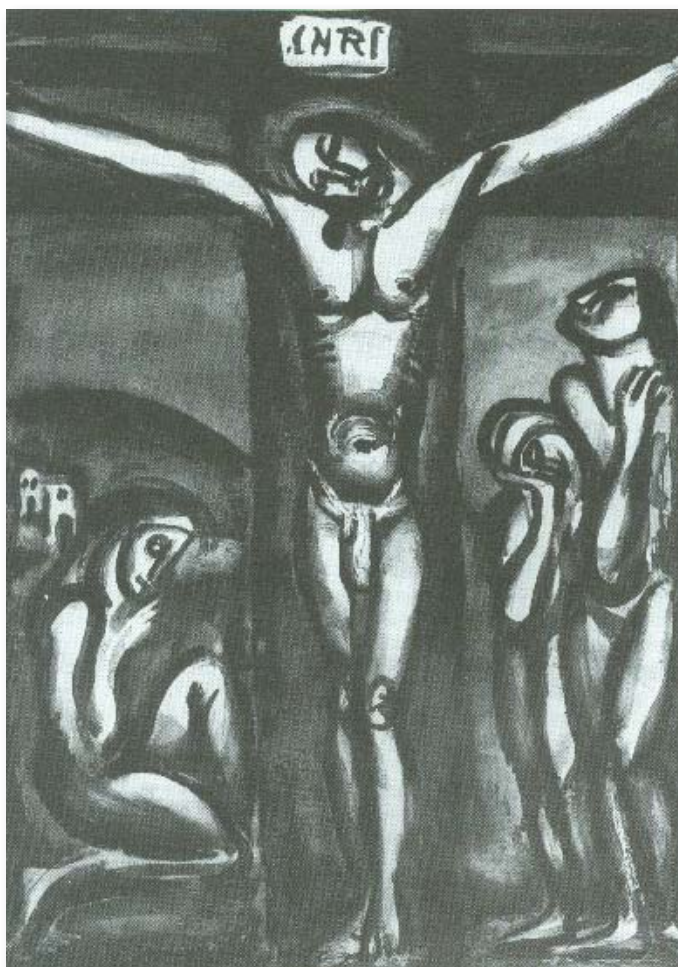
³⁴ H. HAUFE, *Christliche Ikonographie im Dienst der Gesellschaftskritik*, u: W. SCHMIED, *op. cit.*, 83-98, 86.

³⁵ Njemački realist Harald Duewe naslikao je svoju sadističku *Posljednju večeru* (1978.). Pred dvanaestoricom muškaraca na stolu stoje zdjele i u njima *ljudsko srce, slomljena ruka, noga* (...) dijelovi tijela koji trebaju *realistično* predstaviti Krista koji sebe žrtvuje za zajednicu. Teško je reći je li to djelo uopće još religiozno i, ako jest, u kojoj je mjeri i u kojem smislu. Usp. R. VOLP, *op. cit.*, 315.

³⁶ Barnett Newman je, prema mišljenju nekih kritičara, naslikao najznačajniji *Put križa* dvadesetog stoljeća. To djelo nije, međutim, našlo mjesta ni u jednoj crkvi, nego ga je udomila jedna privatna galerija. O svome djelu Newman je zapisao: »Nitko me nije molio da naslikam te postaje križa. Nije mi crkva dala nalog. One nisu crkvena umjetnost u konvencionalnom smislu, no one imaju posla s mukom kako je ja osjećam i razumijem. Meni je, međutim, još zanimljivije što one mogu egzistirati bez crkve«. W. SCHMIED, *op. cit.*, 274.

³⁷ Katoličkoj crkvi predbacivana je ovisnost o Vatikanu, a protestantskim crkvama povezanost s državom. Usp. R. VOLP, *op. cit.*, 320.

³⁸ K. Scheffler je talijanskim futuristima 1912. godine predbacio nepoštenje, »zavist« i druge »niske nagone«. Usp. *Isto*.



Georges Rouault, Raspeće, 1918./1927.

»*Rekurs na povijesne sustave ikonografije i prošle stilove bilo je diljem svijeta najudobnije rješenje u svim crkvama.*«³⁹ Najvažnija dugoročna posljedica takvog stava jest odlazak velike umjetnosti iz crkava. Stagnacija koja je time prouzročena traje – ako izuzmemo rijetke iznimke⁴⁰ – do danas.

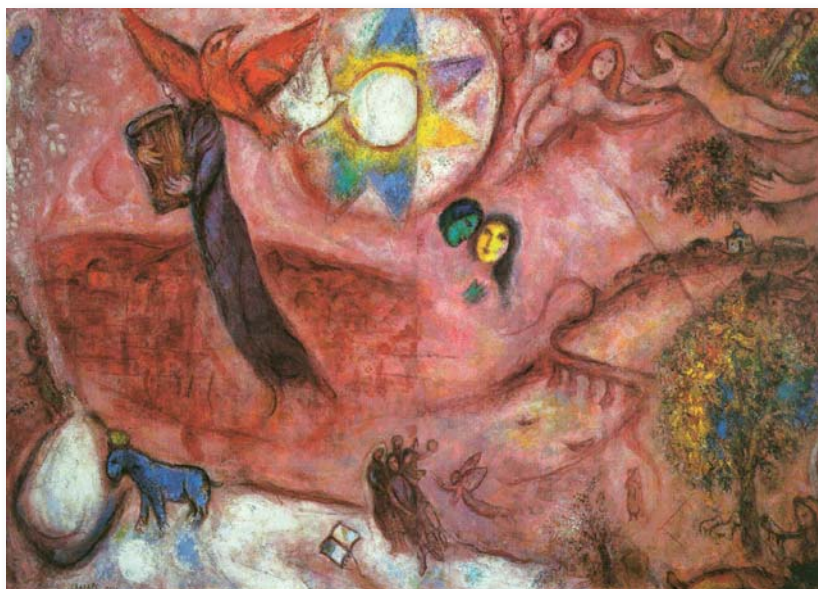
Religiozno pak u sekularnoj likovnoj umjetnosti transformiralo se u mnogo oblika, od kojih mi se najvažnijim čine *poezija, kreativnost, kontemplacija*.

³⁹ *Isto*. Istaknuo M. J.

⁴⁰ Usp. bilješku 16.

2. Religioznost kao poezija – Marc Chagall

Marc Chagall (1889.-1985.) je veliki dio svoga stvaralaštva posvetio svijetu Biblije i time sebi osigurao mjesto najznačajnijeg tumača Biblije u dvadesetom stoljeću. Za ciklus *Biblijska poruka* francuska mu je vlada na prijedlog ministra kulture A. Malrauxa 1969. izgradila *Musée National. Message Biblique Marc Chagall* u Nici.⁴¹ *Postavljanjem Chagallova biblijskog ciklusa u muzej u Nici simbolički je naznačena velika promjena biti slikarstva dvadesetog stoljeća, u kojoj »religiozno nije prešlo u profano nego u poetsko u najširem značenju riječi«*⁴². Chagall je na tu promjenu pristao.



Marc Chagall, *Pjesma nad pjesmama V*, 1956.-1966.

Poimajući Bibliju kao »najveći izvor poezije svih vremena«⁴³ Chagall je prihvatio taj muzej kao mjesto susreta ljudi svih religija, mjesto mira, ljubavi, produbljene duhovnosti i smisla.⁴⁴

⁴¹ Usp. S. FORESTIER (izd.), *M. Chagall. Die großen Gemälde der biblischen Botschaft*, Stuttgart 1992.

⁴² *Isto.*

⁴³ *Isto.*

⁴⁴ Usp. *isto.* Chagall je radio vitraile u katedralama u Metzu, Reimsu, Sarrebourgu, Zürichu, Tu-delejuju, Pocantico Hillu i u Mainzu kao i u sinagogi Univerzitetske klinike Hadassah u Jeruza-

Unutar umjetnosti dvadesetog stoljeća Chagall se doima kao neki davni do-bri duh iz vremena gotskih katedrala koji je zalutao u naše vrijeme i naš prostor. »... ponekad mislim da sam netko posve drugi, da sam takoreći rođen između neba i zemlje, (...) svijet je za mene velika pustinja u kojoj moja duša luta poput baklje«⁴⁵, piše u svom kratkom predgovoru za *Muzej Biblijske poruke*.

Možda je Marc Chagall likovno predstavio *posljednji veliki san kršćanske civilizacije Zapada – onako kako je to bilo moguće u stoljeću nakon »Božje smrti«*.

3. Religioznost kao kreativnost – Joseph Beuys

Pitanje o čovjeku postavlja se u umjetnosti dvadesetog stoljeća u raznim vidovima. Joseph Beuys (1921.-1986.) ga postavlja kao pitanje o ljudskoj kreativnosti.

Polazište Beuysova rada jest uvjerenje da je Krist realno i aktualno svuda nazočan te da od njegove nazočnosti trajno dolaze »impulsi Krista« koji potiču kreativne snage u čovjeku: *svaki je čovjek potencijalni umjetnik*. Na put k otkrivanju svoga istinskog bitka čovjek mora proći fazu samoće u koju ga je dovela suvremena znanost. Svoje se samoće ne treba ni stidjeti ni bojati. U samoći i izdvojenosti »koju čovjek treba proći (*Pokaži svoje rane*) kao što ju je i Krist prošao«⁴⁶, čovjek – spotaknuvši se preko znanosti o materiju svijeta i materijalnost svoga bića⁴⁷ – postavlja pitanje o svojoj biti i otkriva je kao *kreativnost*. Tu svoju kreativnu bit čovjek mora otkriti vlastitom snagom, a nakon metamorfoze duha u znanosti on je to doista u stanju. Ne treba očekivati Pomoć od religija jer »u čovjeka je već dosta investirano preko božanskih instanci«⁴⁸.



Joseph Beuys, *Raspeće*,
1962.-1963.

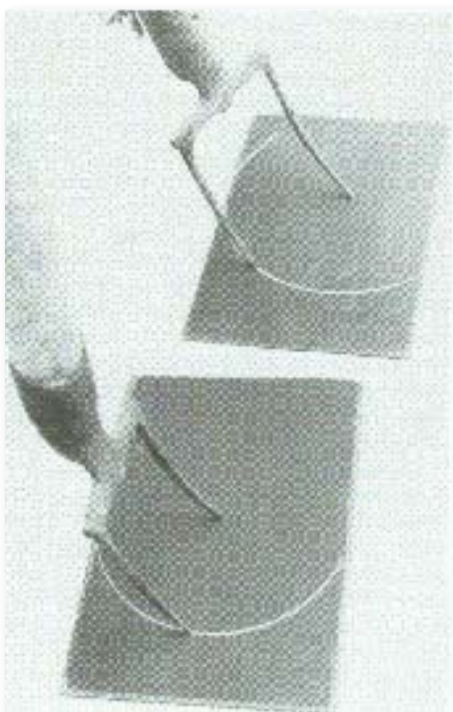
lemu. Tapiserije, mozaike i vitraile je izradio za *Ujedinjene narode* te slike za opere u Parizu i New Yorku. Usp. *isto*, 7.

⁴⁵ *Isto*.

⁴⁶ H. SCHWEBEL, *op. cit.*, 204.

⁴⁷ Čovjek »mora najprije nadoći na Zemlji, tj. zapravo najprije mora udariti o materiju. Mora doživjeti element smrti, da stoji tu u potpunju samoći i pita o svojoj biti, o biti svijeta«. *Isto*, 204.

⁴⁸ ISTI, 205.



Joseph Beuys, *Pokaži svoju ranu*,
1967./1980.

Crkva čovjeku ni ne može pružiti pomoć. Beuys naime na jednoj strani *bespridržajno pristaje uz Krista* – bez njega ne može ništa zamisliti⁴⁹ – a na drugoj strani *radikalno odbacuje Crkvu* – u njoj se ne osjećaju »impulsi Krista«, pa je stoga smatra nespremnom za proces oslobađanja ljudi i naviještanja evanđeoske poruke.⁵⁰ *Ulogu oslobađanja i razvijanja kreativnosti u čovjeka treba stoga preuzeti umjetnost.*⁵¹

Određujući bit umjetnosti kao kreaciju, čin-događanje sa sakramentalnim značenjem,⁵² Beuys totalizira pojam umjetnosti. Takva umjetnost odgovara čovjeku koji već u svom izgledu ima nešto sakramentalno – on je »utjelovljen«. ⁵³ Povezanost između duha i tijela čini upravo čovjekovu jedincatost. S druge strane »utjelovljenost« čovjeka nužno traži da se njegova kreativnost događa posredstvom *materijalnosti, tjelesnosti, osjetilnosti*. Nestanak bi kreativnosti, po Beuysovu mišljenju, značio također nestanak čovječanstva.⁵⁴

4. Religioznost kao kontemplacija – Marc Rothko

»Suvremeni se slikar ne bavi svojim vlastitim osjećajima ili tajnom svoje vlastite osobnosti, nego prodire u tajnu svijeta. Stoga se njegova imaginacija nastoji

⁴⁹ »Ja i ne smatram da se bez te pozadine mogu riješiti dnevni politički problemi, bez znanja o nadnaravnom u čovjeku, npr. bez znanja o Kristu. Odvojen od njega čovjek više ne može riješiti ni jedan problem: ni praktični, ni poljoprivredni, ni tehnološki, ni socijalni, ni umjetnički.« ISTI, 208.

⁵⁰ »Crkva pak kao organizacija po mom mišljenju zbilja nije više u stanju bilo što kazati o kršćanstvu.« ISTI, 206.

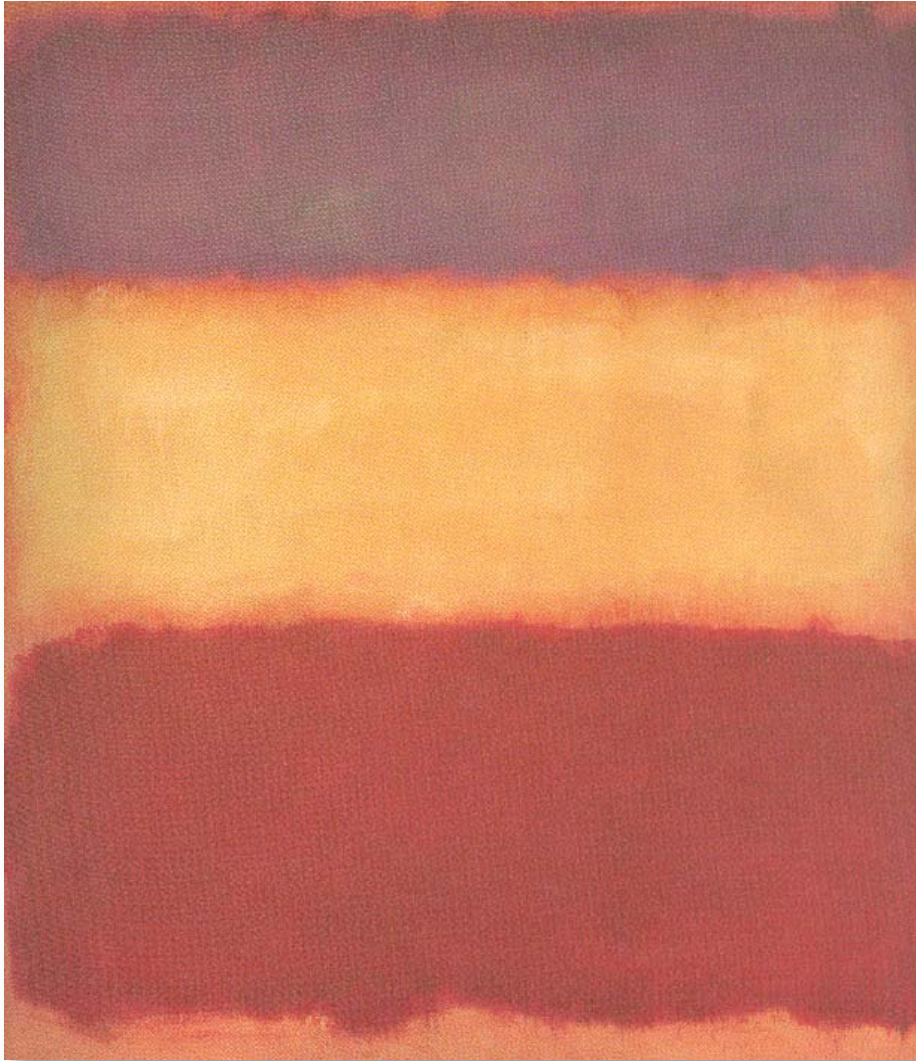
⁵¹ Usp. ISTI, 207.

⁵² U prostorijama civilne zaštite u Baselu priredio je 1971. godine povodom Velikog četvrtka *obredno pranje nogu* za sedmero ljudi – *Aktion Celtic* – i pri tome, aludirajući na krštenje, sebe dao politički voditi. R. VOLP, *op. cit.*, 311.

⁵³ H. SCHWEBEL. *op. cit.*, 207.

⁵⁴ Usp. *isto*.

zakopati u metafizičke tajne. Utoliko njegova umjetnost ima posla s *uzvišenim*. To je religiozna umjetnost koja se dohvaća simbolima temeljne istine života ... Umjetnik pokušava istinu otrgnuti praznini«⁵⁵ – protestno su izjavili u *New York Times*-u 1943. Mark Rothko, Barnett Newman i Maurycy Gottlieb.



Mark Rothko, br. 36, 1957.

⁵⁵ R. VOLP, *op. cit.*, 311.

Mark Rothko (1903.-1970.) nastoji obnoviti istinsku religioznu umjetnost dvadesetog stoljeća. U susretu sa slikom i umjetnik i gledatelj bi trebali doživjeti iskustvo *vlastite nazočnosti u kontemplaciji* u kojoj se ponovno okuplja i u jedinstvo sabire raspršeni bitak. »Hipnotička snaga prostora boje hoće osloboditi od rastresenosti i privesti ka svjesnosti otkupljenog stvorenja.«⁵⁶ Takvu moć mogu imati samo »... slike koje promatrača stavljaju pred brujeću tišinu iz koje je iščezla svaka pojmljiva forma. Na njezino mjesto stupila su kodirana ukazivanja na elementarnu prirodu: horizontalne crte-razdjelnice koje navode na pomisao o praznovnom rastavljanju u kojem su se zemlja i more odijelili od neba i oblaka; svijetleće površine mirno sijajućih boja, kao praenergija iz koje je nastalo svjetlo«.⁵⁷

Takav Rothkov način izražavanja religioznih doživljaja nije prihvaćen u tradicionalnim sakralnim prostorima. *Institut za religiju i humani razvitak* u Houstonu stavio mu je na raspolaganje prostor i umjetnik je u njemu 1965.-1967. uredio svoju *Chapel Paintings*. Postavljena tri triptiha s varijacijama tamnoplave, tamnosmeđe i crne boje trebali bi označiti početak jedne religije koja ima samo jedno određenje: *univerzalnost*. Ta kapela ne pripada ni jednoj konfesiji, a otvorena je za sve ljude.⁵⁸ U susretu s jednom od slika iz *Chapel Paintings* Franz Meyer je primijetio: »Bilo je to prvo djelo nove umjetnosti pred kojim se oblikovala misao da se tu radi o posve neposrednom zornom pojavljivanju Božanskog«.⁵⁹

Rothkova *Chapel Paintings* zamišljena je kao mjesto kontemplacije u ozračju transcendencije. Ona nije posvećena nikome. Možemo je smatrati hramom sekularne umjetnosti dvadesetog stoljeća. I njezine religioznosti. Možda jedne religioznosti bez Boga?

D. CRKVENA UMJETNOST DVADESETOG STOLJEĆA

1. Nazarenci, preraphaeliti i Beuronska škola

Dok je tijekom dvadesetog stoljeća na javnoj likovnoj sceni nastajala sekularna religiozna umjetnost, koja kao »znak osporavanja« nije mogla ući u crkve, unutar crkava je njegovana likovna tradicija koja je pod zastavom crkvene umjetnosti isplovala iz nemirnih voda i završavala uglavnom u rukavcima umjetnosti stoljeća. To događanje ima svoje pretpostavke i svoju povijest.

⁵⁶ *Isto.*

⁵⁷ R. ROSENBLUM, *Mark Rothko*, u: *Modern Painting and The Northern Romantic Tradition*, New York 1975. Citirano prema: W. SCHMIED, *op. cit.*, 284.

⁵⁸ Usp. *isto.*

⁵⁹ FRANZ MEYER, *Begegnungen mit Rothko*, u: *Mark Rothko, »A consummated experience between picture and onlooker«*, Basel 2001., 20.

Od početka devetnaestog stoljeća nastalo je nekoliko umjetničkih grupa koje su, nezadovoljne neplodnošću akademskog klasicizma, željele obnoviti umjetnost i koje su odigrale važnu ulogu u razvitku crkvene umjetnosti.

Prvu modernu udrugu umjetnika s imenom *St. Lukas Bund* osnovao je Johann Friedrich Overbeck u Beču 1809. U nju su stupili Franz Pforr, Peter Cornelius, Franz Hottinger, Joseph Wintergerst, Ludwig Vogel i Joseph Sutter, a organizirana je po uzoru na srednjovjekovne redovničke zajednice, pa su se i »braća sv. Luke« obvezivala na strogi religiozni oblik života. Zbog trzavica s Akademijom u Beču i vjerojatno na nagovor slikara Friedricha Georga von Wächtera, udruga se već 1810. preselila u Rim i u samostanu Sant'Isidoro sul Monte Pincio nastavila u tišini ostvarivati svoj program oživljavanja i njegovanja stare velike umjetnosti u koju su ubrajali Perugina, Rafaela i Dürera. Po asocijaciji na sektu »Nazarenaca« – kako je zbog duge kose i specifičnog odijevanja nazivana rana kršćanska zajednica – udruga je u Rimu dobila pejorativno ime *nazarenci*, koje od 1817. postaje općenito prihvaćeno, a od početka dvadesetog stoljeća postaje oznaka stila s istaknutim značenjem za povijest umjetnosti.⁶⁰

Središnji interes udruge bila je obnova kršćanske umjetnosti u duhu starih majstora. Freska je preferirana tehnika, a najčešće su teme biblijske priče i legende o svecima. U prikazivanju biblijskih sadržaja, nazarenci su osobito značenje pridavali *vjernom i točnom prikazivanju* ambijenta, pa je poznavanje arheologije i studij biblijskih krajolika postao nezaobilaznim. Pod utjecajem romantizma prirodu poimaju kao Božju objavu, a umjetnost kao izmirenje prirode i religije. Iz toga poimanja logično nastaju »metafizički krajolici« – kakve je slikao Caspar David Friedrich – kao *sinteza religije i prirode, kontemplacije i osobne pobožnosti*. Kontemplativnost prirode osobito je istaknuta u slikarstvu na sjeveru Europe.

U najznačajnija ostvarenja nazarenaca ubrajaju se freske u Casa Zuccaro (Peter Cornelius, Johann F. Overbeck i Wilhelm von Chadow), freske u Villa Marchese Massimo (Joseph Führlich), freske u crkvi Trinità dei Monti (Edward Steinle), ciklus fresaka u Alterchenfelder Kirche u Beču (Joseph Führlich).

Utjecaj nazarenaca nije prestao s formalnim razlazom grupe 1918. Svoja su iskustva posredovali i na nekoliko akademija: Wilhelm von Shadow u Düsseldorfu, Peter Cornelius u Münchenu i Berlinu, Joseph von Führlich u Beču. Premda se njihova umjetnost već oko polovice stoljeća polako srozavala na trivijalnost, njezin utjecaj na razvitak crkvene umjetnosti potrajao je sve do pojave ekspresionizma.⁶¹ U Hrvatskoj je đakovačka katedrala oslikana u duhu umjetnosti Nazarenaca.

⁶⁰ Sachwörterbuch der Weltmalerei: *Nazarener*, str. 2. *Digitale Bibliothek Band 22: Kindlers Malerei-Lexikon*, s. 12174 (Usp. G. TOLZIEN, *Nazarener* u: *Kindlers Malerei Lexikon*, VI, 483).

⁶¹ Usp. H. JEDIN (izd.), *Handbuch der Kirchengeschichte I-VII*. Freiburg-Basel-Wien 1962.-1979., VI/2, 1973., 306-308.

U Francuskoj su u istom duhu djelovali umjetnici Hyppolite Flandrin (1809.-1864.) i Pierre Cécil Puvis de Chavannes (1824.-1889.) koji su se također zauzimali za religioznu obnovu umjetnosti. Flandrin je 1832. primio *Grand prix de Rome* za slikarstvo, što mu je širom otvorilo vrata u veliki svijet pa je već sljedeće godine otputovao u Rim. Pod utjecajem svog učitelja Ingesa, a vjerojatno i nazarenaca, posvetio se prije svega zidnom slikarstvu. Vrativši se iz Rima u Pariz, počeo je raditi u crkvama. U *Chapelle St.-Jean de St.-Séverin* naslikao je freske *Isus poziva sv. Ivana i Jakova* (1839.), *Posljednja večera* i *Apokalipsa* (1840.-1841.); u *Saint-Germain-des-Prés* (1842.-1846.), *Kristov ulazak u Jeruzalem*, *Isus nosi križ* te *Alegorija kršćanskih kreposti*; u *Saint-Vincent-de-Paul* (1849.-1853.) *Povorka apostola i svetaca*, a u *Saint-Martin-d'Aindy* u Lyonu *Krist blagoslivlja*. U Flandrinovu djelu zidno je slikarstvo zasjalo u svome starom sjaju.

Pierre Cécil Puvis de Chavannes u Panteonu je naslikao veliki ciklus fresaka posvećenih sv. Genovevi (1874.-1878.). Svojim je djelom snažno utjecao na simbolizam koji je, posredstvom Mauricea Denisa (1870.-1943.), ušao u crkvenu umjetnost dvadesetog stoljeća. U Nizozemskoj su simbolisti Jan Toorop (1858.-1928.) i Jan Prikker (1868.-1932.) svojim freskama, mozaicima i vitrailima postavili temelj ekspresionizmu.

Četiri desetljeća nakon osnutka *Bratstva sv. Luke* u Engleskoj je 1848. na sličnim principima utemeljeno *Bratstvo preraphaelita*. Osnivači su mu bili studenti Kraljevske akademije u Londonu: William Holman Hunt, John Everett Millais i Dante Gabriel Rossetti. Bratstvu su se također priključili slikari James Collinson i Walter Howell Deverell te kipar Thomas Woelner.

Nezadovoljni stanjem na *Royal Academy*, koncipirali su svoj program kao oslobađanje od zabluda »postrafaelitskog« slikarstva. Od nazarenaca su prihvatili zahtjev za jednostavnošću i moralnom ozbiljnošću umjetnosti, ali ne i primat religioznog. Napuštajući prazni historicizam i pompu alegorijskog slikarstva pošli su u potragu za novom istinom prirode kakvu su prepoznavali u slikarstvu Rafaela i prije svega Botticellia. Rossetti je istaknuo najvažnije točke programa: a) ne slikati misli, b) točno promatrati prirodu i otkriveno umjetnički izlagati, c) svaki umjetnički rad provjeriti s obzirom na ozbiljnost i istinitost, d) stvarati samo dobre slike i dobre skulpture.⁶² Preraphaeliti su čak i u predstavljanju biblijskih tema zahtijevali krajnju točnost i povijesne istine i ambijenta: radi točnosti prikaza William Holman Hunt je proveo nekoliko godina u Palestini, minuciozno crtajući biblijske krajolike i arheološke ostatke.

Ideju preraphaelita dalje su posredovali Edvard Burne-Jones i Walter Crane kao neo-preraphaeliti. Oni su najviše zaslužni za oživljavanje umjetničkih zanata i

⁶² *Kindlers Malereilexikon* (Digitale Bibliothek Band 22), Berlin 1999., VI, 523.

razvitak dizajna. Njihove su ideje na prijelazu stoljeća zaživjele u Engleskoj kao *Modern Style*, u Francuskoj kao *Art nouveau*, a u Njemačkoj kao *Jugendstil*.⁶³

U Njemačkoj je Peter Desiderius Lenz (1832.-1928.) pod utjecajem Mauricea Denisa osnovao 1868. *Beuronsku umjetničku školu*. Najznačajniji umjetnici bili su Jakob Gabriel Würger (1829.-1892.), Fridolin Lucas Steiner (1849.-1906.) i Jan Willibord Verkade (1868.-1946.). Ideja vodilja je obnova religiozne umjetnosti i produbljeno poimanje zbilje. Nova religiozna umjetnost treba nastojati stvoriti *sintezu liturgijskog, moralnog, religioznog, likovnog i povijesnog – svojevrsni Gesamtkunstwerk*. Tadašnjoj krilatici *l'art pour l'art* Lenz suprotstavlja *l'art pour Dieu*. Gradnjom slike prema *pramjerama* (geometrijskim oblicima) i uklanjanjem iz nje svega individualnog željelo se stvoriti *bezvremensko djelo* koje čovjeku omogućuje lakše uranjanje u Boga. Sintetiziranjem bizantske umjetnosti, ravninskih mozaika i egipatskog zidnog slikarstva umjetnici su Beuronske škole stvorili značajna djela u prvom redu u crkvama. Oslikali su kapelu Sv. Maura kod Beurona (1868.-1870.), samostansku crkvu Sv. Gabrijela u Pragu (1888.-1890.), opatiju Maria Laach (nakon 1892.) te grob sv. Benedikta i sv. Skolastike u Monte Cassinu (1899.-1913.).⁶⁴

Desiderius Lenz nije, nažalost, priznavao umjetnost nakon Giotta niti je išta držao do moderne umjetnosti. Zbog toga su se njegovi sljedbenici – prije svih Gauguinov učenik Jan Verkade – na početku dvadesetog stoljeća distancirali od njegova stava. Vezujuću kreativnu slobodu na umrtvljeni kanon i negirajući u slici sve individualno, okazionalno i trenutno, Lenz je beuronskoj umjetnosti postavio skretnicu koja će tu školu udaljiti s kolosijeka velike umjetnosti dvadesetog stoljeća, na kome su Georges Rouault, Emil Nolde i Karl Schmidt-Rottluff stvarali religiozna djela jedne nove duhovnosti. Lenz vjerojatno nije bio svjestan da je beuronska umjetnost već pod kraj njegova života izgubila snagu.

2. Pokušaj dijaloga i perspektive

Kršćanska umjetnost, koja se potvrdila u povijesnim stilovima, u dvadesetom stoljeću izlazi iz horizonta potreba Crkve te kao sekularna religiozna umjetnost i nadalje tematizira velike kršćanske sadržaje, zadržavajući sve bitne oznake i dijeleći sve istinske dileme moderne umjetnosti. Crkvena se pak umjetnost dvadesetog stoljeća potvrđuje distancom prema modernoj umjetnosti: njegujući provjerene povijesne stilove, sustavno negira dileme moderne umjetnosti i modernog

⁶³ Usp. *Isto*.

⁶⁴ Usp. R. CARTER, *Beoron school*, u: J. TURNER (ed.), *The Dictionary of Art I-XXXIV*, London, 1998., III, 890.

života. Tijekom stoljeća razdor između sekularne umjetnosti i crkvene umjetnosti stalno se produbljavao, a imao je štetne posljedice i za jednu i za drugu.



Emil Nolde, *Posljednja večera*, 1909.

Crkvena je umjetnost gradila crkve i oblikovala liturgijske prostore u kojima nema mjesta za modernu umjetnost, a umjetnost sekularne kulture gradi muzeje i oblikuje ih kao *hramove umjetnosti – nove religije sekularnog društva*. Po pompoznosti i veličanstvenosti suvremeni svjetski muzeji slični su gotskim katedralama, no po duhu iz kojeg nastaju temeljno se od njih razlikuju: dok gotske katedrale utjelovljuju vjeru zajednice u Božju nazočnost u svijetu, hramovi suvremene umjetnosti utjelovljuju iskustvo čovjekove nazočnosti i Božje odsutnosti u svijetu.⁶⁵ Ta

⁶⁵ Poput vjerskih svetišta koja okupljaju vjernike iz dalekih krajeva, i današnji svjetski muzeji okupljaju milijune hodočasnika sekularne religije iz cijelog svijeta. U vrijeme velikih izložaba neki su muzeji otvoreni neprekidno dan i noć. Neke smotre svjetske umjetnosti (npr. *Biennale u Veneciji* i *Documenta u Kasselu*) odvijaju se prema ritualima koji sličje religijskim.

okolnost otežava toliko potrebni dijalog između suvremene umjetnosti i Crkve. Crkva se naime nipošto ne smije pretvoriti *ni u hram umjetnosti, ni u kuću poezije ili glazbe, ni u mjesto kontemplacije* jer je više od svega toga: ona je *sveto mjesto u kojem se zajednica vjernika okuplja na slavlje Boga koji je u njoj nazočan*. Mogući ulazak suvremene umjetnosti u crkve nipošto ne smije zamračiti tu središnju istinu. On je, naprotiv, treba još više istaknuti i aktualizirati.

Određeno otvaranje kršćanskih crkava prema umjetnosti dolazi nakon 1950. godine, kad su dominikanci u Francuskoj angažirali Braquea, Matissea, Rouaulta i Légera.⁶⁶ Time se, međutim, opće stanje nije promijenilo.

Prva veća javna crkvena smotra posvećena pitanju moderne umjetnosti bila je izložba uz 86. »Katholikentag« u Berlinu 1980., koju je postavio Wieland Schmied pod naslovom *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde*. Sličnom smotrom pod naslovom *Mein künstlerisches Credo* popraćen je »Evangelischer Kirchentag« 1983. Na toj izložbi sudjelovalo je pedesetak uglednih, u prvom redu, njemačkih umjetnika. Premda su te izložbe značile pomak u otvaranju crkava prema umjetnosti, ni one nisu bitno dokinule likovnu izoliranost vjerskih zajednica u Europi.⁶⁷

Nešto je bolje stanje samo na području vitraila. Jochannes Meistermann, Ludwig Schaffrath, Johannes Schreiter, Georges Rouault i Marc Chagall stvorili su u nekoliko crkava Europe snažna djela.⁶⁸ A izvedbi nekih dobrih likovnih projekata u crkvama stala je na put uglavnom nekompetencija vodećih ljudi u zajednicama (Johannes Schreiter načinio je – po ocjeni kritičara – izvrstan ciklus za crkvu Sv. Duha u Heidelbergu, no projekt je odbijen zbog neutemeljene antipropagande.⁶⁹

U hrvatskom duhovno-kulturnom prostoru, prije svega u crkvama u Bosni, dolazi u drugoj polovici dvadesetog stoljeća do značajnog otvaranja prema umjetnosti. Osim Dulčića ondje su također radili Seder, Šulentić, Šimunović, Šohaj, Poljan, Biffel, Kesser, Blažanović, Blažević – da spomenem samo najzastupljenije umjetnike. Najveća zasluga za tu promjenu pripada svakako prof. dr. Vjeki Jarku.⁷⁰

Od završetka Drugog vatikanskog sabora do kraja dvadesetog stoljeća sve se jače osjeća potreba za liturgijom koja bi objedinjavala sve aspekte umjetničkog i

⁶⁶ Usp. R. VOLP, *op. cit.*, 316, 321.

⁶⁷ Usp. *isto*.

⁶⁸ Jean Cocteau je radio u *Chapelle des Pêcheurs* u Villefrancheu, Pablo Picasso u *Chapelle de Val-lauris*, Henri Matisse u *Kapeli krunice* u Vence-u. Usp. S. FORESTIER, *op. cit.*, 7.

⁶⁹ Usp. *isto*.

⁷⁰ Usp. M. KARAMATIĆ, *Sakralna umjetnost Bosne Srebrene u drugoj polovici XX. stoljeća*, u: S. HARNI (izd.), *Pogled u Bosnu. Bosanski franjevci i suvremena sakralna umjetnost*. Zagreb 2003., 9-70, 27.

u tom smislu predstavljala svojevrsan *Gesamtkunstwerk*. Rađanje te potrebe stoji, čini se, u još nedovoljno osvijetljenoj relaciji sa sve jasnijom prevlašću znanstvenog vida svijeta u doživljavanju, mišljenju i djelovanju, vida iz čijeg je metodološkog ograničenja na kvantitativno – osjetilima provjerljivo i matematičkim jezikom dohvatljivo – već uslijedilo najprije zamračenje cjeline zbilje života i svijeta, a potom i njezin nestanak za čovjeka. Promoviranjem virtualne stvarnosti kao prostora nove nade u daljnji napredak, dovodi se u pitanje tip kreativnosti nužno potreban za *slavljenje: nemoguće je zamisliti virtualno slavlje za ljude*. Liturgija koja uključuje poetsku riječ, glazbu, likovnu umjetnost i arhitekturu jest *himna raskoši nasuprot sustavnom osiromašenju života*. U ukupnosti elemenata liturgijskog slavlja iskazuje se cjelovitost duhovno-tjelesnog ljudskog bića, stoga ti elementi trebaju biti u međusobnoj ravnoteži.

Drugi vatikanski sabor snažno je istakao središnje mjesto liturgije u životu Crkve, promovirao njezin slavljenički aspekt i aktivno sudjelovanje zajednice vjernika u liturgijskom događanju te na taj način dao bitni poticaj razvitku liturgije.⁷¹

Liturgija i liturgijski prostor predstavljaju velik, težak, važan i skoro neiscrpan zadatak za umjetnost. Od projektiranja, arhitektonskog oblikovanja i likovnog uređenja prostora, zanatske izrade namještaja te kreiranja ruha i posuda do pokreta tijela, svečane glazbe i poetske riječi otvara se veliki prostor za kreativnost. Umjetnici bi u taj prostor trebali ući iskreno i s najvećim poštovanjem jer – ponovimo još jednom – u njemu *zajednica, okupljena u vjeri oko Kristovog oltara, slavi Boga*.

Veće i teže, ali i uzvišenije zadaće za umjetnost i umjetnike, kao i za teologiju i teologe, ne može ni biti. A za ostvarenje te zadaće nužno je uvažiti neke temeljne pretpostavke koje bih želio formulirati u obliku nekoliko teza:

- Zbog veličine i uzvišenosti zadaće moraju se postaviti i najviši kriteriji – svaka proizvoljnost treba biti isključena.
- U prostoru Svetoga nitko nema monopol.
- U sudjelovanju na oblikovanju liturgijskih prostora nijedan član zajednice vjernika ne može biti *a priori* isključen, premda postoje različiti stupnjevi odgovornosti.
- Odluka o načinu uređenja liturgijskih prostora treba biti stvar zajednice vjernika i najpozvanijih stručnjaka.
- U arhitektonsko-likovnom vidu liturgijski prostori ne bi smjeli biti ispod dostignutih standarda – oni bi, naprotiv, trebali postavljati nove standarde. Visoku

⁷¹ Usp. Konstitucija *Sacrosanctum concilium*, 14. u: *Dokumenti*, 1993., 17.

arhitektonsko-likovnu razinu nipošto ne treba izjednačiti s najskupljim materijalima i najvišim cijenama.

- Namjesto pompe i raskoši liturgijske prostore trebala bi resiti najsvečanija jednostavnost i čistoća.
- Liturgijski su prostori mjesta susreta ljudi s Bogom – iz njih treba ukloniti, po mogućnosti, svaki trag taštine.
- Liturgija je slavlje zajednice pred Bogom. Subjektivnost umjetnika trebala bi se potvrditi u dijalogu s općeprihvaćenom vjerom Crkve i vjerom mjesne zajednice.

Summary

THE CHURCH AND THE ARTS

THE DRAMA OF FAITH IN THE ARTS IN THE TWENTIETH CENTURY

The relationship between the Church and the arts in the twentieth century represents a mutual estrangement, leading to an increasingly deeper mutual misunderstanding. Indeed, the main cause of this development ought to be firstly sought in the epochal process of secularization. The estrangement of the arts and the Church has not resulted in the disappearance of religious themes in the arts. On the contrary, a new religious art has evolved and being different from traditional religious art, has been named as secular religious art.

Secular religious art is imbued by a dramatic conflict of subjective faith from which evolved the masterpieces of the twentieth century. However, these works have not found their abode in the churches. Namely, according to the traditional theological concept, secular religious art does not express a faith of the Church and tradition. Instead, it represents a subjective impression of the artist's faith, which according to his insight and disposition, can neglect or even reject the Church. Secular religious art in contemporary culture becomes a specific substitution for religion.

Even though the twentieth century has seen the great artists' contribution to some of the churches, the church communities have as a whole, remained outside of the mainstream tendencies in modern art. The Second Vatican Council recognized an equality of all styles and poetics, hence conceiving the assertions for the Church's opening up to the modern arts.

Key words: Christian art, secular religious art, ecclesiastical art, modern art, iconoclasm, secularization, subjective impression, new spiritual art, transformation of the religious, religiosity-poety, religiosity-creativity, religiosity-contemplation, Nazareens, Prerafaelites, Beuron school, liturgy as Gesamtkunstwerk.