

Problemi sakralne arhitekture na Slovenskem

V tem prispevku želim opozoriti na poudrožje snovanja in odločanja o vsebini cerkve kot sakralnega prostora in drugih spremljajočih vsebinah, ki občestveno skupino ponavadi opredeljujejo kot župnijsko skupnost. Menim namreč, da je samo izvajanje tako zelo odvisno od izbire izvajalcev, njihovih izkušenj, celotne izbrane izvajalske ekipe, da je nemogoče postaviti neke šablone, ker so si ekipe tako različne in se pokažejo težave enkrat v tej, drugič v drugi fazi in so povsem enake kakor pri izvajanju katerega koli objekta. Edino pravilo, ki bi ga bilo možno investitorju priporočiti, je: že pred začetkom gradnje morajo biti projekti izdelani do izvajalske faze, z vsemi njenimi deli, ne samo osnovni, gradbeni, konstrukcijski, pač pa tudi instalacijski, ki morajo biti medsebojno usklajeni. Investitor naj si organizira dober nadzorni organ, po možnosti iz vsake stroke, ker gradbenik ne obvlada niti strojnih niti elektro instalacij. Če je predvidena taka organiziranost, do težav skorajda ne pride. Vse to govori o dobri pripravi pred začetkom gradnje, kajti vsako spreminjanje in nedorečenost, bodisi načrta bodisi operativnih enot, povzroča lahko velike težave, predvsem pa bistveno podraži gradnjo. O tem je bilo že nekaj napisanega in na raznih pastoralnih tečajih tudi povedanega.

K pisanju me je pravzaprav spodbudilo pismo priznanega arhitekta, ki se je udeležil nekega natečaja za novo cerkveno središče in bil "prezrt", kajti ni prišel niti v ožji izbor. Temu dejstvu se ne more načuditi in poučuje druge o tem, kako so nekoč, tudi v nedemokratskih časih, dobivali naročila za

cerkve samo veliki arhitekti, na strokovni višini, danes pa se jih ne upošteva in odriva, in da so celo "člani zelo ekskluzivistične rdeče organizacije naročali tudi pri prof. Plečniku načrte in to celo za edikularne tipe načrtov". Mi smo seveda poučeni, da je bilo teh spomenikov res nekaj in da so se te iste "rdeče organizacije" uprle postavljanju takih objektov, ker so bili zaznamovani s preveč duhovnim odnosom do mrtvih in so delovali kot slovenske kapelice. In prav te dimenzije, torej sakralne, v poslanih projektih na omenjeni natečaj, ni bilo. Zdi se nenavadno, da je bila v 90 % projektov popolna odsotnost smernic II. vatikanskega koncila o bogoslužju, liturgiji, liturgičnih predmetih in celotni opremitvi sakralnega prostora, kar pomeni, da so načrtovalci popolnoma obšli fundamentalne zahteve Cerkve, kakor da jih ne poznajo, ali so jih nonšalantno ignorirali. Ker se omenjeni arhitekt sklicuje na strokovnost, bi rad opozoril na nek esej o arhitekturi angleškega arhitekta Quinlana Terryja (iz leta 1983), za katerega je (mimogrede) dobil evropsko nagrado (naslov eseja je "Kanoni klasicizma").

Prisotnost Božjega v arhitekturnih kamnih?

Ta esej se mi zdi spričo pogostih posegov v naše zgodovinske, stilne arhitekture toliko pomembnejši, ker največkrat nimamo pravega odnosa do te zapuščine preteklosti in preveč popuščamo trenutnim izključno funkcionalističnim potrebam. Tu ne mislim generalizirati in vsega, kar je bilo v preteklosti zgrajenega, proglasiti za umetnost s posebnim nav-

dihom, vendar daje omenjeni esej vsakomur, ki se z ljubeznijo in odnosom približuje starim arhitekturam, neko novo dimenzijo gledanja lepega. Jasno je tudi, to avtor poudarja že na začetku, da je tako gledanje popolnoma subjektivno, vendar se mi zdi, da je za vsakogar, ki mu duhovne dimenzije dovoljujejo presegati časnost, možno in opravičljivo.

Za kaj v razmišljanju Quinlana Terryja pravzaprav gre? Avtor je poleg Avstrijca Leona Kriera v Evropi eden glavnih pobudnikov t. i. novega klasicizma. Vendar tako prvi kot drugi gledata klasicizem (v smislu klasično,

ne klasicistično) s povsem drugačnega zornega kota, kot ga poskuša v novejšem času gibanje sicer uveljaviti. Quinlan Terry ostro zavrača novoklasicistične manire, ki se spogledujejo s klasičnim na način larpurlartističnega posnemanja posameznih detajlov v kombinaciji z modernimi formami, ne da bi dojeli duha tistega časa, od koder so detajl uvozili. Njegov pogled na klasično je kompleksen, zanj je forma šele posledica duhovne razsežnosti. Seveda ga je tako razmišljanje pripeljalo do stopnje, ko je vsemu, kar danes poznamo kot klasično, poiskal vzrok in začetek. Ko se je po-



Judita Karba: Glasba, mešana tehnika, 2003.

glabljal v arhitekturne stile in iskal njihove vzore, mu ni bilo težko pretolči se do starega Rima, antične Grčije in faraonskega Egipta. Tu pa se za marsikoga vse konča oz. začne. Za Terryja tu ni začetek.

Začenja se spraševati, "kdo je bil genij, ki je ustvaril tako brezčasna in univerzalna sredstva arhitekture" in ne verjame, "da so (forme) prišle le kot rezultat človeške bistroumnosti ali kot slučaj časa". Sam pri sebi zaključuje, da ga vse to "spominja na delo tistih možganov, ki so ustvarili nebo in zemljo in vse, kar je na njej". Ves ta red in disciplina mu dajeta "občutek skrivnostnega in nerazložljivega", in ne more razumeti "brezbriznega vedenja sedanjega sveta". Zakaj je tako, ne zna razložiti, razlaga si to fenomenalnost lahko le s tem, da so bila vsa ta sredstva (arhitekturna načela) uporabljana "najprej za čaščenje pravega in resničnega Boga". Nadalje pravi, "da ni potrebno fanatično verovati, da bi vsak inteligenten človek priznal občutek začudenja in skrivnosti". Ne more si razložiti drugače, kot da so vsi proporci in detajli "božanska zamisel", ne pa stvarjenje človeka, ki je bila pred 3500 leti posredovana Izraelcem in jo je "napisala od Boga razsvetljena roka Mojzesa". Prav njemu je bilo naročeno, kako naj v puščavi postavi tempelj (šotor) "Njemu v čast in slavo". Nadalje razmišlja Terry "edino on (Mojzes) je bil sposoben, zaradi življenja in študija na faraonskem dvoru, zapoved Boga prenesti v življenje". V starozavezni knjigi (2 Mz 35,31-33) sta omenjena dva moža: Bazeleel in Aholiab, Mojzesova podanika in razsvetljena z božjim duhom, ki sta bila realizatorja božjih naročil, kako udejanjiti konstrukcije in detajle za žrtveni prostor in "šotor za najsvetejše". V puščavi seveda niso imeli marmorja in zlata, zadovoljiti so se morali s palmovimi debelimi vejami, ki so same na sebi tvorile začetke kapitelov in baz na stebrih, zabitih v zemljo. Kasneje, ko so se naselili za stalno in zidali

kamnite "šotore", so uporabljali tudi plemenite kovine, zlato, srebro in medenino, da so z njimi krasili že preoblikovane detajle, v večjo "čast in slavo Božjo". In iz teh časov so se preko Davida in Salomona, razlaga Terry, razvili vsi stili (dorski, jonski, korintski), ki veličajo arhitekturo antike in vse stile do 20. stoletja.

To je kratek povzetek Terryjevih razmišljanj o nastanku kanonov v stilih, ki jih tudi teološko utemeljuje. Naše razmišljanje bi želeli navezati na dela našega prof. Plečnika. Kadar koli naletimo na razlage raziskovalcev njegovega dela, se zdi, kot da so prezrli prav ta vidik duhovne razsežnosti pri realizaciji vsakršnega njegovega dela. Ne glede na vse vplive, ki mu jih pripisujejo, in stile, ki da so ga formirali, menim, da je vendarle prvo in edino, kar je opredeljevalo njegovo bistvo, dejstvo, da so njegove duhovne globine, ob spoznanju klasike, začutile tisto zgodovinsko prvobitnost, ki jo zdaj Terry tako elegantno razloži. Plečnik gotovo ni šel tako daleč, začutil pa je čudoviti red antike, gotike, renesanse in baroka, se "čudil in navduševal". Zanj so bili ti kanoni izraz popolnosti, reda, duhovne zrelosti in veličastja. Podzvestno je začutil, da je to tista pot, ki ji mora slediti, ker je to njegovo bistvo in le-to tista duhovna sfera, ki ga zadovoljuje. In spričo svoje veličine je bil v času, ko so vsi sodobniki podlegali konstruktivizmu in pozitivizmu, edini sposoben dojeti zgodovinsko logiko razvoja stila in ga preobraziti za čas, v katerem je živel. Ni bil nasprotnik novih konstruktivnih možnosti (cerkev Sv. Duha na Dunaju), vsekakor pa je bil veliko večji pristaš višjih arhitekturnih vrednot, ki ga danes dvigajo v vrh umetniških obzorij, predvsem kot realizatorja duhovnih privilegijev (kakor poudari angleški kritik Busset, ko piše o ljubljanskih žalah). Očitki nekaterih umetnostnih zgodovinarjev o Plečnikovih posegih v stare arhitekture se zde, gledano iz te perspektive, povsem neupravi-

čeni. Logika njegovega spoznanja je bila povsem zgodovinska, moč njegovega genija tako velika, da je zgodovinskim stilom lahko dodal svojega, ki pa je izhajal iz istih korenin, iskal je isti vzor in začetek. Zavedal se je svoje moči, predvsem pa iskal popolnost. Nekoč je dejal: "Za Boga ni vse dobro". Tu bi dodal še misel nekrščene kristjanke, Judinje Simone Weil, ko govori o duhovnem v umetnosti: "Pravi umetnik Boga ne zakrije pod name ne svoje umetnosti, marveč ga postavi že v tehnični postopek svojega ustvarjanja". Verjamem, da je Plečnik to počel zavestno, v imenu stroke.

Če strokovnost ni mišljena v zgoraj povedanem, je konflikt z vsebino, o kateri želim govoriti, neizbežen. Strokovnost, torej stroka, v našem prostoru na vsebino v povojnem času še ni odgovorila, čeprav je imela desetletja časa. Stroka se je z družbo vred prekrila z rdečo preprogo, kot da problema, o katerem danes tu govorimo, ni, čeprav je obstajal, vendar z vsebino izvirnega smisla in pojmovne jasnosti. Samo navduševanje nad posejanimi cerkvicami na mnogih naših gričih šele zdaj v samostojni državi je zelo neprepričljivo in nezrelo, kakor da bi vse to lahko nastalo brez tiste prvinske strasti po Resnici, ki je prej ko slej žrtev za Boga in Boga za človeka, še posebej slovenskega. Na nivoju vsebine se strokovnost začne šele na tej točki, zato se ni čuditi rezultatom omenjenega natečaja. Če bi bila stroka res stroka, bi bilo to srečanje nepotrebno. Kolikor vem (v tej sferi sem prisoten tri desetletja), stroka ni nikoli zastavila svojega intelektualnega vpliva niti za tisto, danes tako opevano, tipičnost slovenske krajine, ko je šlo za eminentne priče naše zgodovine, vseh vrst umetnosti in nenazadnje slovenske duše. Če bi bilo v stroki vsaj kanček Terryjevega raziskovalnega čutenja in odnosa, bi arhitekturna stroka ne bila brez obuvala. Vem celo za primer, ko sta akademska profesorja, pozvana od "Elite" spoznala, da delno

porušena cerkev sredi naselja v neki naši prelepi dolini preveč izstopa iz okolja in ni nič narobe, če se jo do konca poruši. In to se je tudi zgodilo. Res neverjetno, da liberalnih Francozev nič ne moti npr. Chartres, ki dominira nad celo pokrajino. Vse to govorim samo zaradi stroke, kajti takih primerov je bilo veliko.

V nekaj stavkih bi rad opozoril še na nek nesporazum, ki je v našem prostoru močno prisoten. Beseda se neprestano ponavlja v vseh mogočih zvezah in kombinacijah, vsakdo, ki hoče biti moderen, jo uporablja, v zadnjem času ne več kot "takozvana", pač pa kar: postmoderna. Vsakdo, ki se ne prišteva k postmoderni, je zavožena kultura, ni sodoben, ni sposoben, je odpisan. Dokler se je uporabljala še predpona takozvana, kar je bilo tudi zavajajoče, se ni nihče vprašal, kaj beseda pomeni. Na prvi razstavi v Benetkah, v starih skladiščnih halah, je bilo moč videti pravi konglomerat poskusov iztrgati se iz območja moderne, ki je bila, kakor vemo, popolna prekinitev s klasičnim, zgodovinskim. Tristan Tzara in skupina DADA so v likovni svet med prvo svetovno vojno in po njej prinesli idejo osvoboditi se konvencionalnih form, vse, kar nastaja, naj ima svoj koncept, poudarek je na ekstremni svobodi fantazije, zaželena je konfliktnost form, kakor tudi avtomatizem, uporaba poljubnih oblik, ki so si v kontradikciji, skratka popoln razpad tega, kar je človeštvo skozi zgodovino ustvarilo. V vseh zvrsteh umetnosti je nastal popoln razkroj duha, v arhitekturi pa obdobje tehnicistične miselnosti, čistih, ravnih linij, izpad vsakršnega okrasja, gola funkcionalnost in brezosebnost. In prav beneška razstava t. i. postmoderne, še bolj pa pariška z izbranci nove smeri, nam pokaže upor proti duhu moderne. Ponovno se vzpostavijo relacije z zgodovino, s klasičnim, vendar na način, ki vsakomur dopušča lastno videnje. Prične se govoriti o postmoderni na vseh področjih us-

tvarjanja. Nihče pa ni definiral pojma, ali ga celo filozofsko utemeljil. Nastalo je sicer več asociacij do klasičnih tem, pojmovna zmeda pa ostaja še naprej prisotna. V glasbi skoraj romantične teme, v pesništvu se ponovno uveljavlja sonet, v likovni sferi pa prav tako ni ciljne jasnosti. Prva resna (vsaj meni znana) analiza postmoderne pri nas je uvodnik v 151-152 številki Nove revije, ki ga je napisal pesnik in mislec Brane Senegačnik, z naslovom "V iskanju izgubljene mere", kjer ugotovi: "a-humanizem postmoderne je pač spremenjeni konstelaciji primerni nasledek modernističnega anti-humanizma". Senegačnik govori o literaturi, velja pa analiza za vse zvrsti ustvarjalnosti. Oznake, kot so: postmoderna nonchalance, instant filozofija, relativizem, pragmatizem, ignoranca, jasno opredeljujejo naš čas in popolno odsotnost "zanimanja za vitalni izziv časa". Kaj je tisto vitalno: pristno moralno doživljanje, duhovno življenje, iskanje resnice, iskanje smisla in drugih sintagm človeške bivanjske resničnosti. Ker vsega tega ni, ugotovi: "Fantastična faktografska in statistična umniciznost v zadevah duha prinaša zgolj to, da eksperti ne vidijo preko plota svojega malega vrta in da nam tedaj, ko predstavljajo živega človeka, v resnici kažejo njegovo lutko". In še: vsakršna lucidna družbena in kulturna analiza, ki ima pred očmi zgolj aktualiteto brez zaledja, iz katerega raste, ima zgolj kratkotrajne in površne učinke. V resnici je prav hlastanje za hitrimi efekti lagodno in izmikajoče se početje, resnična teža pa je samo v arheologiji duhovnih temeljev aktualnega sveta. Zato je pot k "resnici našega trenutka" nujno težja in daljša, v globino segajoča pot. "Resnično človeško življenje se dogaja v območju visoke duhovne napetosti."

In ker se pogovarjamo o vsebini in strokovnosti v sakralni arhitekturi, se velja spomniti na misel slikarja Maksima Sedeja st.: "Tisto, kar bo ostalo, je danes še skrito, prera-

di občudujemo strukture in domislice, pozabljam pa na bistvene sestavine vsake umetnosti - na plemenito sozvočje med vsebino in obliko, le v tem sozvočju je lahko umetnik moderen in pošten."

Menim, da je ključ v iskanju prave mere ravno v tem, da se vsa strokovnost skoncentrira v iskanje oblike, vsebina pa se opušča kot nekaj postranskega, nepomembnega, kakor da je sakralni objekt samo lupina, koža, plašč in podobni izmisleki. Išče se samo artikulacija forme, ali se celo vnaprej določi, vsa notranja vsebina, ki je vzrok za gradnjo, pa se prepušča investitorju oz. slučaju. Tudi oprema, ki ima svojo hierarhičnost, liturgično pomembnost, je opuščena, kakor da ni potrebna samozadostnosti lupine. Po izkušnji sodeč, oblikovalec notranjščine sploh ni vedel, kaj posamezni elementi predstavljajo, kaj šele da bi poznal njihove simbolne vrednosti. Ob tem mi misel uhaja k razpravam prof. Plečnika z bratom Andrejem o teologiji oltarja, ambona in drugih elementov opreme. Spominjam se tudi nelagodja, ko naj bi v Fabianijevi cerkvi uredili versus populum in ambon. Nelagodje zaradi veličine imena, ki je v naši zavesti zaznamovano s superlativi in vendar so me njegove cerkvene lupine puščale popolnoma hladnega, nepotešenega, odsotnega. Njegovih cerkva se ni dotaknila tista plečnikovska duhovna napetost, ki ustvarja svoje celostno območje sakralnega, duhovnega, čeprav imajo vse simbolne attribute v klasični razpoznavni pojavnosti.

Ko spominjam simbolnost, nekateri postmoderni "teoretiki" to simbolnost v celoti odklanjajo, ker da je nepotrebna, ker arhitektura govori sama zase, ker je lepota sama po sebi. Tu ne bi bilo odveč navesti starega Vitruvija, ko govori o izobrazbi in vedenju arhitekta: "... izobrazba se opira na prakso in teorijo ... tisti pa, ki so se zanesli samo na teorijo in znanstveno izobrazbo, se zdi, da hlastajo bolj po senci kakor po stvari ...

... s pomočjo filozofije si ustvari arhitekt plemenito mišljenje, da ni prevzeten, ampak uslužen, pravičen in pošten ...” In še mnogo napotkov in misli je Vitruvij povedal, ki pa so v desetletjih ene resnice popolnoma izhlapele iz obzorja naše stvarnosti. Mnogokrat je moč zaslediti polno samohvale in hvale kritikov, ki izhajajo iz istega miselnega območja in se tudi še niso srečali z Vitruvijem.

Četudi je simbolnost nezaželen, bi vseeno končal s simbolom križa: četudi je križ eden izmed simbolov, ki obstajajo od najstarejših časov, od Egipta, Kitajske, Krete, in ima mnogotere pomene, si ga je krščanska ikonografija polastila, ker izraža Mesijevo trpljenje, kakor tudi njegovo navzočnost, v naši zavesti pa je po križu tudi vstajenje in življenje (torej velika simbolika).

Ko berem vse mogoče traktate o postmoderni, ki povečujejo tehnično dovršenost, v arhitekturi, sliki ali v verz, me prepričajo o etičnem toliko, kot duhovnik, ki ne prizna Kalvarije in ne verjame v odrešenje. Pravo mero v arhitekturi, posebej sakralni, predvsem na nivoju vsebine, bomo doživeli takrat, ko bo projektant čimbolj zadovoljil potrebe občestva, za katerega gradi, ko bo celostno, tudi znotraj prostora, odgovoril na potrebe vernikov duše in bo ustvarjalno prisoten tudi pri izvajanju objekta od temeljev do ključa.

Do bistvenega spoznanja je prišel skladatelj Marij Kogoj: “Kdor hoče biti velik umetnik, mora predvsem kot človek kaj veljati. Ali naj črpa iz votlega in praznega? Kaj nam pripoveduje, če mu je vse tuje? Kako naj nam odkriva lepote, če so njegovemu duhu neznan?” V podkrepitev te ugotovitve lahko navedem velikega italijanskega kiparja Giacoma Manzúja, ki je kot priznan umetnik dobil naročilo za leva vrata pri rimskem Sv. Petru, ki so bila do takrat (leta 1950) brez umetniške obdelave (sredinska in desna so jo imela že davno prej). Vsebinsko mu je narokovala vatikanska uprava oz. sam papež.

Kot agnostik, do umetnosti pa skrajno pošten, se je naročila ustrašil, vendar ga je sprejel. Izgovoril si je le nedoločen čas izdelave. Študij predložene vsebine je trajal nekaj let, saj je želel naročnika zadovoljiti do potankosti, vendar na način, ki je bil z njegovo likovno govorico soznačen. Njegov agnosticism se je počasi spreminjal v iskanje Resnice in še kaj več. Nastala je večna umetnina, ne da bi zatajil svojo identitetno “vertikalno” (njegovo stilno značilnost). Moralna stiska odgovornosti se je s študijem počasi spreminjala v sproščujoče veselje, v prijateljski dialog z naročnikom in se na koncu končala v veliko zadoščenje obeh. Sintagma “veter veje, kjer hoče” je resnična, vendar na zgoraj opisani način. “Veter veje, kjer hoče, njegov glas slišiš, pa ne veš od kod prihaja in kam gre. Tako bo z vsakim, ki je rojen iz Duha” (Jn 8,3). Ustvarjalec, ki vse gradi na svojem ego obzorju, ignorira svojega bližnjega, zanika obstoj drugačnih duhovnih determinant in postane sam Absolutum.

Če velja za vsako, še tako majhno stvaritev profane vsebine, da v njej “iščemo dušo”, velja to toliko bolj za kultne prostore oz. objekte. Vsakdo, ki projektira sakralno stavbo, bi moral kljub sodobnim zasnovam upoštevati hierarhijo cerkvenih simbolov in pomenov, ki so smiselno vkomponirani v sakralni prostor, kakor vsak vernik vstopa v občestvo, tj. od krsta do smrti. Upoštevati mora vse dejavnosti Cerkve oz. bogoslužja, za vsako obdobje cerkvenega leta. Pokoncilska liturgija se po formalni strani lahko sicer delno menja, vsebina pa nikoli. Kanoni ostajajo enaki od izhoda iz katakomb, menjali so se morada poudarki pri posameznih delih: prošnje, zahvala, slavljenje, daritev.

Vsakdo, ki se sreča s projektiranjem sakralnega objekta, bi moral dobro premisliti navedbe arhaičnega Vitruvija in modernega Giacoma Manzúja. Če pa bi spoznal še Aristotelovo Nikomahovo etiko, pa ne more zgrešiti.