

Iz katalonskega modernizma se je rodilo nekaj zmagoslavno sakralnega

Mnogokrat pomislimo, da živimo v času splošne dezorientacije o dobrem, pravem in pravilnem v zadevah likovnega življenja ter arhitekture. Nekaterim umetnostnim zgodovinarjem se je nedaleč nazaj zdelo, da je bilo mogoče do impresionizma še marsikaj razločevati, medtem ko je prišlo po njem do ‚rahle zmede‘. Še močnejši je ta vtis takrat, ko govorimo o sintezi med tremi likovnimi aktivnostmi: arhitekture, kiparstva in slikarstva. Ni povsem razumljivo, ali je ta nejasnost, zmeda, omejena le na ožjo kulturno sfero ali pa je splošna v današnjem umetnostnem dogajanju. In končno, ali se da in kako najti nov stik s to sintezo, če bi se pokazalo, da je potrebna?

Vendar pa tri veje likovnega izražanja že dolgo časa niso več notranje povezane s kakšno skupno ideologijo in načinom, kot je to bilo še v baroku, in očitno je, da danes tri ločene tokove lahko zasledujemo le še vsakega zase. To se zdi zasebnemu uživalcu povsem jasno in velikokrat niti ne čuti posebne želje po zvezi s to ali ono sorodno umetnostjo. Tako nenadno vprašanje o sintezi še pred takim ali drugačnim odgovorom vzbuja dvom, ali je likovna integracija danes sploh še potrebna v oblikah, ki jih poznamo in cenimo na umetnostnozgodovinskih spomenikih. Že na začetku lahko rečemo, da je predstava o enotnosti, zgrajena na renesančno-baročni tradiciji, kljub vsem naporom 19. in tudi 20. stoletja danes zbledela. Z vsakim pobaročnim desetletjem je imela manj smisla, manj moči in je bila manj potrebna.

Če torej tako gledamo na sintezo, je gotovo, da lahko mislimo le na kakšno drugo, novo. Toda kaj lahko danes mislimo učinkovitega o sintezi? Po eni strani kot ljudje svojega časa pričakujemo rešitve od posvetovanj, kongresov in simpozijev, misleč, da bi bilo zdravilo za pomanjkanje integracije še boljši stik med umetnikom in arhitektom, stanovsko prizadevanje za enakopravnost pri skupnem delu ali celo kot najbolj konkretna podlaga procentna mera za umetnost pri gradbenih stroških. Po drugi strani žal predobro vemo, da si sinteze treh vej v današnjem stanju ločenega razvoja ne bi mogli predstavljati drugače kot le rahlo konstrukcijo improvizirane soseščine v skupnem prostoru ne preveč določenih možnosti. Pri tem pa bi torej vedno morali dopuščati, da najdena načela nadomestimo z boljšimi, ko bi jih spoznali.

Od zadnjega razdobja enotnosti likovnih vej in renesančno-baročne tradicije nas ločita 19. in 20. stoletje, kot most in prehod, v katerem vidimo večji del nekdanjega, pa tudi marsikaj, kar že nakazuje vso tisto zapletenost in končno zmedo, zaradi katere smo in ostajamo spričo želje po integraciji nemočni in neaktivni. V tem prehodnem času se trdovratno držita prevzeta estetika in umetnostna tehnika, historizirajoči odnosi med umetnikom in družbo ter tematika in vsebina. To še posebej velja za dotik dveh zvrsti umetnosti: kiparstva in arhitekture. Razen tega so se že kmalu pojavile močne tendence k avtonomiji dveh vej, čeprav sta se v začetku 19. stoletja arhitektura in plastika močno vezali tudi pri rešitvah, ki že niso bile več baročne.

Še manj se likovno ustvarjanje veže s kakšnim enotnim nazorskim pogledom v 20. stoletju. Otrleso se je filozofskega okvira, podobno kot moderna fizika, da bi se lahko z vso močjo vrglo na izključno odkrivanje novih estetskih svetov. S secesijo se je izrazil zadnji stil oziroma zadnja umetnost kot nazorski izraz določene družbene plasti. Za tem je vse samo še 'moderno', to pa velikokrat pomeni toliko kot nerazumljivo, nedoločeno in abstraktno. Vendar se je ta umetnost predstavila kot umetnost sodobnega človeka. Če bi nas poznali ljudje iz 18. stoletja, navajeni discipline v zunanjem vedenju in popolnega obvladovanja čustev, bi se čudili našim brezoblično natlačenim mestom, tako kot surovi naravnosti življenjskega izraza, čustev in delovanja v njih. Umetnost našega modernega časa bi se jim zdel enako brez meril, oblike in lepote in verjetno bi sodobno dogajanje učinkovalo nanje celò nekoliko neokusno.

V tem prispevku se bom dotaknila umetnika in arhitekta, ki je v času svojega življenja, med 19. in 20. stoletjem, imel dve izjemni lastnosti: njegova skulptura in arhitektura sta se združevali ter hkrati osamosvajali okolje v dveh značilnostih; najprej gre za umetnost, ki lahko živi z naravo, s parkom, trgom, z mestom oziroma s komunalnimi ustanovami

ter zgradbami. Drugič pa so arhitekta njegova dejanja učila ne le poštenosti v njegovem delu, ampak so mu kazala na vire novih, skritih vrednot, na izključitev vsega slučajnega ter predvsem na usodo nadaljnje moderne umetnosti ter arhitekture nasploh. Tudi kadar sodobni kipar išče pot, je po našem blizu arhaičnemu, mi pa neverjetno počasi sledimo, kadar srečamo iskrenost dela v sledovih orodja, tehnike in vezav, ali izmišljene in predelane oblike, ki jih samò srce neposredno sprejme, ker se zdijo kot žive. Ali celo kadar srečamo misleče sestavljene predmete in njihove dele, zložene v izrazne like, ki nosijo 'podobo'.

Težko je reči, kje se v tem oblikovalnem svetu končuje arhitektura in začenja skulptura, kje se ta končuje in se začenja slikanje ter spet obratno. Lahko pa je v kreativni gneči okrog arhaičnega templja najti tisto enotno likovno doživetje, za katero je ustvarjen moderni izraz sinteza, ki pa za zdaj žal ne more biti nič več kot stereotipna predstava o težkem integriranju do konca individualiziranih sodobnih likovnih prizadevanj. Podoben občutek negotovosti doživi človek današnjega razdrobljenega dogajanja in razpršenih ambicij ob daljni podobi zgodnje gotike, ki se zdi tako pretresljiva in skrivnostno privlačna v svoji enovitosti. S takšnimi in podobnimi temami se je prav tako ukvarjal španski umetniški ustvarjalec Antonio Gaudì. Francoski arhitekt Le Corbusier, ki je bil sam eden največjih med velikani, je o njem zapisal, da ta mož naredi vse, kar si poželi – s kamnom! Kakšno presenetljivo obvladanje konstrukcije ... Med možmi svoje generacije ima Gaudì največjo arhitektonsko moč ...

ANTONIO GAUDÌ

Na prelomu iz 19. v 20. stoletje je bil Antonio Gaudì y Cornet v svetovnem merilu najgenialnejši predstavnik celotnega *art nouveau*.¹ To nas preseneča toliko bolj, ker je bila Španija na robu evropskih dogajanj in je tudi Gaudì po ovinkih prejemal ustvarjalne

Kripta, kjer počiva A. Gaudi



pobude. Predhodnik moderne arhitekture v Španiji je bil Arturo Soria y Mata.² S trakovno ali linearno zasnovo mesta je ob koncu 19. stoletja v deželi, ki je bila ujeta v moč izročila, uvedel eno izmed temeljnih izhodišč modernega urbanizma. Razvoj arhitekture je sicer potekal v dveh smereh, a je bilo v tem času težišče na iracionalnih problemih sloga in ravno *art nouveau* kot novi slog na evropski celini si je nadvse prizadeval, da bi bil inovatorski. Bil je skoraj izključno slog okraševanja. Edini izjemi, ki sta ustvarjali na robu evropskih dogajanj, sta bili Antonio Gaudí in Rennie Mackintosh: Gaudí v Barceloni in Mackintosh v Glasgowu.

Antonio Gaudí je ugledal ta svet leta 1852 v Riudomsu pri Reusu, blizu mesta Tarragona v Kataloniji. Rodil se je zakoncema Francescu Gaudiju iz Ruidomsa in Antonii Cornet iz Reusa. Družinsko okolje je zaznamovalo njegovo poklicanost že v najnežnejšem otroštvu. Njegov oče je bil kovač in v domači delavnici se je izučil obrti, ki ji je bila Španija skozi stoletja nadvse naklonjena. V očetovi kleparski kovačnici v Reusu se je naučil razmišljati in delati s prostorninami in oblikami. V starinski hiši v Riudomsu pa so njegove oči spoznavale sredozemsko svetlobo ter najčistejše podobe kamnov, rastlin in živali: torej naravo, ki je bila njegov največji in večni navdih. Antonio je že kot otrok zbolel za revmatično vročico, bolezen, ki ga je spremljala vso življenje. Po končani osnovni šoli je bil dijak gimnazije piaristov (ustanovitelj reda je bil sv. Jožef Calazanz) v Reusu, kjer je pridobil trdno versko vzgojo. Med letoma 1873 in 1877 pa se je preselil v Barcelono, kjer je študiral arhitekturo na Visoki tehnični šoli za arhitekturo (*Escuela Provincial d'Arquitectura*) ter med študijem izdelal mnogo načrtov, med njimi tudi vrata za pokopališče in osrednjo bolnišnico v tem mestu. Malo pred koncem študija, leta 1878, je za mesto oblikoval ulične luči. V Barceloni se je po prejetju diplome lotil še nekaterih drugih projektov, denimo oblikovanja oken za nekega veletrgovca. Podjetnik in lastnik ladjevja, don Eusebi Güell³ je bil nad

temi okni tako prevzet, da je postal pozoren na Gaudíjevo ustvarjanje. Ob tem je bilo tudi sklenjeno njuno vseživljenjsko prijateljstvo, ki je temeljilo na poštenju in spoštovanju, ki ga je neprestano terjalo njuno poslovno sodelovanje. Umetnost, pojmovano kot ustvarjanje na podlagi vzorcev in sledi, zakonih, razkritih v naravi – mojstrsko delo Stvarnika, kjer odsevata Resnica in Lepota – je Gaudí razumel kot edini cilj svojega življenja.

Njegova arhitektura se je porajala pod njegovimi rokami kot plastični, modeliran izdelek, a se je tudi večkrat oddaljila od prvotnega načrta. Med študijem je nanj močno vplival Viollet-le-Duc,⁴ še pred tem pa se je že v zgodnji mladosti opajal ob branju literarnih kritikov, Walterja Patera in Johna Ruskina, nedvomno pa tudi ob pronicanju v očarljivi svet ilustracij iz zgodnjega angleškega *liberty style*. Gaudí je bil prav tako eden prvih španskih občudovalcev arhitekta Otta Wagnerja.⁵ Čeprav ni bil njegov učenec in tudi ni imel osebnih stikov z velikim dunajskim mojstrom ter ideologom moderne arhitekture, je sprejel v svoj ustvarjalni proces njegove nauke, jih svojevrstno poglobil in razvil. V zgodnji moški dobi je Antonio Gaudí živel kot dandy; ukvarjal se je predvsem z gradnjo palač, vil, in *capricci* za naročnike, pri katerih stroški niso imeli posebne veljave. V desetletjih njegovega življenja, ki so sledila, pa se je umaknil v zatišje, z namenom, da bi se lahko popolnoma posvetil skorajda nečloveškemu premagovanju v edinstvenemu delu, svetišču Svete Družine⁶ (*Sagrada Familia*) v Barceloni. Bil je globoko veren, arhitekturo pa je občutil s svojevrstnim mističnim simbolizmom. Tako kot njegovi vrstniki, je tudi Gaudí izšel iz historicizma, a je njegov slog kljub temu, da so opazni v nekaterih delih vplivi domače romanske, poznogotske, baročne in celo mavrske arhitekture, izviren. Njegova dela neprestano preveva boj med lokalno obarvanimi zgodovinskimi slogi ter nepotešenim iskanjem osebnega sloga; ta se je vselej izražal v sodobnem prizadevanju med moderno miselnostjo in tehnično ravniho. Čut za poštenost

mu je narekoval, da je odklanjal neskladnost med zunanjim in notranjim prostorom, med konstruktivno strukturo ter arhitektonskim oblikovanjem. S tem da je namenil posebno skrb konstrukcijam, je ukrotil prekipevajočo domišljijo, ki je zaobjela pisan in raznoličen svet oblik iz rastlinstva in živalstva. Dobro je poznal in pri svojih delih uporabljal tudi grafično statiko, ki je bila doslej kot nepogrešljivo znanstvena stroka v rokah konstruktorjev- inženirjev, a so nanjo arhitekti gledali z nezaupanjem, ker niso vedeli, kaj naj z njo počnejo. Zaradi vsega tega se mu je posrečilo, da je uresničil najgloblje ideje *art nouvea*, ne da bi pri tem oslabil strastno prizadevanje za izvirnostjo in fantastiko. Gaudíjevo delo je usmerjeno sočasno k preteklosti in prihodnosti; k prihodnosti s svojimi statičnimi in formalnimi odkritji, k preteklosti pa v prizadevanju za izboljšanje konstrukcijskih postopkov, predvsem gradnje v kamnu, ki je vedno bolj izgubljala na veljavi. Tako kot pri gotskih mojstrih, manieristih in predvsem pri Borrominiju, je tudi pri njem mogoče opaziti vrnitev k umetnosti, ki postavlja tehniko (*ars mechanica*) v nasprotju z umetnostjo renesanse, ki je osnovana na humanistični miselnosti (*ars liberalis*).

PROFANI OBJEKTI

Leta 1882 je Antonio Gaudí začel tesno sodelovati z arhitektom Joanom Martorel-lom,⁷ zaradi česar se je kasneje tudi seznanil z neogotsko arhitekturo, ki je močno vplivala na njegovo delo. Prizorišče Gaudíjevega ustvarjanja je bila Barcelona, kamor je vtisnil pečat svojega genialnega duha ter svoje neizmerno predane ljubezni do domovine. Že v prvem delu, v veliki kaskadi v Parku de la Ciudadel, iz leta 1877, je lahko razbrati vse tiste elemente, ki so kasneje dozoreli do sinteze: samosvoje občutene historične reminiscence, fantastiko in poetičnost struktur. Zasnova sicer ni bila njegova, naredil jo je kot pomočnik pri arhitektu Joséju Fontseréju, zato pa se srečamo z njegovim ustvarjalnim

temperamentom pri skulpturalnih dekoracijah. V njih je mogoče odkriti historicistične tendence, ki že imajo značilne poteze *art nouvea*. Te so se občutno okrepile pri njegovem naslednjem večjem in samostojnem delu, pri Casa Vicens iz let 1878-1880.

Zvest načelu, da je ključ izvirnosti v vračanju k lastnim koreninam, Gaudí ni oživil le prejšnjih slogov – ki jih je mešal z literarnimi sugestijami, *divertissements* (preusmeritvami) ter mističnimi vizijami – ampak tudi nekakšen koncept skalne arhitekture, izvirajoč iz potresno razgibanih tal, ki se dvigajo in spuščajo v hribe in doline, z drevoredi in grmičevjem, oboki, klančinami in stebrišči. V tem in v vseh njegovih kasnejših stvaritvah ga lahko prepoznamo po dekorativnih in strukturalnih elementih plameneče gotike, mavrskega sloga,⁸ značilnih ploščicah *azulejos*,⁹ izvirnih mozaikih in sredozemskih razžarjenih barvah. Vpliv srednjeveške katalonske arhitekture se je v Gaudíjevih delih pomešal še z nacionalističnimi težnjami po politični in kulturni avtonomiji skupine *Renaixença* (posebno pesnika Jacinta Verdagerja),¹⁰ saj se je Gaudí sestajal z njenimi člani v Barceloni pri prijatelju Eusebiu Güellu, ki je bil voljan podpreti nadvse drzne poskuse tako izvirnega arhitekta. Prva mojstrovina, ki izraža že povsem njegov slog, je palača Güell. Zgradil jo je med leti 1885 in 1889 za industrialca in prijatelja Güella v ozki ulici tik ob starem mestnem jedru. Prvotni osnutek za fasado še spominja na zgodnje beneške palače, vendar to ni bila dokončno izvršena zunanost poslopja. Gaudí je namreč med samim delom stalno spreminjal načrte in zamisli, saj si je to lahko privoščil zaradi naročnikovega brezmejnega zaupanja. Notranji prostor je do konca izpopolnjen z beneško-gotskimi pobudami, ki se stapljajo z mavrskimi motivi. Vendar ne gre v interierih in ne na portalu fasade za šilaste gotske ali mavrske loke, ampak za nekaj novega, za nekakšno razvijanje le-teh, gre za značilne gaudíjevske parabolične loke.¹¹ S pomočjo statike se je Gaudí prepričal, da parabolični lok bolje prenaša pritiske kakor

čisti lok ali obok, ki je podprt s stebri. To spoznanje razodeva Gaudíjevo izvirnost in vizionarstvo tudi v svetu konstrukcij. Bil je prvi, ki je uporabil parabolični lok, pa čeprav v kamnu, saj so vsi veliki inženirji v 19. stol. uporabljali strukturo, pri kateri so spajali loke s členki.

K omenjenemu projektu spada še Güellov park, ki je nastal nekaj let pozneje in se razprostira kar na dvajsetih hektarjih. Gaudí ga je sprva načrtoval kot predmestno zeleno sosesko in kot opremljeno stanovanjsko naselje, a zgodilo se je, da mu je uspelo doseči pristno sintezo heterogenih elementov. Pri parku gre za razkošno umetniško delo, ki stoji znotraj svojega časa samo samcato, čeprav izpolnjuje z vključitvijo raščene narave v ornamentalni namen in duhovni svet *art nouveau*. Osrčje prostranega vrtnarskega ansambla je velika terasa, ki se dviga nad peristilom iz poševno nagnjenih dorskih stebrov. Njen parapetni zid,¹² ki valoví v širokem, neenakomernem zamahu, je oblikovan hkrati kot klop. Gaudí ga je dal v celoti obložiti s kosci razbitih pisanih skodelic, krožnikov, ki so vtisnjeni v debeli sloj veziva. Lahko da se v tem ne kaže ravno posebno dober okus, zato pa to in toliko drugega v njegovih delih prekipeva z vitalnostjo in razodeva neusmiljeno ustvarjalno drznost. Ta terasni zidec s pisanimi luskami se blesti kot morska kača iz pradavnine, ki je tu obležala, v njem pa je bila uresničena ena izmed najbizarnjših stvaritev *art nouveau*.

Ob ugledni Paseo de Garcia, v središču Barcelone, je hiša Batlló v svojem jedru že obstajala. Gaudí jo je zgolj preuredil in ji dal novo podobo. Z ložami, ki jih je dodal v višini *bel étage*, je vnesel vanjo nekakšno življenjsko gibanje in arhitektura je postala nadvse plastično prostorska. Pod različno nagnjenimi koti postavljeni mozaiki, drugače odbijajo svetlobo in dajejo objektu svojstven čar. Podpore se zdijo, kot da bi bile iz kosti, zgornji ploski del fasade pa je pokrit z nežno obarvanim steklenim mozaikom, ki spominja na neopresionistično strukturo barvnih lis. Skrbno je obdelal tako zunanje okrasne

detajle, to je kovano železo balkonskih ograj, okenske profile, streho z živopisnimi fajančnimi ploščicami, kot notranjo opremo, za katero je posebno pozorno izbral materiale in barve v obsegu od zasičene sinje do bele. Stopnišče je podobno svetlobnemu jašku, speljano skozi vsa nadstropja in je na vrhu pokrito s steklom. Posebno v spodnjem delu učinkuje kot labirintska podzemna jama, ki jo je izprala voda.

Tudi Casa Milà v Barceloni, nastala med leti 1906 in 1910, je videti kot plod davnih tektonskih premikov in daje vtis velike skalne stene, vzvalovane od morskih valov ter razjedene od sonca, dežja in vetra, v kateri se odpirajo jame in kapelice. Ni naključje, da je splošno znana pod imenom *La Pedrera* (Kamnolom). To svojevrstno delo predstavlja po eni strani nadaljnje razvijanje problemov, ki so Gaudíja zaposlovali pri Casa Batlló, po drugi pa težnje k vedno večjemu poenostavljanju in sintezi. Že lega sama je dala možnost za konveksno usločenje stavbe, celotni tloris pa je sestavljen iz valovitih in labirintske povezanih enot. Tudi obe notranji dvorišči imata nepravilno krožno obliko. Notranji skelet iz močno razmaknjenih jeklenih podpor odvzema notranjim stenam nosilno vlogo in omogoča fleksibilno, izredno svobodno prostorsko dispozicijo. Kljub naštetim odprtinam, ki vsrkavajo prostor, je forma v celem in v podrobnostih sklenjena. In prav zaradi vsega izvedenega stavbo po pravici primerjajo s formacijo morskih peščin. Abstraktne skulpture železnih balkonskih ograj nas asociirajo na posušene pene v pesku in stavbo od vsepovsod obdaja organska iregularnost. Casa Milà se od ostalih Gaudíjevih zgradb razlikuje predvsem v tem, da ni prikazana v barvah. Lomljenec učinkuje s plastičnostjo in zrnato strukturo, trak podstrešja z okni spominja na bikovske oči na ladijskem trupu, ta pa je obložen z belimi ploščicami. Veliki vestibul glavnega vhoda in nastavek stopnišča sta bila prvotno sicer poslikana, a je umetnina tako zelo zbledela, da jo je komaj še mogoče zaznati. Ikonografsko je predstavljena v

valovitih linijah in v cvetlicah, ki kažejo vzhodnjaški secesijski navdih. Vsekakor se je dobro najprej seznaniti z Gaudíjevimi profanimi deli, če želimo nekoliko bolje razumeti njegovo življenjsko delo.

ŽIVLJENJSKO DELO

Antonio Gaudí se ni poročil. Skrbel je za svojega očeta v njegovi dolgi starosti ter za osirotelo nečakinjo, ki sta sestavljala njegovo majhno družino. Vedno je bil zelo pozoren do kolegov, sodelavcev in delavcev na delih, ki jih je vodil. Z njimi je ohranjal zvesta in trdna prijateljstva. Po smrti svoje nečakinje leta 1912, nato pa še očeta, je nekaj časa sam živel v eni izmed hiš v parku Güell, nakar se je preselil v arhitekturni studio ob cerkvi Sagrada Familia. Prepričan, da brez žrtvovanja ni mogoče nadaljevati dela, se je odrekel materialnim dobrinam in živel v molitvi in pokori. Gaudí je imel jasno védenje o človeški naravi z vsemi nagnjenji, ki jih ima. Poskušal je spoznati in popraviti svoje napake, še posebej posledice svojega odločnega in močnega značaja, značilnega za ljudi iz Tarragone, njegove rojstne pokrajine. Močno si je prizadeval za evangelijsko popolnost, ki je vedno temeljila na ljubezni do Boga in služenju drugim. Zvesto je sledil katoliški morali in ko se je popolnoma posvetil gradnji cerkve, je zapustil lagodje in zunanji blišč, ki ga je užival kot mlad arhitekt, z velikim poklicnim ugledom.

»Ravna črta je črta človeka, ukrivljena pa črta Boga,« je trdil Gaudí, ko se je konec 19. stoletja podal na pot k novi mistični in vizionarski arhitekturi, ki jo je urejala geometrija paraboličnih krivulj, elips in hiperbol. Gre za veličastno delo, katerega temeljni kamen so položili že leta 1882. Ponazarja zmagoslavje katalonske moderne arhitekture in kljub nedokončanosti razodeva poslednjo izpovedno pot velikega iskalca: cerkev Svete Družine ali *Sagrada Familia* v Barceloni. Z njo se je arhitekt ukvarjal več kot štirideset let, vse do svoje smrti. Leta 1889 je prevzel že začeto delo neogotskega arhitekta Paula

del Villarja y Lozana in po njegovih načrtih zgradil kripto in kor. Nato je načrt prevzel v svoje roke. Med letoma 1891 in 1903 je ustvaril fasado prečne ladje s severnim portalom Kristusovega rojstva. Glavna stolpa, deljena na dvoje, sta bila zgrajena med leti 1903 in 1926, v njiju pa je izrazil izredno ekspresionistično arhitektonsko strukturo. Spenjata se kvišku kot votle termitske strukture ali kot v neskončnost razpotegnjeni uljnaki, zaključujeta pa se z oblikami, ki se zdijo kljub kubistični ostrorobnosti kot da jih je rodila organska živa substanca.

Pri delu so mu pomagali asistenti-arhitekti Francesco Berenguer, Rubio, Joseph Maria Jujol, Canaleta in Ràfols, na zadnji stopnji po Gaudíjevi smrti leta 1926 pa sta zadevo prevzela še Domenec Sugranes in Juan I. Quintana, dokler niso dokončali nekaj stolpičev ter fasade z Rojstvom. V nasprotju s številnimi cerkvami je *Sagrada Familia* preživela špansko državljansko vojno, medtem ko so bile uničene mnoge cerkve po deželi. Od tedaj dalje je bilo čutiti, kot da gre prav pri njej za nekakšen simbol Španije. Čeprav ne gre za katedralo iz 13. stoletja, jo včasih imenujejo tudi 'tretja katedrala v Barceloni'. Danes je še vedno nedokončana, to nam očitno kažejo venomer prisotni žerjavi ter odri ob svetišču in le ugibamo lahko, kdaj bo projekt izveden. Gre za kombinacijo elementov modernizma ter edinstvene različice gotskega sloga, kar je vidno predvsem v njeni višini, po izrazitih vitrajih in lokih, trojnih portalih in stavbni plastiki.

Cerkev ima tloris latinskega križa in tri fasade, ki jih krasi bogata skulptura, vzhodna je posvečena ikonografiji Kristusovega rojstva, zahodna Pasijonu in južna Vstajenju. Slednja, ki se smatra kot 'tretja fasada', je okrašena še z reliefom cvetja, vendar ni dokončana, saj je bilo delo prekinjeno leta 1935, na njej pa se čuti najbolj neposreden vpliv Gaudíjeve roke.

Ko je umetnik načrtoval pročelje Pasijona, ga je najbolj navdihovalo lastno trpljenje, ko je nekoliko okrevljal po hudi bolezni, ki ga je pestila vse življenje. Cerkev so od vsega

začetka gradili s sredstvi, nabranimi od darov ljudi. Gaudí je dejal: »*Sagrada Familia* je cerkev za ljudi, je njihovo zrcalo. Njena gradnja je odvisna od Božje volje in od volje ljudi.« Na podlagi predloga lokalnega verskega društva gradnjo *Sagrade Familie* financirajo zgolj iz donacij ter iz vstopnin za ogled njene notranjosti. Od tod tudi pojasnilo, zakaj gradnja poteka tako dolgo. Gaudí je že vnaprej vedel, da cerkve ne bo mogel dokončati v času svojega življenja, zato je naslednikom zapustil natančne načrte.

Cerkev je dolga 95 m, široka 60 m in premore kapaciteto za 13.000 ljudi. Trenutno ima 8 stolpov, toda do konca gradnje bo stavba imela skupaj 18 stolpov, od katerih jih bo 12

predstavljalo prav toliko apostolov, 4 bodo predstavljali evangeliste, nekoliko višje bo stolp, ki predstavlja Devico Marijo, in končno osrednji stolp, ki se bo dvigal 180 metrov in predstavljal Jezusa Kristusa. Končanih je osem kroglic od predvidenih dvanajstih na vrhu cerkvenih stolpov (štirje z rožo so bili končani pred Gaudíjevo smrtjo). Veličastnost jim daje višina in na njih se pojavljajo kipi ter imena apostolov, ki sedijo na piedestalih. Vrhovi stolpov so prav tako okrašeni z barvitimi mozaiki z različnimi teksturami, v nekatere izmed njih sta prav tako vgrajeni besedi *Excelsis* ter *Hosanna*.

Notranjost svetišča asociira na gozd; stebri so podobni ogromnim drevesom in se na

Del notranjosti Sagrade Familie



določeni višini razcepijo, da podpirajo oboke, ki jih oblikuje bogato geometrijsko omrežje zvezdastih oblik. Gaudí je v primeru omenjene arhitekture uporabil gotski slog za uravnoteženje sil. Stebri ladje se nagibajo navznoter in so sami sebi opora. Arhitekt si je pomagal s shematsko maketo notranjosti iz rebrastih tkanin, ki jih je prevlekel z mavcem ter obesil navzdol, in ko se je mavec strdil, je izoblikoval formo, ki jo vidimo danes. Tehnično ime za tak lok je ‚veržica‘. Ena najbolj presenetljivih potez Gaudíjeve arhitekture je njegova oblikovna invencija, kar pomeni strastno odkrivanje in vnašanje novih elementov v ustvarjanje. Ti elementi delujejo nekoliko bizarno in naključno, vendar pa temeljijo na logični postavitvi. Arhitektura *Sagrade Familie* raste iz trdne geometrične osnove in vsa stavba je oblikovana po trdnem sistemu proporcev. Prevladujejo paraboloidi in hiperboloidi, ki jih je Gaudí razvijal empirično; temeljil je predvsem na čutnem dožemanju in opazovanju. Naslednji vidik Gaudíjeve arhitekture pa je globoka verska moč, ki ga je vodila. Cerkev je bila zasnovana kot izraz zmagooslavja, ki ga je rodil katalonski modernizem.

Na fasadi s Kristusovim rojstvom je s cipreso hkrati simbolizirano drevo življenja. Pelikan ob vznožju drevesa simbolizira gostitelja, angeli pa držijo kelih, ki opominja na evharistijo. Na vrhu drevesa je črka T (tau), ki simbolizira Boga (kot prva črka Božjega imena v grški abecedi), rdeči palici, ki tvorita črko X, predstavljata Kristusovo ime, golob z razširjenimi krili na vrhu predstavlja Svetega Duha, medtem ko se Sv. Trojica nahaja na samem vrhu drevesa življenja. Na maketi je razvidno, da si je arhitekt zamislil fasado izrazito barvito. Prav tako naj bi bila barvno okrašena notranjost cerkve. Pri arhitekturi je zanimivo to, da je umetnik zgodbo in vsebino, ki smo jo vajeni gledati v notranjosti cerkva, prestavil na njeno zunanost. Zunanja lupina cerkve je zato en velik kiparski spomenik in kamnoseški dosežek, ki ga v sodobnem času dopolnjuje tudi CNC tehnologija.

VITRAJI – BOŽJA LUČ

Bistvo samega svetišča *Sagrade Familie*, ki ga je v svoji ideji načrtoval Antonio Gaudí, je predvsem v tem, da naj bo to tempelj luči. Tempelj svetlobe, ki bo povezoval ljudi na različne načine; ne glede na to, od kod bodo prihajali, ali bodo gledali zgolj umetnine, mislili na svoje drage, molili, šepetali svoje najbolj goreče želje ali se v tišini odklopili od vsega zunanjega sveta. Tudi v ta namen je umetnik velik del svojega navdiha in znanja posvetil cerkvenim vitrajem, brez katerih interier nikoli ne bi bil takšen, kakršen v resnici je. Ko človek vsrka strukturo Gaudíjevega templja in jo primerja s tem, kako delujejo gotske katedrale sicer, je jasno razumljiv mojstrski namen, da bi presešel omenjeni slog. Občutek po presežnem začutimo ob vitrajih, ki jih je za cerkev mojstrsko obdelal steklar Joan Vila-Grau, saj dajejo izrazit akcent pri ustvarjanju transcendentalnega ozračja v prostoru. Hkrati ustvarjajo veličasten ambient za razmišljanje ter za pot v lastno notranjost. Skratka, svetišče.

Najbolj barvit del siceršnje gotske katedrale je načeloma dosežen z vitražnimi okni, kadar od zunaj prihaja v prostor neovirana sončna svetloba. Žal pa se zgodi, da je v spodnjih odsekih ali pa tam, kjer so sence dreves ali zgradb, barvni filter manj intenziven. Ta razdelitev je pogosto usmerjena v izravnavo enega učinka z drugim in ‚se išče‘ nekakšno ravnovesje, tako da je ustvarjenih čim manj filtrov. Pri *Sagrada Familia* pa je ravno nasprotno: Gaudí je iskal močan kontrast. Najbolj pregledna vitražna okna so tista najvišja, tako da se lahko svetloba razprostira in osvetljuje mozaike in zlate oboke, ki zaznamujejo ladjo. Ilustracije in besedila pa so navedena v spodnjih delih oken, kjer jih obiskovalci lahko bolje vidijo in berejo. Tukaj lahko ponovno vidimo Gaudíjevo potezo, ki presega klasičen gotski stil. Gaudí se je močno ukvarjal s študijem okoli barvnih oken, predvsem s trikromijo oziroma z barvno sintezo, s katero se lahko reproducira katera koli barva, ki združuje

zgolj tri primarne barve. V tem je bil povsem inovativen. Najprej je ustvaril štiri kose stekla, na vsakem od teh je ena od primarnih barv, na četrty pa prozoren kos kot pečat. S prestavitvijo risbe na vitraj je v sestavljenih steklenih plasteh ustvaril občutek globin, kot da bi bili v treh dimenzijah. Cilj je namreč bil, da se ravna površina barve postopoma združuje, saj barva pod vplivom svetlobe deluje kot spreminjajoč se relief.

Možnost, ki jo je prav tako izbral za *Sagrado Familia*, so tudi osvinčena stekla, podprta z več kot šeststo let izkušenj. Vodilne črte, ki delijo okna na majhne koščke, omogočajo premikanje, širjenje in vizualno poglobljenost ter omogočajo izbiro prave barve za vsak kos. Te svinčene linije, vstavljene med majhnimi kosi stekla, nas včasih spominjajo na črko H, to pa zaradi tehničnega stanja, da steklo na obeh straneh tesno združuje. Vendar svinec ne pomaga le pri vzdrževanju stika s steklom, ampak je tudi bistveni sestavni del, ki mu daje ritem in dinamičnost. Pravzaprav gre za estetski in interakcijski temelj celotnega dela. V zvezi s tem je treba opozoriti, da bi bila samo površina z barvo ravna kot prazen list, brez življenja, medtem ko ritem, ki prihaja ob uporabi svinčenih linij, okno ustvari izjemno dinamično. Tukaj svetloba drsi vzdolž hiperboličnih površin, zaradi česar se trdna struktura med odprtini zdi manj težka in sveža. Ravno tako si je Gaudí zamislil ta projekt: »svetloba, ki drsi skozi okna, je kot voda med kamenčki«.

Simfonijo barv, ki jo je uresničil Gaudí, je mogoče zelo dobro videti okoli zimskega solsticija ob sončnem zahodu. Takrat so žarki skoraj vodoravni in pride do izjemnega pojava: žarki potujejo v tempelj ladje skoraj pravokotno skozi okna in ker so barve tople, je ladja preplavljena z rdečkastim sončnim zahodom. To daje notranjosti svetišča izjemno plameneč občutek, kot da bi ogenj oddajal svojo toploto. Glede na to, da so žarki večino vodoravni in rahlo pravokotni na okna, vsak vitraj projicira svetlobo na odsek oboka, ki mu stoji nasproti, in pride do popolnega

odtenka vsakega okna v barvni luči na kamen. Učinek je impresiven. Na strani fasade s Kristusovim rojstvom se dà videti nekaj podobnega predvsem ob jutrih, s hladno modro in zeleno barvo. Vendar je treba počakati do tednov okoli poletnega solsticija v juniju in v začetku julija. Sončni žarki tudi v hladnih jutrih naredijo svoje, kljub dejstvu, da je cerkev široka 60 metrov, saj takrat v polni meri opravi svoje poslanstvo prav modra in zelena. Kontrast barv je fascinanten in poudarja odlično delo nadarjenega steklarja Joana Vila-Graua. Predstava je v vsakem primeru enako fascinantna.

Dolgi pohodi v naravi so bili potrebni za Gaudíjevo bolezen, ki ga je spremljala vse življenje. V ponedeljek, 7. junija 1926, ko je že prehodil dobršen del vsakodnevnega sprehoda, ga je povozil tramvaj na progi 30, od Slavoloka zmage do Trga Katalonija na Gran Vía. Tisti, ki so mu priskočili na pomoč, so ga nemudoma odvedli v bolnišnico Sv. Križa, a ga zaradi borne oprave niti niso prepoznali. Zgodilo se je tako, kot si je želel in celo nekajkrat izrazil; umreti v bolnišnici krščanskega usmiljenja, sprejet le iz ljubezni do Boga. Prejel je bolniško maziljenje, naslednji dan je obdan z najbližjimi ter pri polni zavesti prejel sveto popotnico. Ko je po dveh dneh zapustil ta svet, je dejal: »Amen, moj Bog. Moj Bog.« Vsa Barcelona se je zgrnila k njegovemu pogrebu in vsa Španija je počastila izgubo tega moža z vsesplošnim narodnim žalovanjem. Položili so ga v kripto *Sagrade Familie*, v kapelo Karmelske Matere Božje.

Leta 1992, ob šestdeseti obletnici arhitektove smrti, je skupina katoličanov z dovoljenjem nadškofije v Barceloni ustanovila Društvo za beatifikacijo Antonia Gaudíja. V dveh letih so uspeli zbrati vse potrebne informacije o arhitektu, njegovem življenju, delu in postopek se je pričel. Leta 1998 je kardinal Barcelone imenoval msgr. Lluisa Boneta y Armengola, župnika pri *Sagradi Famílii* za vicepostularja, da prevzame postopek beatifikacije Gaudíja. Ta se je po kanonskem pravu zadeve nemudoma lotil. Še istega leta je

Škofovska konferenca Tarragone, ki priporoča soglasje večjega števila škofov iz Katalonije, soglasno potrdila začetek poteka beatifikacije. Začelo se je vse potrebno, kar sodi k postopku. Dve leti kasneje je Sveti sedež z neobičajno hitrostjo izdal svoj *nihi obstat*. Zbrana je bila vsa dokumentacija, ki se nanaša na razglasitev za Božjega služabnika, pooblaščen sodnik je poslušal zaslišanje tridesetih prič, ki so odgovarjale na obširen vprašalnik. Ob koncu zbiranja vseh podatkov je bila leta 2003 pripravljena dokumentacija, ki obsega 1024 strani, in izročena Kongregaciji za zadeve svetnikov v Rimu. Istega leta se je začel postopek – rimska faza. Tudi verniki, ki se zatekajo h Gaudiju, prosijo za posredovanje in za čudežna dejanja, ki jih lahko podeli le Bog.

Koga drugega naj bi imela ob teh nekaj stavkih o beatifikaciji ves čas v mislih, če ne našega velikana Jožeta Plečnika. V eni izmed prejšnjih števil Tretjega dne sem v članku o njem napisala: »In kaj naj še porečemo tedaj, ko se sprehajamo v objemih Plečnikovih cerkva, med njegovimi veličastnimi stebri in njegovimi stvaritvami, ki so polne citatov iz Svetega pisma; ko hodimo med ljubljanskimi ulicami ter častimo njegove fasade, ... Kaj naj začutimo, ko potujemo po naši deželi in se zdaj tu, zdaj tam spogledamo z njegovo večnostno arhitekturo? Ko premišljujemo ob njegovih kelihih? Ga je mogoče častiti še kako drugače, se mu zahvaljevati in ga slaviti še kako drugače, kot 'zgolj' velikega umetnika, arhitekta in človeka?«¹³ Ob tem me nehote prešine misel – ali imajo umetniki sploh možnost postati svetniki? A s tem naj se ukvarjajo tisti, ki so za to poklicani.

Antonio Gaudí je bil rojen arhitekt. Močno je občutil prostor kot bistveno substanco arhitekture. Občutil ga je v spletu notranjega in zunanjega dogajanja. Obdeloval ga je tako, kot je bil navajen obdelovati kovino v očetovi kovačnici, ko jo je upogibal po svoji volji. V njegovih konstrukcijah poganjajo in se prepletajo oblike ena v drugo, tako da je celotna gmota dinamična, od temeljev do vrha. V izbranem slogu je obvladoval materiale,

barve, teksturo, tloris in hkrati simbole, igro praznega in polnega ter menjavo luči in senc. Dejansko vse, kar ustvarja dobro arhitekturo. To je izraz patosa, ki pretresa snov kot drseč pesek skozi skale. Tako kot Borromini se je tudi on spoprijel s tem, da je izrazil nekakšno nestrpnost oziroma težnjo po neomejenosti, po poduhovljenju snovi, ki jo je tako ljubil, da jo je dvignil v brezčasnost.

LITERATURA

Edvard Ravnikar, *Umetnost in arhitektura*. Zbornik esejev, Ljubljana, 2007.

Rainer Zerbst, Antoni Gaudí, Köln, 1993.

Antoni Gaudí, *Veliki arhitekt cerkve Sagrada Família in Parka Güell*, Mojstri XX. stoletja, DZS 1971.

Juan Bassegoda Nonell, *Antonio Gaudí: Master Architect*, Abbeville Press, Incorporated 2000.

Joseph Maria Tarragona, Gaudí, un arquitecto genial, Casals, Barcelona 2001.

¹ Art nouveau je umetnostni slog, ki se je razvil v Evropi med letoma 1890 in 1914 na področju likovnih umetnosti, arhitekture in oblikovanja ter umetne obrti. Francoski izraz *art nouveau* ima v drugih jezikih različna imena. Nemci mu pravijo *Jugendstil* ('slog mladih'), Angleži *modern style*, Italijani *liberty*, Nizozemci *nieuwe kunst*, Španci *modernismo*, Švicarji *style sapin*, Poljaki *Młoda Polska*, Rusi *moderna*, Avstrijci pa so ohranili ime predhodnega obdobja *Sezessionsstil*. Ime *art nouveau* se je prvič pojavilo v tisku leta 1884 v zvezi z belgijsko skupino umetnikov *Société des Vingt* (ali samo *Les Vingt*, tudi *Les XX*).

² Arturo Soria y Mata; uvedel je urbanistični načrt za linearne urbane formacije. Mesto je sestavljalo več serij funkcionalno specializiranih paralelnih sektorjev. Potekalo je paralelno oziroma vzporedno z reko in je bilo tako zgrajeno prevladujoč od rezidenčnega predela do industrijske soteske. Linearno zasnovano mesto je prvi zasnoval Arturo Soria y Mata v Madridu (Španija med 19. stoletjem), to zasnovano mesto je povzdignil sovjetski arhitekt Nikolay A. Miljutin.

³ Eusebi Güell i Bacigalupi (1846-1918) je bil španski podjetnik, ki je v poznem 19. stoletju močno izkoristil industrijsko revolucijo v Kataloniji. Güell je prevzel očetov posel, ki je cvetel tudi v tekstilu in doprinesel veliko bogastvo družini. Srečal se je z mladim arhitektom Antonijem Gaudijem, saj je hitro opazil njegovo markantno ustvarjanje v Barceloni. Postala sta vseživljenjska prijatelja in sodelavca, saj sta oba imela vzajemne interese, vključno v sferi religije (oba sta bili pobožna katoličana). Güell je postal pokrovitelj *Medicinesque*, arhitekt pa Antonio Gaudí. Njuna številna sodelovanja so se začela že na začetku Gaudijeve kariere, ko ga je Güell videl kot človeka, ki mu lahko zagotovi in zaupa edinstveno zasnovane stavbe.

⁴ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) je bil francoski arhitekt in pisec, ki je obnovil številne ugledne srednjeveške

znamenitosti v Franciji, vključno s tistimi, ki so bile med francosko revolucijo poškodovane ali opuščene. Njegova kasnejša pisanja o razmerju med obliko in funkcijo v arhitekturi so imela pomemben vpliv na novo generacijo arhitektov, med njimi so bili Antonio Gaudí, Victor Horta in Louis Sullivan.

- ⁵ Otto Wagner (1841-1918) je v svojem rojstnem mestu Dunaju s posebno arhitekturo – funkcionalne zgradbe postavil markantne akcente in hkrati mednarodno vplival na arhitekturno ustvarjanje modernizma. »Moderna umetnost mora reprezentirati modernizem z našim znanjem in ustvarjanjem kot tudi z opuščanjem pri ustvarjanju novih oblik,« je bil njegov rek. Od 1899 do 1905 je bil član Secesije (Sezession). Od preloma stoletja dalje pa je vse načrtoval v jugendstil, kjer so bili pomembni dekorativno plastični aspekti namembnosti, material ali konstrukcija. Wagnerjeva povezava dekoracije in funkcije je postala zgled številnim arhitektom, njegovim učencem: to so Josef Hoffmann, Josef M. Olbrich, Adolf Loos, pa tudi naša Jože Plečnik in Maks Fabiani.
- ⁶ Bazilika Svete Družine, splošno znana po skrajšanem španskem imenu *Sagrada Familia* (uradno katalonsko *Temple Expiatori de la Sagrada Família*, špansko *Templo Expiatorio de la Sagrada Familia*, v dobesednem slovenskem prevodu *Spokorniško svetišče svete Družine*).
- ⁷ Joan Martorell i Montells je bil katalonski arhitekt in oblikovalec. Ustvarjal je v stilu historicizma in gotske revitalizacije. Martorell je znan tudi po njegovem poznejšem delu v katalonski šoli *Modernisme* in po sodelovanju s sodobnimi arhitekti šole, še posebej z Antonijem Gaudijem. Bil je njegov profesor in kasneje delodajalec. Martorell je učil Gaudíja o grafični statiki, pomembni tehniki, ki jo je Gaudí pogosto uporabljal za ustvarjanje obokanih stropov brez uporabe opornikov.
- ⁸ Mavrski slog: veja islamske umetnosti od konca 11. do 15. stoletja pod vplivom berberskega gospostva v Magrebu in islamski Španiji. V zgodnjem obdobju stroge oblike in

zavračanje figuralnih upodobitev; odprte dvorne mošeje (iz opeke), minareti in utrjeni stolpi, podkvasti loki. V poznejšem času kar se dá bogata ornamentika: stenski okras iz pobarvanega in prevotljenega štuka, *azulejos*, stalaktitni obok, arabeske, mavreske.

- ⁹ *Azulejo* je oblika portugalske ali španske poslikane, s kositarno glazuro obdelane keramike. Ploščice *azulejo* najdemo v notranjosti in zunanosti cerkva, palač, navadnih hiš in celo na železniških postajah ali postajah podzemne železnice. Predstavljajo pomemben element portugalske pirenejske arhitekture in se uporabljajo za stene, tla in celo stropce. Niso bile uporabljene le kot okras v umetnosti, ampak so imele tudi posebno sposobnost, kot je nadzor temperature v domovih. Veliko *azulejos* kaže kroniko zgodovinskih in kulturnih dogodkov, predvsem iz portugalske zgodovine.
- ¹⁰ Jacint Verdaguer i Santaló (1845-1902) je bil katalonski pisatelj, ki šteje tudi za enega največjih pesnikov katalonske književnosti in pomemben literarni lik *Renaixença*, kulturnega preporodnega gibanja poznega romantičnega obdobja.
- ¹¹ Parabolični lok uporablja načelo, da če težo enakomerno nanesemo na lok, bo notranja kompresija, ki izhaja iz te mase, rezultirala parabolični profil. Od vseh tipov lokov parabolični lok proizvaja največji pritisk na temelje, vendar pa lahko dosežejo največje razpetine. Običajno se uporabljajo pri mostovih, pri katerih so potrebni dolgi razponi.
- ¹² Parapetni zid, tudi ograja, je ovira, ki je podaljšek stene na robu strehe, terase, balkona, hodnika ali drugega objekta. Beseda prihaja iz italijanske *parapetto* (*parare* za pokrivanje). Nemški ekvivalent *brustwehr* ima enak pomen. Kjer se razteza nad streho, je lahko parapet preprosto del zunanega zidu, ki se nadaljuje nad črto površine strehe ali pa je lahko nadaljevanje navpičnega elementa pod streho kot požarni zid ali skupni zid.
- ¹³ Mojca Polona Vauptič, *Tretji dan. Krščanska revija za duhovnost in kulturo*, 2017, 9/10, str. 112-113