



Sveučilište u Zagrebu

FAKULTET FILOZOFIJE I RELIGIJSKIH ZNANOSTI

Ivica Jurišić

**UTJECAJ MODERNE NA KATOLIČKI
SAKRALNI PROSTOR U HRVATSKOJ
PRIJE I POSLIJE DRUGOGA
VATIKANSKOGA KONCILIA**

DOKTORSKI RAD

Mentor:
Izv. Prof. dr. sc. Ivan Antunović

Zagreb, 2023.



University of Zagreb

FACULTY OF PHILOSOPHY AND RELIGIOUS STUDIES

Ivica Jurišić

**INFLUENCE OF MODERNITY ON
CATHOLIC SACRAL SPACE IN CROATIA
BEFORE AND AFTER THE SECOND
VATICAN COUNCIL**

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisor:
Ivan Antunović, Assoc. prof. Ph.D.

Zagreb, 2023

O mentoru:

Izv. Prof. dr. sc. Ivan Antunović, rođen je 26. travnja 1965., u Kućanima, općina Prozor, Bosna i Hercegovina. Diplomirao je filozofiju na Filozofsko-teološkom Institutu Družbe Isusove u Zagrebu (1988/99.) a zatim teologiju (1994/95.).

Na Papinskom Sveučilištu Gregoriana u Rimu na Teološkom Fakultetu postigao je licencijat iz teologije 1998/99. godine. Tema licencijatskog rada: *Stvaranje i pobožanstvenjenje kozmosa i čovjeka*.

Na istom sveučilištu doktorirao je iz dogmatske teologije 13. Prosinca 2001. godine. Tema rada: *Odnos između sakramenta ženidbe i biti i poslanja Crkve u spisima Karla Rahnera*.

Od ak. godine 2001/02 stalni je predavač iz dogmatske teologije na Filozofsko-teološkom Institutu i Filozofskom fakultetu Družbe Isusove u Zagrebu. Od akademske godine 2007/08. stalni je zaposlenik na FFRZ-u Sveučilišta u Zagrebu.

Organizirao je nekoliko međunarodnih simpozija i urednik je nekoliko zbornika. Objavio je četiri knjige: *Sakrament Ženidbe*, FTI, Zagreb, 2009; *Otajstvo Kristove Crkve*, FTI, Zagreb, 2009; *Otajstvo Kristove Crkve – dopunjeno i ponovljeno izdanje*, FTI, Zagreb, 2019; *Teologalne kreposti*, FTI, Zagreb, 2020. Napisao je više znanstvenih članaka objavljenih u znanstvenim časopisima A1.

Upisan je u registar znanstvenika pod matičnim brojem 287242.

SAŽETAK

Sakralna arhitektura ima neprekinuti slijed koji možemo pratiti do dvadesetih godina dvadesetog stoljeća. Krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća filozofija će doživjeti veliku razvoju fazu i svojim novim načinom promišljanja oblikovati svijet do naših dana. Nova promišljanja zahvatit će teoriju arhitekture, koja će uz pojavu novih materijala betona, čelika i armirano-betonske konstrukcije donijeti velike promjene. Te promjene će svoj odraz imati i na sakralnu arhitekturu. Pojavom moderne povijesni slijed sakralne arhitekture naglo se prekida i stvara se novi stil koji raskida sve veze s povijesnim naslijeđem i tradicijom. Većoj implementaciji moderne u sakralnu arhitekturu ići će na ruku gibanjima unutar same Crkve.

U tim gibanjima nastaju *Liturgijski pokreti* koji potaknuti enciklikom pape Pia X. *Tra le sollecitudini* i svojim viđenjem liturgije redefiniiraju liturgijski prostor. U svojim malim zajednicama pri slavljenju mise okreću oltar prema narodu da bi postigli veće zajedništvo. Tako slavljenje mise dovodi u pitanje dotadašnji liturgijski prostor koji je bio definiran smjernicama sv. Karla Boromjeskog donesenim na Tridentskom koncilu. U crkvama građenim u duhu moderne oltar je još uvijek postavljen prema postojećim smjernicama, ali crkvene građevine bit će građene prema novim konceptima. Novi koncepti su stavljali naglasak na funkcionalnost, nehijerarhičnost i potpuni reduktivizam. Prema tim konceptima moderne crkvene građevine ostaju lišene bilo kakvog ukrasnog elementa, ravnih jednostavnih ploha poput industrijskih zgrada. Koncepti su vidljivi i u liturgijskom prostoru koji također ostaje lišen ukrasnih elemenata, ali i hijerarhije prostora koja je do tada postojala. Svetište i lađa liturgijskog prostora sada su *pod istim krovom*, jer su nestali trijumfalni lukovi koji su ih jasno razdvajali.

U Hrvatskoj se gradi na isti način kao u ostatku Europe jer Hrvatski arhitekti pripadaju istoj arhitektonskoj sceni, budući da su se školovali na istim učilištima i školama. Drugim vatikanskim koncilom donose se nove smjernice za gradnju crkvenih građevina, doduše ne dokidajući prijašnje. Nakon Drugog svjetskog rata zbog odnosa vlasti prema Crvi dolazi do zastoja u gradnji sakralnih građevina. Zastoj će potrajati do Domovinskog rata, kada dolazi do ekspanzije gradnje crkvenih građevina. Crkve su se gradile u duhu moderne koja je evoluirala u suvremenu sa svim njenim postulatima.

Ključne riječi: sakralna arhitektura, moderna, sakralna umjetnost, liturgijski prostor, litugijska reforma

SUMMARY

From its beginning, Christianity had a place where it turned to its God and celebrated the Eucharist. Such places, which were remodelled or built for this purpose, are called sacred architecture. Sacred architecture has always included various forms of art that served to design and decorate space for the glory of God, which is why the role of architecture in the church building is immeasurable. Throughout Christian history, church building has been shaped by different visions of church building, guided and inspired by different theological-liturgical emphases. These emphases have produced different styles throughout the history that build on each other. All ancient styles of building built church buildings according to certain principles and laws. Based on Vitruvius' requirements for building *utilitas*, *firmitas*, and *venustas*, the principles of sanctity, beauty, and transcendence were evident, as were the laws of iconography, verticality, and timelessness. This succession of styles that emerged from the preceding ones can be traced back to the emergence of Modernism. Modernism, with its philosophy of observing buildings and a new concept of space, also influenced church construction in the 1920s. The architects who built church buildings at that time were already trained in the spirit of Modernism and brought its postulates of functionality, abandonment of decoration, and creation of a non-hierarchical space to sacred space. Although the guidelines of the Council of Trent are still valid, postulates of Modernism which are mostly spurred by the internal movements within the church, reject the remaining guidelines, except for the orientation of the altar *versus oriente*. These movements have given rise to liturgical movements that, inspired by Pope Pius X's encyclical *Tra le sollecitudini*, are redefining the liturgical space with their vision of the liturgy. In their small communities, they turn the altar toward the people in the celebration of Mass, in order to reach a larger community. In such way, the celebration of Mass challenges the previous liturgical space defined by the guidelines of St. Karel Boromjeski adopted at the Council of Trent. In churches that are built in the spirit of modernism, the altar continues to be placed according to the existing guidelines, but the church buildings are constructed according to new concepts. The new concepts emphasize functionality, non-hierarchy and complete reductionism. According to these concepts, modern church buildings remain free of any decorative elements, while simple straight surfaces prevail. The concepts are also visible in the liturgical space, which is also devoid of decorative elements, as well as the hierarchy of space that existed before. The sanctuary and the nave of the liturgical space are now under the same roof, as the triumphal arches that separated them have disappeared. Throughout the Christian world, church

buildings characterized by a new spirit that rejects the earlier elongated building type and emphasizes the central type are emerging. The Church responded to this development in sacred architecture at the Second Vatican Council by adopting what had already become practice. Liturgical space is redefined, and the practice of turning the altar toward the people, which had been tacitly passed over until then, becomes a recommendation in liturgical documents. Following this recommendation, church buildings after the Second Vatican Council are built only according to the already established concept of liturgical space, which dates back to modern times. Since the Second Vatican Council emphasizes ecclesiasticism, and the liturgical space is designed to include the gathered congregation as much as possible, this is made possible through central and hall construction. In addition to the changes in liturgical space, the external appearance of church buildings has also changed, as they now more closely resemble general interest buildings such as health centers, sports halls, etc.

Croatia is not behind the rest of the world when it comes to sacral construction. At the beginning of modernism, building was done in the same way as in the rest of Europe, because Croatian architects belong to the same architectural scene and have received their education at the same universities and schools. In the interwar period, modernism prevailed in church building, ornamentation was reduced and materials such as concrete and steel were used. A longitudinal type with a cross base can still be seen in the ground plans. Representative church buildings in Zagreb from this period are the Church of St. Blaž, the Chapel on Sljeme, the Church of St. Marko Križevčanin, the Church of St. Antun and the Church of Our Lady of Lourdes, which unfortunately was not completed according to the original plans. Besides Zagreb, the Church of Our Lady of Health in Split and the Church of St. Roumald and All Saints in Rijeka are also worth mentioning. The well-known Croatian architects V. Kovačić, J. Denzler and M. Haberle were involved in the construction of these churches. In Split, L. Horvat worked on the project and in Rijeka, which was then under Italian administration, B. Angheben. After the Second World War almost nothing was built in Croatia, only in Podgora, after the earthquake during the Second Vatican Council, the Church of the Assumption was built by the architect A. Rožić. The Second Vatican Council introduced new guidelines for the construction of church buildings, but without abolishing the previous guidelines. In Croatia, which was under communist rule at the time, very little was built to meet the need because of the government's attitude toward the Church. In the 1970s and 1980s, building permits were issued in only a few places, and what was built was already in the spirit of late modernism and postmodernism, but with all the postulates that modernism brought to sacred building. This was the situation until the end of the Homeland War, when the construction of church

buildings expanded. Churches were built in the spirit of modern architecture, which had already developed in the contemporary, but with all the postulates of modernism.

Keywords: sacred architecture, modernism, sacred art, liturgical space, liturgical reform

SADRŽAJ

| | |
|---|-----|
| 1. UVOD | 1 |
| 2. O SAKRALNOJ ARHITEKTURI OPĆENITO | 8 |
| 2. 1. SVETO U UMJETNOSTI | 8 |
| 2. 1. 1. <i>Odnos sakralnog i umjetnosti</i> | 9 |
| 2. 1. 2. <i>Sakralna umjetnost</i> | 12 |
| 2. 1. 3. <i>Sakralno i umjetnost u Bibliji</i> | 14 |
| 2. 2. IZRIČAJ SVETOG KROZ ARHITEKTURU | 15 |
| 2. 2. 1. <i>Kršćanski sakralni prostor</i> | 20 |
| 2. 2. 2. <i>Teologija kršćanskih sakralnih građevina</i> | 24 |
| 2. 3. LITURGIJSKO SLAVLJE KAO UVJET OBLIKOVANJA BOGOSLUŽNOG PROSTORA | 35 |
| 2. 3. 1. <i>Liturgijsko slavlje prema crkvenim dokumentima</i> | 35 |
| 2. 3. 2. <i>Crkvena građevina kao prostor namijenjen za liturgijska slavlja</i> | 38 |
| 2. 3. 3. <i>Oltar kao središte liturgije Crkve i središte liturgijskog prostora</i> | 45 |
| 2. 4. CRKVA SLIKA NEBESKOG JERUZALENMA | 49 |
| 2. 4. 1. <i>Načelo vječnog –nadvremenskog</i> | 52 |
| 2. 4. 2. <i>Načelo „svetog“</i> | 55 |
| 2. 4. 3. <i>Načelo lijepoga – načelo ikonografije</i> | 57 |
| 2. 4. 4. <i>Poslanje Crkve i umjetnost</i> | 61 |
| 3. MODERNA SAKRALNA ARHITEKTURA U HRVATSKOJ | 68 |
| 3. 1. Pozadina moderne u svijetu..... | 68 |
| 3. 2. Pozadina moderne u Crkvi | 79 |
| 3. 3. Pozadina moderne u Hrvatskoj | 89 |
| 3. 4. Pozadina moderne u sakralnoj arhitekturi u hrvatskoj | 93 |
| 4. CRKVENE GRAĐEVINE U HRVATSKOJ GRAĐENE U DUHU MODERNE | 99 |
| 4. 1. SAKRALNA ARHITEKTURA PRIJE DRUGOG VATIKANSKOG SABORA..... | 100 |
| 4. 1. 1. Sakralni objekti građeni između dva svjetska rata | 100 |
| 4. 1. 1. 1. <i>Crkva sv. Blaža u Zagrebu</i> | 100 |
| 4. 1. 1. 2. <i>Crkva Majke Božje Kraljice Hrvata na Sljemenu</i> | 103 |

| | |
|--|-----|
| 4. 1. 1. 3. Crkva sv. Antuna Padovanskog u Zagrebu | 106 |
| 4. 1. 1. 4. Crkva sv. Romualda i Svih svetih u Rijeci | 108 |
| 4. 1. 1. 5. Crkva Gospe Lurdske u Zagrebu | 111 |
| 4. 1. 1. 6. Crkva sv. Marka Križevčanina u Zagrebu | 115 |
| 4. 1. 1. 7. Crkva Gospe od Zdravlja u Splitu..... | 118 |
| 4. 2. 1. Sakralni objekti građeni nakon Drugog svjetskog rata do Drugog vaticanskog sabora..... | 122 |
| 4. 2. 2. 1. Crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije u Podgori..... | 122 |
| 4. 2. 2. Sakralni objekti građeni nakon Drugog vaticanskog sabora..... | 125 |
| 4. 2. 2. 1. Konkatedralna Crkva sv. Petra u Splitu | 125 |
| 4. 2. 2. 2. Crkva sv. Uznesenja sv. Križa u Zagrebu | 128 |
| 4. 2. 2. 3. Crkva Bezgrešnog začeca BDM u Zadru | 131 |
| 4. 2. 2. 4. Crkva sv. Josipa u Zadru | 134 |
| 4. 2. 2. 5. Crkva Presvetog srca Isusova u Zadru | 136 |
| 4. 2. 2. 6. Crkva sv. Nikole u Rijeci | 138 |
| 4. 2. 2. 7. Crkva Rođenja Blažene Djevice Marije u Zagrebu | 141 |
| 5. ZAKLJUČAK | 146 |
| LITERATURA..... | 152 |

1. UVOD

Čovjek je oduvijek gradio građevine za sebe, ali i građevine koje su mu služile kao mjesto susreta i obraćanja božanstvu. U povijesti ljudskog roda nalazimo mnoga mjesta i građevine obilježene tom svrhom. Takve građevine nazivamo sakralnim građevinama, jer su predviđene za nešto što je za čovjeka bilo sveto i izuzeto od profane svakidašnjice.

Kršćanstvo tijekom svoje povijesti je gradilo sakralne građevine za okupljanje svojih zajednica i pridavalo veliku važnost tim građevinama. O važnosti Sakralne arhitekture govori nam i Zakonik crkvenog prava, koji crkvenu građevinu definira, kao: „svetu građevinu namijenjenu bogoslužju“ (ZKP, 1214). Sličnim riječima i Katekizam Katoličke crkve govori o crkvenoj građevini, kad kaže „vidljive crkve nisu samo mjesta okupljanja, već označavaju i čine vidljivom Crkvu koja živi na ovom mjestu, prebivalište Boga s ljudima pomirenim i sjedinjenim u Kristu“ (KKC, 1180).

Razvoj kršćanske sakralne arhitekture u Hrvatskoj možemo pratiti od početka kršćanstva. Kršćanstvo se na području Hrvatske pojavilo u vrijeme kad i u ostalim dijelovima Rimskog carstva, o čemu nam svjedoče brojni arheološki nalazi. U Saloni, se prema pretpostavci E. Dyggve uz gradske zidine, nalazila *Domus ecclesiae* u privatnoj kući, te oratoriji u supstrukcijama¹ amfiteatra.² Nakon Milanskog edikta 313. godine, diljem Rimskog carstva dolazi do ekspanzije gradnje kršćanskih sakralnih građevina, te ta ekspanzija ne mimoilazi ni područje Hrvatske. U daljnjem vremenu se smjenjuju koncepti liturgijskog prostora i stilovi gradnje crkvenih građevina logički nadovezujući se jedni na druge, uvijek se držeći osnove prethodnog stila. Taj neprekinuti slijed možemo pratiti do dvadesetih godina dvadesetog stoljeća, ali naznake promjena mogu se nazrijeti već krajem devetnaestog stoljeća. Krajem devetnaestog stoljeća u arhitekturi se počinju primjenjivati čelik, beton i staklo, te armirano-betonska konstrukcija. Primjena ovih materijala u arhitekturi omogućila je novi pristup gradnji, no nije potisnula znanje i vještine starih majstora graditelja, o čemu svjedoče moderne računalne analize starijih crkvenih zdanja.³ U sakralnoj arhitekturi to je vrijeme historicizma,⁴ koji će za sobom ostaviti velebne crkvene građevine. Zagrebačka katedrala se

¹ Supstrukcija - arhit. zid, konstrukcija koja služi kao potpirač, potporanj; podzid, podgradnja, <https://jezikoslovac.com/word/th1t>, preuzeto: 10. 9. 2022.

² Vidi: Ljubo KARAMAN, Nova knjiga o ranokršćanskoj Saloni, u: *Peristil* 1/1(1954.), str. 178-188.

³ Vidi primjerice: Marina ŠIMUNIĆ-BURŠIĆ, Računalna analiza strukture šibenske katedrale, *Prostor*, 3 (1995.) 2(10), str. 359-384.

⁴ O historicizmu u Hrvatskoj vidi: Dragan DAMJANOVIĆ, Iso Kršnjavi i arhitektura historicizma u Hrvatskoj, Znanstveni skup: Iso Kršnjavi – veliki utemeljitelj, Institut za povijest 21. – 23. 11. 2012.

obnavlja u duhu neogotike,⁵ gradi se bazilika Presvetog srca Isusova u Zagrebu u duhu neoklasicizma,⁶ u Đakovu se gradi velebna katedrala u duhu neoromanike,⁷ u Osijeku se gradi crkva sv. Petra u duhu neogotike.⁸ U prvim desetljećima dvadesetog stoljeća najavljuju se promjene i prekid slijeda tradicije i početak novog pogleda na koncept prostora i gradnje. Nastaje novi stil bez stila, koji raskida sve veze s povijesnim naslijeđem i tradicijom. Te nove postavke i koncepti prodrijet će i u sakralnu gradnju potpomognuti gibanjima unutar same Crkve, te će njihovu implementaciju potpomoći razvoj teološke misli te shvaćanja poslanja Crkve u svijetu.

U tom vremenu liturgija Crkve je bila gotovo odvojena od naroda, odnosno okupljeni narod skoro da u njoj nije sudjelovao. Dok bi svećenik slavio misu, narod je molio ili čitao. Da bi narod više sudjelovao papa Pio X. donosi encikliku *Tra le sollecitudini*, u kojoj govori o glazbi u liturgiji, ali najavljuje i neke nove poglede na liturgijska slavlja. U to vrijeme u Crkvi se pojavljuju liturgijski pokreti koji nastoje liturgiju približiti narodu, za što su oslonac našli upravo u spomenutoj enciklici. Enciklika je u nekim crkvenim krugovima protumačena kao demokratizacija liturgije.⁹ Liturgijski pokreti su djelovali okupljanjem vjernika u manjim zajednicama, u kojima se ubrzo počelo slaviti euharistiju oltarom okrenutim prema narodu, da bi se naglasilo veće zajedništvo svećenika i naroda. Okretanjem oltara prema narodu, postojeće uređenje liturgijskog prostora postaje neprikladnim, jer u to vrijeme je ono uređeno prema smjernicama Tridentskog sabora. U liturgijskim pokretima sudjelovali su vjernici raznih zvanja i profila, a među njima i arhitekti. Arhitekti su pri projektiranju novih crkava primjenjivali nove paradigme arhitekture koje je naglašavala moderna. Oni su se doduše još držali minimuma smjernica Tridentskog koncila, tako što je oltar bio građen prema Tridentskim smjernicama.

Početkom dvadesetog stoljeća pišu se manifesti koji će utjecati na daljnji razvoj arhitekture potaknuti industrijalizacijom i tehnološkim napretkom.¹⁰ Tehnološki razvoj te preseljenje stanovništva u gradove, rezultiralo je potrebom za gradnjom jeftinijih i funkcionalnih stambenih objekata. Moderna svojom novom vizijom arhitekture i uređenja

⁵ O tome, s popisom relevantne literature vidi: Dražen ANIČIĆ, Zagrebačka katedrala u potresu 1880. i njezina današnja obnova, *Grđevinar*, 52 (2000.) 11, str. 655-661.

⁶ Vidi: Olga MARUŠEVSKI, Bazilika Srca Isusova u Zagrebu, *Obnovljeni život*, 46 (1991.) 3-4, str. 342-351.

⁷ Vidi: Dragan DAMJANOVIĆ, Herman Bollé – izgradnja i opremanje katedrale u Đakovu (1876. – 1884.), *Croatia Christiana periodica*, 33 (2009.) 63, str. 109-127.

⁸ Vidi: Z. ŽIVAKOVIĆ-KERŽE i A. JARM, *Osijek – Župna crkva sv. Petra i Pavla*, Rimokatolički župni ured sv. Petra i Pavla Osijek, Osijek, 1995.

⁹ Usp. Johannes H. EMMINGHAUS, *The Eucharist: Essence, Form, Celebration*, The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 1992., str. 92.

¹⁰ O tome više u zborniku radova: Ulrich CONRADS (ur.), *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1971.

prostora ruši postulate dotadašnje arhitekture, pristupom relativizaciji prostoru, te uvodeći funkcionalizam. Moderna arhitektura inspiraciju je tražila u inženjerstvu kraja devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća kroz građene mostove, industrijska postrojenja i tadašnje izložbene dvorane. Veliki utjecaj na arhitekturu viđenu u duhu moderne, imala je škola Bauhaus, Waltera Gropiusa u kojoj su se poučavali mnogi arhitekti pronosioci moderne, poput Ludwiga Miesa van der Rohea, umjetnika Paula Kleea, te Wassilya Kandinskyog. Među vodećim promicateljima moderne je Le Corbusier,¹¹ koji u svojoj knjizi, *Towards a New Architecture (Prema novoj arhitekturi)*, govori, kako je veličanstvena epoha počela novim duhom, a arhitektura da je ugušena običajima.¹² On kuću uspoređuje s avionom i automobilom, koji su prijevozna sredstva, te shodno tome i kuća treba biti sredstvo (stroj) za stanovanje.

Moderna je zahvaćala sva područja ljudskog života, pa joj ne odolijeva ni Crkva. O njenoj filozofiji i utjecaju kao zabludama, Crkva je progovorila enciklikom pape Pija X. *Pascendi Dominici Gregis*, od 8. rujna 1907. No, unatoč govoru Crkve moderna je postajala sve prisutnija u životu ljudi i u svim vidovima umjetnosti.

Hrvatska se u to vrijeme nalazila u sklopu Austro-Ugarske monarhije, a mnogi hrvatski arhitekti školovani su na učilištima diljem Europe u školama poznatih arhitekata. Nova saznanja o arhitekturi donose u Hrvatsku, što je najprije vidljivo na crkvi sv. Blaža u Zagrebu, koju projektira V. Kovačić, a pri gradnji njene kupole prvi put je primijenjena armirano-betonska konstrukcija. V. Kovačić je bio učenik O. Wagnera u Beču koji je nositelj bečke secesije. V. Kovačić nove ideje koje primjenjuje na crkvi sv. Blaža donosi iz Wagnerove škole, te postaje ocem moderne arhitekture u Hrvatskoj. Liturgijski pokreti u Crkvi, praćeni su u Hrvatskoj s velikim zanimanjem i prihvaćanjem, o tome piše D. Kneiwald 1923., u svom tekstu u *Bogoslovskoj smotri*.¹³

Do brojnije izgradnje sakralnih građevina, pod utjecajem moderne, u Hrvatskoj dolazi u vremenskom periodu između dva rata. To je vrijeme porasta broja stanovništva, osobito u Zagrebu, koje je sa sobom donijelo potrebu duhovne skrbi i gradnje novih crkvenih građevina za potrebe novih zajednica. U tom periodu izgrađeno je više crkvenih građevina koje projektiraju hrvatski arhitekti. Svakako valja spomenuti djela J. Denzlera i njegovu kapelu Majke Božje Kraljice Hrvata na Sljemenu i crkvu sv. Antuna. Joža Plečnik projektira crkvu

¹¹ Le Corbusier je bio samouk, a prije početka svoga profesionalnoga razvoja koristio se svojim pravim imenom Charles-Edouard Jeanneret. Wayne R. DYNES, *Medievalism and Le Corbusier, Gesta*, 45 (2006.) 2, str. 89 (89-94).

¹² Usp. LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, Dover publications, New York, 1986., str. 88.

¹³ Vidi: Dragutin KNIEWALD, *Liturgijski pokret, Bogoslovska smotra*, 11/3 (1923), str. 329-334.

Gospe Lurdske u Zagrebu, koja nažalost neće biti do kraja izvedena prema njegovom projektu, M. Haberele projektira crkvu sv. Marka Križevčanina. U Splitu L. Horvat projektira novu crkvu Gospe od Zdravlja, dok u Rijeci koja je u to vrijeme pod talijanskom upravom arhitekt B. Angheben projektira crkvu sv. Romaulda i Svih svetih u kojoj se mogu vidjeti elementi gotike, ali i europskog art décoa. Osim navedenih crkvenih građevina, bilo je izgradnje po manjim mjestima od strane manje poznatih ili nepoznatih arhitekata.

Nakon Drugog svjetskog rata zbog nesklonosti novih vlasti i proganjanja Crkve u Hrvatskoj od strane iste, došlo je praktički do potpune suspenzije crkvene gradnje, koja je trajala do sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. U tom periodu, osim održavanja postojećih crkvenih građevina, te eventualnih manjih nadogradnji, nije bilo izgradnje novih sakralnih građevina. Razvoj moderne u Hrvatskoj kroz to vrijeme možemo pratiti u sekularnoj, ali ne i u sakralnoj arhitekturi. Šezdesetih godina dvadesetog stoljeća potres na području Makarske uvjetovao je preseljenje stanovništva iz podbiokovskog dijela u područje uz more. Tim preseljenjem je nastala potreba za sakralnom građevinom, te se u Podgori gradi župna crkva Uznesenja blažene Djevice Marije. Projekt je povjeren arhitektu A. Rožiću,¹⁴ koji projektira modernu crkvenu građevinu u obliku šatora. Sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća vlasti malo popuštaju te se gradi više crkvenih građevina, ali uz velike poteškoće. U međuvremenu je šezdesetih godina došlo do održavanja Drugog vatikanskog koncila koji donosi nove smjernice za crkvenu gradnju. Drugi vatikanski sabor se ne bavi tlocrtima niti izgledom crkvene građevine, već naglašava eklezijalnost koja se treba odražavati u liturgijskom prostoru, te preporučuje slavljenje mise prema narodu. U tom duhu se grade i nove crkve u Hrvatskoj, crkva Uznesenja sv. Križa u Zagrebu uz frekventnu prometnicu od zračne luke do grada, dobiva dozvolu vjerojatno radi stranih delegacija da se pokaže kako je vlast tolerantna prema Katoličkoj crkvi. U Splitu nakon dugog sporenja s vlastima gradi se konkatedrala sv. Petra, u Zadru se gradi crkva Bezgrešnog začetca Blažene Djevice Marije, te crkva sv. Josipa. U Rijeci franjevci grade crkvu sv. Nikole. Uz gradnju, vlasti dopuštaju i preuređenja, te se u Zadru kapela Presvetog Srca Isusova preuređuje u župnu crkvu. Osamdesetih godina izgrađeno je u pojedinim dijelovima Hrvatske niz crkvenih građevina koje nemaju nekog osobitog značenja u sakralnoj arhitekturi. Mnoge crkvene građevine tog perioda građene su i kopirane na više mjesta. Interesantno je spomenuti crkvu Rođenja Blažene Djevice Marije u Zagrebu, zbog njenog kasnijeg preuređenja. Do velike ekspanzije u izgradnji crkvenih građevina dolazi nakon Domovinskog rata, često građenih u duhu zakašnjele moderne i suvremene arhitekture.

¹⁴ Vidi. Ante Nikša BILIĆ, Između Vatikana i komunističke partije, *Oris*, 20/114(2018.).

Odbacujući tradiciju moderna dovodi u pitanje načela koja crkvena građevina mora predstavljati u svijetu, a to su načelo vječnosti, svetosti i ljepote. Ona odbacuje i prirodne zakone po kojima bi se crkvena građevina trebala graditi, načelo vertikalnosti, postojanosti i ikonografije. Ova načela i zakoni svoj izvor nalaze u Vitruvijevim zahtjevima za gradnju, *utilitas, firmitas i venustas*.¹⁵ Svako od ovih načela na sebi svojstven način daje doprinos da crkvena građevina u svijetu bude prepoznata i da vrši svoje poslanje evangeliziranja. Ukoliko nedostaje jedno od načela crkvena građevina neće u potpunosti ispuniti svoje poslanje.

Građenje sakralnih građevina i liturgijskog prostora uvijek se oslanjalo na određenu teološku misao i tu misao se pokušalo prenijeti. Teološka misao nebeskog Jeruzalema ili slavnoga Krista (*Maiestas Christi*), bila je vodilja bazilikalnog i romaničkog načina gradnje, gotika svojom gradnjom želi prenijeti poruku Isusova čovještva (*Humanitas Christi*). Idejom Božjeg savršenstva i veličanstva na svoj način bave se graditelji renesanse i baroka. Pitanje je, koju teološku misao ili ideju svojim crkvenim građevinama prenosi moderna. Moderna je jednako reduktivistička u vanjskom i unutrašnjem uređenju crkvenih građevina. Unutrašnjost modernih crkava je najčešće bez ikakvih ukrasa, golih često i ne obojenih zidova, te osiromašena po pitanju slika i kipova. Kako je vjernička pobožnost ipak vezana uz slike i kipove svetaca, često se postave u taj novi liturgijski prostor, ali se vidljivo ne uklapaju, jer nisu ni predviđeni. Crkva se treba i u gradnji svojih građevina držati evanđeoskog siromaštva, ali mora sagraditi i kuću dostojnu Onoga koji se i onoga što se u njoj slavi.

Od prvih okretanja oltara prema narodu početkom dvadesetog stoljeća i građenja crkvenih objekata u duhu moderne, Drugi vatikanski sabor u svojim dokumentima je praktički samo verificirao ono što je već bila praksa, osobito u pogledu vanjskog izgleda crkvene građevine. Nakon Drugog vatikanskog sabora, da bi se oltar postavio prema narodu, nažalost došlo je uklanjanja mnogih oltara usmjerenih prema istoku (*ad orientem*). Kao da se dogodila nova reformacija, a ne liturgijska reforma. Okretanjem oltara htjelo se naglasiti eklezijalnost liturgijskog prostora, te veće uključivanje okupljene zajednice. Od uključivanja zajednice dobili smo to što laici čitaju nedjeljna ili dnevna čitanja pred zajednicom sa ambona, a oltar je često poput otoka u središtu prostora. Svakako, liturgijski prostor treba pratiti dinamiku liturgije i prostor treba biti prilagođen liturgiji, a ne da se liturgija prilagođava prostoru. Polazište liturgije je oltar, jer je središte svega liturgijskog događanja i mora biti žarišna točka liturgijskog prostora. Neću reći središnja, jer se središte često shvaća kao geometrijsko središte prostora. Može se kazati da je moderna dokinula portale i zvonike crkvenih

¹⁵ Vidi: VITRUVIJE, *Deset knjiga o arhitekturi*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1999.

građevina, a tamo gdje ih tobože ima najčešće na to ne sličje. Portali su postali kao vrata dvorana, a zvonici kao kakve čudne izrasline na crkvenim građevinama ili uz njih.

Možda razlog treba tražiti u počecima moderne kad su njeni protagonisti uglavnom dolazili iz nekatoličkog okruženja. Mnogi arhitekti koji se angažirali u sakralnoj arhitekturi izjašnjavali su se kao nekršćani, ateisti i agnostici. Kad je dominikanac Marie Alain Couturier gradio crkvu Notre-Dame du Assy, angažirao je petnaest renomiranih modernističkih umjetnika toga doba. Među njima je angažirao i Jacquesa Lipchitza da izradi skulpturu Djevice Marije. Na Couturierovo traženje njegova angažmana J. Lipchitz ga je upitao, pa zar ne znaš da sam ja Židov?, a odgovor oca Couturiera, je bio: „Ako tebi ne smeta, ne smeta ni meni“.¹⁶

Veliki protagonisti moderne nisu osobno previše sudjelovali u gradnji crkvenih građevina, ali su utjecali na njihovu gradnju bilo direktno ili indirektno. S obzirom da su bili predavači na učilištima ili su imali svoje škole, prenosili su svoje ideje koje su bile temelji moderne, od kojih su mnoge sami konstruirali. Hrvatski arhitekti, bilo da su se školovali direktno na učilištima ili školama koje su bile predvođene protagonistima moderne, te ideje donose na prostor Hrvatske. I danas je prisutan vidljiv utjecaj stvaratelja moderne, jer suvremena arhitektura, pa i suvremena sakralna arhitektura, svoj temelj ima u modernoj i nastavlja se na modernu.

Očito je da Crkva koja je nekad imala utjecaj na umjetnost, pa tako i na sakralnu umjetnost to više nema, ali izgleda da danas umjetnost ima utjecaj na Crkvu i njenu sakralnu umjetnost. Crkva mora inzistirati na takvim sakralnim građevinama koje će nastaviti vršiti službu koju su vršile tijekom povijesti, službu znaka u prostoru i evangelizacije svojim oblikom i ukrasom. U Hrvatskoj je premalo kritičkog osvrta na modernu sakralnu arhitekturu, ili je potpuno izostao. O sakralnoj gradnji pišu B. Škunca, F. Šunca i A. Badurina u knjizi, *Sakralno prostor tijekom povijesti i danas* (1987.).¹⁷ U njoj donose povijesni pregled i razvoj sakralnih građevina uz teološko liturgijska polazišta, te vizualni pregled novije gradnje na prostoru bivše Jugoslavije. U tom djelu nedostaje kritički osvrt na ono što je izgrađeno u duhu moderne. Z. Sokol Gojnik u svom djelu *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću. Katoličke liturgijske građevine* (2017.),¹⁸ sustavno donosi pregled sakralne arhitekture s obradom moderne uz ograničenje na područje grada Zagreba, no čini se s nedostatkom

¹⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Marie-Alain_Couturier, preuzeto: 23. 9. 2022.

¹⁷ Vidi: ŠKUNCA, F. - BADURINA, A. - ŠKUNCA, B., *Sakralni prostor tijekom povijesti i danas*, Florijan Škunca, Zagreb, 1987.

¹⁸ Vidi: Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću, katoličke liturgijske građevine*, UPI-2M PLUS, Zagreb, 2017.

kritičkih osvrta. Objavljeno je niz članaka koji su se bavili pojedinačnim crkvenim građevinama s rijetkom kritikom na iste, a kritika je izostala i iz Crkve koja naručuje projekte. Sustavnija kritika moderne i njenih refleksija na sakralnu arhitekturu i liturgijski prostor u Hrvatskoj, svakako bi doprinijela boljem rješavanju problematike.

Ovaj rad nastoji ukazati na problematiku izgradnje sakralnih građevina u Hrvatskoj od pojave moderne do danas, te na problematiku moderne uspostavljanjem njenih novih paradigmi u odnosu prema građevinama i prostoru, te njen utjecaj na sakralnu arhitekturu u Hrvatskoj od pojave do danas.

U radu će se obrađenim brojem uzoraka iz cjelokupnog korpusa modernih crkvenih građevina prikazati utjecaj moderne. Ovaj rad ne daje rješenja vezana uz sakralnu gradnju u Hrvatskoj, već želi potaknuti na veću i bliskiju suradnju naručitelja, arhitekata i umjetnika. Njihova suradnja treba biti takva da izgrađeni sakralni objekti svojom postojanošću u prostoru budu znak i svjedoci kršćanskog identiteta.

2. O SAKRALNOJ ARHITEKTURI OPĆENITO

2. 1. Sveto u umjetnosti

Čovjek je u stalnoj potrazi za svojim ispunjenjem, te je po svojoj naravi onaj koji se stalno pita. Tako, čovjek postavlja i traži odgovore na razna egzistencijalna pitanja: tko sam, što sam, odakle dolazim i kamo idem.

Čovjek će odgovore pronaći preispitivanjem sebe i svojih mogućnosti, ali i mogućnosti svijeta u kojem živi, te je tako ponekad samo promatrač, a ponekad sličan svome Stvoritelju pa i sam stvara. Jedna od čovjekovih stvaralačkih aktivnosti je i umjetnost.

Umjetnost je autentični izraz ljudskog duha, u svojim temeljnim elementima nešto općenito razumljivo i čovjeku prirodno. Ona spontano vodi od vidljivog, od dostupnog k nedostupnom, od pojedinačnog k općenitom. Zato stvara u svim svojim oblicima, (...) idealan ambijent bogoslužju koje je puno simbolizma. Bogoslužje, naime, pretvara skup ljudi u zajednicu Božjeg naroda, u ljudskoj riječi sluša Božju riječ, a u ljudskom činu gleda otkupiteljski i posvetiteljski zahvat samoga Boga. Umjetnik koji stvara djela za bogoslužje mora uvijek biti ponizni i pobožni izricatelj nebeske slave.¹⁹

Umjetnost je spojiva s mnogoboštvom i s kršćanstvom. Da je spojiva s mnogoboštvom, poznato nam je iz svih starih politeističkih religija, koje su svojim božanstvima gradile prostore te ih ukrašavale. Da je umjetnost spojiva s kršćanstvom znamo iz povijesti kršćanstva, ali i iz našeg vremena. Umjetnost spojiva s filozofskim materijalizmom, za razliku od znanosti koja je s njime i kršćanstvom spojiva, ali ne i s mnogoboštvom. Stoga se ni umjetnik ni znanstvenik ne osjeća ugodno kao kršćanin. Svaki umjetnik koga zadesi da bude kršćanin priželjkuje biti mnogobožac, a svaki znanstvenik u tom položaju priželjkuje biti filozofskim materijalistom. Razlozi za to su brojni. U mnogobožaćkom društvu umjetnici su teolozi takvog društva; u materijalističkom društvu ulogu teologa imaju znanstvenici. Za kršćanina su umjetnost i znanost svjetovne aktivnosti.²⁰

Sakralno je za maštu samo po sebi evidentno. "Pitati vjeruje li netko ili ne vjeruje u Afroditu ili Aresa jednako je besmisleno kao i pitati vjeruje li netko u lik iz romana; može se samo reći da su oni istiniti gledom na život ili pak neistiniti. Slično je mašti evidentan i

¹⁹ Marijan STEINER, *Teološke i liturgijske teme*, FTI, Zagreb, 2009., str. 41.

²⁰ Usp. Wystan Hugh AUDEN, *Kršćanstvo i umjetnost*, *Svesci*, 17/18 (1970), str. 101.

bogoliki ili herojski čovjek. On čini izvanredna djela kojih običan čovjek ne može činiti ili mu se izvanredne stvari događaju.”²¹

Poganski bog se može pojaviti na zemlji prurušen, ali dokle god on nosi masku, od nikoga se ne očekuje da ga prepozna, niti ga tko može prepoznati. Kristovo utjelovljenje u liku Sluge, koga ne može prepoznati oko puti i krvi, već samo oko vjere, briše sve zahtjeve mašte prema kojima bi ona bila sposobnost da se odluči što je doista sakralno a što profano.

Nadalje, Krist koji je izgledom nalik na bilo kojeg drugog čovjeka, za sebe ipak tvrdi da je Put, Istina i Život i da nitko ne može doći Bogu Ocu osim po njemu. Proturječje između njegove profane pojave i ove sakralne tvrdnje nedohvatljivo je mašti.²²

2. 1. 1. Odnos sakralnog i umjetnosti

Prvi je izvor i najviši cilj svake umjetnosti Bog stvoritelj, slava Božja. Tri dogme osvjetljaju kršćanima narav umjetnika: 1) božansko stvaranje, 2) svijet što ga je grijeh poremetio, 3) otkupljenje (spasenje) posredstvom Isusa Krista.²³

Ako arhitekt koji želi kreirati kršćanski sakralni objekt i prostor prihvatiti ove tri dogme, on će uistinu biti, kreator objekta koji će po svojoj vanjštini biti prepoznat kao sakralni objekt, i kreator prostora koji će u svojoj nutrini biti prepoznat kao sakralni prostor.

Sakralnost prostora možemo promatrati pod dva vidika. Prvi vidik koji prostoru daje sakralnost je taj što prostor biva posebnim obredom posvećen i određen za posebnu sakralnu namjenu. Taj vidik možemo nazvati pravni ili obredni vidik.

Drugi vidik je da taj prostor sam po sebi izražava neku svetu stvarnost, da upućuje na nadnaravno. U prostoru oko sebe čovjek otkriva neku duhovnu vrednotu i spoznaje prisutnost Boga Stvoritelja, to bi bila prirodna sakramentalnost prostora. Kako čovjek u prirodi oko sebe otkriva naravnu sakramentalnost prostora, tako analogno u građevinama otkriva estetsku sakramentalnost prostora. Ove dvije sakramentalnosti nam pomažu u spoznaji Boga, koji nam se kao nadnaravna stvarnost na neki način očituje, doduše za nas još uvijek nejasno, “kao u zrcalu nejasno” (usp. 1 Kor 13, 12).

Unutar vjerskog izražaja itekako možemo govoriti o umjetnosti koja obrađuje taj dio ljudskog življenja, a unutar umjetnosti osobitu pažnju treba posvetiti umjetničkom izražaju sakralnoga, pa tako i arhitekturi sakralnih objekata, kao dijelu umjetnosti. Osim o

²¹ Usp. W. H. AUDEN, *Kršćanstvo i umjetnost*, str. 101.

²² Usp. W. H. AUDEN, *Kršćanstvo i umjetnost*, str. 101.

²³ M. STEINER, *Teološke i liturgijske teme*, str. 48.

arhitektonskom rješenju sakralnih objekata, treba voditi računa i o unutrašnjem uređenju istih, osobito umjetničkom uređenju.

Koliko je to važno pokazuje činjenica da je i sam Drugi vatikanski sabor sakralnoj umjetnosti priznao posebnu ulogu kad kaže: “Među najplemenitije djelatnosti ljudskog duha s punim se pravom ubrajaju lijepe umjetnosti, osobito religiozna umjetnost i njezin vrhunac, sakralna umjetnost. One se po svojoj naravi odnose na beskrajnu Božju ljepotu, da je na neki način izraze ljudskim djelima. Stoga su to više upravljene k Bogu i promicanju njegove hvale i slave što više idu samo za tim da svojim djelima u najvećoj mjeri pridonose tome da bi se ljudske duše pobožno obraćale Bogu.” (SC 122).

Dakle, umjetnost osim što može izražavati hvalu i slavu Božju može imati i utjecaj na vjernika da bi on bio više ili manje pobožan. Upravo zbog tog utjecaja umjetnost, a osobito sakralna, može utjecati na izgradnju vjernika. U tom smislu, suvremeni teolozi, kad govore o sakralnoj umjetnosti, naglašavaju tijesnu vezu između estetskog življenja i kršćanskog vjerskog iskustva. U oba slučaja, ide se za težnjom da se iz osobne sredine, iz sredine svakog vjernika pojedinca uzdignemo k Apsolutnom. To uzdizanje k Apsolutnom činimo pod različitim vidicima lijepoga i svetoga. Estetsko življenje današnjeg čovjeka odvija se kao kroz neki procjep, a upravo kroz taj procjep u duhovni svijet, može se naći i put do Boga.

Umjetnost kao izričaj stanja ljudskog duha, bila je posebno tretirana još od davnina. O umjetnosti, kao nečemu posebnom i nadahnutom, raspravljalo se osobito u staroj Grčkoj, gdje je bila uzdignuta u božanske visine. O utjecaju umjetnosti na pojedince kaže sam Platon u svojoj Državi, kada govori kako umjetnici trebaju proizvoditi samo didaktički vrijedna djela koja će koristiti državi, a sve ostale, pa kad bi bili i najveći majstori umjetnosti, da treba protjerati ili onemogućiti. Bitna je uloga umjetnosti svedena na formaciju pravednog čovjeka kao djela idealne države.²⁴

Dok Platon ljepotu i umjetnost promatra kroz prizmu države, Aristotel za razliku od njega nastoji lijepo okarakterizirati kao određeni kvalitet. On gotovo izjednačuje dobrotu i ljepotu, pa kaže da je dobrota, prije svega, ljepota čina. U Metafizici tu je distinkciju izrazio ovako: “Lijepo i dobro se razlikuju time što se dobro pojavljuje samo u djelovanju, a lijepo također i u nepokretnom stanju.”²⁵ No nisu samo stari Grci imali poseban odnos prema lijepom i umjetnosti, već je to bilo prisutno kroz cijelu čovjekovu povijest, osobito kad se kroz lijepo željelo iskazati slavu Bogu.

²⁴ Usp. Danko GRLIĆ, *Estetika. Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1973., str. 41.

²⁵ Usp. D. GRLIĆ, *Estetika. Povijest filozofskih problema*, str. 50.

Umjetnost, kao disciplina koja proizvodi djela koja na nas imaju određeni utjecaj, izražava svoju ljepotu, ukoliko u sebi ima odraz one prave i istinske ljepote, koja je jedino u Bogu. Umjetnost bi dakle trebala biti odraz te Božje ljepote, i svojim djelima bi trebala davati, kako hvalu Bogu, tako bi se Bog trebao i slaviti kroz ta djela. “Ljepota, a umjetnost je lijepa, zajedno s istinom, jednoćom i dobrotom, pripada takozvanim transcendentalnim vlastitostima svega stvorenog pa tako i svakog bića kao takvog. Za primijetiti je da se svako stvoreno biće slaže samo na analogan način sa Apsolutnim Božanskim bićem, na način da je raznolikost između jednog i drugog veća od sličnosti. Ono što se u stvorenom definira kao ljepota odgovara uzvišenosti božanskog bića, kao ono što se definira slavom. Za primijetiti je, da navedene transcendentalne vlastitosti bića kao takvih nije moguće pojmovno izraziti. Obzirom da se možemo izražavati jedino pojmovno slijedi da se jednoća, istina, dobrota i ljepota mogu obuhvatiti jedino pod jednim širim zajedničkim pojmom. One nisu posve nepoznate jer su prisutne u svem postojećem, iako na različite načine, nemoguće ih je definirati točnim definicijama, jer samo biće kao takvo nadilazi granice postojećeg.”²⁶

²⁶ Hans Urs von BALTHASAR, *Bellezza del mondo e gloria di Dio*, u: *Gloria*, Jacca Book, vol. 1, Milano, 1985, str. 10.

2. 1. 2. Sakralna umjetnost

Da bi umjetnost bila sakralna, mora biti nadahnuta. Je li umjetnost nadahnuta ili ne ovisi o samom umjetniku, odnosno o tome da li je on sam nadahnut. Nadahnutost umjetnika pri stvaranju nekog djela, pa tako i sakralnog ovisi o njegovoj otvorenosti prema transcendentalnom, o njegovoj otvorenosti prema Bogu. Što se umjetnik više otvara prema Bogu, to će više dobiti milosti da to djelo bude sakralnije. U trenutku stvaranja svoga djela, umjetnik obično proživljava da “u najintenzivnijem trenutku svog posla nenadano osjeti da „osjeća nešto“. Ovaj osjećaj arhitekt osjeća u samom trenutku začeca ideje plana nekog objekta, kipar u zanosu izrade svog djela, ali slikarstvo je ono koje, više nego druge umjetnosti, dopušta da se bolje obuhvati primitak”²⁷ tog nekog osjećaja, a što je u stvari Božje nadahnuće, odnosno milost. Često osjećamo pred nekim djelom da smo gotovo „unutra”, da smo u njemu sigurni i da se osjećamo njegovim dijelom. Sve to stvara osjećaj i vrijednost mističnog i takvo jedno djelo ima karakter svetoga. Taj karakter svetosti otkriva se prije svega u originalnosti, jedincatosti tog djela, a to doživljavamo odjeljivanjem djela od umjetnika u nekom zatvorenom prostoru.²⁸

Umjetnik na neki način čini ono što je Bog činio u vrijeme stvaranja svijeta. „Umjetnik svojim stvaralaštvom u tromu materiju utiskuje sliku duhovnog svijeta, kao što se Stvoritelj stvarajući svijet na svoju sliku u njemu očituje. Umjetnik božansko stavlja u prostornu perspektivu i čini ga vidljivim. Ako umjetnik slikajući ne izražava svoju osobnost, već u platno utiskuje svoje religiozno iskustvo, svoju zamisao nadahnutu vjerom, svoju ljubav prema Bogu, on je na neki način sredstvo u rukama Božjeg Duha, djeluje kao propovjednik Božje riječi. Slika služi da uprisutni svetu stvarnost. Kulturna slika vezana je uz dogmu, uz ekonomiju spasenja, a ne uz ideje i osjećaje umjetnika. Ona je propovijed. Slika u kojoj umjetnik izražava svoj artistski izraz može biti pobožna, ali ne slika za kult.”²⁹

Kad bi umjetnik ostao uskraćen za milosno djelovanje u stvaranju svog djela, teško da bi ono bilo sakralno djelo, jer upravo je milost ta koja umjetniku daje nadahnuće da započeto djelo ima sakralni karakter.

Zapadna umjetnost nam predstavlja Boga doživljenog od strane čovjeka, Boga utjelovljenog u Kristu. Potrebno je izdići se iznad zatvorenog ambijenta svetog da bi se pošlo prema onom gore, i tad na scenu stupa milost, koja oplemenjuje taj naš put prema gore, a ujedno djelu daje osjećaj svetosti. Za istinsku sakralnu umjetnost neophodan je susret

²⁷ Jean MOUTION, Umjetnost i milost, u: *Svesci*, 48/47 (1982.), str. 47.

²⁸ Usp. J. MOUTION, Umjetnost i milost, str. 47.

²⁹ Vojko DEVETAK, Mjesto svetog susreta III, *Služba Božja*, 21/1(1981.), str. 16.

umjetnika i milosti, a koji je kasnije evidentan u djelu. Prva prepreka da ne dođe do tog susreta je nedostatak ljubavi kod umjetnika. Bez ljubavi stvara se ljepota koja se vidi očima, ali se ne osjeća srcem. U umjetnosti milost je onaj lahor jedva čujan koji jače od uragana ili potresa dopušta Iliji da osjeti Gospodina koji prolazi (usp. 1 Kr 1,19). Da bi se zadobila milost potrebna je poniznost, umjetnik mora prije svega zaboraviti na samog sebe.³⁰

Ukoliko umjetnik stvara djelo koje bi trebalo slaviti Boga, mora imati na umu da ono uistinu treba slaviti Boga, a ne umjetnika. Ne bi se smjelo događati, da umjetnik sebi podiže spomenik, da bi ga kroz taj spomenik slavili drugi, a da djelo samo kao takvo ne daje onaj osjećaj koji nam uz vizualni dojam pomaže da neku građevinu doživimo ili ne doživimo kao crkvu, da na slici koja prikazuje nešto, ne trebamo puno razmišljati da li je naslikano Kristovo rođenje ili raspeće. Djelo ne samo da treba biti izrađeno na slavu Bogu, već ono treba biti tako izvedeno da i ono samo slavi Boga. Kad umjetnik ima takav samozatajan stav, biti će otvoreniji milosnom djelovanju. Ono djelo koje će se izvoditi na takav način bit će životno, razveseljavati će promatrača, odnosno imat će pozitivan utjecaj jer: “Milost daje život samo onoj umjetnosti koja već sama po sebi želi živjeti”.³¹

Sakralna umjetnost je potrebna da u odnosu prema Bogu možemo izreći ono što često običnim ljudskim govorom nismo u mogućnosti. Kad u našem govoru nedostaje riječi, kad ostajemo bez teksta, često to što ne možemo izreći možemo prikazati nekim od vidova umjetnosti. Umjetnost neće biti savršenija od ljudskog govora, ali će nam dati jednu drugu dimenziju ulaska u misterij. Taj naš vizualni doživljaj kod promatranja umjetničkog djela, pomaže nam da dublje doživimo biblijske događaje, nego kad samo slušamo riječi koje nam govore o pojedinom događaju. Stoga, da bi bila sveta, umjetnost mora predstavljati sveto i govoriti jezikom svetosti, jer ona izražava onu istinu koju ljudski govor često ne može izreći.

Svetost i mističnost pripisujemo Bogu, jer On jest svet, kako čitamo u Svetom pismu. No, svetim i mističnim postaje na neki način sve stvoreno u odnosu s Bogom, jer da nema tog odnosa s Bogom, ne bi ni postojalo. Iz toga slijedi da umjetnost može i treba biti sveta.

Uređenje bogoslužnog prostora kroz povijest je imalo različite naglaske, koji su uvijek bili novi, ovisno o tome koja su duhovna strujanja bila prisutna u pojedinom razdoblju. Crkva i umjetnost su stoljećima išli ruku pod ruku. O tome je govorio i sv. Ivan Pavao II., papa, u svom Münchenskom govoru umjetnicima i publicistima 1980. god.: „Dugo je Crkva slovila kao pomajka umjetnosti. Ona je to bila kao poslodavac; sadržaji kršćanskog vjerovanja stvarali su motive i teme umjetnosti. Koliko je to točno dovoljno je napraviti jednostavan

³⁰ Usp. J. MOUTION, Umjetnost i milost, str.47.

³¹ J. MOUTION, Umjetnost i milost, str. 58.

misaoni pokus: Kad bismo iz povijesti Europe uklonili sve što je u svezi s religioznom i kršćanskom inspiracijom, uvjerali bismo se koliko bi malo tog preostalo.”³²

Kao što i sv. Ivan Pavao II. kaže, sadržaji kršćanskog vjerovanja stvarali su motive i teme umjetnosti, a to stvaranje tema je urodilo plodom kroz stoljeća. Premda se može reći da su stvarana djela prožeta kršćanskim duhom, teško je reći da je postojala isključivo kršćanska umjetnost, jer kao što ne postoji „kršćanska znanost i, kao što ne postoje kršćanska djeca. Postoji samo kršćanski duh u kojem neki umjetnik, neki znanstvenik djeluje, odnosno ne djeluje. Naslikano raspelo nije nužno kršćanskije u duhovnom smislu no što je to neka mrtva priroda, a može biti i mnogo manje kršćansko od nje.”³³

2. 1. 3. Sakralno i umjetnost u Bibliji

Govor o ljepoti nalazimo i u Bibliji, a kroz ljepotu i govor o umjetnosti. U Bibliji, kad se govori o ljepoti, taj govor je gotovo uvijek vezan uz govor o Bogu. Biblijski pisci da bi izrazili Božju slavu često koriste riječi koje govore o ljepoti u umjetničkom izražaju, no te riječi su uvijek dubljeg značenja od onog samo profanog. „Svi biblijski izrazi koji opisuju slavu Božju žele istaknuti uzvišenost i potpunu osobitost te slave. Tako primjećujemo da heb. *kabod* ne ide za tim da izrazi samo sliku svjetlosti koja isijava, već važnost osobe, njen autoritet, čast, tako reći njegovo duhovno isijavanje odakle poslije dolazi njegovo osjećajno zračenje.”³⁴

No, vezu između ljepote, umjetnosti i Boga, odnosno božanstva ne nalazimo samo u Svetom Pismu, već je ona prisutna kod gotovo svih primitivnih naroda i njihovih religija, makar samo onda kad bi pokušale sebi stvoriti predodžbu božanstva ili Boga. „Primitivne religije u pokušaju stvaranja predodžbe Boga tražile su ne neki idealiziran ljudski model, već na neki način nešto ‘drugačije’, što opet otkriva više udaljenost negoli blizinu samog Boga.”³⁵ Ukoliko je božanstvo zamišljeno kao apsolutni vladar, kipovi koji ga predstavljaju, kao npr. u Egiptu, su predimenzionirani, da bi ulijevali strahopoštovanje i da bi na neki način prisiljavali na podložnost.

Za razliku od ostalih okolnih naroda, izraelski narod je svoj umjetnički izražaj u slavljenju Boga imao kroz riječi jer je morao poštivati Božju zapovijed da ne radi sebi

³² Anton ŠULJIĆ, *Bitni sadržaji za umjetnički ures bogoslužnog prostora*, Bogoslužni prostor, HIPL, Zadar, 1996., str. 73.

³³ W. H. AUDEN, *Kršćanstvo i umjetnost*, str. 102.

³⁴ H. U. von BALTHASAR, *Bellezza del mondo e gloria di Dio*, str. 10.

³⁵ H. U. von BALTHASAR, *Bellezza del mondo e gloria di Dio*, str. 11.

nikakva lika ili obličja, da im se ne bi klanjao (usp. Iz 20, 4). Ali ipak je Izrael mogao iskazati slavu Bogu, stvarajući materijalne stvari, što je i učinio gradnjom hrama. Izraelski hram, za razliku od hramova okolnih naroda se ipak razlikovao, jer u svetištu nije smjelo biti ništa osim predmeta, koji su služili u obavljanju kulta.

U Gospodnjem svetištu čovjek mora ostaviti središnje mjesto prazno, koje se poklanja Gospodnjoj prisutnosti, tu mogu biti postavljeni samo predmeti koji podsjećaju na blagoslovljeni savez s Gospodinom. Ovakvu dimenziju sakralnog nalazimo kod Izraelaca.³⁶ Moglo bi se reći da je Izrael, za razliku od ostalih naroda bio uskraćen u svom sakralnom umjetničkom izražaju, upravo zbog Božjih zapovijedi.

Bog, pošto sebi nije želio lika ili kipa imao je na umu jednu drugu ljepotu, jedan drugi način svoje proslave, a to je ljepota križa po kojoj će se proslaviti, a preko križa ljepota ljubavi.

Bog je želio da njegova slava zablista među narodima, ali nije želio da to bude kao kod pogana u obliku kipa ili slike, „ne po nekoj super predodžbi, bilo kipom, slikom ili nečim drugim, već u ispunjenju datog proroštva kojeg će Sluga Jahvin ‘bez ljepote i sjaja’ (Iz 53,2), ostvariti u pobjedi križa nad grijehom i tako obasjati svijet slavom svoje ljubavi.”³⁷

Pavao se često poziva na paradoks slave objavljene u Kristu, koja će poslije biti i temeljna nota Kristova svjedoka u čijem življenju Bog utiskuje svoj lik. Sveti Ivan se usuđuje povući aksiom da je Bog ljubav i taj aksiom za njega nikad nije odvojiv od žrtve Sina, koji je darovan od Oca, od njegove otkupiteljske smrti za grijeh svijeta.

2. 2. Izričaj svetog kroz arhitekturu

Arhitektura bi općenito bila djelatnost koja predstavlja umijeće izgradnje građevina sa svrhom stvaranja unutarnjih organiziranih prostora namijenjenih najrazličitijim potrebama čovjekova života i njegove aktivnosti. U tom pogledu osnovni elementi arhitekture su dvojaki: definirani unutarnji arhitektonski prostor, koji je namijenjen određenoj svrsi i arhitektonsko tijelo, koje svojom konstruktivnom komponentom ostvaruje i zaštićuje spomenuti arhitektonski prostor, a svojom kompozicionalno–oblikovnom komponentom usklađuje pojedine konstruktivne elemente te ih povezuje u harmoničnu cjelinu.³⁸

³⁶ Usp. H. U. von BALTHASAR, *Bellezza del mondo e gloria di Dio*, str. 11.

³⁷ H. U. von BALTHASAR, *Bellezza del mondo e gloria di Dio*, str. 12.

³⁸ Usp. *Tehnička Enciklopedija I*, JLZ (HLZ), Zagreb, 1963., str. 332.

Od samog početka afirmacije ljudskog društva pa do danas čovjek se služi na različite načine definiranim prostorom kao okvirom za većinu manifestacija svoje životne aktivnosti. Zbog načina života i stupnjem razvoja u najranijoj fazi čovjek se služi prirodnim zaklonjenim prostorima. No, prelaskom na viši stupanj pojavljuje se i potreba stvaranja zaštićenog prostora na određenom mjestu. Daljnjim razvojem povećavala se potreba za gradnjom stabilnijih prostora za obitavanje. Tako su nastali različiti tipovi nadzemnih nastambi.

Materijale koje čovjek koristi za gradnju svojih nastambi nalazi u prirodi oko sebe, a to su drvo, zemlja i kamen. Razvojem tehnologije, čovjek je razvio i materijale, neke je i pronašao, tako da danas raspolaže betonom, čelikom, armiranim betonom, prednapregnutim betonom, što mu omogućuje nesmiljene mogućnosti gradnje i izvođenja oblika.

Čovjek, osim što je počeo sebi graditi nastambe, u isto vrijeme je određivao mjesta na kojima će graditi objekte u kojima će štovati svoga Boga ili božanstva. Kad je čovjek gradio građevine za Boga ili božanstva ona su se razlikovala od onih objekata u kojima je živio i boravio, bilo vanjskim izgledom, veličinom ili razigranošću oblika, bilo unutrašnjim uređenjem. U tome je veliku ulogu odigrala arhitektura. Arhitektura je nastala kad je čovjek osovio prvi zid, bilo da je on bio od kamena ili granja. Sakralna arhitektura je nastala kad je čovjek definirao prvi prostor koji je bio određen za iskazivanje štovanja Bogu ili božanstvu. Kako se razvijala arhitektura čovjekovih nastambi, paralelno se razvijala i arhitektura sakralnih objekata. No, ipak je ova druga s vremenom postala grandioznija.

Arhitektura je tijekom svog razvoja u svim zapaženijim djelima uvijek pokazivala težnju k duhovnom sažimanju misli i oblika. Misao je materijalizirala prostorni oblik, da bi oblik svojim postojanjem rodio novu misao. Razvoj misli i oblika je neprestana uzajamna akcija ovih neodvojivih napora čovjekova postojanja. Graditeljski oblik nije samo nositelj jedne misli o prostoru, već je on misao sama, misao koja će začeti nove prostore akcije. Stvaralački duh graditelj je misli, a kad prostorna misao postane prostorom, cijelu akciju i ostvareno djelo jednostavno nazivamo arhitekturom. Oblik u sebi nosi duh graditelja, ali postaje i duh sam, samosvojan i vlastit, kao biće koje će nastaviti građenje, te u čijem ćemo rastu aktivno sudjelovati. To biće će graditi nas ukoliko mi nastavimo njega graditi u duhu i obliku.³⁹

„Iza pojma arhitekture uvijek je stajala misao. Bez nje arhitektura ostaje prazna faktografija slučajnosti i mehaničkog rada. Misao ulazi u srce, govori svoje htijenje i kroz podsvijest prodire čovjekovom rukom do materijalizacije. Jer ono što se kreće, uvijek je

³⁹ Usp. Tomislav PREMERL, Korijeni i perspektive. Zapažanja o arhitekturi novih sakralnih prostora, *Služba Božja*, 28/4(1988.), str. 315.

pokrenuto nečim. A to nešto može teći površinom racionalnog sagledavanja kao i u dubinama intuicije podsvijesti, odnosno, u sferama efemernoga ili u Kantovim višim nivoima uma – da bi svojom materijalizacijom postalo opće dobro i verifikacija samopotvrđujućeg čina postojanja. Kao temeljna karakterizacija ljudskosti.“⁴⁰

Svako čovjekovo djelovanje kreće iz čovjekova srca, a sve pod vodstvom čovjekova uma. Iz srca kreću namisli, a um ih stvara u ideje, koje čovjek svojim djelovanjem konkretizira.

Kao i kod ljudskog govora i rečenica koje teku, iza slijevanja riječi i linija crteža uvijek je stajala misao, kao voditelj i inspirator. Misao koja pokreće svijet, pokreće čovjekovo arhitektonsko htijenje, jer kad postoji misao, postoji i htijenje.⁴¹

Svako arhitektonsko djelo najprije postoji kao misao, kao ideja koja krene ka svojoj realizaciji. Do same realizacije u prostoru potrebno je još mnogo toga, pa čak i do prvih linija na papiru. Samu realizaciju arhitektonskog djela uvjetovat će tako svrha arhitektonskog djela, nadahnuće koje ima kreator tog istog djela, te mjesto na kojem se zamislila realizacija.

„Zbir misli riznica je čovječanstva koja buja kao neiscrpno vrelo iz kojega stalno izviru nove kapi saznanja. Arhitektura ne može zaobići tu istinu. Pokretana mislima kao i sve ljudsko, ona im se opet i ponovno vraća da bi dobila hranu u vlastitim težnjama. (...) povijest arhitektonske misli povijest je onog kotača koji je, kotrljajući se, došao do naših dana. (...) Taj put nije identičan verbalizmu interpretacije koja zamjenjuje arhitekturu – prisjetimo se samo Victora Hugoa koji se u devetnaestom stoljeću žalio da su riječi ubile arhitekturu. Riječi zaista mogu ubiti arhitekturu. Svjedoci smo i danas beskonačnog verbalizma iza kojega ne stoji ni kreativna snaga, niti kreativno shvaćanje.“⁴²

Arhitektura je najjasnija refleksija svjetonazora. Sva karakteristika struktura reflektira se u realizacijama kojima one dokazuju i pokazuju sebe same. A svjetonazor je misao. Ponesena htijenjem, misao se pretvara u priču o jednom vremenu, njegovim dobrim i lošim stranama, njegovim uspjesima i njegovim promašajima.⁴³

Sakralni objekti su uvijek bili interes arhitekture, ali ne zbog isključive potrebe za fizičkim prostorom, već zbog posebno intrigirajućega prostornog sadržaja gdje arhitektonski prostor ima zadaću otkriti i tumačiti sakralnost na sebi svojstven i moguć način.⁴⁴

⁴⁰ Boris MAGAŠ, *Arhitektura, Pristup arhitektonskom djelu*, Školska knjiga, Zagreb, 2012., str. 17.

⁴¹ Usp. B. MAGAŠ, *Arhitektura, Pristup arhitektonskom djelu*, str. 17.

⁴² B. MAGAŠ, *Arhitektura, Pristup arhitektonskom djelu*, str. 18.

⁴³ B. MAGAŠ, *Arhitektura, Pristup arhitektonskom djelu*, 2012., str. 19.

⁴⁴ Usp. T. PREMERL, *Korijeni i perspektive*, str. 315.

Arhitektura i prostor imaju komunikativnu vrijednost. Naime, arhitektura sa svojom strukturom prostora i volumena može postati instrumentom komunikacije i na taj način olakšati kako euharistijsko slavlje tako i molitvu.⁴⁵

Uloga arhitekture u crkvenoj umjetnosti je značajna, jer su sve druge vrste umjetnosti na neki način podređene prostornom organizmu crkvene građevine. Osim toga potrebno je razlikovati i različite stupnjeve u funkciji arhitekture, jedan od njih svakako je da umjetnost konstruiranja u prvom redu treba imati praktičnu funkciju, odnosno da organizacija prostora bude takva da odgovara izuzetnoj praktičnosti, s obzirom na okupljanje zajednice i njene potrebe, kao i s obzirom na liturgijske čine koji se vrše. „Graditelj jedne crkve treba “stvoriti valjan instrument” liturgijskog slavlja (sabrati zajednicu, preglednost, dobru akustiku, mogućnost sjedenja, pomicanja, itd.), kao uostalom i graditelj jedne kuće koja mora biti osposobljena za stanovanje (spavanje, hranjenje, itd.) ovo je funkcionalni aspekt sakralne arhitekture.”⁴⁶

No, nije dovoljno da prostor odgovara samo praktičnim zahtjevima, već ga treba uskladiti s najdubljim ljudskim potrebama jer za obavljanje liturgijskih čina nije potrebno da je crkvena građevina samo komodna. Dakle, nije dovoljna samo praktičnost kao funkcija crkvene građevine, već mora biti prisutna i humanost kao jedna od funkcija. “Ona mora poticati zajednički život jednostavan i istinit, uz to što potiče na sabranost i osobnu meditaciju. Unutar svake kulture ona mora probuditi u čovjeku smisao za vrijednostima duha: ljubav i poštovanje, istinitost i ljepotu, zajedništvo i slobodu. Lažna bi bila liturgija koja bi od vjernika tražila da “ostave” pred vratima crkve dio njihove ljudskosti jer upravo ta ljudskost je ona koja mora biti prinesena i posvećena.”⁴⁷

Još jedna funkcija crkvene građevine na koju se treba paziti pri projektiranju, a koja je izuzetno važna ako ne i najvažnija, a na neki način nadilazi ove dvije. „U slučaju sakralnih građevina, umjetnost gradnje traži duhovnu funkciju jer iznad praktične i humane funkcije, građevina mora sjećati vjernike da su sabrani “kao Crkva”, na nevidljivu stvarnost koju slave. Ljepota jedne građevine izvire iz duha, iz ljubavi koja zrači iz njene forme. Na isti način, mjesto pashalnog zajedništva kršćana treba zračiti Kristovim duhom i omogućavati mu prodor među učenike sakupljene u njegovo ime.”⁴⁸

⁴⁵ Usp. Francesco MARCHISANO, L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica, *Chiesa oggi*, 22/5(1996.) str. 50.

⁴⁶ Giuseppe VARALDO, *La chiesa casa del popolo di Dio*. Liturgia e architettura, Elle Di Ci, Torino – Leumann, 1974., str. 36.

⁴⁷ G. VARALDO, *La chiesa casa del popolo di Dio*, str. 36.

⁴⁸ G. VARALDO, *La chiesa casa del popolo di Dio*, str.37.

Kad govorimo, dakle, o arhitektonskim funkcijama u projektiranju crkve, svakako se mora paziti na ove tri funkcije koje arhitektura mora izvesti da bi crkva–građevina uistinu bila to što treba biti. Crkvena građevina, osim praktičnosti i humanosti, svakako treba odisati duhovnim, kao najbitnijom funkcijom, jer ukoliko ne odiše duhovnim, čini mi se da bi se preko ove prve dvije funkcije još i moglo prijeći, ukoliko nisu u potpunosti uključene.

2. 2. 1. Kršćanski sakralni prostor

S kršćanskog stajališta svako je mjesto koje je Bog odabrao da se susretne s ljudima sveto. Mjesta na kojima se Bog objavio postala su mjesta bogoštovlja i spominjući se čudesnih događaja Božje objave, ljudi su se tu skupljali da slave Boga i proslave blagdane. To određivanje posebnih mjesta kulta ne protivi se Božjoj posvudašnjosti, jer Bog nastanjuje nebo i zemlju, te mu nitko ne može postaviti granica. Međutim, kad se Bog udostojao izabrati neki komadić zemlje da izvrši neki čin u povijesti spasenja, čovjek mora o tome voditi računa. U svim epohama ljudi su osjećali da mogu bolje moliti na ovom ili onom mjestu, ne zato što je to mjesto lijepo ili prikladno, već zato jer se Gospodinu svidjelo da se na tom mjestu objavi ili na poseban način prebiva.⁴⁹ Dovoljno se prisjetiti Gideona i žrtvenika pod hrastom kod Ofre (usp. Suci 6, 24).

Kršćanstvo u svom početku nije imalo velikog utjecaja na sakralnu izgradnju, moglo bi se reći da nije niti postojala kršćanska sakralna gradnja. Dva su uzroka tome, prvenstveno kršćansko učenje, koje se odriče materijalnih dobara i koje je usmjereno prema eshatonu, prema metafizičkom životu nakon smrti, a potom i proganjanje prvih kršćanskih zajednica.

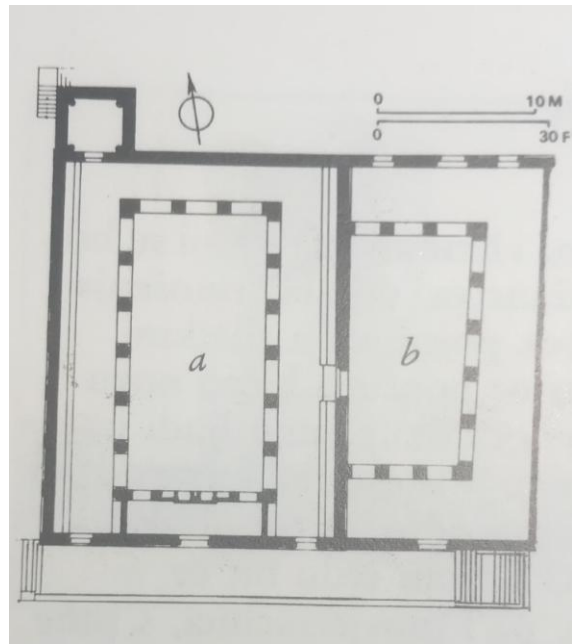
U Novom zavjetu, premda još postoji starozavjetni hram, Bog ostvaruje novi znak svoje prisutnosti, novi Hram. Taj novi Hram nije djelo ljudskih ruku, to je sveto Kristovo čovječstvo (usp. Iv 2, 19), “u kojem prebiva sva punina božanstva” (Kol 2, 9). U Kristovu tijelu nastanila se Riječ Božja među ljudima (usp. Iv 1, 14). Pravi hram je proslavljeno Kristovo tijelo i oni koji su se po vjeri ugradili u to Tijelo. “Bog ne prebiva u hramovima sagrađenim rukom” (Dj 17, 24), mjesto klanjanja nije “na ovoj gori ni u Jeruzalemu”, već tamo gdje su pravi klanjaoci u “duhu i istini” sabrani u Crkvu (usp. Iv 2, 19; Mt 18, 20; Flm 1, 2). Hram sazidan na Kristu je “Crkva”, tj. Božji narod, a Krist je “temelj” (1 Kor 3, 11) i “zaglavni kamen” (Ef 2, 20). Vidljiva materijalna zgrada je samo znak duhovne zgrade sagrađene na Petru–Stijeni (usp. Mt 16, 18) i na živom kamenju (1 Pt 2, 5). Vi “ste sugrađani

⁴⁹ G. VARALDO, *La chiesa casa del popolo di Dio*, str. 210.

svetih i ukućani Božji, nazidani na pravom temelju – na apostolima i prorocima, a zaglavni kamen je sam Isus Krist. U njemu je sva zgrada, čvrsto povezana, raste u sveti hram u Gospodinu. U njemu ste i vi zajedno sazdani za stan Božji u Duhu” (Ef 2, 19-22).⁵⁰

Unatoč poimanja hrama na novi način, kršćani su ipak trebali određena mjesta ili zgrade gdje će su okupljati na svojim sastancima. U samom početku apostoli dolaze u Hram u Jeruzalemu i tamo naviještaju, nedugo počinju naviještati i po sinagogama u drugim gradovima, a sinagoge su svojim arhitektonskim rasporedom bile pogodne za boravak katekumena, ali i za euharistijske sastanke. Kad su počele zabrane, a potom i progonstva, okupljali su se u sasvim običnim, svakodnevnim prostorima u kojima su se osjećali kao da su kod kuće i sa svojima. Ta okupljanja su bila po privatnim kućama, a što je značilo biti osobno i obiteljski prisutan u središtu društvenog događanja i zajedničkog susreta s Bogom.

Za te susrete koristili su veće prostorije na prvom katu patricijskih kuća. Kasnije su počeli preuređivati unutrašnjost tih privatnih kuća, ali vanjština bi ostajala ista. Unutrašnjost bi služila isključivo potrebama zajedništva i vršenju bogoslužnih čina. Takve kuće su nazivali *domus ecclesiae*, kuća, dom zajedništva.⁵¹



Sl. 1. Tlocrt sinagoge u Tell Humu: a) prostorija s galerijom na stupovima; b) dvorište
Izvor: F. ŠKUNCA – A. BADURINA – B. ŠKUNCA, *Sakralni prostor tijekom povijesti i danas*, Florijan Škunca, Zagreb, 1987., str. 24.



Sl. 2. Ostaci sinagoge u Tell Humu
Izvor: https://stock.adobe.com/de/search?k=%22tell+hum%22&asset_id=118062889

⁵⁰ Usp. Vojko DEVETAK, Mjesto svetog susreta, *Služba Božja*, 20/3(1980.), str. 215.

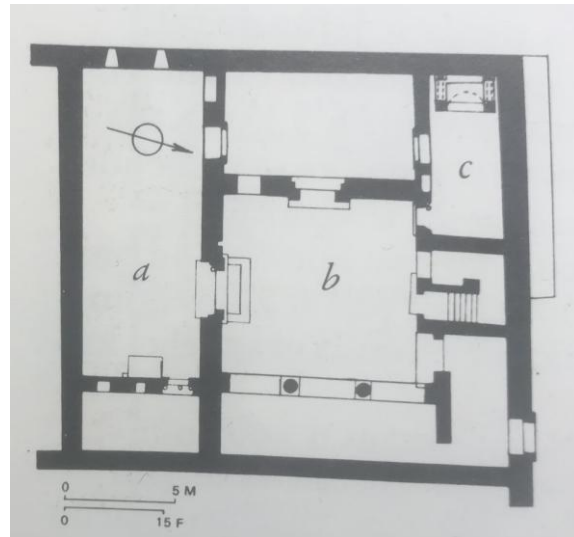
⁵¹ O problematici vidi: Giuseppe CUSCITO, Edilizia residenziale ed edifici cristiani di culto: un problema aperto, *Histria Antiqua*, 20 (2011.), str. 301-315.

Kad su počeli graditi vlastite prostore, ti prostori imaju donekle sličan rasporedu prostora u sinagogi, što se može zaključiti usporedbom tlocrta sinagoge u Tell Humu iz drugog na treće stoljeće i crkve u Dura Europosu.

Početkom trećeg stoljeća dok su još bila progonstva, nastaju prve posebne građevine, koje su izvana bile potpuno jednake drugim građevinama, kućama za stanovanje, no unutrašnjost se već od početka gradnje uređivala za bogoslužne, odgojne i karitativne namjene zajednice. Taj novi tip građevine, sredinom III. stoljeća se naziva *kyriakon* ili *dominicum*, odnosno *Gospodnja kuća*. U spisima nalazimo naziv *kršćanski hramovi*. Prvi takvi hramovi, nastaju u vanjskim rimskim provincijama, osobito na Istoku.

Te građevine su u sredini imale dvoranu, a oko nje su bili manji prostori. Kako je to još uvijek vrijeme progona, kršćani nisu smjeli izvana pokazati da je to građevina u kojoj se okupljaju. Primjer takve „kuće crkve“ nalazimo u Dura Europos na gornjem Eufratu.⁵²

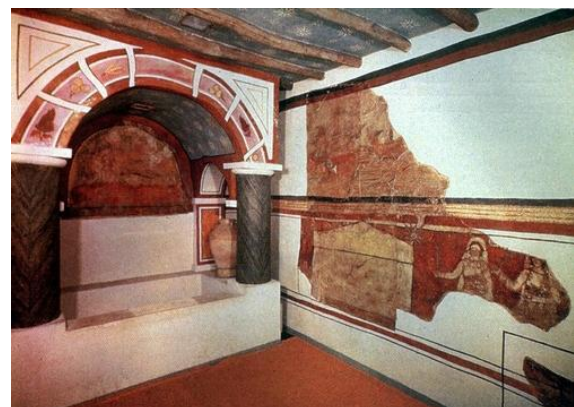
Sakralni objekti ranih kršćana bili su, dakle obične profane građevine kojima ni vršenje kulturni radnji nije davalo svetost. S obzirom da nije postojala sakralna arhitektura, svetost se odnosila isključivo na kulturni čin, koji je jedini i



Sl. 3. Tlocrt crkve u Dura Europosu; a) glavna dvorana; b) dvorište; c) baptisterij
Izvor: F. ŠKUNCA – A. BADURINA – B. ŠKUNCA, *Sakralni prostor tijekom povijesti i danas*, Florijan Škunca, Zagreb, 1987., str. 24.



Sl. 4. Ostaci crkve u Dura Europosu
Izvor: <https://vici.org/vici/18106/>



Sl. 5. Freske u crkvi u Dura Europosu
Izvor: <https://www.beliefnet.com/columnists/bibleandculture/2010/01/the-church-in-the-house-in-dura-europos.html>

⁵² Usp. Adolf ADAM, *Uvod u katoličku liturgiju*, HILP, Zadar, 1993., str. 326.

posjedovao istu. Svetište je shvaćeno samo kao vizija, otkrivenje, kao objekt ezoterične spekulacije. Budući da su se kršćani skupljali po profanim zgradama, znali su da to nisu sveti prostori. Oni su se usredotočavali na nebesko svetište, na neku duhovnu arhitekturu, i time zanemarivali mjesto svoje fizičke nazočnosti.

Crkva nije hram u poganskom smislu. Ona se mogla nazivati hramom samo u prenesenom smislu, ali ipak je bila sveto mjesto, odnosno prostor za obavljanje pobožnosti, prostor za prinošenje žrtve.

S godinom proglašenja kršćanstva ravnopravnim s ostalim religijama, kršćanstvo ipak nije bilo zatečeno, već je pripravno dočekalo preokret. U to vrijeme Crkva se veže za carstvo, od protivnika se pretvara u pobornika, a zauzvrat dobiva velika kulturna zdanja, kolosalne bazilike u Rimu i u drugim središtima. Milanski edikt (313.) sam po sebi nije dao nikakvu prednost kršćanstvu u odnosu na druge kultove, već samo legalizirao kršćansku zajednicu. Jasno je da je kršćanstvo taj edikt dočekalo zavijeno nepoznanicama, jer nije bilo javnih manifestacija, već se sve odvijalo u skrovitosti i tajnosti. Sada crkvene građevine više nisu bile djela privatne inicijative, tamo neke trpljene vjerske zajednice, te je sada u novonastalim prilikama trebalo stvarati prostore koji će odgovarati propisima kulta, ali i novoj ulozi Crkve u rimskom društvu. Adekvatno tome bilo je potrebno graditi prostore koji će dostojno reprezentirati moć nove zajednice.

Zato upravo nakon Milanskog edikta 313. godine, dolazi do intenzivne izgradnje sakralnih objekata potrebnih za vršenje bogoslužnih obreda, novonastale crkvene zajednice, kad se je kršćanstvo moglo javno ispovijedati, dolazi i do zamaha u gradnji sakralnih prostora, koji su sada mogli i izvana biti obilježeni kao kršćanski. To vrijeme nazivamo doba bazilika, koje su se arhitektonski spajale s postojećim elementima, koji izražavaju bit kršćanstva, a prije svega njegovo bogoslužno zajedništvo.

Za razliku od antičkog hrama koji je promatran izvana bio monumentalan, u čiju se unutrašnjost gotovo nije ulazilo, nova kršćanska sakralna građevina prvenstveno služi za okupljanje vjernika, i to za okupljanje na posvećenom mjestu, koje ih odvaja od realnosti profanog života i svijeta. Jasno je da u tako orijentiranoj arhitektonskoj kompoziciji težište leži na značenju unutarnjeg prostora.

Najstariji kršćanski sakralni objekti se ne razlikuju posebno od objekta poganskih sugrađana. Kršćani su naslijedili kulturu rimske antike, no razlika je postojala samo na religioznom, duhovnom području. Ta razlika se osobito odnosi na objekte koji su služili kultu i u kojima su kršćani održavali svoje sastanke.

Kako se u srednjem vijeku latinski jezik sve manje razumio u narodu, a prevladavalo je pravno shvaćanje Crkve, naglasak je, naime, bio s liturgije stavljen na instituciju, crkvena građevina je dom vjernika, ali kao da više nije bila mjesto potpunog bogoslužnog jedinstva. Naime, vjernici su zbog nerazumijevanja više pasivno prisutni pri obredima. Tome je vjerojatno pridonosila i vidljiva odjeljenost prezbitarija od lađe crkve.

Drugi vatikanski sabor naglašava: “Kod građenja svetih zgrada neka se brižljivo pazi da budu prikladne za vršenje liturgijskih čina i da se može postići djelatno učešće vjernika.” (SC 124). Odlomak o službi i životu prezbitera upozorava: “Kuća molitve /.../ mora biti uredna i čista te prikladna za molitvu i za svetkovanje.” (PO 5). Dakle, crkvena građevina, treba biti, jasna, sjajna kao kristal, jednostavna i razumljiva, a u svakom slučaju funkcionalna.

Tako se ponovno ističe da crkva treba postati građevina u kojoj se skupljaju vjernici, kuća molitve, sa svojim posebnostima i potrebama. Uporabnost ali i funkcionalnost, o kojima je tu govor, a nije zgoroga spomenuti ni tehničku izvedenost, a sve u svrhu bolje preglednosti, te da bi vjernici lakše vidjeli, slušali i sudjelovali u fizičkom smislu. Ali i ne samo u fizičkom, već i u duhovnom smislu, crkva je upotrebljiva kad su u njoj jasno i pravilno izraženi ljepota i svetost kao plod kršćanskog bogoslužja, osobito euharistijske službe.

Vjernici se, naime, okupljaju u crkvi zbog najsvetije i najbratskije zajedničke aktivnosti, koja se očituje kroz euharistijsko prinošenje žrtve. Tako iskazujući najveću čast i slavu Bogu, te u zajedničkom blagovanju žrtve imaju predokus vječne gozbe na nebesima.

2. 2. 2. Teologija kršćanskih sakralnih građevina

Teologija i umjetnost, kojoj arhitektura neminovno pripada, slikovito rečeno su sestre istog smisla življenja, samo što vlastito postojanje iskazuju na različite načine. Nadalje, teolog i umjetnik su onda samo braća blizanci koji istu stvarnost iskazuju na sebi svojstven način. Zato teolog kao tumač riječi Božje i umjetnik kao oblikovatelj iste mogu djelovati odvojeno. Međutim, spaja ih to kad riječ postaje umjetničkim djelom, a umjetničko djelo progovori riječju, u punom sadržaju kao razumljiva riječ i shvatljivo umjetničko djelo.

Stoga je teolog kao čuvar riječi Božje, itekako pozvan iskoristiti vrednote umjetničke stvaralačke moći u spasiteljsko djelovanje. Teolog je kroz povijest iskoristio sva raspoloživa

sredstva umjetničke stvaralačke moći, u svakom vremenu i na svakom prostoru, da bi kršćanski obred u svetom prostoru Božjega hrama bio dostojno proslavljen.⁵³

Teološko načelo kojim se treba voditi prilikom gradnje crkve je načelo vječnoga ili nadvremenskog. Crkva je mjesto duhovnoga susreta s Bogom, s Vječnim. Stoga bi crkvena građevina trebala upućivati na Vječnoga, jer se u njoj kao omeđenom prostoru odvija susret vremenitog i Vječnoga. Upravo ova vertikalna dimenzija bi trebala biti odlučujuća u arhitektonskom i umjetničkom određivanju crkvene građevine.⁵⁴

Gradnja crkve nije samo arhitektonsko pitanje, već je ono prije svega teološko–ekleziološko pitanje. Pojam crkvene građevine možemo shvatiti tek kad shvatimo pojam Crkve kao zajednice vjernika i njena odnosa naspram Boga.

Crkvena građevina je za kršćane mjesto najvećeg vjerničkog dostojanstva, to je “sveto mjesto” (usp. Izl 3, 5), crkva - građevina je “Božji šator razastrt među ljudima” (Otk 21, 3), ujedno je i “Dom Gospodnji” (Ps 122, 1), kao i “Kuća molitve” (Lk 19, 46). Svetost tog mjesta, za kršćane izvire iz susreta koji se događa u Kristu i po Kristu kao prvom djelatniku liturgijskih i drugih molitvenih čina.⁵⁵ Oni koji su okupljeni u crkvi mole se “u Kristu”, a u sakramentalnoj teologiji to se kaže *in persona Christi*, od kojeg i po komu se ostvaruje “svetost” tog mjesta što ga nazivamo crkvom. Riječ “sveto” u tome kontekstu ne znači da bi ostala mjesta bila “ne - sveta”, odnosno “ne - Božja”, već je to mjesto “sveto” u odnosu prema Bogu koji je “jedini svet” (usp. Otk 15, 4).

Dakle svetost crkvene građevine kao mjesta bogoslužja ne proizlazi iz nekog bijega od profanog, već se temelji na susretu crkvene zajednice s Bogom. Stoga crkvena građevina nije neko apsolutno sveto mjesto, kako se uzima u mitskom smislu kod primitivnih religija, nego se njena svetost ostvaruje upravo u susretu sa živim Bogom, odnosno Bog je onaj koji posvećuje hram i zajednicu.

U građenju sakralnih građevina i bogoslužnog prostora kroz čitavu povijest kršćanske sakralne gradnje bila je prisutna i određena teološka ideja, kao misao vodilja gradnje, ali i kao misao koja je davala određeni smisao sakralnoj građevini, obzirom na ideju koju se pokušavalo što vjernije prikazati tom građevinom.

⁵³ Usp. Ante Branko PERIŠA, Oslikavanje riječi, u: *Bogoslužni prostor – crkva – u svjetlu teologije, arhitekture i umjetnosti* (ur. Bernardin ŠKUNCA), HILP, Zadar, 1996., str.136.

⁵⁴ Usp. Anton ŠULJIĆ, Naš novi liturgijski prostor između načela i ostvarenja, u: *Služba Božja*, 30/4(1990.), str. 390.

⁵⁵ Usp. Florijan ŠKUNCA - Antun BADURINA - Bernardin ŠKUNCA, *Sakralni prostor tijekom povijesti danas*, Florijan Škunca, Zagreb, 1987., str. 85.

Ako promotrimo velike arhitektonske stilove koji su se smjenjivali kroz kršćansku povijest, vidimo da je svaki stil imao i teološko utemeljenje u pokušaju opravdanja teoloških razmišljanja dotičnog vremena.

Duhovnu dimenziju sakralnom prostoru daje onaj kontakt čovjeka i izvanvremenskih vrijednosti koje ovaj objekt u sebi mora nositi. Ta dimenzija i taj odnos u zapadnoeuropskoj povijesti nije uvijek imao isti karakter i intenzitet.

U vrijeme romanike, u vrijeme začetaka stvaranja sakralnih objekata kršćanstva, to je bilo prisutno u punoj čistoći i iskonskoj snazi. U to vrijeme u Crkvi je prevladavala ideja Crkve kao nebeskog Jeruzalema ili Slavnog Krista. Crkve koje nastaju u to vrijeme, mahom su longitudinalnog oblika s naglašenom apsidom ili više apsida, u dnu lađe, koja je često preko mozaika nosila upravo tu duhovno-teološku misao.⁵⁶ Gotika će započetu priču nastalu pričanjem gradnje, doreći do vrijednosti koja do tada nije bila prisutna u povijesti čovječanstva i stvoriti arhitekturu duha koji dominira svim parametrima ljudskih graditeljskih manifestacija. Za vrijeme gotike može se reći da je suživljeno s teologijom Isusova čovječstva, a napose s Isusovom mukom i smrću. Ovakvu teološku ideju u crkvi građevini, koja je i dalje longitudinalnog oblika, izražavalo se u obliku latinskog križa.

Arhitektura nošena ovim religijskim htjenjem, donijet će zapadnoj Europi jedinstveni autohtoni izraz koji će se vraćati i u kasnijim razdobljima kao kulturološka osnova europske misli.⁵⁷



Sl. 6. Romanička katedrala sv. Stošije u Zadru
Foto: I. Jurišić



Sl. 7. Gotička katedrala Uznesenja BDM u Milanu
Izvor: <https://www.nedjelja.ba/hr/kultura/vijesti/bocell-i-pjeva-za-uskrs-u-milanskoj-katedrali/15129>

⁵⁶ Usp. Boris MAGAŠ, *Suvremena arhitektura pred zadatkom projektiranja sakralnih prostora*, u: *Bogoslužni prostor – crkva – u svjetlu teologije, arhitekture i umjetnosti* (ur. Bernardin ŠKUNCA), HILP, Zadar, 1996., str. 88.

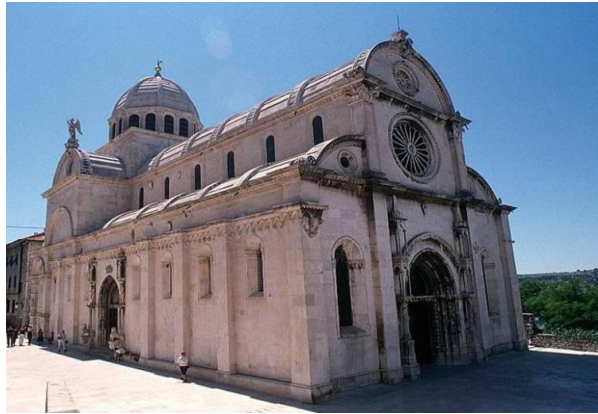
⁵⁷ Usp. B. MAGAŠ, *Suvremena arhitektura*, str. 88.

Vrijeme renesanse će bitno promijeniti stvar. Renesansa se vraća čistoći oblika, pokretana jednim novim duhom vremena. U to vrijeme crkveni prostor ostaje, ali se u njemu senzibilitet duha pretvorio u racionalnu dominaciju duha, za što je potrebna i racionalna dominacija svijesti vjernika da bi bio prihvaćen i upijen. Graditelji ovog razdoblja i onih koja dolaze neposredno, manirizma i baroka, poneseni su idejom Božjeg savršenstva i veličanstva čemu je uzor nebeski svod, odnosno kozmos. Da bi što vjernije dočarali svoju ideju, rabili su kupolu kao simbolički izraz takvoga razmišljanja.

Barok je povijesni tijek gradnje sakralnih zdanja pretvorio u lepršavu sliku bujanja oblika, koji su se u maniri menueta, vlasulja i krinolina pretapali u jedno novo shvaćanje života. Oduhovljeni prostor baroka različit je od oduhovljenog prostora romanike ili gotike, jer ga je duh vremena transformirao u novu duhovnost svojstvenu baroknom čovjeku. Transcendirajući u tu novu realnost on postaje duh sakralnog prostora svoga vremena i svoje crkve.⁵⁸

Nakon ovih razdoblja, dolazi vrijeme formalnih eklektizama devetnaestog stoljeća, a nakon njega moderna. Moderna nema neku svoju osobitu teološku ideju kao vremena koja joj prethode. Danas se svakako nameće pitanje o odnosu između duha vremena u kojem živimo i duha sakralnog prostora u tom istom vremenu. Taj odnos svakako postoji, no pitanje je koliko je on ostvaren.

Ako je barok izvršio transcendenciju sakralnog prostora do stupnja promjene izraza oblikovne morfologije te tako pretvarajući povijesnu temu kontemplativne koncentracije u lepršavost oblika i boja u kojem stup ne nosi više ništa, već se postavlja kao čisti ukras s obje



Sl. 8. Renesansna katedrala sv. Jakova u Šibeniku
Izvor: <https://kamenjar.com/120033-2/>



Sl. 9. Barokna katedrala Uznesenja BDM u Dubrovniku
Izvor: https://tzdubrovnik.hr/get/sakralni_objekti/5007/katedrala.html

⁵⁸ Usp. B. MAGAŠ, *Suvremena arhitektura*, str. 88.

strane oltara i time vrši čistu dekonstrukciju svoga značenja, onda se postavlja pitanje: koja je transcendencija suvremenog sakralnog prostora.⁵⁹

Crkveni prostor mora nositi maksimum duhovnosti arhitektonskog izraza. U njemu se mora osjetiti prisutnost beskonačnog saznanja da bi vjernik našao sebe. Nije slučajno Augustus Pugin, nositelj vremena neogoticizma, naglašavao definirajući bit arhitekture: “U istinskoj arhitekturi čak i najmanji detalji trebali bi imati spiritualno i funkcionalno značenje i svrhu.”⁶⁰ Upravo ova definicija najjasnije objašnjava duh sakralnog prostora.

Kad pogledamo kroz povijest crkve, vidimo da se na temelju jedne duhovne ideje stvarala tipologija bogoslužnog prostora. Uz već spomenuto opće teološko razmišljanje u tijeku te iste povijesti prepoznajemo dvije osnovne ekleziološke ideje:

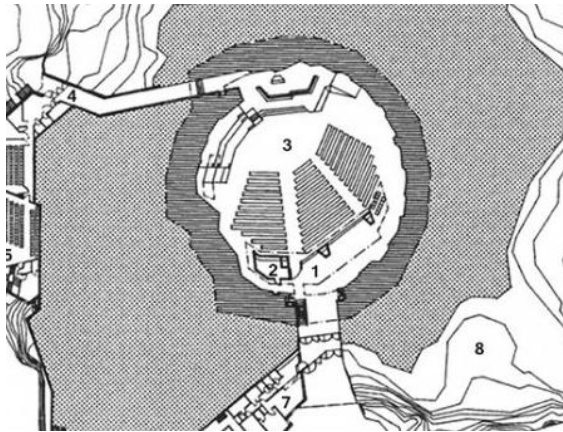
1. Crkva zajednica je Božji narod na putu, predvođen Kristom preko hijerarhije Crkve. Ovakva ideja i shvaćanje Crkve rezultirali su longitudinalnim oblikom crkvene građevine, jer je svećenik, odnosno predstavnik crkvene hijerarhije, a time sam Krist stajao kao predvoditelj, kao onaj koji treba povesti cijelu okupljenu zajednicu.

2. Crkva je oltarska zajednica, s istaknutom težnjom prema zajedništvu. Ovakva ideja i shvaćanje crkve rezultirali su centralnim i kružnim građevinama. Kroz različita povijesna razdoblja je bilo jednih i drugih težnji, no za određene stilove se može reći da su bili skloniji jednom ili drugom shvaćanju. Tako za romaniku i gotiku, možemo reći da su crkvu vidjeli kao Narod Božji u hodu ili Crkvu u hodu, dok građevine novijeg vremena vide Crkvu kao oltarsku zajednicu.⁶¹

⁵⁹ Usp. B. MAGAŠ, *Suvremena arhitektura*, str. 88.

⁶⁰ Usp. B. MAGAŠ, *Suvremena arhitektura*, str. 89.

⁶¹ Usp. B. ŠKUNCA, *Temeljne odrednice za teologiju bogoslužnog prostora*, u: *Bogoslužni prostor – crkva – u svjetlu teologije, arhitekture i umjetnosti* (ur. Bernardin ŠKUNCA), HILP, Zadar, 1996., str. 20.



Sl. 10. Tlocrt crkve Tempelpiaukio u Helsinkiju, 1969., Timo i Tuomo Suomalainen
Izvor:<http://hiddenarchitecture.net/tempelpiaukio-church/>



Sl. 11. Crkva Tempelpiaukio u Helsinkiju, 1969., Timo i Tuomo Suomalainen
Izvor:https://en.wikipedia.org/wiki/Tempelpiaukio_Church

Počeci moderne arhitekture, pa tako i crkvene, unose nove materijale, te armiranim betonom, čelikom i staklom, teže za pročišćavanjem forme koja čak prelazi u simplifikaciju teme. Traže se novi putovi, a neki arhitekti poput F. L. Wrighta će ih naći u kontaktu s prekrasnim krajolicima kalifornijskog poluotoka. Staklena kapela u svojoj lepršavosti dala je crkvi duh prirodnoga *geniusa loci*, ali crkva nije ostvarena u svojim oblikovnim materijalnim strukturama, već je tu ulogu preuzela biljka i kamen koji je okružuju. Crkvena funkcija u takvom prostoru zasigurno je upitna.⁶²

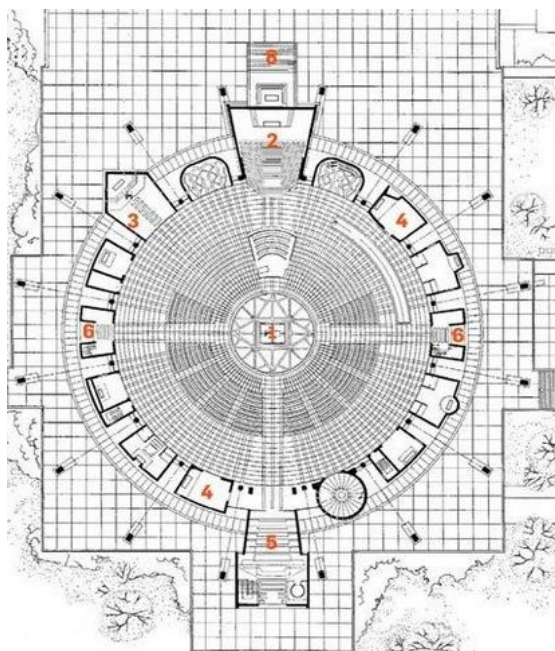
F. L. Wright uvodi organičnu formu koja stvara svoju vlastitu strukturu pod istim uvjetima kao što biljka izrasta iz zemlje te se razvija iznutra, te smatra kako se na sličan način treba razvijati i izrastati

organična arhitektura.

F. L. Wright uz Le Corbusiera i Mies van der Rohea spada među trojicu *velikih* moderne arhitekture. Oni su ostavili velikog traga ne samo u sekularnoj arhitekturi, već i u sakralnoj arhitekturi ne toliko direktno i osobno koliko indirektno preko svojih učenika. Mnogi moderni i suvremeni arhitekti su bili njihovi učenici ili su proistekli iz njihovih škola.

F. L. Wright svoju organičnu arhitekturu prezentira u staklenoj kapeli, gdje granica unutrašnjeg i vanjskog prostora praktički nestaje. Stakleni zidovi više spajaju nego odvajaju unutrašnjost s vanjskim prostorom. Građevina se postavlja u prirodni okoliš kao da iz njega izrasta. Sličnu ideju slijede arhitekti Timo i Tuomo Soumalainen pri projektiranju crkve Tempelpiaukio u Helsinkiju. Oni taj spoj s prirodnim okolišem ostvaruju ukopavanjem u živi kamen. Tako formirajući prostor u kojem su neobrađene kamene stijene, slično poput F. L. Wrighta, duh sakralnog prostora ostvaruju stapanjem građevine s prirodnim okolišem.

⁶² Usp. B. MAGAŠ, Suvremena arhitektura, str. 89-90.



Sl. 12. Tlocrt katedrale u Baziliji, 1954. O. Niemeyer

Izvor: <https://www.re-thinkingthefuture.com/rf-design-inspiration/a1764-cathedral-of-brasilgia-by-oscar-niemeyer-hyperbolic-structure-built-from-concrete/>

crkve plaštem debelih zidova i malih svjetlosnih otvora, možda je inspiraciju pronašao u povijesti sakralne gradnje. Plastikom betona koja deblja zidove prema kreativnoj potrebi, oblikuje prostor koji može imati naglasak povratka kontemplaciji. Igra debljinom zidova i svjetlosnih otvora možda pokušava dati nešto od crkvene tradicije. No ta igra ne daje ništa više od stvaranja određenog mističnog ugođaja u prostoru crkvene građevine, a taj misticizam nužno ne mora biti kršćanski. Sam je Le Corbusier crkvu usporedio s hramom sunca.⁶⁴ Ronchamp je ipak više oličenje crkvene građevine kao apstraktne skulpture.

Takvim pristupom, kako kaže B. Magaš, u ovim slučajevima crkvena građevina nije ostvarena u svojim oblikovnim materijalnim strukturama, već tu ulogu preuzima u jednom slučaju biljke, a u drugom kamen. B. Mnoge nastavlja, kako će mnoge crkvene građevine tako će ostati tek eksperimenti graditeljstva, a to nam jasno pokazuju Johnsonova staklena katedrala ili Niemeyereva katedrala u Braziliji u kojoj se lebdeći anđeo *muči* da postigne sakralnost prostora.⁶³

Projektirajući kapelu Ronchamp s neobičnim tlocrtom, Le Corbusier diže zidove kojima kao da se pokušava vratiti traženju iskonskih vrijednosti. Za oblikovanje

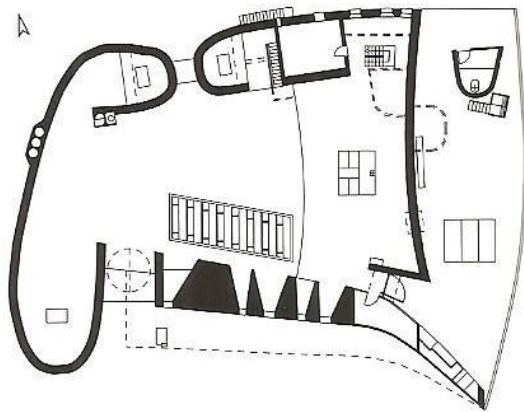


Sl. 13. Katedrala Gospe od Aparecida u Braziliji O. Niemeyer 1958-1970.

Izvor: https://cs.wikipedia.org/wiki/Katedr%C3%A1l_a_%C3%AD_Panny_Marie#/media/Soubor:Catedral_de_Brasilia_en_Brasil.JPG

⁶³ Usp. B. MAGAŠ, *Suvremena arhitektura pred zadatkom projektiranja sakralnih prostora*, str. 90.

⁶⁴ Usp. Duncan G. STROIK, *The church building as a sacred place, Beauty, transcendence, and the eternal*, Hillenbrand Books, Chicago, 2012., str. 71.



Sl. 14. Notre-Dame du Haut, Ronchap, tlocrt, Le Corbusier

Izvor: https://www.pinterest.es/pin/425168021041597715/?amp_client_id=CLIENT_ID%28_%29&mweb_unauth_id=&simplified=true

Na sličan način možemo analizirati još uvijek nezavršenu crkvu Antonia Gaudija Sagrada Familia u Barceloni. Crkva se počela graditi početkom prošlog stoljeća i nakon gotovo više od sto godina još uvijek nije završena. Nije problem u dugačkom vremenskom periodu u kojem se gradi, jer nam povijest svjedoči o mnogim crkvenim građevinama koje su se gradile i duže, tim više ako će konačni izgled sakralnoga zdanja objediniti temeljne funkcije već navedene u radu: praktičnost, humanost i duhovnost, što se nazire u arhitektonskoj formi crkve Sagrada Familia u Barceloni, koja svojim oblikom stremljiva ka visinama i izdaleka je prepoznatljiva kao crkvena građevina u prostoru. Njena unutrašnjost odiše liturgijskim prostorom koji čovjekov pogled od zemaljskog uzdiže prema nebeskom. Premda jedinstvena i teško ponovljiva, svojom arhitekturom i ukrasnim obradama u fasadama i unutrašnjosti, smjelo vrši svoje poslanje naviještanja i katehiziranja te se može okarakterizirati kao uspješan primjer uporabe modernih arhitektonskih tehnika i materijala u izgradnji crkvenoga zdanja, bez narušavanja temeljnih načela sakralne arhitekture.

Transformacija građenja koja se ovdje odigrala igrom debljine zidova i dubokim prozorima različitih veličina asimetrično posloženih i rađenih u tehnici obojenog stakla, možda je pokušaj vraćanja na uzore u prošlosti.

Ipak ova crkva unatoč činjenici visoke kvalitete realizacije nije postala paradigmom uzora za gradnju crkvenih građevina. Nije to postala ne samo zbog svoje individualnosti, nego jer svojom „sakralnošću“ to ni ne može biti.⁶⁵



Sl. 15. Notre-Dame du Haut, Ronchap, Le Corbusier
Izvor: <https://archeyes.com/ronchamp-chapel-le-corbusier/>

⁶⁵ Usp. B. MAGAŠ, *Suvremena arhitektura*, str. 90.



Sl. 16. *Sagrada Familia, Barcelona*
 Izvor: <https://www.viator.com/Barcelona-attractions/La-Sagrada-Familia/d562-a845>

su u njima, a jedan od njih je relativistički pristup. Taj pristup je prisutan i kod kreiranja modernih crkvenih građevina i to je vidljivo u njihovoj vanjštini i unutrašnjosti. Kod kreiranja modernih crkvenih građevina često se rabio dvoranski nehijerarhijski pristup. Takav pristup crkvenom prostoru percipira građevinu kao višenamjensku dvoranu koja može služiti za bogoslužje, ali ako se ukaže potreba za nekim drugim događanjima, poput koncerata, predstava i sličnih okupljanja, lako ga je preinačiti.

Osim toga, primjena modernih arhitektonskih parametara u izgradnji novih crkvenih građevina, osobito na mjestima starih stvara dvostruku nevolju. Prije svega, u potpunosti se mijenja kulturološki i tradicionalni ambijent određenoga prostora te se, na neki način, unosi *nemir* u kolektivni vizualni mentalitet i duhovni habitus, napose lokalnoga stanovništva, a potom i nemogućnost interpretacije zdanja od strane slučajnoga prolaznika. Primjerice, nova crkva Gospe od

Ipak, kad analiziramo crkvene građevine građene u doba moderne, teško se oteti dojmu kako je svaka građevina jedinstvena, posebna i teško ponovljiva. Moderna crkvena arhitektura će, čini se ostati prepoznatljiva upravo po tome što nema nekog određenog stila, već je svaka crkvena građevina stil za sebe.

Moderna arhitektura ima drugačiji pristup kreiranja građevina i prostora koji



Sl. 17. *Crkva Gospe od Karmela na Okitu prije Domovinskog rata*
 Izvor: Oglasna ploča ispred crkve
 Foto: I. Jurišić



Sl. 18. *Crkva Gospe od Karmela na Okitu*
 Foto: I. Jurišić

Karmela na brdu Okitu iznad Vodica izgrađena je na mjestu stare, koja je porušena u Domovinskom ratu. Stara crkva je bila longitudinalnog tipa sa zvonikom i prepoznatljiva iz daljine. Njena vizualna struktura nije ostavlja ni trunca sumnje da je riječ o sakralnome zdanju, čak i neupućenim putnicima namjernicima. Nova je crkva građena, gledano s pročelja kao jedro i ulaznim vratima duž cijelog pročelja. Vrata djeluju pritisnuta kamenom masom iznad njih, a tu težinu pojačava fasada pročelja bez ijednog otvora. Uz zapadnu fasadu je izgrađen zvonik u obliku stilizirane preslice. Mnogi se pitaju vozeći se Jadranskom magistralom od Zadra prema Šibeniku: što je na brdu? To je pitanje, u kontekstu rasprave, sasvim razumljivo i opravdano ako se, primjerice usporedi slika sadašnje crkve Gospe od Karmela na Okitu (slika 18.) sa slikom nasumično odabrane moderne kuće, položene na padinu brežuljku (slika 19.).



*Sl.19. obiteljska kuća na brežuljku
Izvor: <https://www.dblog.hr/interijeri/tradicija-i-suvremenost-sretno-diete-na-visu/>*

Moderna ima reduktivistički pristup i korištenju boja, pa je sve u nekoliko, bijela, siva. Moda sve bijelog istaknutog prostora proizvela je zapanjujuće rezultate diljem svijeta kako u profanoj tako i u sakralnoj arhitekturi, no izgleda da ta moda nije zaobišla ni nas, a ogledni primjer je župna crkva sv. Ivana Krstitelja u Rijeci (Škurinje). Bijela kocka golih zidova i ravnih ploha ničim ne pokazuje da se radi o crkvenoj građevini, ničim ne poziva da se uđe. Tek će možda nekomu tko se dobro zagleda i primijeti križ koji je postavljen gotovo neprimjetno sa strane, biti jasno da se radi o crkvenoj građevini.



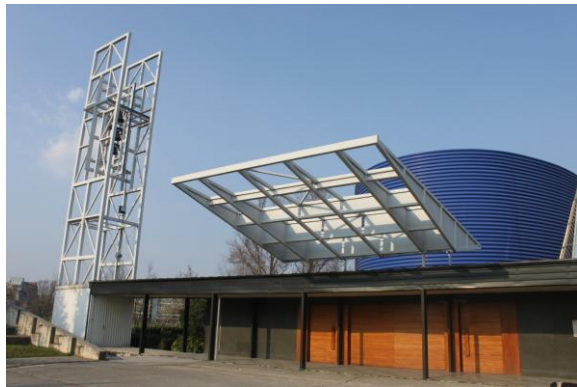
*Sl. 20. Župna crkva sv. Ivana Krstitelja
u Rijeci (Škurinje)
Foto: I. Jurišić*

Bijela kutija makar bila i od kamena mogla je postati obavezan stil za bilo koje događanje u umjetničkoj galeriji, ali se postavlja pitanje je li taj stil prikladan za crkvenu građevinu.

„Svi su se složili da su tradicije zastarjele, stilovi suvišni i da sve oblike ukrašavanja i dekoracije treba odbaciti. Umjesto toga traži se pronalaženje revolucionarne i univerzalne arhitekturne estetike kroz geometriju, masovnu

produkciju i uporabu jasno izražajnih materijala. To je značilo izbacivanje boje, ili u najmanju ruku svih boja osim bež i sive i naravno bijele i crne. Ustvrdili su da zašiljeni krovovi predstavljaju krune starog plemstva i tako su ravni krovovi postali obvezatni usprkos klimatskim uvjetima i činjenici da su mnogi od njih prokišnjavali. Nadstrešnice i vijence također treba ukloniti tako da krov čini čisti pravi kut s fasadom zgrade. Iznad svega, ništa ne smije biti pokriveno, ništa skriveno“.⁶⁶

Primjeri realiziranja ovakvih ideja prisutni su u našoj hrvatskoj modernoj crkvenoj



*Sl. 21. Vanjski izgled župne crkve Sv. Mateja u Zagrebu (Dugave)
Foto: I. Jurišić*

arhitekturi gdje god se okrenemo, bilo da se radi o crkvenih objektima koji su bili stradali tijekom Domovinskog rata ili da se radi o objektima koji su projektirani na novoosnovanim župama, svejedno u selu ili gradu.

Za župnu crkvu Sv. Mateja u Zagrebu u Dugavama, projektanti kažu da do kraja nije ostvarena po njihovim zamislima. Čovjek ne zna što bi prvo pomislio kad vidi ovaj objekt. S prednje

fasade križ se gotovo i ne vidi jer je utopljen u zvonik koji i nije zvonik. Prvi dojam je da se radi o nekakvom spremniku. Toliko oblika koji baš i nisu najsretnije posloženi: elipsa, piramida, kvadrati, kocke. Neki oblici su poprilično upadljivi i to toliko da strše, kao piramida iznad krstionice. Piramida je uočljivija od križa, kao da je ona simbol kršćanstva.

Premda je vanjski izgled crkve šuma geometrijskih oblika i teško je prepoznatljiva kao crkvena građevina, za unutrašnjost se može reći da je dobro posložena i liturgijski i estetski. Svojim vanjskim izgledom crkva neće privući prolaznika da uđe. Zvonik i križ koji nije postavljen na njemu, već pored građevine, više djeluju kao skela nego simboli crkvene građevine. Unutrašnjost je eliptičnog oblika s



*Sl. 22. Unutrašnjost župne crkve Sv. Mateja u Zagrebu (Dugave)
Foto: I. Jurišić*

⁶⁶ Moyra DOORLY, *Nema mjesta za Boga*, FTI, Zagreb, 2008., str. 42-43.

ulazom na jednom kraju elipse i oltarom na drugom kraju elipse. Ona je simetrična s rasporedom svjetlosnih otvora. No i ovdje je problem što je svetohranište tek negdje po strani postavljeno tako da čini simetriju s ambonom, a ne da bude na takvom mjestu gdje će privlačiti pozornost prilikom ulaska u crkvu.

Svetohranište u svim crkvenim građevinama, pa tako i u modernim treba zauzimati takvo mjesto da je uočljivo. Premda OURM u broju 315. preporuča smještaj svetohraništa ili u prezbiteriju ili u nekoj kapeli, ono ipak mora biti „u nadasve dostojnom, časnom, vidljivom, urešenom i za molitvu prikladnom dijelu crkve“ (OURM, 314). To dakle nije neko mjesto sa strane na kojem će često činiti simetriju s ambonom. Oltar je središte događanja kad se slavi Euharistija. Odmakom oltara od zida, odnosno okretanjem svećenika licem prema narodu, nije se umanjila važnost svetohraništa, niti je svetohranište izbačeno iz crkava, zato treba zauzimati mjesto i važnost koje je imalo i prije. Uostalom, svetohranište je *svetište nad svetištima*, prostor nazočnosti živoga Krista u sakralnome zdanju te ga „treba čuvati u crkvama na najdoličnijem mjestu i sa što više časti, prema liturgijskim propisima“. U suprotnom se umanjivanjem njegove važnosti zapravo umanjuje „duhovno središte religiozne ili župske zajednice, čitave Crkve, svega čovječanstva i svih srdaca“, kako je to naglasio papa Pavao VI.⁶⁷

2. 3. LITURGIJSKO SLAVLJE KAO UVJET OBLIKOVANJA BOGOSLUŽNOG PROSTORA

2. 3. 1. Liturgijsko slavlje prema crkvenim dokumentima

O ulozi euharistijskog slavlja u kreiranju bogoslužnog prostora govore nam mnogi crkveni dokumenti. Crkveni dokumenti naglašavaju euharistiju kao srce, centar i vrhunac liturgije i svekolikog kršćanskog života. Opća Uredba Rimskog misala, već na početku ističe: “Misno slavlje, kao djelo Krista i hijerarhijski uređenog Božjeg naroda, središte je svega kršćanskog života, koliko za opću Crkvu toliko i za mjesnu, a tako i za pojedine vjernike. To

⁶⁷ Usp. V. DEVETAK, Mjesto svetog susreta III, str. 320-322.

je slavlje ujedno vrhunac, djela kojim Bog posvećuje svijet u Kristu i štovanja koje ljudi iskazuju Ocu klanjajući mu se po Kristu, Božjem Sinu.” (OURM 1).

O važnosti štovanja govore nam upute Svete kongregacije obreda; tako se u *Eucharisticum mysterium* na više mjesta govori o euharistijskom slavlju kao o središtu i vrhuncu: “Euharistijski je misterij uistinu središte sve liturgije, dapače svega kršćanskog života.”⁶⁸

Vrhunac kršćanskog života je euharistijska žrtva, kao žrtva zahvale, zadovoljštine, prošnje i hvale, ali u kojoj vjernici prinose i same sebe. “Euharistijska žrtva izvor je i vrhunac svega bogoslužja Crkve i cjelokupnog kršćanskog života. U ovoj žrtvi zahvale, zadovoljštine, prošnje i hvale vjernici učestvuju u punoj mjeri, kada ne samo zajedno sa svećenikom iz punine srca prikazuju Ocu svetu Žrtvu, a u njoj i same sebe, nego kad također istu Žrtvu primaju u sakramentu.”⁶⁹

Kako je u kršćanskom životu naglašeno zajedništvo ono najviše dolazi do izražaja u svetkovanju euharistije, pa je tako upravo svetkovanje euharistije središte svekolikog kršćanskog života. “Svetkovanje euharistije istinsko je središte cjelokupnog kršćanskog života, kako na razini sveopće Crkve tako i u njezinim zajednicama.”⁷⁰

Na važnost svete liturgije u životu kršćanina ukazuje i enciklika *Mysterium fidei*: “Budući da sveta liturgija zauzima prvo mjesto u životu Crkve, euharistijski misterij je kao srce i centar svete liturgije, ukoliko je izvor života koji nas čisti i snaži tako da ne živimo više sebi, nego Bogu, a među sobom se povezujemo veoma tijesnim vezama ljubavi.”⁷¹

Konstitucija o liturgiji Drugog vatikanskog sabora, ovim stavovima postavlja temelj kad kaže: “Liturgija je vrhunac ka kojemu teži djelatnost Crkve, i ujedno izvor iz kojega proističe sva njezina snaga /.../ Iz liturgije, osobito iz euharistije, kao s izvora, izljevaju se na nas milost te se s najvećim uspjehom postizava ono posvećenje ljudi i proslava Boga u Kristu, prema čemu se, kao prema svojoj svrsi, stječu sva druga djela Crkve” (SC 10).

Koliko je važno da učešće cijeloga okupljenog naroda u Žrtvi bude zajedničko, kaže nam Dokument u daljnjem tekstu: “Crkva se poglavito očituje u punom i djelatnom učešću svega svetog naroda Božjeg u istim liturgijskim slavljinama, a osobito u istoj euharistiji, u istoj molitvi, kod jednog oltara kojemu predsjedava biskup okružen svojim svećenicima i služiteljima” (SC 41).

⁶⁸ SVETA KONGREGACIJA OBREDA, *Uputa o štovanju euharistijskog misterija*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1980.. br. 1.

⁶⁹ SVETA KONGREGACIJA OBREDA, *Uputa o štovanju euharistijskog misterija*, br. 3.

⁷⁰ SVETA KONGREGACIJA OBREDA, *Uputa o štovanju euharistijskog misterija*, br. 9.

⁷¹ *Mysterium fidei*, br. 2. https://www.vatican.va/content/paul-vi/en/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_03091965_mysterium.html, preuzeto: 20. 9. 2022.

Iz toga, sama po sebi, proizlazi i važnost oblika crkvene građevine te preglednost njenoga unutarnjega prostora, koji bi svekolikom prisutnom narodu trebali omogućiti osjećaj zajedništva i poticaj na aktivno sudjelovanje u svetim činima, a ne osjećaj strane okoline i liturgijskoga ravnodušja.

Stoga nam Dokument kaže: “Crkva zato svom brigom nastoji oko toga da vjernici ne bi prisustvovali tom otajstvu vjere kao tuđinci ili nijemi gledaoci, nego da ga kroz obrede i molitve dobro razumiju, pa da svjesno, pobožno i djelatno učestvuju u svetom činu: /.../ pa da se prikazujući neokaljanu žrtvu, ne samo po rukama svećenika nego zajedno s njim nauče prinositi same sebe, i da se tako po Kristu posredniku iz dana u dan usavršavaju u jedinstvu s Bogom i među sobom, da napokon Bog bude sve u svemu” (SC 48).

Osim ovih Dokumenta o važnosti euharistije, govori nam i konstitucija *Lumen Gentium*, u kojoj se euharistija ističe kao izvor i vrhunac cjelokupnoga kršćanskog života: “Vjernici po krštenju uključeni u Crkvu, određeni su za bogoslužje kršćanske vjere po neizbrisivom biljegu krštenja (...) Imaju dio u euharistijskoj Žrtvi, izvoru i vrhuncu cijeloga kršćanskog života, prinose Bogu božansku Žrtvu i sebe s njom; tako svi bilo prinosom bilo svetom pričešću izvršavaju svoj dio u liturgijskom činu, ne svi jednako, nego jedan na jedan, a drugi na drugi način” (LG, 11).

Na sličan način govori i dekret *Christus Dominus*: “Pri ispunjavanju svoje službe posvećivanja neka župnici nastoje da svetkovanje euharistijske žrtve bude središte i vrhunac svega života kršćanske zajednice” (CD, 30).

Navedeni dokumenti, ali i iskustvo svakog praktičnog vjernika, govore da je euharistija uistinu središnji, najbitniji bogoslužni čin kako za opću, tako i za mjesnu Crkvu, ali također i za svakog pojedinog vjernika. Bogoslužni prostor bi trebao biti takav da vjernicima okupljenima na liturgijska slavlja omogući kako međusobni susret tako i susret s Bogom. Pošto je euharistijsko slavlje, kao što je rečeno, najbitniji bogoslužni čin, upravo će ono uvelike utjecati na oblikovanje bogoslužnog prostora i konačno odlučivati njegov raspored.

Taj prostor bi trebao biti takav da omogući svečano koncelebrirano euharistijsko slavlje svećenika, okruženih đakonima i drugim služiteljima uz aktivno sudjelovanje cjelokupne okupljene zajednice. Upravo stoga: “... opće uređenje svetog zdanja mora biti takvo da na neki način daje sliku sabrane zajednice, da omogući odgovarajući raspored i da pomaže pravilnom vršenju svake pojedine uloge” (OURM 257).

Kršćanska liturgija, a osobito euharistija kao njen vrhunac, čini prisutnim u vremenu i prostoru činima i znacima, spasenje koje se ostvaruje u povijesti. U euharistiji se slavi uspomena na velika djela koja je Bog učinio svom narodu.

Euharistija nas, osim toga, prisjeća na spasiteljsku smrt Sina Božjega i njegovo uskrsnuće te ispunjenje povijesti i početak novog svijeta. Upravo stoga: "Prostor liturgijskog slavlja treba omogućiti kršćanima da stvore zajedništvo i da ostvare ono što znači milost spasenja i iščekivanje njenog posljednjeg ostvarenja. Koje su fundamentalne duhovne stvarnosti koje moraju i mogu biti predstavljene u jednoj crkvi? Kršćanski narod je jedna zajednica ujedinjena od Boga u Kristu, iz toga slijedi da mjesto susreta treba prvenstveno biti vidljivi znak Kristove milosti, put po Kristu k Ocu. Narod Božji kao subjekt i čimbenik liturgije ostaje u odnosu sa svojim Gospodinom: koji nije bojažljiva udaljenost niti hladna familijarnost već potvrda njegova zajedničkog života s Bogom u bratskom zajedništvu na mjestima sakramentalnih liturgijskih čina."⁷²

2. 3. 2. Crkvena građevina kao prostor namijenjen za liturgijska slavlja

Liturgijski prostor proizlazi iz međudjelovanja: s jedne strane teološkoga statusa Božjeg naroda koji se ondje okuplja i, s druge strane, samoga prostora koji ima teološku dinamiku što podupire i označava status okupljenoga naroda. Božji je narod, sjedinjen Duhom i Riječju, pozvan kako bi slavio Oca po Sinu u Duhu, jedno sa svojim domom; taj dom eksternalizira i čini vidljivim teološki status specifičnosti toga naroda. Ukratko, crkvena je građevina prostorna slika Crkve kao otajstva.⁷³

„I najodlučniji protivnici sakralnoga, u našem slučaju svetog prostora, priznaju da kršćanska zajednica treba mjesto okupljanja te s toga stajališta definiraju ulogu crkvene zgrade u strogo namjenskom a ne sakralnome smislu: taj prostor omogućuje liturgijsko zajedništvo. To je neosporno bitna funkcija crkvene zgrade po čemu se ona razlikuje od klasičnog oblika hrama kakva nalazimo u većini religija. (...) Hramovi obično nisu prostori za skupljanje vjernika i molitelja, već su to svetišta namijenjena isključivo bogovima i božanstvima. Kršćanski bogoštovni prostor doskora je kršten imenom «*domus ecclesiae*» (kuća «Crkve», sabrane zajednice Božjeg naroda) te se tijekom vremena u obliku kratice riječ «*ecclesia*» (sabrana zajednica, Crkva) primjenjivala ne samo na živu zajednicu vjernika nego i

⁷² G. VARALDO, *La chiesa casa del popolo di Dio*, str. 38.

⁷³ Ivan ŠAŠKO, Hrvatska traženja u liturgijskoj arhitekturi, *Kolo*, 2(2007.), str. 57

na zgradu u kojoj vjernici borave. Već se time nazire posve drukčije poimanje za razliku od hrama: Naime, «bogoslužje» vrši sam Isus Krist, koji stoji zdesna Ocu. Bogoštovlje postaje bogoštovlje njegovih koji se oko njega skupljaju i s njime sabiru na slavljenje Boga“.⁷⁴

Stvarno sveto mjesto susreta čovječanstva i božanstva jest Kristovo proslavljeno tijelo. Ne crkva od kamena, već živa Crkva, kršćanska zajednica sabrana u bogoštovni liturgijski skup koji je, po svojim predstavnicima, sazvaio Krist. Takav hram daleko nadilazi starozavjetni hram koji bijaše samo pralik novoga. Ali i taj zemaljski hram je još uvijek u izgradnji do onoga konačnog hrama koji će sići s neba među ljude (usp. Otk 21, 2), a to je “Gospodin, Bog, Svemogući i Janje” (Otk 21, 22).⁷⁵

Grčko–latinska riječ “*ecclesia*”, a hrvatski crkva, zapravo znači skupština, saziv, danas se upotrebljava da se označi zgradu za bogoštovlje. U klasičnom smislu taj naziv je označavao plenarni skup građana. U novozavjetnom smislu tim pojmom se definira cjelokupni hijerarhijski strukturirani organizam kršćanske zajednice. Crkva je Božji narod hijerarhijski uređen. U tom smislu je shvaća i Pavao, “U Crkvi koja se sastaje u tvojoj kući” (1Kor 11, 20). Vezano uz taj pojam crkvom se nazvala zgrada u kojoj se održavaju kršćanski bogoslužni skupovi. Na taj način je crkvena građevina postala materijalni simbol crkvene zajednice. Isti smisao ima i naziv “hram”, ali su kršćani da bi se razlikovali od pogana i Židova, svoje bogoštovne zgrade radije nazivali crkvama.

Zakonodavstvo katoličke Crkve kaže da je “crkva posvećena zgrada određena za bogoštovlje u koju vjernici imaju pravo pristupa osobito da bi javno obavljali bogoštovlje (Kan. 1214) Po ovoj definiciji planirale su se i gradile crkve. Tijekom stoljeća, ovisno o razvoju i oblicima liturgije, prema potrebama različitih obreda, duhovnom poimanju epoha i krajeva, te društvenoj situaciji razvili su se razni stilovi gradnje crkava. No, bez obzira na stil gradnje, od najstarije tradicije do danas, crkveni prostor se dijeli u dva glavna i jedan sporedni prostor. Svetište ili prezbiterij usred kojega se nalazio glavni oltar i mjesta za prezbitera predsjedatelja i njegove službenike i prostor za vjernike, koji se tradicionalno naziva “crkvena lađa” te. Tijekom povijesti uz njih su se nadograđivale druge sporedne i pomoćne prostorije: kapele, krstionice, kripte, sakristije, zvonici.

Već je Isus Krist u svom navješćanju Radosne vijesti djelovao u jeruzalemskom hramu i sinagogama svoje zemlje. U hramu ga Marija prikazuje Gospodinu (usp. Lk 2, 22); hram naziva kućom svoga Oca (usp. Lk 2, 41); to je veli “kuća molitve”, a ne trgovine (Mt 21, 12; Iv 2, 16); svoju Zadnju večeru slavi u posebnoj “velikoj dvorani” (Lk 22, 12). Apostoli i prvi

⁷⁴ Joseph RATZINGER, *Duh Liturgije*, Ziral, Mostar-Zagreb, 2001., str. 63.

⁷⁵ Usp. V. DEVETAK, Mjesto svetog susreta, str. 216.

kršćani slijede Krista i u početku odlaze u hram i sinagoge na službene časove židovske molitve, a za slavljenje euharistije skupljali su se u privatnim kućama, u posebnim sobama na katu koje su bile rezervirane za obiteljske svečanosti (usp. Dj 2, 46; 20, 8-9). Takve prostorije imali su u Jeruzalemu (Dj 12, 12), Efezu (Dj 19, 9), Korintu (Dj 18, 7), Rimu (Kol 4, 15). Kad se umnožio broj kršćana bile su potrebne veće prostorije. Za to su dobro poslužile veće zgrade obraćenih patricija koje su sa svoja dva dijela, predvorje i peristil, sačinjavale osnovni plan liturgijskih službi.

Kršćani znaju da je čitav svijet Božji prostor, ali svijet još nije svet ni potpuno usmjeren Bogu, zato je potrebno da bude uveden u bogoštovni život po “svetim mjestima” koja trebaju biti središta iz kojih zrači slava Božja koja treba obuhvatiti sav svijet. Kršćani su uvjereni da je Bog svoje boravište postavio u njihova srca (usp. 1 Kor 6, 15) i da okupljeni formiraju kuću Božju (usp. 1 Kor 12, 27) i nikad im nije padalo na pamet da sagrade kuću za Boga ili Krista, već grade zgrade za “Crkvu koja se sastaje u tvojoj kući” (Flm 2). Slaveća zajednica definira zgradu i daje joj sakralni karakter.⁷⁶

Crkvena hijerarhija po nalogu koji je primila od Krista, slijedeći božansku objavu i kršćansku predaju, određuje da su sveta mjesta ona koja su posvećena ili blagoslovom određena za bogoslužje ili pokop vjernika (usp. kan. 1205). Svaki prostor, pa tako i bogoslužni, potrebno je oblikovati tako da odgovara svojoj svrsi. Kad bismo definirali svrhu crkvene građevine, to bi glasilo: “Crkva—građevina je mjesto gdje se okuplja narod Božji da bi slavio sakramente, a posebno euharistiju, te da bi slušao Božju riječ, a zatim da obavlja izvan liturgijske zajedničke i pojedinačne molitvene oblike.”⁷⁷

No, možda bi je još jednostavnije bilo definirati kao zajednicu, grupu ili skup osoba koja se želi susresti s Bogom. Crkvenu građevinu ne možemo razumjeti samu za sebe, već tek onda kad shvatimo pojam Crkve kao zajednice koja se okuplja u Kristovo ime da bi se susrela s Bogom. Da je tako kaže nam i sam Krist: “Gdje su dvojica ili trojica sabrana u moje ime, tu sam i ja među njima” (Mt 18, 20).

Okupljanje kršćana kod slavljenja euharistije, nije tek neko obično okupljanje radi blagovanja ili nekog običnog vjerskog obreda, već je to okupljanje u Kristovo ime. Ukoliko pogledamo u povijest euharistije, vidjet ćemo kako je njen razvoj utjecao na oblikovanje bogoslužnog prostora. Osim euharistije, na izgled bogoslužnog prostora utjecala su i filozofska usmjerenja i pogledi na svijet. Ne može se zanemariti takav određeni utjecaj ni danas. Današnja filozofija je sva usredotočena na čovjeka, koji je postao svjestan svoje

⁷⁶ Usp. V. DEVETAK Mjesto svetog susreta, str. 216.

⁷⁷ F. ŠKUNCA-A. BADURINA-B. ŠKUNCA, *Sakralni prostor tijekom povijesti i danas*, str. 99.

nesigurnosti u svijetu, kao i upitnosti svoje egzistencije. Čovjekovo otuđivanje, individualizam i sekularizacija itekako imaju odraza u današnjoj arhitekturi uopće, pa tako i u sakralnoj arhitekturi. Današnjem čovjeku, “Bog više nije tako blizu, ako još uopće vjeruje u njega. Budući da se više ne može osloniti ni na razum, ni na kozmički red i sklad, čovjeku preostaje samo gola vjera ili očaj. Sve to uvjetuje i umjetnički izraz jer čovjek ne može pobjeći od svog vremena.”⁷⁸

Prvi zadatak crkvene građevine je da kršćanima rasutim u svijetu omogući ujedinjenje u ime njihove vjere. Crkvena građevina je mjesto sakramentalnog događanja i mjesto rađanja žive Crkve, mjesto rađanja zajednice. Crkvena građevina je mjesto na kojem se zajednica hrani i izvor iz kojeg se napaja te postaje djelom velike Božje obitelji.

U poslanici biskupa, o tom suodnosu, biskupi kažu: „Stoga, ako pitamo u kojem su odnosu Crkva i liturgija, možemo reći da Crkva slavi liturgiju, tj. da kršćani po Kristu vrše zajedničku službu Božju, i kazati da liturgija sazda i izgrađuje Crkvu, tj. da nebeski Otac po bogoslužnim činima okuplja i posvećuje ljude da mu budu narod, čineći da oni koji zbog grijeha nisu bili njegovi postanu njegovi (usp. 1 Pt 2,10) ili da budu njegovi više nego što su bili, upravo da budu sveti i pravedni pred njim (usp. Ef 1,4; Lk 1, 75)“.⁷⁹

Ne smijemo misliti crkvu na način predkršćanstva kao “kuću božanstva”, ili kao “mjesto svetosti”. Ako za crkvu kažemo kuća Božja, kažemo to prvenstveno stoga jer je ona kuća u kojoj je okupljena zajednica vjernika među kojima je prisutan Krist. Novozavjetno shvaćanje hrama kao mjesta prisutnosti slave Božje preneseno je s Hrama u Jeruzalemu na proslavljeno tijelo Kristovo i preko njega na zajednicu vjernika koju on uglavljuje u sebi.⁸⁰

Kao što je već rečeno, crkvena građevina ima prvenstveni zadatak okupiti kršćane kako bi mogli slaviti liturgiju. Za arhitekta liturgijsko slavlje ima odlučujuću ulogu kojoj su druge podređene. Različiti liturgijski čini određeni su na precizan način od Crkve i vrijede za svaku zajednicu, stoga se treba držati nekih osnovnih načela kod liturgijskog projekta jedne crkve.

Crkvena građevina je zgrada koja prihvaća zajednicu kršćana – sveti savez (*ecclesia*), a ujedno i jaki znak žive zajednice koja u svojoj povijesnoj dimenziji ima stabilnost vidljivog povezivanja i za nevjernike. Karakteristični element zdanja za kršćansko slavlje je njegov smisao da bude simbol opipljive realnosti koja se u njemu zbiva, tj. zajedništvo s Bogom koje se ostvaruje ponajprije u slavljenju sakramenata i liturgiji časova. K tome, crkvena građevina,

⁷⁸ Anton ŠULJIĆ, *Bitni sadržaji za umjetnički ures bogoslužnog prostora*, u: *Bogoslužni prostor – crkva – u svjetlu teologije, arhitekture i umjetnosti* (ur. Bernardin ŠKUNCA), HILP, Zadar, 1996., str.78.

⁷⁹ HRVATSKI BISKUPI, *Liturgija i život Crkve*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1989., br. 7.

⁸⁰ Usp. G. VARALDO, *La chiesa casa del popolo di Dio*, str. 31.

ostvarujući ovo zajedništvo već na neki način anticipira, moglo bi se reći eshatološko mjesto, “znak i simbol nebeskih stvarnosti”.⁸¹

Liturgijska reforma govori da cijela kršćanska zajednica slavi liturgiju i tvori kršćansku zajednicu, koja inspirira, oblikuje te gradi Kristovu Crkvu, očitujući svoje lice u liturgijskom slavlju.

Osim uloge crkve u životu kršćana, katekumena i vjernika, kojima po svojoj naravi i pripada, može se govoriti i o jednoj drugoj važnoj ulozi crkvene građevine. Naime, nameće se pitanje, što katoličke crkve govore nekršćanima, nevjernicima, indiferentnima ili možda samo simpatizerima? Da li su one svjedoci istinitosti katoličke vjere? U poganskom svijetu kuće u kojima se odvijao kršćanski kult nisu se u ničem izvanjskom razlikovale od kuća koje su ih okruživale. Uostalom, niti je tko u njih ulazio, osim kršćana, katekumena i simpatizera. U kršćanstvu crkvena građevina postaje spomenikom, počesto najvažnijim u jednom urbanom području, ali na osamljenim mjestima važnima za kršćane. Premda postaje spomenikom svi su joj znali svrhu i kao takvu je prihvaćali.

Odavde proizlazi i važnost njene vanjske dekoracije i veličanstvo njene arhitekture, koji će bitno utjecati na vjerski osjećaj. Danas više nismo u “kršćanstvu” i crkve nisu više religiozno mjesto za svih, a nismo niti u posve poganskom svijetu jer je kršćanska vjera prožela našu civilizaciju. Kakva bi trebala crkva izgledati onima koji u nju ulaze? Treba možda izbjegavati trijumfalizam proteklih vremena. Kršćani u prvom redu trebaju svjedočiti prisutnost žive Crkve u današnjem svijetu kvalitetom svoje vjere, svoje nade i svoje ljubavi.

Crkvena građevina koja je mjesto liturgijskih slavlja, treba ispuniti dva uvjeta da bi bila simbolični znak i objekt tako uređen koji će zadovoljiti nesmetano vršenje liturgijskih čina. O tome govori i Opća Uredba Rimskog misala: „Crkve ili druga mjesta neka budu prikladna za vršenje svetog čina i za djelatno sudjelovanje vjernika. Uz to neka sveta zdanja i bogoštovni predmeti budu zaista dostojni i lijepi, kao znakovi i simboli viših stvarnosti“ (UORM, 288).

Crkvena građevina u sebi mora spajati praktičnu funkcionalnost sa svojim simboličnim značenjem. Praktičnost se očituje u kreiranju takvog liturgijskog prostora koji će omogućiti nesmetano vršenje liturgijskih čina. Simbolično značenje u njenoj znakovnoj vrijednosti kao cjeline, ali i znakovnoj vrijednosti vanjštine, kroz njenu proporcionalnost i sklad, jasnog pročelja, vidljivog križa i zvonika. Isto tako je njena simbolička vrijednost i u

⁸¹ Usp. F. MARCHISANO, L'adeguamento delle chiese, str. 50.

njenoj unutrašnjosti s jasnim prezbiterijem, oltarom, krstionicom i ostalim elementima potrebnima za različita liturgijska slavlja.

„Svaki liturgijski prostor živi od dinamike slavlja, a slavlje od dinamike institucionalizirane vjere. Nositelji te dinamike u liturgijskome prostoru su: oltar, ambon, sjedište predsjedatelja, krstionica, prostor za slavljenje sakramenta pomirenja, svetohranište, pjevalište i prostor za vjernike. Planiranje liturgijskoga prostora ovisi o oltaru, ambonu, krstionici te njihovom međuočnosu koji propisuje logika i teologija“.⁸²

Funkcionalnost crkvene građevine i njena simboličnost moraju se međusobno nadopunjavati, što će se očitovati u praktičnosti građevine kroz okupljanje zajednice, te kroz odražavanje mističnog sadržaja onoga što građevina predstavlja. Odrazu mističnosti svakako će doprinijeti simboli koji su u Crkvi prisutni već stoljećima, povišeno svetište prezbiterij, crkvena lađa, svetohranište, slike iz povijesti spasenja i života Crkve.

U crkvenoj građevini uvijek je bio prisutan temeljni raspored liturgijskog prostora, koji se sastojao od nekoliko važnih segmenata. Liturgijski prostor u svojoj osnovi mora imati svetište prezbiterij i lađu crkve. Uz ova dva osnovna elementa bez kojih nema liturgijskog prostora, može sadržavati i posebno mjesto za pjevače, predvorje i kapelice.

Svetište prezbiterij će biti posebno naglašeni dio liturgijskog prostora, fizički ili samo vizualno odvojeno od ostatka liturgijskog prostora. Nekad je bilo odvojeno oltarnim pregradama, danas u modernim crkvenim građevinama, najčešće samo za koju stepenicu podignuto u odnosu na lađu. Svetište prezbiterij u svom središtu ima oltar i predviđeno je za slavljenika euharistije, koncelebrante i poslužitelje. Ono treba biti uočljivo, povišeno i dostojno ukrašeno, čijim prostorom će dominirati oltar.

Opća Uredba Rimskog misala donosi konkretno uređenje i raspored svetišta u odnosu prema oltaru: „Oltar, na kojem se pod otajstvenim znakovima uprisutnjuje žrtva križa, ujedno je i Gospodnji stol, a Božji je narod na misi sazvan da u njemu sudjeluje; središte je i zahvaljivanja koje se vrši euharistijom“ (UORM, 296).

Bitna sastavnica svetišta je svetohranište, koje može biti u svetištu prezbiteriju, ali ne na oltaru na kojem se slavi. U crkvama u kojima još postoji stari oltar, najčešće je i svetohranište koje naglašeno i vidljivo, u novim crkvama često negdje po strani ili kao simetrija ambonu. Premda je preporuka čuvanja presvete euharistije u kapelici, većina crkvenih građevina kapelicu nema, a i tamo gdje su u duhu preporuka Drugog vatikanskog sabora izgrađene kao prostor za dnevnu misu, najčešće se ne čuva jer su kapelice često udaljene od prezbiterija.

⁸² I. ŠAŠKO, Hrvatska traženja u liturgijskoj arhitekturi, str. 53.

O čuvanju presvete euharistije Opća Uredba Rimskog misala, kaže sljedeće: „Prema građi svake pojedine crkve i zakonitim mjesnim običajima, neka se presveti Sakrament čuva u svetohraništu u nadasve dostojnom, časnom, vidljivom, urešenom i za molitvu prikladnom dijelu crkve.

Redovito neka bude samo jedno svetohranište, nepomično, izrađeno od čvrste nepovredive i neprozirne tvari te zaključano na način da se što je mogu više otkloni mogućnost obeščašćenja. Povrh toga, pristoji se da se svetohranište, prije nego bude određeno za bogoslužnu uporabu, blagoslovi prema obredu Rimskog obrednika“ (OURM, 314).

Lađa crkve, ako se naziva lađom, trebala bi svojim oblikom opravdati taj naziv, jer lađa je izdužena i nastavlja se na svetište. Crkvena lađa je za narod koji se okupio na slavljenje euharistijske žrtve. Lađa također treba biti dostojno ukrašena, slikama i postajama križnog puta. O tome Opća Uredba Rimskog misala kaže: „Mjesta za vjernike treba rasporediti vrlo brižno, kako bi oni očima i duhom mogli živo sudjelovati u svetim slavljenjima. Poželjno je da im se redovito stave na raspolaganje klupe ili stolci. Za osudu je običaj da se nekim privatnim osobama dodjeljuju posebna mjesta. Klupe ili stolice, osobito u novopodignutim crkvama, treba tako urediti da vjernici mogu lako zauzeti onaj stav tijela što ga pojedini dijelovi obreda traže te da mogu s lakoćom pristupiti svetoj pričesti.

Valja paziti da vjernici budu u stanju ne samo vidjeti svećenika, odnosno đakona i čitače, nego da ih, uz pomoć suvremenih tehničkih pomagala, mogu lako i čuti“ (br. 311).

Prostor za pjevače je najčešće na koru koji se nalazi iznad ulaza u liturgijski prostor, no pjevači se mogu smjestiti i u dio klupa u lađi crkve. Opća Uredba Rimskog misala o prostoru za pjevače kaže: „Pjevački zbor neka se, vodeći računa o raspoređaju svake crkve, smjesti tako jasno bude vidljiva njegova narav, naime to da je on dio okupljene zajednice vjernika i da ima osobitu službu; da obavljanje te službe bude olakšano; da svakom članu zbora bude na prikladan način omogućeno puno, sakramentalno sudjelovanje u misi“ (OURM, 312).

Rimski obrednik, Red krštenja (10-11),⁸³ kaže da sve stolne i župne crkve, moraju imati krstionicu ili krsni zdenac, a predviđeno je i mjesto. Nekad je bilo odvojeno od lađe crkve u posebnom prostoru, kapeli ili na ulazu u liturgijski prostor, danas je najčešće na granici lađe i prezbiterija.

U liturgijski prostor treba smjestiti i ispovjedaonicu, koja treba biti vidljiva. Ali, treba paziti na smještaj s obzirom na diskreciju sakramenta svete ispovijedi. „Vlastito je mjesto za sakramentalno ispovijedanje crkva ili kapela“ (kan. 964, § 1).

⁸³ Vidi: BISKUPSKA KONFERENCIJA HRVATSKE, *Red krštenja*, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1993.

2. 3. 3. Oltar kao središte liturgije Crkve i središte liturgijskog prostora

Prema Katekizmu Katoličke Crkve, Crkva je definirana sljedećim riječima: „Crkva je Tijelo kome je Krist Glava“ (KKC, 807). Kad promatramo liturgijski prostor i on se sastoji od tijela i glave. Tijelo liturgijskog prostora je lađa koja je usmjerena prema svetištu koje je glava tog prostora. Druga definicija Crkve prema Katekizmu kaže: „Crkva je Hram Duha Svetoga. ... kao duša otajstvenog Tijela, počelo njezina života, jedinstva u različitosti i bogatstva njenih darova i karizmi“ (KKC, 809).

Zbog važnosti svetišta kao glave liturgijskog prostora, zalaganje onih koji ga kreiraju doći će do najvećeg izražaja. Zato arhitekti i umjetnici moraju uložiti veliki napor da oblikuju glavu liturgijskog prostora, s oltarom na kojemu se događa misna žrtva. Duh Sveti koji sve povezuje, povezat će sav Božji narod u zajedništvo s Isusovom Majkom koja je *pralik* i *tip* crkve, te sa svecima koji su njen *sjaj*. Duh Sveti kod euharistijskog slavlja povezuje zemaljsku okupljenu i nebesku proslavljenu Crkvu (usp. KKC, 867).

Takav način definiranja Crkve vodi nas prema članovima Crkve, prema zajednici okupljenih, a u smislu liturgijskog prostora u *tijelo*, odnosno lađu crkvene građevine. I tu je veliki zahtjev pred kreatorima liturgijskog prostora, jer treba ostvariti takav odnos *tijela* i *glave*, da se može doživjeti zajedništvo u Duhu Svetome.

Kod kreiranja liturgijskog prostora polazna točka stoga treba biti oltar koji je žarišna točka sveukupnog euharistijskog slavlja. O mjestu oltara vodile su mnoge polemike. Do Drugog vatikanskog sabora oltar je imao svoje jasno mjesto u prezbiteriju, koji je bio mjesto rezervirano za celebranta i pomoćnike. Oltarna pregrada je jasno naglašavala važnost onoga što se nalazi u prezbiteriju i što je najvažnija točka u euharistiji.

Oltar je tijekom mise žarišna točka svetog događanja: na njemu leži „Jaganjac koji na sebi nosi žrtvene znakove“, kako je to rečeno u Knjizi Otkrivenja (Otk 5,6).⁸⁴ Što je oltar i što bi trebao biti možemo iščitati iz mnogih svetopisamskih tekstova.

Tako je prema Poslanici Hebrejima, jeruzalemski hram bio Božji hram na zemlji, a hram i njegov oltar predstavljali su Božje svetište, svetište u koje je došao Krist kao vječni svećenik (Heb 9,24). Tako se liturgija neba i zemlje spajaju u jednu. Knjiga Otkrivenja nam govori da anđeo u nebu stoji pred zlatnim žrtvenikom držeći u ruci zlatnu kadionicu kako bi prinio kâd s molitvama vjernika na zemlji pred samoga Boga. Iz ovog konteksta, može se čak reći da će žrtve koje prinosimo Bogu ovdje na zemlji, Njemu biti prihvatljive samo ako ih

⁸⁴ Klaus GAMBER, *Reforma rimske liturgije, Povijesna pozadina i problematika*, Znanje, Zagreb, 2019., str. 96.

„donesu ruke svetoga Anđela Tvojega na Tvoj uzvišeni žrtvenik“, kako to molimo u rimskom kanonu.⁸⁵

Pred Božjim prijestoljem je uzvišeni žrtvenik, uzvišeni pravi oltar, iz toga slijedi da je ovaj naš zemaljski oltar žrtvenik ovdje na zemlji koji predstavlja onaj žrtvenik pred Božjim prijestoljem. Ta činjenica je uvijek bila ključna u određivanju pozicije oltara kao mjesta na kojem se prinosi žrtva, ali i pozicije onoga tko žrtvu prinosi u svoje ime i u ime okupljene zajednice. Prinositelj žrtve u euharistijskoj molitvi kaže: „Molite braćo i sestre da ova moja i vaša žrtva...“ (RM).

Ako je zemaljska liturgija preslika nebeske, a u nebeskoj anđeo prinosi žrtvu u stojeći pred zlatnim žrtvenikom. Anđeo je onaj koji prinosi žrtvu, kao što je svećenik prinosi na zemlji. Anđeo stoji pred žrtvenikom i time određuje položaj ili mjesto onoga koji prinosi žrtvu i na zemaljskom žrtveniku.

Oltar je kroz povijest Crkve bio jasno pozicioniran, no početkom dvadesetog stoljeća dolazi do promjene pozicije oltara i pozicije svećenika, a svoj konačni pečat toj promjeni dat će Drugi vatikanski sabor.

S obzirom da je dana mogućnost slavljenja euharistije *versus populum*, u mnogim starijim crkvama su uklonjeni postojeći oltari, da bi se u prezbiterij stavila oltarna ploča, ili su se ispred postojećih oltara dodavale oltarne ploče, da bi svećenik bio okrenut licem prema narodu.

Unutarnje uređenje novih crkava građenih u duhu moderne, u godinama između dva svjetska rata do Drugog vatikanskog sabora, je bilo takvo da je nekoliko stepenica vodilo do oltara uzdignutog kao da se radi o pozornici. Nakon Drugog vatikanskog koncila nastavlja se s tom praksom, ali se i od oltara često čini svojevrstni „oltarni otok“, koji se smješta što bliže vjernicima, a ponekad i među same vjernike koji ga okružuju.⁸⁶



Sl. 23. Posljednja večera, freska iz katakombe San Calisto u Rimu, 3. st.

Izvor: https://hr.wikipedia.org/wiki/Posljednja_ve%C4%8Dera

⁸⁵ Usp. K. GAMBER, *Reforma rimske liturgije*, str. 103.

⁸⁶ Usp. K. GAMBER, *Reforma rimske liturgije*, str. 95.

Ovim pomicanjem oltara možemo vidjeti koliko se razmišljanje o oltaru primijenilo i koliko se razlikuje od prijašnjih pogleda. Do promjene nije došlo naglo, već se promjena postupno razvijala, a početke te promjene možemo naći u vremenu prije Drugog vatikanskog sabora.

Tako godinama prije Drugog vatikanskog sabora, „Theodor Klauser u svom djelu *Smjernice za dizajn kuće Božje sukladno duhu rimske liturgije* (1949.) kaže: Postoje određene indikacije da će u crkvama budućnosti svećenik ponovno stajati iza oltara i slaviti Misu usmjeren prema puku, kako se to i dalje radi u starim rimskim bazilikama. Ta jasna želja za što snažnijim naglašavanjem koncepta zajedničkog obroka čini ovaj pristup nužnim.“⁸⁷

To što T. Klauser, opisuje poželjnim, polako postaje praksom. Na uvođenje takve nove prakse o slavljenju euharistije, mnogi su gledali kao povratak na staro, odnosno kao povratak u prva kršćanska vremena.

Ovdje je interesantno odakle ta ideja usmjerenosti prema narodu i gdje je prije Drugog vatikanskog sabora već bio govor o tom okretanju. „Ideja usmjerenja prema narodu dolazi od Martina Luthera, iz njegove knjižice *Njemačka Misa i Red bogoslužja* (1526.), u kojoj on na početku poglavlja naslovljenog „Šabati za puk“, piše: Neka ostane sve ruho, oltar i svijeće, dok se ne iznese i istroše ili ih ne odlučimo zamijeniti. A ako netko poželi učiniti što god drugačije, pustite ga. No za pravu Misu među istinskim kršćanima oltar ne bi smio ostati u sadašnjem obliku i svećenik bi uvijek trebao biti usmjeren prema narodu – bez ikakve sumnje možemo pretpostaviti kako je to isto činio i Krist tijekom Posljednje večere. No sve će to s vremenom doći na svoje.“⁸⁸



Sl. 24. Mozaik u crkvi sv. Apolinara, Ravena 6. St.
Izvor: http://www.hilp.hr/dokumenti_zivo_vrelo_upload/20180413/zivo_vrelo201804131101100.pdf



Sl. 25. Posljednja večera iz crkve Sant'Angelo in Formis, 11. st., Capua, Italija.
Izvor: https://www.wikiwand.com/hr/Romani%C4%8Dko_slikarstvo

⁸⁷ K. GAMBER, *Reforma rimske liturgije*, str. 104

⁸⁸ K. GAMBER, *Reforma rimske liturgije*, str. 104

I doista, malo po malo do Drugog vatikanskog sabora, a nakon sabora redovito, to je došlo na svoje. Martin Luther pišući o poziciji predvoditelja Mise, odlazi u dvoranu Posljednje večere. Smatra da je Isus s apostolima sjedio za dugačkim stolom, gdje je Isus bio u sredini, a apostoli njemu slijeva i desna. Prema toj njegovoj predodžbi Posljednje večere smatrao je da treba napraviti i promjenu kod euharistijskog slavlja.

Kako je Isus na Posljednjoj večeri sjedio s apostolima, mi to ne možemo reći s nikakvom sigurnošću, ali s obzirom na pravila sjedenja kod objeda u antičkim vremenima, možemo reći da vjerojatno nije bilo ni tako.

U antičko vrijeme, u vrijeme Isusovo i slijedećih nekoliko stoljeća, stolovi za objed su bili okruglog ili polukružnog oblika. Način sjedenja je bio takav, da je prednja strana stola bila prazna, na toj strani se nije sjedilo, jer se s te strane stavljala hrana na stol. Sustolnici su sjedili ili ležali u polukrugu iza stola.

Za takvim stolom počasno mjesto je bilo s desne strane stola, a ne po sredini stola, a drugo najčasnije mjesto je bilo na lijevoj strani stola. Da je to tako, vidljivo je na freskama i mozaicima o prikazima Posljednje večere iz prvih stoljeća kršćanstva. Gledajući freske i mozaike s prikazom Posljednje večere iz prvih kršćanskih vremena, teško se oteti dojmu da Isus s apostolima nije bio okrenut kakvim promatračima. Ti prikazi nas mogu navesti na krivi zaključak, jer na Posljednjoj večeri nije bio prisutan narod. Vrlo je vjerojatno da su naveli i Luthera za njegove argumente koji očito nemaju oslonca u ranim kršćanskim vremenima, jer kako nam i evanđelja govore, Isus je Posljednju večeru blagovao sa svojim učenicima. Promjene prikaza Posljednje večere, na kojoj Isus sjedi po sredini stola među apostolima, nastaje puno kasnije, u trinaestom stoljeću.

Za slavljenje Mise *versus populum*, mnogi se pozivaju na *Konstituciju o svetoj liturgiji* Drugoga vatikanskog koncila, gdje bi ona rekla da se sveta Misa treba slaviti prema narodu. Još je papa Pio XII. 1947. godine, upozoravao u svojoj enciklici *Mediator Dei* da „ne ide pravim putem onaj koji bi htio oltaru dati starinski oblik stola“. Papa piše, jer je bilo onih koji su u tome ustrajavali, a samo slavljenje svete Mise *versus populum* nije bilo ni dopušteno sve do Drugog vatikanskog koncila, premda su mnogi biskupi šutke prelazili preko takve prakse, a osobito na misama za mlade.⁸⁹

Okretanje svećenika prema narodu nalazimo u pokretu njemačke katoličke mladeži s početka dvadesetog stoljeća. Među mladima je bilo popularno slaviti misu u manjim zajednicama. Početak takvog načina slavljenja mise može se pripisati Romanu Guardiniju. Uz njega je veliku ulogu odigrao pokret liturgijske obnove, koji je predvodio Pius Parsch te za tu

⁸⁹ Usp. K. GAMBER, *Reforma rimske liturgije*, str. 107.

svrhu dao preurediti i jednu crkvu, u kojoj je slavio mise na slobodno stojećem oltaru, okrenut prema okupljenoj zajednici, nazivajući takav oblik slavljenja Pučkom misom. Takav način slavlja je doduše bio dopušten, ali do Drugog vatikanskog sabora rijedak i neuobičajen.

Na kraju je ta praksa odobrena naptkom *Inter oecumenici*, koja govori o pravilnoj provedbi konstitucije o svetoj liturgiji, a koju je izdala Kongregacija za svete obrede 1964. godine. Ti naputci su kasnije ušli u novi Rimski misal. Propis za gradnju novih crkava kaže: „Uputno je da u svakoj crkvi bude nepomičan oltar“ (OURM 298). „Oltar, gdje god je to moguće, neka se gradi odvojeno od zida da se može lako obići i na njemu slaviti licem prema narodu“ (OURM 299). Dakle, uredba donosi propis za gradnju novih crkava po pitanju smještaja oltara i pozicije celebranta, za primijetiti je da se nigdje ne spominje gradnja oltara ispred postojećih oltara u starim crkvama.

Tako je obnovljeni Rimski obred koji se počeo primjenjivati nakon Drugog vatikanskog sabora, uvelike promijenio oblik katoličke liturgije. Jedna od najvidljivijih promjena je uvedena u pogledu oltara, jer je oltar odvojen od zida postao slobodnostojeći stol.

2. 4. CRKVA SLIKA NEBESKOG JERUZALENMA

Sve što Crkva čini, bilo gradnjom bogoslužnih prostora, bilo ukrašavanjem istih, sve čini u svrhu evangelizacije. Crkva vjeruje da je u utjelovljenju Isusa Krista, nevidljivi božanski život ljudima postao vidljiv. Crkva isto tako vjeruje da svjedočanstvo o životu koji bijaše kod Oca i koji nam se očitovao služi da bi ljudi bili privedeni u zajedništvo Crkve i Presvetog Trojstva.⁹⁰

Oslobođeni mitskog poimanja Boga, premda mitsko u izvornome značenju ima pozitivne konotacije, kako navodi M. Elliade u svojoj *Raspravi o povijesti religija*,⁹¹ crkvenu građevinu, shvaćamo uglavnom kao mjesto susreta vjernika. Taj susret se odvija na dvije razine, na horizontalnoj i vertikalnoj, te tako imamo susret vremenitog s Vječnim. Vertikalna dimenzija postaje presudna u arhitektonskom i umjetničkom određivanju i obilježavanju crkvene građevine.⁹²

⁹⁰ Usp. TOSKANSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA, *Život se očitovao*, Liturgija i umjetnost, u: *Služba Božja*, 37/2(1997.), str. 3.

⁹¹ Vidi: Mircea ELLIADE, *Rasprava o istoriji religija*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2011.

⁹² Usp. Bernardin ŠKUNCA, *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, Posebni otisak iz zbornika LOGOS KAI MYSTERION, Makarska 1989., 107.

Slika nebeskog Jeruzalema može se tumačiti podjednako prema živoj Crkvi, Crkvi zajednici i prema građevini u kojoj se ta zajednica okuplja. I jedna i druga Crkva trebala bi odražavati sliku nebeskog Jeruzalema. I jedna i druga trebala bi odražavati postojanost, sklad i ljepotu.

Ako je sveta euharistija predokus nebeske euharistije, zemaljska liturgija predlika nebeske liturgije, onda bi mjesto i prostor u kojem se ona slavi trebali imati predliku onoga vječnoga grada, nebeskog Jeruzalema u kojemu se slavi nebeska euharistija kroz nebesku liturgiju.

Stoga crkvena građevina namijenjena za tako velike i svete stvari, mora u sebi uključivati odlike nebeskog Jeruzalema. Treba se voditi određenim zakonitostima, načelima i pravilima, da bi mogla uputiti na ono što je iznad nje, a što svojom vanjštinom i svojim prostorom želi čovjeku približiti.

Tijekom kršćanske povijesti, crkvena građevina je najčešće shvaćana kao: *Domus Dei* (Božja kuća) i *porta coeli* (vrata nebeska). Ta građevina je bila prostor u koji se dolazilo tražiti Boga, tražiti onoga koji tu prebiva, to je ujedno i sveto mjesto u kojem se traže blaga nebeskog kraljevstva. Još od kada je kralj Salomon izravno od Boga dobio nalog da izgradi sveti Hram, ljudi svih epoha su se trudili i štedjeli sredstva da sagrađe veličanstvena mjesta za boga, a kršćani da sagrađe mjesta za Kralja kraljeva.⁹³

Od kad je arhitekture arhitekti i graditelji su bili svjesni da će ono što se izgradi imati duboki utjecaj na čovjeka, njegov način djelovanja i na njegove osjećaje. Kroz prošlost, a i sadašnjost crkvene arhitekture, atmosfera stvorena crkvenom građevinom podjednako utječe na odnos prema bogoslužju i na vjeru, odnosno na ono u što vjerujemo. A ono u što vjerujemo utječe na način na koji živimo svoje živote. Stoga je teško odvojiti teologiju i ekleziologiju od prostora kojeg stvara crkvena građevina za bogoslužje, bilo da se radi o crkvenoj građevini minulih vremena ili o crkvenoj građevini našeg vremena.

Ako arhitektura crkvene građevine ne odražava katoličku teologiju i ekleziologiju, ona onda potkopava ili odbacuje prirodne zakonitosti crkvene arhitekture. Te zakonitosti se manifestiraju njenom vertikalnošću, postojanošću i dosljednošću u kontinuitetu koji se oslanja na ikonografsku tradiciju Crkve. Ukoliko crkvena građevina nema u sebi vidljivu katoličku teologiju i ekleziologiju, vjernik koji se nađe pred takvom crkvenom građevinom ili u njenom prostoru, dolazi u iskušenje prihvaćanja nečega što ne promiče katoličku vjeru.⁹⁴

⁹³ Usp. Michael S. ROSE, *Ugly as sin*, Sophia institute press, Manchester, New Hampshire, 2001., str. 7.

⁹⁴ M. S. ROSE, *Ugly as sin*, str. 12.

O tim zakonima na sličan način piše Vitruvije, kada govori o tri zahtjeva za gradnju, pa spominje *utilitas, firmitas i venustas*, a što možemo prevesti kao svrhu, čvrstoću i ljepotu.⁹⁵ Kroz povijest crkvenog graditeljstva možemo vrlo lako uočiti ispunjenje ovih zahtjeva, jer i danas se divimo davno izgrađenim crkvenim građevinama upravo kroz njihovu svrhu, čvrstoću i ljepotu.

U sakralnoj arhitekturi, svrha se očituje u spuštanju nebeskog Jeruzalema, a manifestira se vertikalnošću strukture crkvene građevine. Drugim riječima, sama struktura crkvene građevine treba biti znakom koji je okomit i koji pokazuje prema Bogu, prema nebeskom Jeruzalemu. Trajnost crkvene građevine ispunjava Vitruvijev zahtjev za *firmitas*, odnosno čvrstoćom, jer se crkvena građevina gradi za mnoge generacije. I kroz treći Vitruvijev zahtjev, *venustas*, ushićenje, možemo govoriti o ljepoti crkvene građevine koja se manifestira ponajviše kroz ikonografiju, koja treba biti podjednako prisutna u njenoj formi i umjetničkom izrazu strukture.⁹⁶

Kolika je važnost crkvene arhitekture, govori nam i Zakonik kanonskog prava koji, u kanonu 1214, izričito definira crkvenu građevinu kao „svetu zgradu određenu za bogoštovlje“. Katekizam Katoličke crkve u broju 1180., ponavlja ove riječi i ide korak dalje, kad kaže da „vidljive crkve nisu samo mjesta okupljanja, već označavaju i čine vidljivom Crkvu koja živi na ovom mjestu, prebivalište Boga s ljudima pomirenim i sjedinjenim u Kristu.“

Za razliku od većine drugih građevina, uspješna crkva je tako građena da okomiti element dominira nad horizontalnim. Njena visina govori nam o uzdizanju prema nebu, o transcendenciji, te na taj način spušta nebeski Jeruzalem do nas. Stoga, nije slučajno da je tekst koji Crkva čita u liturgiji za posvetu crkve preuzet iz vizije sv. Ivana o nebeskom Jeruzalemu.⁹⁷

„I vidjeh sveti grad, Novi Jeruzalem, kako dolazi i Sveti grad, novi Jeruzalem, vidjeh: silazi s neba od Boga, opremljen kao zaručnica nakićena za svoga muža. I začujem jak glas s prijestolja: »Evo Šatora Božjeg s ljudima! On će prebivati s njima: oni će biti narod njegov, a on će biti Bog s njima. I otrt će im svaku suzu s očiju te smrti više neće biti, ni tuge, ni jauka, ni boli više neće biti jer – prijašnje uminu“ (Otk 21, 2-4).

⁹⁵ VITRUVIJE, *Deset knjiga o arhitekturi*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1999., str. 18.

⁹⁶ M. S. ROSE, *Ugly as sin*, str. 15-16.

⁹⁷ Usp. M. S. ROSE, *Ugly as sin*, str. 17.

2. 4. 1. Načelo vječnog-nadvremenskog

U filozofskom i teološkom smislu vječnost se ne može izraziti nikakvom materijom, ni kamenom, ni drvom niti metalom, jer u ovom prolaznom svijetu ništa nije vječno. Ipak je na graditelju i umjetniku da na svoj nemogući način to učine. Sposoban će graditelj i s materijalom koji nije vječan na sebi svojstven način izraziti vječno. Kao što vjernik u svojoj molitvi svojim nemoćnim riječima uspostavlja razgovor s moćnim, s Vječnim, s Bogom.

Pred tom nemogućnošću, čovjek otvara svoj stvaralački genij, koji mu je od Vječnoga darovan. Ipak čovjek svojim stvaranjem, primjenjujući duhovno-teološke kategorije, može – premda nedorečeno – ostvariti dimenziju nadvremenskog ili vječnoga. U nedorečenosti čovjek otkriva da oblik, djelo koje stvara nije samo nositelj misli, već to što stvara postaje sama misao, koja se sjedinjuje s čovjekom u njegovoj komunikaciji s Vječnim. Čovjekovo približavanje shvaćanju Vječnog, vodi ga u slobodu koja je od Početka čovjeku obećana, jer čovjek nadahnutom sposobnošću i darovanom slobodom gradi svoju ideju Vječnoga. Tom idejom i po svojoj viziji iste, čovjek može u materiju utisnuti nadnaravno i Vječno.

Kada se npr. kaže da određena crkvena građevina očituje „sigurnost“, da ima svoju „težinu“, da predstavlja „trajnost“, da pruža dojam „zaštićenosti“, da vodi prema „visinama“, da se u njezinim oblicima sluti „univerzum“, i sl., tada je graditelj uspio transponirati „vječno“ u arhitekturu i u sveukupno ostvarenje crkvene građevine. Time je u isti mah nadišao „prolazno“, „kratkovječno“, „vremenito“, „lepršavo“, „lagano“, „nesigurno“, „propadljivo“.⁹⁸

Arhitektura i umjetnost su u poznatoj povijesti crkvenog graditeljstva, u simboličkom načinu izražavanja, na izuzetno razumljiv način ostvarivale ideju vječnoga. Primjeri su brojni, napose iz razdoblja romanike i gotike. To načelo valja danas jače naglašavati zbog činjenice poljuljanih odnosa prema vječnim vrijednostima i zbog selilačke kulture u kojoj se gubi, i na razini sakralnog, važnost stalnog i „vječnoga“. Ako se danas u modernom gradu prave građevine s pretenzijom „vječnoga“, to najčešće više nisu crkvene građevine, nego najčešće građevine financijske moći, razna predstavništva velikih korporacija, banaka, i sl.⁹⁹

Crkve čiji oblik izrasta iz protekla dva tisućljeća crkava poistovjećuju se sa životom Crkve kroz ta dva tisućljeća i svojim kontinuitetom s poviješću i tradicijom katoličke crkvene arhitekture. Tom svojom postojanošću očituju postojanost i trajnost vjere. Drugim riječima, da bi se prenio taj aspekt trajnosti ukorijenjen u kontinuitetu, arhitektonski govor crkvenih

⁹⁸ Usp. B. ŠKUNCA, *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, str.107.

⁹⁹ Usp. B. ŠKUNCA, *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, str.107.

građevina mora se organski razvijati tijekom vremena, kao kada je govor renesansnih crkava premutirao u barokni govor, ili kada su se gotički oblici pojavili iz govora romanike.¹⁰⁰

I u jednom i drugom slučaju ta preobrazba je bila naslanjanje na osnovu onoga što je prethodilo, te je novo izrastalo iz onog starijeg i taj rast je gotovo organski. Stil se može mijenjati, kao kada je polukružni luk ustupio mjesto šiljatom ili kad je stup ustupio mjesto masivnom zidu, a vitraj uskom romaničkom prozoru. U svim tim preobrazbama nije bilo nikakvog naglog prekida s prijašnjim i tradicijom. Isto tako nije bilo ni prezira prema crkvenim građevinama prijašnjih vremena. Lukovi u crkvenoj gradnji bili su podjednako dio gotičkog izražaja, kao i romaničkog koji mu je prethodio. Arhitekti su gradili učeći na onome što su naučili iz prošlosti, usavršavajući određene izražaje arhitektonskog govora, ali i razvijajući druge.

U obilježavanju vječnoga ne treba dakako biti nametljiv ili isključiv. Brojni problemi današnjega svijeta ne dopuštaju da se dade mah idejama vječnoga u sakralnoj arhitekturi. Moderni grad često traži hitna rješenja, prinuđen da vodi računa o pluralističkom sastavu društva, te je kršćanski graditelj često ometen u svojim željama. Ali, uvijek je toga bilo. Zato se izgradnja crkava rješavala u okvirima mogućega. Ranokršćanski grad, npr. Rim u doba progonstva kršćana, to je pitanje rješavao gradnjom crkve tipa *Domus Ecclesiae*, tj. kuće koje su primale Crkvu, Zajednicu vjernika. U srednjem vijeku i dalje, pored glavnih crkava – katedralnih, opatijskih, samostanskih i sl., koje su na potpuniji način izražavale ideju vječnoga, pojavila se gradnja kapelica, no uvijek s osnovnom težnjom da se, makar na jednostavan način, očituje nadvremensko. Kršćanski srednji vijek je u svojoj bogatoj sakralnoj baštini ideju vječnoga izražavao npr. geometrijskim formama, nadahnutim univerzumom, tj. svemirskim tijelima, stavljajući arhitekturu u maštovitu igru brojeva, kako se to vidi i u našoj starohrvatskoj sakralnoj arhitekturi. U toj bogatoj, u biti simboličkoj arhitekturi, našla je mjesta čitava lepeza likovnih izraza biljnog i životinjskog svijeta, ili biblijskih poruka, nadasve s motivima iz Isusova života.¹⁰¹

Arhitekti budućih generacija trebaju razumjeti govor crkvene arhitekture kako bi izgradili trajna sakralna zdanja za svoja vremena, ali i za buduća stoljeća. Nijedan uspješan crkveni arhitekt ne može reći da mu je nepoznato povijesno nasljeđe Crkve. Kontinuitet zahtijeva da uspješno oblikovana crkva ne proizlazi iz hirova čovjeka ili trenutne mode. Arhitekt koji potpuno raskida s arhitektonskom tradicijom crkve oduzima crkvenoj građevini koju projektira kvalitetu trajnosti, a koja je bitna za svaku uspješnu crkvenu građevinu.

¹⁰⁰ Usp. M. S. ROSE, *Ugly as sin*, str. 23.

¹⁰¹ Usp. B. ŠKUNCA, *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, str. 107-108.

Autentična katolička crkvena građevina umjetničko je djelo koje potvrđuje prijašnju veličinu graditeljskog nasljeđa Crkve: odnosi se na prošlost, služi sadašnjosti i informira budućnost.¹⁰²

Nameće se pitanje je li imala moderna, a danas suvremena arhitektura i umjetnost takve stvaralačke snage za nove simbole i nove forme vječnoga? Da bi se to postiglo, graditelji današnjih crkava morali bi biti svjesni ideje vječnoga i koliko je ona važna u doživljaju vjere. Stoga, ideja vječnoga, koje izgleda nedostaje u modernoj, svakako mora naći svoje mjesto u današnjoj sakralnoj arhitekturi.

Da bismo izgradili crkvu na slavu Božju i u njoj stvorili prostor koji će slaviti Boga nužno se držati načela vertikalnosti kako u vanjskom izgledu crkve, tako i u njenom unutarnjem uređenju.

Potrebno je, stoga, graditi takvu crkvenu građevinu koja će upućivati na Boga, na transcendentno, ona će to postići svojim usmjerenjem na ono što je iznad nje, odnosno postiče to svojom vertikalnom usmjerenošću. Crkvena građevina treba svojim oblikom i svojom usmjerenošću, kod promatrača, jednako kod vjernika i nevjernika pogled od zemaljskog i prolaznog uzdizati prema nebeskom i vječnom.

Izvor tome da crkva svojom gradnjom upućuje na vječno, možemo naći u Starom zavjetu gdje se prilikom gradnje prvog Jeruzalemskog Hrama kaže: „Jahve odluči prebivati u tmastu oblaku, a ja ti sagradih uzvišen Dom, da u njemu prebivaš zauvijek“ (1 Kr 8,12-14).

Slične riječi ćemo naći u Rimskom pontifikalu u molitvi za posvetu crkve: „O divna Crkvo, grade sagrađeni na sljemenu brda, svima vidljivi i svima slavni! U tebi vječno blista Jaganjčeva svjetiljka i milo odzvanja blaženika pjesma. Stoga te, Gospodine, molimo: prožmi ovu crkvu i ovaj oltar posvetom nebeskom. Neka uvijek bude sveto ovo mjesto i ovaj stol, pripremljen za Kristovu žrtvu“.¹⁰³ Očito je da svijest vječnoga u kršćanstvu predstavlja jednu od temeljnih odrednica i vrijednosti i upravo ta svijest trebala bi biti osnovno načelo i presudna pri gradnji crkve.

S obzirom na to da crkvena građevina predstavlja Kristovu prisutnost, ona mora biti dugovječna, jer: „Krist je isti jučer i danas i zauvijek“ (Heb, 13,18). Kod promišljanja crkvene građevine u teoriji, ali i njene realizacije treba paziti da dostojno predstavlja Kristovu prisutnost, te da stoji na čvrstim temeljima i figurativno i doslovno, jer Crkva je postojana i nadilazi prostor i vrijeme.

O tome u trinaestom stoljeću piše kanonik biskup Gulielmus Durandus u svome djelu *Rationale divinorum officiorum* u kojem su prvi put bila sustavno obrađena liturgijska pravila

¹⁰² Usp. M. S. ROSE, *Ugly as sin*, str. 26.

¹⁰³ RIMSKI PONTIFIKAL, *Red posvete crkve*, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, br. 62, str. 159.

koja su imala velikog utjecaja na liturgijsku praksu.¹⁰⁴ On u svom djelu podsjeća da se Crkva gradi „na temelju apostola i proroka, a sam Isus Krist je glavni kamen, kamen temeljac, jer temelji su joj u svetoj gori.“ Stoga će trajnost crkvenih građevina odražavati i trajnost univerzalne Crkve, jer kao što vertikalnost crkvene građevine ukazuje na nebesko i vječno i transcendentno, tako i njena trajnost na još jedan način ukazuje na nebesko, vječno i transcendentno.¹⁰⁵

Postoji nekoliko načina na koje crkva može potvrditi svoju nadvremenost. Prvo, i najočitije, je njena trajnost. Treba se graditi takva crkvena zgrada koja će služiti generacijama, te tako nadilazeći vrijeme svjedočiti vječnost. Da bi to mogla treba biti izgrađena od izdržljivih materijala. Građevinski materijali poput drva, kamena i opeke kojima su se gradile crkvene građevine davnih i minulih vremena, a kojima se divimo i danas, pokazuju svoju postojanost. S postojanošću crkvene građevine povezana je i njena masivnost, koja se očituje u čvrstim jakim zidovima koji stoje na čvrstim temeljima. Masivnost je jedan važan aspekt arhitektonskog jezika crkve, a ujedno je i sastavni dio njene vertikalnosti.

2. 4. 2. Načelo „svetoga“

Načelo „svetoga“ je usko povezano s načelom „vječnoga, jer je i sveto usko povezano s vječnim, a i sama svetost je vječna vrednota. Svakako kao duhovna kategorija, kao vrlina življenja u odnosu s Bogom koji je Svet. Nameće se pitanje, u čemu je „svetost“ kamene i betonske crkve-građevine. U čemu je i svetost predmeta što ih Crkva naziva „svetima“ a koji služe u bogoslužju Crkve? Zato je, s obzirom na crkveni prostor, važno razlučiti u kojem smislu taj ograđeni prostor u kojem će se vršiti bogoslužje, mora biti ili postati svet? Isto tako zašto je onaj drugi prostor, prostor izvan toga svetoga prostora, nesvet, odnosno profani prostor? Može nam se učiniti da je prisutan nekakav oblik dualizma, jer imamo sveto-profano, nebesko-zemaljsko, duhovno-materijalno, te božansko-ljudsko.¹⁰⁶

Ako se polazi s tih polazišta, valja naglasiti da takvu podjelu, podjelu s dualističkim pristupom ne možemo tražiti u kršćanskoj viziji svijeta. Sav stvoreni svijet u svim svojim

¹⁰⁴ Usp. Gulielmo DURANDO, *Rationale divinatorum officiorum*, Ed. Belleri, Antwerpen, 1614. (dostupno online).

¹⁰⁵ Usp. M. S. ROSE, *Ugly as sin*, str. 21.

¹⁰⁶ Usp. B. ŠKUNCA, *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, str. 108.

razinama je podjednako dobar, o čemu svjedoči riječ Svetog pisma: „I vidje Bog sve što je učinio, i bijaše dobro“ (Post 1. 31), a u Svetom pismu nema dualističkog pristupa.

U kojem se smislu u kršćanskome nazivlju, napose u katoličkome, kategorije svetoga i danas primjenjuje u kvalificiranju mjesta bogoslužja kao „svetoga“ mjesta? Kada se npr. u obredu za posvetu crkve kaže „da uvijek bude sveto mjesto“¹⁰⁷, očito je da se time želi istaknuti određenu razliku u odnosu na druga mjesta čovjekova življenja, ali nipošto u alternativno-dualističkom smislu, kao da bi druga mjesta bila „ne-sveta“, „ne-Božja“, ili „zla mjesta“. U molitvi Crkve, kao i drugom mogućem kontekstu crkvenoga izražavanja, određeno mjesto zove se „svetim“ u odnosu s Bogom koji je „jedini svet“ (Otk 15,4). Crkva-građevina „postaje“ sveta iz svoga otvaranja ili iz svoje prijemljivosti u službi Svetoga, te bi se smjelo reći da „dobar“ prostor – u smislu: sve je dobro što je od Boga – postaje „sveti“ prostor, ali samo u relativnom smislu, jer svet je samo Bog. Za kršćane, dakle ne postoji neko „sveto“ kamenje, „sveti“ beton ili – rečeno za oltar – „sveti kamen“ u mitskom smislu kao što je to kod primitivnih religija. „Svetost“ crkve-građevine stječe se u onoj mjeri ili u onom smislu u kojem zgrada ili predmeti služe kao znak susreta, odnosno „dodira“ i „razgovora“ sa Svetim. Tamo gdje je taj susret i taj dodir češći i dublji, npr. u svetištima Majke Božje, „svetost“ tih mjesta je „već“, pa ih zato i zovemo „sveti-štima“. Tamo je pohod Svetoga imao veću prijemljivost. Drugim izrazom rečeno, crkvena građevina je time više okrenuta eshatološkim vrednotama.¹⁰⁸

Svetost crkvene građevine na vidljiv način se pokazuje putem kršćanske simbolike, tj. kršćanskih znakova i simbola koji su formirali specifičnost kršćanskog ne samo graditeljstva, već i kiparstva i slikarstva. Na taj način obilježje svetoga ulazilo je u sve načine izražavanja. Križ je kao temeljni i znak i simbol kršćanstva u bezbrojnim varijantama prisutan podjednako u arhitekturi crkvene građevine i u ostalim vidovima sakralne umjetnosti. Isto je tako krug-kružnica, kao simbol Božjeg savršenstva ili Krista kao sunca, opet u mnoštvu formi postao i ostao znak sakralne arhitekture i umjetnosti. Slično se može reći i za mnoštvo znakova i simbola biblijsko-kršćanske kulture.¹⁰⁹

Graditelji, arhitekti, umjetnici – koji su neupućeni u takve odnose, izlažu se promašajima i opasnostima da „svoju“ crkvu-građevinu ne učine prepoznatljivom i da je ne „otvore“ pohodu Svetoga. Ta opasnost je u mnogim našim novim crkvama, nažalost, prava stvarnost, što se očituje ili kao bijeg ili kao nepoznavanje „svetoga“.¹¹⁰

¹⁰⁷ RIMSKI PONTIFIKAL, *Red posvete Crkve*, br. 62.

¹⁰⁸ Usp. B. ŠKUNCA, *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, str. 109.

¹⁰⁹ Usp. B. ŠKUNCA: *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, str. 109.

¹¹⁰ Usp. B. ŠKUNCA: *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, str. 109.

Novim pristupom sakralnom graditeljstvu, često se pojavljuje pitanje o mogućnosti bogoslužnog prostora kao polivalentnog sakralnog prostor, koji ne bi služio samo za svete čine. Novi sakralni prostori mogli bi služiti i za druge namjene poput, održavanja predavanja, igrokaza, koncerata ili akademija, makar samo crkvenog sadržaja. Takva rješenja nikako nisu dobra, jer nije slučajno što kršćanska tradicija oduvijek naglašava izdvojenost crkvene građevine. Oduvijek je bila prisutna težnja da se crkvene građevine izdvajaju gradeći se na vrhuncima brežuljaka ili planina, često na izoliranim mjestima ili na posebnim otočićima.

Gdjegod je bilo moguće, hramovi i crkve nisu su gradili u nizu drugih zgrada. Crkvu se može graditi kao kopiju ili varijantu drugih zgrada, no, Crkvena građevina nadilazi taj niz i uvijek je imala obilježje različitosti i izdvojenosti, često gotovo osamljenosti. I danas bi crkvena građevina trebala biti izdvojena i različita, te i na tak način upućivati drugo, različito od okolnoga.

Kad crkvena građevina ispunjava zahtjev upućenosti na drugo i različito od okolnoga, tada za vjernika postaje posebno mjesto. Postaje mjesto mira i sabranosti, postaje i mjesto bijega od okolnoga i mjesto povratka Izvoru.

Nije, dakako, potrebno da današnja sakralna arhitektura ta načela izrazi na način poznatih stilova prošlosti, nego da se kamen i beton, drvo i metal uspiju „otvoriti“ Svetome.

2. 4. 3. Načelo lijepoga - načelo ikonografije

Ako apstrahiramo od načela umjetnosti i kriterija estetike i pokušamo biti neutralni, nećemo se zadržavati oko pitanja određivanja pojma estetskog i umjetničkog, nego upozoriti kako će biti ugrađeni u crkvenu građevinu. Zato trebaju biti usklađene s liturgijskim i teološkim gledištima, jer tek kad su s tim načelima usklađene postižu svoju puninu.

S teološkog gledišta, crkvena građevina bi trebala biti slika ili ikona onoga što predstavlja na zemlji i ta će slika posebno govoriti o crvenoj građevini kao znaku u prostoru u kojem je sagrađena. Stoga crkvena građevina mora imati znakovnu vrijednost, kako u svojoj vanjštini, jednako tako i u svojoj unutrašnjosti, koja će biti prezentirana kroz estetske i umjetničke znakove. Ta znakovna vrijednost mora biti prisutna u svim segmentima crkvene građevine, počevši od njenog smještaja u prostor, preko njenog tlocrtnog rješenja do rasporedbe unutarnjeg prostora. U svojoj cjelini ona mora biti slika koja ukazuje na nešto drugo osim same građevine.

Jedno od načela što ga Crkva nudi umjetničkom izrazu jest univerzalnost i otvorenost svim načinima estetskog izražavanja. Kršćanstvo se već iz svoje teološke univerzalnosti, kao vjere koja je otvorena svim narodima i kulturama, ne vezuje za samo jedan način umjetničkog izražavanja.

Drugi vatikanski koncil je tu univerzalnost oko pitanja umjetničkog izražavanja ovako izrazio: „Crkva nije nikada imala svoj vlastiti stil, nego je dopuštala umjetničke oblike svakog vremenskog razdoblja, prema naravi i uvjetima naroda... Stoga, neka i umjetnost našega vremena svih naroda i krajeva ima slobodu djelovanja u Crkvi“ (SC 123).

Doduše, poznati europski stilovi umjetnosti i drugi načini izražavanja iz europske kulture često su presađivani u druge, izvaneuropske kulture. U naše vrijeme se ipak sve više poštuju autohtone kulture, pa je univerzalnost kao načelo u volji pojedinih naroda. Dapače, univerzalnost estetskih vrijednosti sve se više smatra obogaćenjem, te je danas jedva razumljivo da se npr. u Japanu gradi crkva zapadno-europskih umjetničkih pravaca ili da se u Hrvatskoj gradi po uzoru na indijske pagode. No, time dotičemo drugo načelo što ga Crkva sve jače naglašava pred različitim, pa i estetskim vrijednostima: inkulturiranost.¹¹¹

Sveti Toma Akvinski, među drugim velikim intelektualcima koji su mu prethodili stoljećima prije, shvatio je da se čovjekov um uzdiže kroz materiju. Isto tako, u svojim Duhovnim vježbama, sv. Ignacije Lojolski naglašava važnost vizualizacije subjekta meditacije. Na sličan način slike, skulpture i arhitektura moraju međusobno surađivati kako bi zajedno ostvarili jedinstven učinak uzdizanja čovjekova uma.¹¹²

Ovdje je, dakle riječ o izražajnosti umjetnosti u kojoj materijalni objekti moraju biti učinkoviti u tom pogledu, te se trebaju tako stvarati da se oslanjaju na širinu religijskog simbolizma. S obzirom da je čovjek stvoren na sliku Božju, tako i ljepota arhitekture crkvenih građevina treba odražavati Božju ljepotu, u kojem je izvor svega lijepoga. Zato crkvene građevine trebaju čovjeku pružiti takvo okruženje koje će čovjekovu dušu uzdizati od svjetovnih stvari prema nebeskim te je dovoditi u sklad s istim.

Ideja da crkvena građevina bude odraz Kraljevstva Božjeg ili da ga pokuša uprostoriti, izgleda najteža i najizazovnije kod projektiranja crkvene građevine. Dio modernih arhitekata nije obraćao pažnju na tu ideju, a dio se trudio pokušati dati određene smjernice da bi taj odraz bio vidljiv u crkvenoj arhitekturi. Poteškoća je i naći granicu koja bi dijelila puku gradnju od arhitekture.

¹¹¹ B. ŠKUNCA: *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, str. 110-111.

¹¹² Usp. M. S. ROSE, *Ugly as sin*, str. 26-27.

Kako se Riječ očitovala, tako postaje „ikonom“, a to je važna perspektiva za liturgiju. Jer vidljivi navještaj Evandjelja, „što smo svojim očima vidjeli“, na spontan i nužan način pokreće različite vidljive izražaje u kojima je primjetna posebna teološka dubina i vrijednost.¹¹³

Ti vidljivi izražaji su prisutni u svim vidovima Crkvene umjetnosti, pa tako i u sakralnoj arhitekturi, jer i sakralna arhitektura svojom pojavnošću u prostoru mora naviještati Riječ, odnosno Evandjelje.

Poznato je da prava umjetnost evocira različita iskustva, a ta iskustva mogu biti različite prirode. Tako može evocirati estetsko, emocionalno i intelektualno iskustvo te na taj način odražavati tri transcendentalna načela, načela dobrote, ljepote i istine. Religiozna umjetnost ne samo da ukazuje na nešto veće od sebe, već ona utječe na razmišljanje, te meditaciju i kontemplaciju toga nečega, što može biti neka od religijskih istina, poput Isusova utjelovljenja, ili Presvetog Trojstva ili bilo koja istina Katoličke crkve.¹¹⁴

„Umjetnost je bila, jest i zauvijek će biti najveća agencija za duhovni dojam koji Crkva može tražiti,“ kaže arhitekt Ralph Adam Cram,¹¹⁵ te dodaje da je umjetnost u svom najvišem očitovanju izraz vjerske istine.¹¹⁶

Kršćani su kroz umjetnost razvili simbolizam koji čovjekovu dušu uzdiže k Bogu. Kad se vratimo u povijest kršćanstva vidimo svu širinu i bogatstvo ikonografije i simbolike u katoličkoj kulturi. Ikonografija i simbolika je kroz formalne elemente, geometrijske oblike, te figurativne slike prenosila određenu poruku, ali podjednako tako i doslovnim prenošenjem Biblijskih događaja u skulpturama i slikama, oni su uvijek bili religijskog značenja i izraz katoličke vjere.

Niz umjetničkih djela tijekom povijesti Crkve, bilo u skulpturi, mozaiku, vitraju ili slici, prenosio je vjerske istine potrebne za čovjekovo spasenje. Sve to u crkvenim građevinama stvara atmosferu vjerskog misterija u kojem se može doživjeti „malo nezemaljske radosti Novog Jeruzalema i gdje se možemo susresti s Kristom na jedinstven način.“¹¹⁷

Cijela ikonografija crkvene građevine ima svrhu evangelizacije i podučavanja, te i svojim uresima putem slika i skulptura progovarati i prenositi istinu o Kristu i njegovoj Crkvi, kao i kroz živote svetih Crkve, očitovati vječne i transcendentne istine.

¹¹³ Usp. TOSKANSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA, *Život se očitovao*, str. 4.

¹¹⁴ Usp. M. S. ROSE, *Ugly as sin*, str. 27.

¹¹⁵ Vidi: Ralph Adam CRAM, *Church Building*, Nabu Press, Charlston, 2010.

¹¹⁶ Usp. M. S. ROSE, *Ugly as sin*, str. 27-28.

¹¹⁷ Usp. M. S. ROSE, *Ugly as sin*, str. 28.

Kad crkvena građevina prenosi te istine, onda može i vjernika potaknuti da provede sate i dane meditirajući nad misterijem koji je utjelovljen u arhitektonskom, skulpturalnom ili slikovnom programu crkve, koje ga upućuje na transcendentno.

To je moguće samo zato što arhitektura ima sposobnost prenošenja određenog značenja, jer crkvena građevina je ustvari kao posuda puna značenja i ona mora s najvećom simboličkom odgovornošću pronositi vječne istine manifestirane oblikom, ukrasnim elementima te svetim umjetničkim djelima.

Ti elementi, zapravo crkvena građevina u cijelosti, trebaju stvarati takvu atmosferu, da kod čovjeka izaziva osjećaj onostranosti koji mu posvješćuje kako se nalazi u izuzetom prostoru koji ga nadahnjuje da se klanja Bogu. Zato je za transcendentnost sakralne arhitekture izuzetno važna ikonografija iste.¹¹⁸

Ova načela ili zakonitosti koje crkvene građevine trebaju odražavati, nadilaze različite epohe kršćanstva, i zato su važne odlike svih istinski velikih crkava kršćanskog svijeta. Ta načela i zakonitosti trebaju biti temelj na kojem će dobri crkveni arhitekti graditi crkvene građevine. Građevine koje trebaju biti vrata raja i dostojna Kuća Božja, i takvima trebaju biti u svom vremenu, ali i u vremenu nadolazećih generacija.

Osim ovih načela i zakonitosti, graditelji crkvenih građevina su tijekom stoljeća razvili i mnoge druge načine u kojima koriste elemente crkvene strukture kao sredstvo evangelizacije, katehizacije i privođenja duša Bogu. Također načela, zakonitosti i drugi načini pomažu kod vjernika pronaći odgovore i pobuditi poštovanje koje traži susret sa samim Bogom u Njegovom prebivalištu.

Zato afirmaciju vanjske vidljivosti i brigu za uređenje unutarnjeg prostora koncipiranog prema preciznoj liturgijskoj perspektivi treba sagledavati s dvije točke gledišta u odnosu unutarnjeg i vanjskog. Treba biti jasno vidljivo ono što crkvenu građevinu razlikuje i odvaja od ostatka ulice, s jedne strane, ali isto tako s druge strane, što je otvara prema van otkrivajući svijetu prisutnost koja je u njoj.¹¹⁹

Možda je jedan od najboljih načina kako primjena tih načela utječe na vjernika je pratiti ga dok obilazi katoličke crkve, promatrati ga dok stoji pred njom, kada ulazi u nju i kako prilazi svetištu. Da bi se moglo usporediti kakav učinak na vjernika ima pojedina crkvena građevina, trebalo bi krenuti od crkvenih građevina minulih stoljeća i stilova, do crkvenih građevina građenih prije pojave moderne. Prateći vjernika možemo promatrati kakav

¹¹⁸ Usp. M. S. ROSE, *Ugly as sin*., str. 29.

¹¹⁹ Usp. Isabelle SAINT-MARTIN, L'annuncio della facciata: immagini, segni, simboli e scritte, u: *Viste da fuori : l'esterno delle chiese : atti del XIV Convegno liturgico internazionale*, Bose, 2-4 giugno 2016. - (Liturgia e vita) - Magnano (Biella), Qiqajon, 2021., str. 157

je njegov doživljaj crkvene građevine izdaleka, a kakav izbliza, te što mu pojedina crkvena građevina govori o Bogu i njegovu odnosu prema Bogu. Zatim ga pratimo do modernih crkvenih građevina, i razmotrimo iskustva doživljena u starim i u modernim crkvama.

Ta metoda nam može pomoći u donošenju procjene koliko je crkvena građevina uspjela kao prikladna kuća Božja, te koliko je kao arhitektonski instrument u službi evangelizacije, katehizacije i privođenja duša Bogu.

Stvaranjem liturgijskog prostora bez ikakve ikonografije dobili smo hladne i sterilne prostore u kojima vjernik osjeća čak određenu nelagodu i teško da ga takvi prostori mogu potaknuti na klanjanje i razmišljanje o višim stvarima.

Crkvena građevina, koja odražava samu Crkvu, trebala bi pomoći u ovom zemaljskom hodočašću, tako da čovjeka približava Bogu, služeći mu kao majčinsko svetište, kroz crkvenu liturgiju kojom će uprisutnjavati Svetu Kalvarijsku žrtvu. Imajući to u vidu potrebno je crkvenu građevinu i sve njene sastavnice razmatrati kao slijed oblika, prostora i ukrasa koji su u zajedničkoj službi čovjekovog velikog hodočašća prema kući Oca nebeskoga.

2. 4. 4. Poslanje Crkve i umjetnost

Crkva gradi svoje građevine da u njima osmisli prostor u kojem će se kroz liturgiju slaviti Boga. Kad promatramo crkvenu građevinu u cjelini, dakle i njenu vanjštinu i unutrašnjost, ona treba upućivati na njenu svrhu, a to je liturgija koja će se u njoj događati. Liturgija je tako umjetnička cjelina, u kojoj surađuju sve umjetnosti, ali cjelina koja nužno utječe na umjetnosti koje će je oblikovati.

„Liturgija djeluje na razna sjetila: na oko svojim bojama, kretnjama, na uho svojim riječima i melodijama, na njuh svojim miomirisima, itd. Već prema tome nadmašuje sve ostale umjetnosti, koje obično djeluju samo na jedno sjetilo. Po tome i samo prisustvovanje liturgijskim obredima (naravno obredima, koji se vrše u potpunom skladu s crkevim propisima) postaje nekom pripravom umjetničkim užicima blaženika u nebu; jer u nebu će sva naša sjetila uživati.“¹²⁰

Sve što Crkva čini u pogledu crkvenih građevina, bilo njihovom gradnjom i prihvaćanjem njihove tlocrtne i vanjske strukture, bilo načinom ukrašavanja istih u njihovoj

¹²⁰ Ivan MERZ, Liturgija i umjetnost, u: *Obnovljeni život*, 5/6(1924.), str. 336.

vanjštini i unutrašnjosti, sve to čini u svrhu svoga poslanja, a to je naviještanje evanđelja i evangelizacija naroda.

Crkva mora slijediti Isusovu zapovijed: „ ... idite i učinite sve narode učenicima mojim.“ (Mt 16,19). Crkva to čini na mnoge načine, želeći privesti Bogu mnoge, a jedan od načina je svakako i gradnja crkvenih građevina, koje u sebi moraju uključivati Isusovu zapovijed čineći mnoge njegovim učenicima.

Crkva vjeruje da je u utjelovljenju Isusa Krista nevidljivi božanski život ljudima postao vidljiv, te da to svjedočanstvo o životu koji bijaše kod Oca i koji nam se očitovao, služi kako bi ljudi bili privedeni u zajedništvo Crkve i nebeskog Oca.

Ta nas vjera mora poticati na ozbiljno razmišljanje i o ulozi lijepih umjetnosti i arhitekture kao sredstva evangelizacije projektiranjem i ukrašavanjem crkvenih građevina u njihovoj vanjštini i unutrašnjosti.

„Liturgija su i umjetnost u tako tijesnoj vezi, da prva postaje pravom školom svim katoličkim umjetnicima. Tek kada je budu temeljito proučili, kada budu po njoj živjeli i s njom znali trpjeti i uživati, tek tada će moći da shvate uzvišenu misiju svakog katoličkog umjetnika. Evo o tome imamo značajnu ispovijest Paul Claudela: „Sve sam nedjelje proveo u crkvi Notre-Dame išao sam onamo i tjednom što češće mi je bilo moguće ... sveta se je drama preda mnom razvijala sa sjajem, koji je nadilazio sva moja maštanja. To ne bijaše više siromašni jezik pobožnih knjiga. To bijaše najdublja i najveličanstvenija poezija, najuzvišenije kretnje, koje su se ikada povjerile ljudskim bićima. Prizor mise me nije mogao da zasiti i svaka se je kretnja svećenika duboko ucijepila u moj duh i u moje srce.“¹²¹

Sigurno je na ovu ushićenost P. Claudela utjecala liturgija koju je promatrao i u njoj sudjelovao, ali je vrlo vjerojatno uz liturgiju na taj doživljaj ushićenosti itekako utjecao i prostor u kojem se liturgija događala.

Navještaj Crkve nije ograničen samo na navještaj Riječi, a o tome nam svjedoči i poslanica Hebrejima: „Bog koji je nekoć u mnogo navrata i na mnogo načina govorio ocima po prorocima, konačno u ove dane, progovori nama u Sinu ... koji je odsjaj Slave i otisak Bića njegova“ (Heb, 1.1-3).

Svojim životom, smrću i uskrsnućem Krist je „pripovjedio“ Oca i njegovu ljubav „oslikao“ savršenom „portretskom“ vjernošću što poslanica Kološanima izražava na jednostavan način: „On je slika, *eikon*, Boga nevidljivoga (Kol 1,15).¹²²

¹²¹ I. MERZ, Liturgija i umjetnost, str. 339-400.

¹²² Usp. TOSKANSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA, *Život se očitovao*, str. 3.

U tom smislu je i sv. Ivan Pavao II. 1987. godine napisao: „Crkvena umjetnost treba nastojati govoriti govorom utjelovljenja te kroz materijalno izražavati onoga koji se udostojao nastaniti u materiji i ostvariti naše spasenje kroz materiju“.¹²³

I u Zapadnoj i u Istočnoj crkvi prisutan je poseban odnos koji vlada između „znaka“ i „stvarnosti“ i takav se odnos oslikava u svakom činu kojim čovjek izražava štovanje Boga, bilo da se radi o svetom posuđu, misnom ruhu ili o najmonumentalnijim arhitektonskim dostignućima.

U zajednici koja gradi kako Crkvu, zajednicu vjernika, ali isto tako i onu drugu crkvu, crkvenu građevinu u kojoj se ta ista zajednica okuplja, umjetnost a osobito liturgijska umjetnost trebala bi voditi na „goru“ i „preobražavati“ naše oči. Liturgijska umjetnost, u koju spada i liturgijska arhitektura ne dodaje ništa novoga otajstvu koje nam je već objavljeno na druge načine. Liturgijska umjetnost nam, kao i u Gospodinovu preobraženju koje se dogodilo na brdu Tabor, na trenutak otkriva slavu koja je skrivena pod materijalnim vidom sadržaja vjere.

Crkvena umjetnost vjernika stavlja u odnos prema Božjoj Riječi na dva načina. Jedan način odnosa prema Božjoj Riječi je izravan, to je osobni odnos vjernika i Božje Riječi, a drugi način je zajednički, to je odnos zajednice i Božje Riječi.

U tom smislu je još Drugi Nicejski sabor (787. godine), u kontekstu ikonoklastičkoga spora,¹²⁴ formulirao „svetopisamsku normu za umjetnost u službi kršćanskoga bogoslužja, preuzimajući je iz 9. retka Psalma 47: „Što čusmo i vidjesmo u gradu Boga našega“.¹²⁵

„U gradu Boga našega: „Svetopisamska“ ikonografija kršćanske umjetnosti ima, dakle, eklezijalno obilježje: pronalazi hagiografsku usporedbu u kolektivnom sjećanju zajednice koja osluškuje Riječ“.¹²⁶ Katekizam Katoličke crkve, pozivajući se na nauk Drugog nicejskog sabora o slikama koje se stavljaju vjernicima na pobožno gledanje i poticanje pobožnosti, kaže da se u svetim hramovima trebaju izlagati časne i svete slike (usp. KKC 1162).

Katekizam u istom broju, nastavlja da: „kontemplacija svetačkih slika, povezana uz razmatranje Božje Riječi i pjevanje liturgijskih pjesama, ulazi u sklad liturgijskih znakova

¹²³ IVAN PAVAO II., Apostolsko pismo *Duodecimum saeculum*, https://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1987-12-04_SS_Ioannes_Paulus_II_Duodecimum_Saeculum_LT.pdf preuzeto 9. veljače 2023.

¹²⁴ O tome vidi: Tomislav Zdenko TENŠEK, Teologija slike s posebnim naglaskom na patrističko razdoblje, *Bogoslovska smotra*, 74 (2004.) 4, str. 1043-1078.

¹²⁵ Ideju je razradio Crispino Valenziano u predavanju održanom na zasjedanju Toskanske biskupske konferencije 3. 7. 1996.

¹²⁶ TOSKANSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA, *Život se očitovao*, str. 9.

tako da se slavljeno otajstvo duboko utiskuje u sjećanje i potom odražava u novosti vjerničkog života“ (KKC 1162).

Mnoga djela velikih umjetnika, koja imaju predznak sakralnog, nisu našla mjesta u liturgijskim prostorima već u galerijama i muzejima. I. Šaško to dobro primjećuje kad kaže: „čini mi se da im nije mjesto u crkvi jer to jednostavno nisu sakralna djela. Ona samo odišu nekim duhovnim supstratom, ali ne Kristovim duhom. Jer, bit je u sljedećem: kršćansko sakralno je ono što upućuje Bogu, i to Bogu po Isusu Kristu, koji nije mit nego osoba. Prava, konkretna, živa osoba. I još k tome, vjera nije tek doživljaj, nego osobni odnos s objektivnim utemeljenjem“.¹²⁷

Sakralna umjetnost svoj izvor nalazi u samom Bogu, jer nam Sveto pismo Boga predstavlja kao umjetnika, kao *Deusa artifexa*, kao tankočutnog Stvoritelja veličanstvenih djela, da čovjek vidjevši ta veličanstvena djela može, u Psalmu 104, 24, uskliknuti: „kako su velika djela tvoja, Gospodine! Sve si mudro učinio, puna je zemlja stvorenja tvojih“.¹²⁸

S obzirom da je čovjek stvoren na sliku svoga Stvoritelja i pozvan da nastavi njegovo djelo stvaranja, i sam postaje stvaratelj i umjetnik i po svojoj naravi stvara lijepo. I taj čovjekov poriv da nastavi djelo stvaranja je sličan onom božanskom, jer čovjek nastavljajući djelo stvaranja, stvara i ozračje tog odnosa stvorenja i Stvoritelja. Tako neposrednim načinom, slikama iz života Isusa, Blažene Djevice Marije i svetaca, te slike postaju sredstva katehizacije i evangelizacije.

U Svetom pismu, gotovo podjednako u Starom i Novom zavjetu, kada se Bog objavljuje čovjeku, čovjek gotovo uvijek odgovori. Čovjekov odgovor na Božju objavu je najčešće obilježavanjem mjesta objave kao posebnog mjesta. Da bi naglasio posebnost takvog mjesta čovjek podiže kakav spomenik koji će ga podsjećati na taj događaj i biti trajnim znakom Božjeg objavljivanja s jedne strane i čovjekova susreta s Bogom s druge strane.

To nalazimo u Starom zavjetu kad je Jakov u snu vidio Gospodina: „usta, uzme kamen s onog mjesta, stavi ga pod glavu i na tom mjestu legne (...) Ovaj kamen koji sam podigao kao stup bit će kuća Božja“ (Post 28,10.22).

Jakov je očito iz svoje zbunjenosti ali i svoga oduševljenja htio Bogu sagraditi makar kakvu kuću. Slično se događa na brdu Taboru prilikom Isusova preobraženja, kad Petar također želi graditi, vjerojatno da bi produžio radost toga trenutka, pa kako nam donosi sv. Luka, poželi napraviti tri sjenice, jednu za Isusa, jednu za Mojsija i jednu za Iliju. Kako

¹²⁷ Usp. Ante MATELJAN, Umjetnost kao krepost?, u: *Služba Božja*, 44/1(2004.), str. 149.

¹²⁸ Usp. TOSKANSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA, *Život se očitovao*, str. 10.

vidimo u Svetom pismu je ljudsko stvaralaštvo jedan od najprirodnijih načina da bi se odgovorilo na susret s Bogom stvoriteljem.

To stvaralaštvo, odnosno ta umjetnost stvaralaštva može se izraziti na različite načine. Ona može biti izražena kroz pjesništvo, kroz glazbu, ples, kiparstvo ili kroz arhitekturu. Bilo kako da je izražena ta umjetnost stvaralaštva ona je vjernički odgovor po kojem se zemlja sjedinjuje s nebom, a čovjek s Bogom.



Sl. 26. Crkva Notre-Dame u Assy- oltarna slika
Izvor: <https://monjura.actifforum.com/t777-notre-dame-de-toute-grace-le-plateau-d-assy-74>

Jakov je u Betelu podigao kamen da bi označio mjesto susreta, odnosno mjesto na kojem je vidio ljestve kojima je dno na zemlji a vrh u nebesima i koje povezuju zemaljsko i nebesko (Post 28,12), a na sličan način sjenice što ih je želio sagraditi Petar, trebale su isto tako označavati mjesto susreta i povezivanja zemaljskog s nebeskim.

Umjetnost koju nazivamo sakralnom u bilo kojem svome segmentu trebala bi podsjećati na takva djela najviše sinteze, na te rajске ljestve na kojima se suprotnosti, odnosno zemaljsko i nebesko dodiruju i nadopunjuju i na kojima se granice nadilaze, a vrijeme i vječnost susreću, te zemaljsko i prolazno prelazi u nebesko i vječno.

I ta sinteza se mora ostvariti na otajstven način, jer kao što bi svaki umjetnik trebao znati, ta sinteza ne pripada redovitom svijetu planova i odluka ljudske svijesti. Petra i njegove drugove hvatao je san, ali ipak ostadoše budni, kako nam donosi evanđelist Luka (Lk 9,32). Jakov svoje viđenje povezanosti zemlje i neba doživljava u snu, pa u strahu reče: „Gospodin doista bijaše na ovom mjestu a ja ga ne poznavah“, i dalje uzviknu: „Kako je strašno ovo mjesto! Ovo je doista kuća Božja, ovo su vrata nebeska“ (Post 28, 16-17). Čovjekov stvaralački poriv je božanstven, a stanje njegova ushićenog duha može se izraziti i kao klouće.

Čovjek treba biti zbunjen da bi mogao stvarati, čovjek se treba naći na novom, veličanstvenom terenu, na terenu koji mu slični na *kuću Božju* ili na *vrata nebeska*. Kao što je Petar na Taboru bio obavijen oblakom i zbunjen, kako nam govori evanđelist: „da nije znao što govori“ (Lk 9,33), isto se tako i umjetnik treba osjećati zbunjenost pa strah pred onim što kani stvarati. Tako će i umjetnik tada željeti ostati u tom stanju, jer „dobro nam je ovdje biti“ (Lk 9,33). I upravo je to ozračje u kojem se stvara prava sakralna umjetnost, to je trenutak stvaralačke povezanosti koju potiče glas iz oblaka.

„Ako umjetničko stvaralaštvo, prema riječima Ivana Pavla II., sadrži „transcendentalni titraj“, odnosno, „religiozni potencijal koji je neotkriven i neiskorišten, ako je umjetnički poziv, kako je papa naglasio u svojem pismu umjetnicima 1999. godine, „poziv na otajstvo“, onda je za stvaranje sakralne umjetnosti neophodan dijalog umjetnosti i teologije.¹²⁹

„U smislu posredništva između razuma i emocija, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, povijesnosti i apsolutnoga bitka umjetnost čini stvarnost transparentnom, sadašnjom, ali i kompleksnom, tajnovitom. Ona time postaje, što god mi o tome mislili, nešto kao govor skrivenoga, spiritualnost (duhovnost) – zapravo religije, u službi religije. Potpuno profana umjetnost razara samu sebe te potpuno neslikovna religija gubi ukorijenjenost u čovjeku i time se dokida. Zasigurno, u umjetnosti živi apsolut religije i u religiji slikovno živi umjetnost. Ako se umjetnost želi potpuno odijeliti od religije u opasnosti je ono njoj vlastito apsolutno; ako se pak religija potpuno odijeli od umjetnosti predaje se opasnosti da postane apstraktna i neživotna.“¹³⁰

Za povezanost teologije i umjetnosti treba stvoriti prostor dijaloga ili, rečeno crkvenim jezikom, prostor služenja Crkvi. Ako je za teologa prostor povezanosti teologije i umjetnosti služenje Crkvi, što čini taj prostor za umjetnika? Osjeća li se možda umjetnik takvim stavom ne samo ograničen, nego i ugrožen nametanjem istog? Teolog je svjestan da to *služenje Crkvi* ne određuje i ne odlučuje je li nešto što stvori umjetnik doista umjetničko djelo, već teolog prosuđuje, a onda i odlučuje je li i koliko je pojedino umjetničko djelo prikladno za bogoslužje. Odnosno, teolog prosuđuje da li umjetničko djelo gledatelja usmjeruje prema višim stvarima, prema Bogu ili ne, i to treba biti teologu jedini kriterij odabira.¹³¹

Od početka gradnje crkvenih zgrada prisutna je dosljednost kroz duhovni poriv i bit prostora onoga tko ga dizajnira i gradi. Kako se tijekom povijesti mijenjao taj u svom oblikovnom sadržaju, mijenjao se i osjećaj i odnos, ali se nije mijenjala istina koju crkvena građevina i njen prostor želi pokazati. Pitanje je, da li i koliko može takvu građevinu i njen prostor uopće zamisliti onaj tko ne osjeća dubinu i bit kršćanske istine.

Da bi dobili sakralna umjetnička djela, bilo u prostoru putem crkvenih građevina ili ona koja će krasiti crkvene građevine, potrebno je sagledavanje tih djela i s teološkog i umjetničkog aspekta. S obzirom na to da s jedne strane stoje teolozi koji najčešće slabo poznaju i prepoznaju umjetnost, a s druge strane stoje umjetnici koji nikako ili slabo poznaju teologiju i liturgiju, potreban je dijalog između teologa i umjetnika. Pri tom dijalogu umjetnici

¹²⁹ Usp. A. MATELJAN, *Umjetnost kao krepost?*, str. 148.

¹³⁰ Ivan KOPREK, *Religija i umjetnost u obzoru istine i slobode*, u: *Nova prisutnost*, 1/1(2003.), str. 117.

¹³¹ Usp. A. MATELJAN, *Umjetnost kao krepost?*, str. 148.

moraju polaziti sa gledišta temelja teologije i liturgije i jasne uporišne točke, koja je mjera i izvor sve teologije i liturgije, a to je osoba Isusa Krista.“¹³²

Dakle, odnos s Božjom Riječju u liturgijskom smislu i odnos sa živom stvaralačkom snagom, nekako naznačuju i posljednju svrhu umjetnosti u službi Crkve. A svrha sakralne umjetnosti je da i ona bude jedno od sredstava poslanja Crkve u njenoj službi naviještanja, poučavanja i evangeliziranja.

A da bi umjetnost to doista bila, onaj tko je stvara, umjetnik mora biti „prijevozno sredstvo, kanal, tumač, most između našeg religioznog i duhovnog svijeta i društva“, kako je govorio papa Pavao VI. Papa je nastavio: „Mi veoma častimo umjetnika, upravo jer on vrši parasvećeničku službu uz našu. Naša je služba Božjih otajstava, njegova je ljudska suradnja koja čini ta otajstva prisutnim i pristupačnim“, i na kraju kaže: „Vaše umijeće jest to da s neba ugrabite duha i njegova bogatstva i obučete ih u riječi, boje, oblike i pristupačnost.“¹³³

Da religija utječe na umjetnost, odnosno kako religija umjetnost okreće prema određenom smjeru, očito je kod tri velike religije – židovstva, kršćanstva i islama. U židovstvu je izričita zabrana slikanja božanstva, riječ je o drugoj Božjoj zapovijedi. Sličan stav se zadržao i u prakršćanskim zajednicama, tek su jednostavnim simbolima kroz umjetnost izražavali svoju pripadnost kršćanstvu. Tek nakon Milanskog edikta razvila se slikovna umjetnost u svrhu katehizacije. Te je slika uz riječ bila medij crkvenog nauka, naviještanja i evangelizacije.¹³⁴

¹³² A. MATELJAN, *Umjetnost kao krepost?*, str. 148.

¹³³ Usp. TOSKANSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA, *Život se očitovao*, str. 17.

¹³⁴ Usp. I. KOPREK, *Religija i umjetnost u obzoru istine i slobode*, str. 118.

3. MODERNA U HRVATSKOJ SAKRALNOJ ARHITEKTURI

Osnovno pitanje je: što je sakralni prostor kao moderno djelo danas, te koja pitanja taj prostor nameće arhitekturi, kao i na koji način moderna arhitektura odgovara na njih. Spontani rasap, a i svjesni gubitak tradicionalnih shema postavio je arhitektonsku misao pred mnoge nepoznanice, često i zablude, a najčešće pred rutinsko rješavanje funkcije lišeno svake duhovnosti.¹³⁵

„Povijest ljudskog odnosa prema transcendentnoj stvarnosti možemo pratiti analizirajući sakralni prostor koji je čovjek stvarao. Stvoriti „sakralni“ duh vremena u kojem se prinose žrtve bila je ideja vodilja svih povijesnih sakralnih građevina. Kršćanstvo u interpretaciju sakralnog prostora uvodi jednu novu dimenziju, koja ga razlikuje od svih ostalih religija, jer kršćanski Bog jest Bog prisutnosti koji se daje onima koji su združeni u njegovo ime putem Isusa Krista. Kršćanski je prostor kroz svoju povijest doživljavao brojne promjene. „Sakralni“ duh prostora religioznog iskustva različite su epohe različito interpretirale, neke više, neke manje uspješno.“¹³⁶

„Vrijeme prijelaza stoljeća, pa još i mnogo kasnije, u sakralnoj arhitekturi vrijeme je velike zbunjenosti i nemoći. U povijesti arhitektura je kao duhovna disciplina savršeno mogla odgovarati i kreirati sakralni prostor, vezana uz njega unutrašnjim duhovnim ustrojstvom, pa ga je tako i kreativno izražavala. No, kada se ta veza poremeti, izgube čvrsti temelji i međusobne ovisnosti, kratki spoj bit će najvidljiviji upravo u sprezi arhitekture kao stvaralaštva i sakralnog prostora kao duhovnog dosega.“¹³⁷

3. 1. *Pozadina moderne*

U vrijeme devetnaestoga stoljeća čovjekova filozofska misao doživjeti će jednu od svojih najvećih razvojnih faza čiji će rezultat ostati trajna vrijednost ljudskosti. U nizu ličnosti čije su misli oblikovale svijet, dogodit će se, usprkos kriznim i turbulentnim zbivanjima devetnaestoga stoljeća, slijed čovjekovih misli duboko usađenih u opću spoznaju ljudskosti da bi njihove refleksije opstajale sve do naših dana. Te će misli zahvatiti teoriju arhitekture i

¹³⁵ Tomislav, PREMERL: Korijeni i perspektive, str. 316.

¹³⁶ Zorana SOKOL GOJNIK, Duh moderne i nova liturgijska strujanja na primjeru crkve Gospe od zdravlja u Splitu, u: *Croatica Christiana Periodica*, 31 (2007.), str. 149.

¹³⁷ Tomislav PREMERL, Sakralna arhitektura 20. stoljeća, u: *Hrvatska arhitektura u XX. stoljeću* (ur. Jelena HEKMAN), Matica hrvatska, Zagreb, 2009., str. 212.

nadopunjavane vremenom koje slijedi, kontinuirano ispunjavati arhitektonsko promišljanje. Nakon racionalističkog puta koji je imao direktne utjecaje na arhitektonsko djelovanje, sada se događa kretanje u obratnom smjeru kroz pojavu njemačke klasične filozofije čiji će nositelji dati trajni prilog europskoj kulturnoj misli i postati neizbježni pojmovni rječnik promišljanja.¹³⁸

Dakako da će sve te misli i razmišljanja utjecati na teoretičare arhitekture i stvaranje nove paradigme gradnje uz odbacivanje svega prijašnjeg. Tom pogledu na arhitekturu doprinijet će i novi materijali, poput betona i čelika koji ulaze u uporabu kao građevinski materijali i omogućuju realizaciju ideja.

S radikalnim novim crkvenim oblicima počelo se eksperimentirati od samih početaka moderne, a ideja da se crkve oblikuju poput gledališta, kazališta ili velikih kuća kružnog tlocrta izrasla je iz protestantskog bogoslužja i miljea, dok je redukcionizam postkoncilskih crkava izrastao iz modernističkog arhitektonskog pokreta početkom dvadesetog stoljeća.¹³⁹

Da bismo došli do čovjekova načina razmišljanja, do njegovih uvjerenja, dominantnih osjećaja i načina djelovanja čovjeka nekog doba, najbolji pristup je putem umjetnosti.¹⁴⁰ Tijekom ljudske povijesti čovjek je svojim umjetničkim izričajima prenosio određenu poruku i duh svoga vremena. Ta poruka je bila za one koji su živjeli taj trenutak, ali i za generacije koje će doći da bi mogle bolje razumjeti trenutak vremena u kojem je čovjek stvarao. „Duh vremena, bilo kojeg vremena, po definiciji je nešto prolazno, nešto što će proći kako vrijeme prolazi.“¹⁴¹

Uloga umjetnosti kroz čovjekovu prošlost, a i danas je upućenost na transcendentno, čovjek kroz umjetnost pokušava izraziti transcendentno ili ga bar prizemljiti, odnosno približiti sebi, a to je činio osobito kroz sakralnu umjetnost i sakralni prostor. Moderna umjetnost i arhitektura kao dio iste to odbacuje i čini da od samih svojih početaka na neki način dijeli publiku.

„Dijeli publiku na one koji je razumije i na one koji ne razumiju.“¹⁴² Stoga se nameće pitanje tko to razumije modernu umjetnost? Izgleda da je razumiju oni koji je kreiraju, dakle sami umjetnici moderne umjetnosti. Iz toga proizlazi da svi koji nisu umjetnici moderne umjetnosti, koji je ne stvaraju da je ne mogu niti razumjeti. Postavlja se, stoga pitanje je li

¹³⁸ Usp. Boris MAGAŠ, *Arhitektura. Pristup arhitektonskom djelu*, Školska knjiga, Zagreb, 2012., str. 93-96.

¹³⁹ Usp. D. G. STROIK, *The church building as a sacred place*, str. 67.

¹⁴⁰ Usp. Ivan DODLEK, Šapat laganog i blagog lahora Ljepote, *Lada*, 43(2017)1, str. 2.

¹⁴¹ M. DOORLY, *Nema mjesta za Boga*, str. 21.

¹⁴² Usp. Jose ORTEGA Y GASSET, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji* (prev. Marko GRČIĆ, Dunja FRANKOL, Tanja TARBUK) Litteris, Zagreb, 2007., str. 23.

svrha moderne umjetnosti isključivo produciranje kreacija modernih umjetnika, koje samo oni mogu razumjeti?

Umjetnički stilovi koji su se prethodnih stoljeća mijenjali i smjenjivali, nekako svoj kraj doživljavaju pojavom moderne umjetnosti. Premda su prijašnji stilovi prenosili određenu poruku i svojom vanjštinom i unutrašnjim uređenjem, moderna će sve to polako odbacivati i unositi svoj duh relativizacije prostora, a tako i svoj odnos prema transcendentnome.

Umjetnost kao takva puno govori i čovjeku i društvu u kojem živi, stoga su upravo u umjetnosti sva dostignuća ljudskog uma povezana u zajednički *episteme* koji prilično otkriva stanje duha nekog vremena, kako razmišlja poljski pjesnik Czeslaw Miłosz.¹⁴³

Čovjek stvarajući unosi svoj duh po kojem živi u ono što stvara, bilo da se radi o najjednostavnijim djelima njegova stvaranja, poput stvari potrebnih za svakodnevnu uporabu, do stvari od općeg značaja i interesa. Uvijek je u kreiranju i stvaranju prisutna misao vodilja koja proizlazi iz čovjekovog unutarnjeg stanja duha i nadahnuća.

U devetnaestom stoljeću umjetnost potpada pod snažni utjecaj novog znanstvenog pogleda na svijet, te od tada do danas čovjeka promatra na sasvim drugačiji način. Čovjek kao takav se promatra kao nešto apsurdno i uzaludno, to se može iščitati u krikovima, očaju, izrugivanju i sveopćem besmislu koje opisuju pjesnici i romanopisci.¹⁴⁴

Tako je stvoreno ili bolje reći nametnuto novo stanje duha kojemu su pridonijela filozofska razmišljanja koja čovjeka i stvarnost žele tumačiti u duhu prirodnih znanosti, odvajajući čovjeka od njegova Stvoritelja i stavljajući čovjeka na mjesto Stvoritelja.

Tu onda možemo govoriti o beskrajnom putovanju k apsurdu, kako kaže Benedikt XVI., koje je samo rezultat, zapravo temeljnog nastojanja filozofije da se prilagodi kanonu egzaktne znanosti, a čime je nestala ona sigurnost puna povjerenja da čovjek može na uvjerljivo utemeljen način iza područja fizike napipati bit stvari i njihov uzrok.¹⁴⁵ Nadalje, Benedikt XVI., će zaključiti: „Apsolutiziranje pozitivizma, kao što je rekao Comte, ne čini samo nemogućim pitanje o Bogu nego i o čovjeku, te o stvarnosti uopće. Ono time čini nemogućim i egzistenciju, čak je i pobija.“¹⁴⁶

Tako je na kraju kao konačni rezultat ostao čovjek koji se nekako najdublje i najpotresnije očituje kroz svoju umjetnost, koji kao biće apsurdna koje luta bespućima praznine negdje u dubini svoga bića sriće tužaljku o samome sebi.

¹⁴³ Usp. Czeslaw MIŁOSZ, Sudba religijske imaginacije, u: *Na kraju stoljeća. Razmišljanja velikih umova o svom vremenu* (ur. Nathan P. GARDELS) (prev. Gabrijela ABRAMAC), Zagreb, 1999., str. 27-28

¹⁴⁴ Usp. C. MIŁOSZ, Sudba religijske imaginacije, str. 31.

¹⁴⁵ Usp. Joseph RATZINGER, *Vjera i budućnost*, Zagreb, 2008., str. 51.

¹⁴⁶ J. RATZINGER, *Vjera i budućnost*, str. 65.

Moderna umjetnost nadalje „ukazuje na to da je došlo do primjene kolektivnog senzibiliteta s obzirom na temeljni stav čovjeka prema životu.“¹⁴⁷ Ovdje je, naime riječ o stavu tzv. ontološke tjeskobe u kojoj čovjek osjeća da je svjestan da mu je život vremenski ograničen, te kao da je suvišno biće koje uzalud postoji i stalno živi u sjeni gubitka i smrti.¹⁴⁸

Ako je čovjek moderne došao do takve spoznaje o samome sebi, o življenju u sjeni gubitka i smrti, može se čini kao da čovjek minulih vremena toga nije bio svjestan. Jednako je toga bio svjestan i čovjek minulih vremena, samo je važna perspektiva kroz koju čovjek to razumijeva i prihvaća.

Čovjek moderne gubi središte i odbacuje važnu perspektivu za razumijevanje sebe, a koji je čovjek minulih vremena imao, a to je bila perspektiva religioznog s kojom je živio i koju je utkao u sva područja svoga života.

I čovjek je unutar religiozne perspektive sebe doživljavao kao krhkog pojedinca, ali sa smislom svoga, premda krhkog postojanja. Smisao čovjekova krhkoga postojanja ukorijenjen je na čvrstom temelju, odnosno transcendentnome božanskom temelju. Taj božanski temelj je premodernom čovjeku davao mjesto „unutar veće cjeline koja je zasnovana prema mjerilima razuma koje se iskazuje u redu ili logosu svijeta.“¹⁴⁹

Logos, kao praslika svijeta, a koji je utjelovljena Božja Riječ u Isusu Kristu, „...snaga je koja daje smisao pojedincima i koja vodi iz osamljenosti i pojedinačnosti u općinstvo svetih koje nadilazi vremena i mjesta ...“¹⁵⁰

Pristup životu i stvarnosti koji bi u svom temelju pretpostavljao *Logos* kao pratemelj svemu pa tako i svakom razumnom djelovanju, a što je činio čovjek prije moderne, nažalost čovjeku moderne i njegovu načinu razmišljanja čini se kao „metafizička fatamorgana“.¹⁵¹

U filozofskoj misli Artura Schopenhauera odbacivanjem *Logosa* kao pratemelja svemu i važne smjernice čovjekovog djelovanja, dolazi do ideje novog temelja čovjeka i njegove stvarnosti.

Za Schopenhauera cjelokupna stvarnost nije utemeljena na *Logosu*, nego na snazi volje koja nesvrhovito reproducirajući samu sebe proizvodi sve što postoji. Pa je tako postojanje života i pojedinca podvrgnuto toj uzaludnoj reprodukciji volje bez smisla i svrhe.¹⁵²

¹⁴⁷ Terry EAGLETON, *Smisao života*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2008. str. 25.

¹⁴⁸ Usp. I. DODLEK, Šapat laganog i blagog lahora Ljepote, str., 4-5.

¹⁴⁹ Usp. T. EAGLETON, *Smisao života*, str. 27.

¹⁵⁰ Joseph RATZINGER, *Duh liturgije. Temeljna promišljanja*, Ziral, Mostar-Zagreb, 2001., str. 148.

¹⁵¹ T. EAGLETON, *Smisao života*, str. 24.

¹⁵² Usp. T. EAGLETON, *Smisao života*, str. 59-60.

Svojim razmišljanjima Schopenhauer mijenja čovjekov cilj, te cilj pojedinca nije više traženje neke istine, koja je ionako nedokučiva, već je u središtu jedinstveni i originalni izričaj subjektiviteta, a to se pokazuje u samom činu življenja i načinu života.¹⁵³ Primijetit će to i Benedikt XVI., kad kaže, da se tu radi „o stalnom pokušaju filozofije da se zajedničku istinu nadomjesti zajedničkom praksom.“¹⁵⁴

Ako je subjektivitet novi temelj svemu, onda se polazeći s tog temelja moderna umjetnost može sagledavati kao izraz čiste čovjekove volje i njegove subjektivnosti. I u prijašnjim vremenima čovjek je u svoja djela unosio i dio svoje subjektivnosti koju je naslanjao na minula vremena. Za razliku od njega čovjek moderne odbacuje minula vremena i prosvjeduje protiv njih.

Taj prosvjed je prisutan u novom shvaćanju umjetnosti i u novim oblicima umjetničkog stvaralaštva, te potiskuje tradicionalne stilove smatrajući da oni sprječavaju izražaj i stvaralačku snagu volje umjetnika koji se oslobodio svega toga.¹⁵⁵

„Stvaralački duh graditelj je misli, a kad prostorna misao postane prostorom, cijelu akciju i ostvareno djelo jednostavno nazivamo arhitekturom. Oblik u sebi nosi duh graditelja, ali postaje i duh sam, samosvojan i vlastiti, kao biće koje će nastaviti građenje, biće u čijem ćemo rastu aktivno sudjelovati; ono će nas graditi, ako mi njega nastavimo graditi u duhu i obliku. Analizirajući arhitekturu s tom pretpostavkom, otkrivamo, da različitim oblicima odgovaraju i različite vrste duha.“¹⁵⁶



Sl. 27. Britanski Parlament, London,
1840- - 1864. A. W. Pugin
Izvor:https://sh.wikipedia.org/wiki/Parlament_Ujedinjenog_Kraljevstva#/media/Datoteka:Houses_of_Parliament_overall.jpg

Arhitektura je tijekom svog razvoja u svim zapaženijim djelima uvijek pokazivala težnju k duhovnom sažimanju misli i oblika. Misao je materijalizirala prostorni oblik, da bi oblik svojim postojanjem rodio novu misao. Graditeljski oblik nije, dakle, samo nositelj jedne misli o prostoru, već je on misao sama, misao koja će začeti nova djelovanja u prostoru.

Krajem devetnaestoga stoljeća u Engleskoj dolazi do tzv. *Gothic Revivala*, koji je naočitiji u simbolu Engleske, u

¹⁵³ Usp. T. EAGLETON, *Smisao života*, str. 62.

¹⁵⁴ J. RATZINGER, *Duh liturgije*, 150-151.

¹⁵⁵ Usp. J. ORTEGA Y GASSET, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*, str. 67.

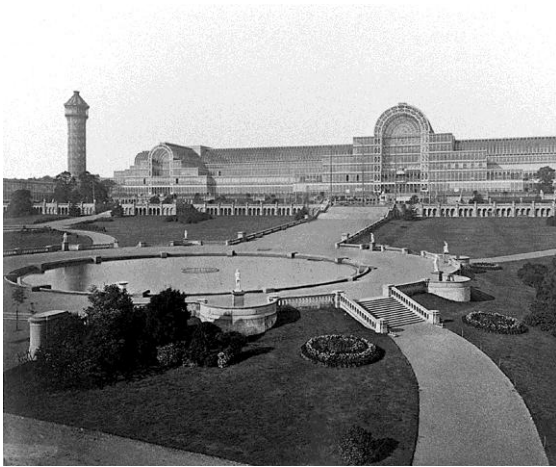
¹⁵⁶ T. PREMERL: *Korijeni i perspektive*, str. 315.

zgradi Britanskog parlamenta, čiji je jedan od autora Augustus Welby Pugin. On se nije smatrao eklektičarom, već reformatorom, koji je tražeći istinu u arhitekturi pronalazi u gotici, jer kako kaže u njoj nema ništa lažno ili površno.¹⁵⁷

„Puginove misli, ako ih izvadimo iz konteksta gotičke „kršćanske arhitekture“, dobivaju vrijednost trajnih istina koje on formulira u četiri principa (*The True Principles*):

- u istinitoj bi arhitekturi čak i najmanji detalji trebali imati spiritualno i funkcionalno značenje i svrhu.
- konstrukcija bi morala biti prilagođena dostupnim materijalima.
- formalna eksterna i interna pojavnost bilo koje zgrade mora biti u skladu sa spiritualnom i funkcionalnom svrhom zbog koje je projektirana.
- ornament je služeći dio arhitekture i morao bi biti shvaćen kao esencijalni element strukture zgrade.“¹⁵⁸

Kraj devetnaestog stoljeća karakterističan je po dominaciji historicističkih shvaćanja arhitekture, a povratak klasicima otvara vrata provjerenim oblicima koji vrijednošću ne mogu zatajiti.



Sl. 28. Kristalna palača, London, 1851. arhitekt J. Paxton

Izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Palace#/media/File:Crystal_Palace_General_view_from_Water_Temple.jpg

Nekako u isto vrijeme započinje hod modernog društva. Taj hod se bazira na strojevima i industrijskoj proizvodnji. Pojava čelične konstrukcije i armiranog betona, te upotreba stakla umjesto zidanih zidova, stvaraju osnove za primarne materijale u graditeljstvu u vremenu koje dolazi.

Čelična konstrukcija i staklo, osnovni su materijal Paxtonove *Kristalne palače* u Londonu, koja se gradi 1851. *Eiffelov toranj* od čelične konstrukcije i *Galerie des Machines* čelično staklene konstrukcije, na Svjetskoj izložbi 1889., u Parizu pokazuju nesmiljeni navještaj arhitekture budućnosti.

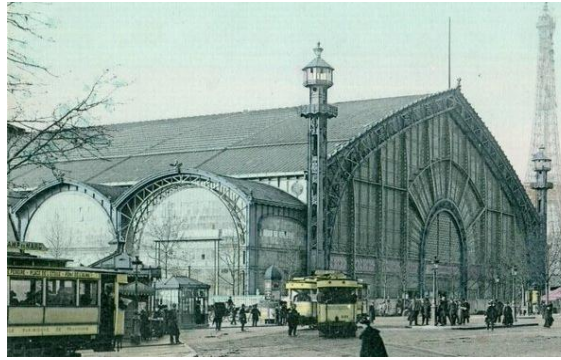
Novi materijali, najavljuju i novi način građenja. Čelična konstrukcija i armirani beton postaju primarnim materijalima arhitekture vremena koje je na obzoru. Zidovi koje zamjenjuju staklene stijene, spajaju unutarnji i vanjski prostor.

¹⁵⁷ Usp. B. MAGAŠ, *Arhitektura. Pristup arhitektonskom djelu*, str. 92

¹⁵⁸ B. MAGAŠ, *Arhitektura. Pristup arhitektonskom djelu*, str. 92-93.

Inspirirani Hegelom, arhitekti su u zgradama vidjeli odraz duha određenog doba u kojem su izgrađene, te nužno različite od prethodnih epoha ili stilova. Zbog svoje jedinstvenosti u povijesti, „moderni čovjek“ je zahtijevao jedinstvenu arhitekturu koja je bila apstraktna, progresivna i znanstvena.¹⁵⁹

Utjecaj prema promjenama u



Sl. 29. Galerie des machines, Pariz 1889.
Arhitekt Ferdinand Dutret

Izvor:http://paris1900.lartnouveau.com/paris07/lieux/galerie_des_machines/gal_mach3.htm



Sl. 30. Eiffelov toranj, Pariz, 1889. arhitekt
G. Eiffel

Izvor:https://bs.wikipedia.org/wiki/Eiffelov_toranj

arhitekturi možemo povezati i s razmišljanjima nekoliko protagonista s početka dvadesetog stoljeća, među kojima se ističe Filippo Tommaso Marinetti. On 1909. godine objavljuje *Manifest futurizma*, u kojem se doduše neće baviti arhitekturom, već glorifikacijom novog vremena karakteriziranoga brzinom, agresivnošću i prijezirom prema povijesnome, prema ženskome, prema moralizmu, oportunističkom i koristoljublju.

Uz Marinettija i njegov *Manifest*, svakako je značajan i *Milanski manifest* Antonija Sant'Elia, koji kaže da problem moderne arhitekture nije nužno traženje novih linija, novih štukatura, ni supstituiranja stupova i pilastera karijatidama i gizdelinima; problem nije ni da se fasada od opeke ne oblaže kamenom, već se treba ostaviti vidljivom.

Nadalje, kaže da se ne radi o definiranju formalnih razlika između novih zgrada i starih, već da se radi o konstruiranju potpuno nove strukture na jednom zdravom planu. Pri konstruiranju te nove strukture, koristeći sve resurse znanosti i tehnike divnom zadovoljavanju svih zahtjeva našeg načina života i našeg duha, odbacujući sve što je groteskno, nezgrapno i malo duševno srodno kao što su tradicija, stil, estetika i proporcija, određujući nove forme, novu harmoniju volumena, arhitekturu direktno proizašlu iz uvjeta modernog života i našega novog senzibiliteta. Takva arhitektura ne može biti podložna

¹⁵⁹ Usp. D. G. STROIK, *The church building as a sacred place*, str. 68.

nikakvom zakonu povijesnog kontinuiteta. Ona mora biti nova, kao što su nova stanja naše duše i mogućnosti našega povijesnog trenutka.¹⁶⁰

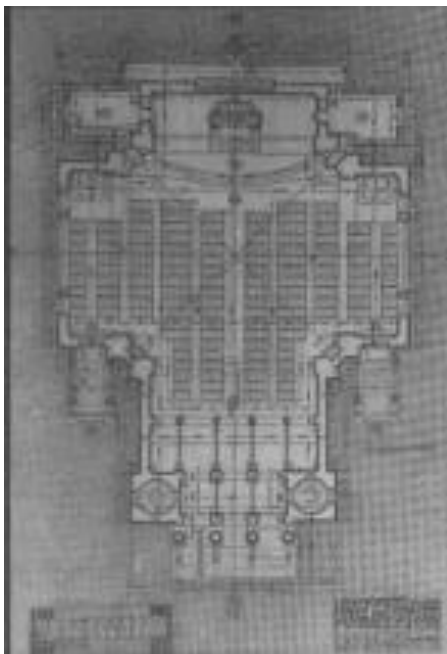
Estetski, modernistička arhitektura bila je inspirirana inženjerskim radovima iz devetnaestog i dvadesetog stoljeća, uključujući mostove, industrijske zgrade i privremene izložbene dvorane. Te su građevine bile velike, ekonomične i brzo izgrađene. Središnja paradigma moderne arhitekture bio je stroj. Tako je Le Corbusier tvrdio da su avion, brod i automobil uzori funkcionalne arhitekture. Baš kao što je avion projektiran učinkovito za let, tako i kuća treba biti dizajnirana kao stroj za stanovanje.¹⁶¹ Ako tu paradigmu primijenimo na sakralnu arhitekturu, onda prema Le Corbusieru, i crkvena građevina treba biti dizajnirana kao stroj za liturgiju.

Rani promotori modernizma, poput L. Sulivana, F. L. Wrighta i Otta Wagnera, jasno su dali do znanja da svaki privid povijesnih elemenata ili stilova nije iz našeg vremena i da ga treba odbaciti. Rad prema srednjovjekovnoj ili klasičnoj



Sl. 31. Sv. Leopold u Beču, Otto Wagner, 1907.

Izvor: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Crkva_sv._Leopolda_u_Steinhofu#/media/Datoteka:Penzing_\(Wien\)_-Kirche_am_Steinhof_\(2\).JPG](https://hr.wikipedia.org/wiki/Crkva_sv._Leopolda_u_Steinhofu#/media/Datoteka:Penzing_(Wien)_-Kirche_am_Steinhof_(2).JPG)



Sl. 32. Sv. Leopold u Beču, tlocrt, Otto Wagner, 1907.

Izvor: <https://hrcak.srce.hr/file/391932>

tradicipiji, kako su arhitekti prakticirali stoljećima, kritiziran je kao lažan. Isprva je to odbacivanje tradicipije imalo oblik oduzimanja apstrahiranih tradicipijskih motiva u građevinama. Kasnije, inspirirana neobjektivnim slikarstvom i kiparstvom, modernistička arhitektura nastojala je dokinuti tradicionalne razlike između poda i stropa, interijera i eksterijera, prozora i zida, svetog i profanog.¹⁶²

Otto Wagner svojim djelovanjem otvara

¹⁶⁰ Usp. B. MAGAŠ, *Arhitektura. Pristup arhitektonskom djelu*, str. 165.

¹⁶¹ Usp. D. G. STROIK, *The church building as a sacred place*, str. 69.

¹⁶² Usp. D. G. STROIK, *The church building as a sacred place*, str. 68.

putove novog izraza. O. Wagner definira nove stavove koji se nazivaju Wagnerovom školom. Njegov rad možemo pratiti od talijanske renesanse preko dekorativnih paviljona, da bi došao do pročišćenih oblika koji su ga vodili prema racionalizmu dvadesetog stoljeća. Arhitektura treba završiti poezijom, a takav završetak može postati odijelo zgrade i pretvoriti se u oblikovni dodatak ili čak i u dekoraciju. To je vidljivo na njegovim ranijim ostvarenjima. Primjerice, crkva sv. Leopolda koja ima prednju fasadu obogaćenu dekoracijom, a stražnja ostaje nezavršena i gola. Premda unosi nove elemente i nov način dekoriranja, crkva je križnog tlocrta jasnog usmjerenja prema svetištu i oltaru.

Odijelo zgrade je postalo temelj secesije, ali je dovelo i do njena gašenja. Njegov moto projektiranja je bio funkcija-materijal-konstrukcija, s kojim postavlja nove ideje koje vode prema funkcionalizmu. Škola koju je vodio u Beču identificira se s pojmom secesije, a prevladavajući i tu fazu, nastavlja stvarati u duhu moderne.

Da su promicatelji moderne imali i duhovnu agendu rijetko se spominje kod većine kritičara umjetnosti i arhitekture dvadesetog stoljeća. To je agenda koja bi zasigurno objasnila mnoge karakteristike moderne. Agenda u sebi uključuje tri stvari. Prvo je, želja za odbacivanjem i praksom koji su skupljani kroz dvije tisuće godina. Drugo je, htijenje za povratkom na davno doba jednostavnosti elemenata, što govori o njihovoj zaljubljenosti, kod umjetnika u primitivizam, a kod arhitekata u geometrijsku vještinu starih naroda. Zato biti moderan znači koristiti najdrevnije građevne oblike. Treće je, najava nove budućnosti koju mogu cijeniti i razumjeti samo prosvijetljeni i oni koji imaju posebno znanje, a koje ide u prilog pozivima na reedukaciju neznalica i onih koji se opiru. To je bila karakterisitka svih revolucionarnih pokreta u moderno vrijeme. Svakoj revoluciji je cilj uništiti hijerarhiju, ukinuti granice, izbaciti podjele. Svaki pogled u tom novom svijetu je valjan, osim onih koji odbacuju tu viziju i koji će, pretpostavlja se izumrijeti kad se rodi *novi čovjek*.¹⁶³

Protagonisti novog pogleda na arhitekturu redom su se složili da tradiciju treba odbaciti, jer je stvar prošlosti, te da treba pronalaziti i težiti novoj arhitekturi kroz novu arhitektonsku estetiku, putem



Sl. 33. Auferstehungskirche, Essen,
Izvor: <https://strasse-der-moderne.de/kirchen/essen-auferstehungskirche/>

¹⁶³ Usp. M. DOORLY, *Nema mjesta za Boga*, str. 49-51.

geometrije, masovne produkcije i upotrebu materijala koji će biti jasno izraženi, tako da struktura građevine bude vidljiva. Struktura, tj. zidovi najčešće ostaju neožbukani, a često i nebojani sa vidljivim tragovima oplata u kojima je izlivan beton.

Nakon ideja koje prethode novom shvaćanju arhitekture, slijedi i sama moderna koju svojim arhitektonskim ostvarenjima pronose F. L. Wright kroz svoju ograničenu arhitekturu, a uz njega dva imena Le Corbusier i Mies van der Rohe, postaju nositelji kretanja moderne, koji ostvarenjima svojih projekata u sklopu europskih zbivanja dobivaju karakter paradigme.

Oni praćeni ličnostima Alvara Alta, Niemayera, Saarinen a i drugih arhitekata donose osnove razvoja moderne, ali kasnije i krizu modernog pokreta. Uz njih svakako valja spomenuti Waltera Gropiusa, koji će vrlo dobro shvatiti trenutak i formirati školu *Bauhaus*



Sl.36. Sthalkirche unutrašnjost
Izvor: <https://alchetron.com/Otto-Bartning>



Sl. 34. Pogled na središnji dio Auferstehungskirche
Izvor: <https://strasse-der-moderne.de/kirchen/essen-auferstehungskirche/>



Sl. 35. Crkva u Kolnu Sthalkirche 1928.
Izvor: <https://alchetron.com/Otto-Bartning>

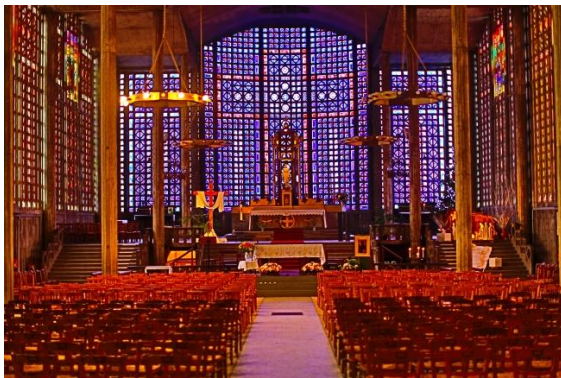
u kojoj će pokušati povezati arhitekturu, dizajn, obrt i masovnu produkciju.¹⁶⁴

Uz Waltera Gropiusa, u formiranju škole i pronošnja ideja iste, potrebno je svakako spomenuti i Otta Bartninga, koji u Njemačkoj kasnih dvadesetih godina dvadesetog stoljeća projektira protestantske crkve najčešće kružnog tlocrta. Pri gradnji je upotrebljavao isključivo staklo, čelik i beton s izuzetno ograničenom

¹⁶⁴ O školi *Bauhaus* vidi: Lucija VRLJIČAK, Pedagogija Bauhousa: nova paradigma umjetničkoga obrazovanja, *Anali za povijest odgoja*, 38 (2015.) 14, str. 107-121.

arhitektonskom i umjetničkom ikonografijom. 1929. godine projektira *Auferstehungskirche*, koja je crkvena građevina kružnog tlocrta u kojem se tri cilindra stapaju jedan u drugi. Dijelovi crkve su radijalno posloženi prema središtu u kojem se nalazi krstionica. Ovakav tip crkvene građevine postat će predloškom modernih protestantskih crkvenih građevina. Osim *Auferstehungskirche* svakako treba spomenuti *Stahlkirche* koju projektira povodom međunarodne izložbe tiska u Kolnu 1928. godine.

Materijal gradnje je bio čelik i staklo, bez zidanih zidova, već ulogu zidova preuzimaju staklene površine u vidu gotičkih vitraja. Ne može se izbjeći sličnost ove crkve s crkvom Notre-Dame du Raincy koju će projektirati A. Perret nekoliko godina ranije. Premda je jedna projektirana kao protestantska, a druga kao katolička crkva, razlika u unutrašnjosti crkve je gotovo pa zanemariva.



Sl. 37. Crkva Notre-Dame du Raincy, pogled prema oltaru

Izvor:<https://newchurcharchitecture.wordpress.com/2014/02/05/notre-dame-du-raincy/>

Nakon izložbe crkva je rastavljena, preveza u Essen te tamo 1931. godine ponovno podignuta kao protestantska Melanchthonova crkva, no nepovratno je uništena tijekom zračnog napada 1942. godine.

„Krenuti od nule bila jedna od velikih ideja u Bauhausovoj školi dizajna. Bilo je nužno krenuti od nule kako bi se stvorila čista, nova arhitektura za čistu, novu budućnost.“¹⁶⁵

O tom kretanju od nule piše i Magaš: „Bauhaus teži okupiti sav stvaralački napor u jednu cjelinu, kako bi iznova ujedinio sve discipline praktične umjetnosti – kiparstvo, slikarstvo, umjetni obrt i zanate – kao neodvojive sastavnice nove arhitekture. Krajnji, premda daleki cilj Bauhauusa jest sjedinjeno umjetničko djelo – velika građevina – u kojoj nema razlike između monumentalne i dekorativne umjetnosti.“¹⁶⁶ Ideja Bauhausove škole *krenuti od nule* imati će veliki utjecaj na modernu arhitekturu. Mnogi promicatelji modernizma koji su se školovali u toj školi bit će vođeni upravo tom idejom. Složili su se, da su tradicije zastarjele, stilovi suvišni, te da sve oblike ukrašavanja i dekoracije treba odbaciti. Umjesto tradicije i stilova treba pronaći nove revolucionarne i univerzalne ideje arhitekturne estetike kroz geometriju, masovnu produkciju

¹⁶⁵ M. DOORLY, *Nema mjesta za Boga*, str. 41.

¹⁶⁶ B. MAGAŠ, *Arhitektura. Pristup arhitektonskom djelu*, str. 192.

i uporabu jasno izražajnih materijala. Nova arhitektura treba biti takva, da ništa ne skriva, te da građevine više ne trebaju biti izraz individualno definiranog prostora, već da trebaju biti izraz drugačijeg, neograničenoga i nehijerarhijskog prostora koji će biti fleksibilan i multifunkcionalan. Jednostavno rečeno treba graditi tako da se izgubi svaki dojam stabilnosti ili apsolutnosti.

3. 2. Pozadina moderne u Crkvi

Premda sve do Drugog vatikanskog sabora i njegova dokumenta *Sacrosanctum Concilium*, vrijede liturgijske smjernice Tridentskog sabora, unatoč tome početak dvadesetog stoljeća je obilježen novim pogledima na liturgiju. Početkom dvadesetog stoljeća papa Pio X. donosi encikliku *Tra le sollecitudini*, koja govori o glazbi u liturgiji, te djelatnom uključivanju vjernika u svetim otajstvima i javnoj svečanoj molitvi Crkve. Time se stvara i novi pogled poimanju liturgijskih slavlja. Stoga enciklika dođe kao kakav kamen međaš početka liturgijskog pokreta dvadesetog stoljeća. Taj govor o „djelatnom sudjelovanju“ vjernika u liturgiji svesrdno je bio prihvaćen od belgijskog benediktinca Lamberta Beauduina iz opatije Mont Cesar, koji od nje stvara geslo svoga pastoralnog rada. Govorio je o potrebi „demokratizacije liturgije“, tj. učiniti liturgiju takvom, da u njoj sudjeluje cijela okupljena zajednica.¹⁶⁷ Njegovi stavovi, koji počinju prihvaćeni među jednim brojem svećenika, predstavljaju trenutak rađanja liturgijskog pokreta. Dvadesetih godina prošlog stoljeća u Njemačkoj se uz vodstvo utjecajnog teologa Romana Guardinija javlja pokret *Quikborn*, koji nastoji vratiti svetoj Misi značenje žrtve cijele kršćanske zajednice. Guardini unosi duh liturgije među studentsku mladež, koja se sastaje pod njegovim vodstvom.

Guardini u svom djelu *O duhu liturgije*, iznosi svoja sažeta promišljanja o liturgiji. Ne pokušava donijeti sustavne teološke sadržaje po pitanju liturgije, već pokušava doprijeti do utemeljenoga smisla putem kojega kršćansko bogoslužje postaje istinsko življeno iskustvo. Taj, antropološki okret u određenoj je mjeri i produkt kulturnoga stanja, koje je očitivalo pojavom moderne te njezinog otkrića subjekta s vlastitim duhovno-povijesnim iskustvom. S druge strane to je bio i odgovor na liturgijske tendencije kulturno-povijesnog ambijenta u

¹⁶⁷ Usp. A. ADAM, *Uvod u katoličku liturgiju*, str. 49.

kojem je Guardini živio i djelovao. On uzima liturgiju kao svojevrsnu paradigmu, kao hermeneutički okvir razumijevanja čovjeka.¹⁶⁸

Liturgijski pokreti su u svojim malim zajednicama slavili misu po dvoranama, koje su preuređivali za liturgijske potrebe s oltarom prema narodu. O takvom načinu slavlja mise jednog od pokreta piše D. Kniewald u Bgoslovskoj smotri 1923. godine: „Vitešku smo dvoranu, dozvolom biskupovom, uredili kao kapelu. Oltar je obični stol, a na njemu križ i četiri svijeće. Svećenik, koji služi sv. misu, okrenut je prema puku, a okružuju ga ostali svećenici“.¹⁶⁹

S obzirom da je početkom dvadesetog stoljeća, a osobino nakon Prvog svjetskog rata došlo na naglih promjena u načinu životu, pojedinaca, pa tako i cijelih zajednica. Promjene su potaknute razvojem industrije koja je utjecala i na razvoj i širenje gradova u koje se doseljavaju mnogi radnici za potrebe industrije. Te promjene su imale velik utjecaj i na religiozni život kako vjernika pojedinca tako i novih župnih zajednica stvorenih u gradovima.

Potreba za formiranjem novih župnih zajednica iziskivala i potrebu za gradnjom novih crkvenih građevina, koje se grade u duhu vremena koje je na vidiku, a koje će imati velik utjecaj i nesagledive posljedice na sakralnu arhitekturu Katoličke crkve.

Guardini postavlja problem koji će označiti cijelo dvadeseto stoljeće, kad kaže: „Religiozni život današnjeg čovjeka udaljava se od zajednice i bježi u potpuno individualnu sferu.“¹⁷⁰

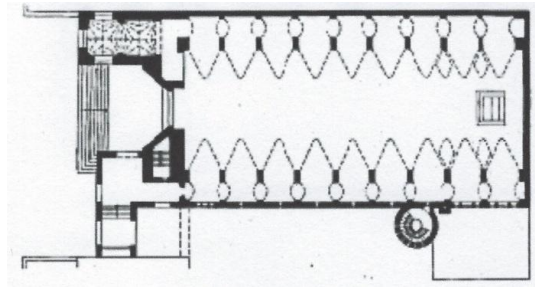
Ideja liturgijskog pokreta bila je isticanje kršćanske komponente zajedništva. U Misi ne sudjeluje svaki čovjek za sebe, nego sudjeluju ljudi ujedinjeni u zajednici. U pokretu *Quickborn* osim teologa sudjeluju i arhitekti te koncepti pokreta svoju prvu arhitektonsku interpretaciju nalaze u djelima njemačkih arhitekata Dominikusa Böhma i Rudolfa Schwarza.

¹⁶⁸ O Guardinijevu poimanju liturgije vidi: Ivica ŽIŽIĆ, *Lo Spirito della Liturgia e il movimento fenomenologico. Per un'ipotesi di lettura, Incontri con Romano Guardini. A cento anni da Lo Spirito della Liturgia* (ur. Rego JUAN), Roma: EUSC, 2019., str. 155-182.

¹⁶⁹ D. KNIEWALD, *Liturgijski pokret*, str. 333.

¹⁷⁰ Z. SOKOL GOJNIK, *Duh moderne*, str. 149.

D. Böhm će projektirati crkvu Krista Kralja u koju će pokušati interpolirati ideje *Quickborna*, te stvoriti univerzalistički prostor kakav su propagirali njemački modernisti. Crkva Krista Kralja je jedna od najstarijih građevina od sirovog betona u Njemačkoj. Crkva je uzdužnog pravokutnog tlocrta, sa dva pravilna reda od po osam pravokutnih stupova koji omeđuju lađu poredanih uz unutarnje zidove. Među stupovima su lučni prolazi, a lađa crkve je nadsvođena



Sl. 38. Crkva Krista Kralja – tlocrt, 1926., D. Böhm
Izvor: https://bistummainz.de/export/sites/bistum/pfar_rgruppe/mainspitze/.galleries/downloads/Strasse_der_Moderne-Christkoenig_Bischofsheim.pdf



Sl. 39. Crkva Krista Kralja, 1926., D. Böhm
Izvor: <https://pl.pinterest.com/pin/67694800625003762/>

u obliku parabole. Parabola stvara dojam izrastanja svoda iz poda crkve, te se gubi razlika između zidova i svoda. U obliku parabole su projektirane i niše koje se nižu duž zidova od ulaza do kraja cijelog crkvenog prostora. Svetište je postavljeno na kraju lađe, gotovo u istoj razini, a naglašeno samo s tri para otvora u zidovima koji slijede parabole crkvene lađe. Fasada crkve je rađena u opeci, osim zadnjeg segmenta zvonika koji je rađen u betonskoj rešetki, što ga izdvaja od cjelokupne fasade. Crkva je zamišljena kao svojevrsna *Via Sacra*, kao sveti put do oltara i križa, te predstavlja težnje liturgijskog pokreta i posljednji međukorak prema stvaranju nehijerarhijskog crkvenog prostora. Unutrašnji zidovi su neobrađeni, vidljivi su tragovi oplata, obojeni u bijelo, bez ikakvih ukrasa, što ide u prilog reduktivističkom konceptu moderne.

u obliku parabole. Parabola stvara dojam izrastanja svoda iz poda crkve, te se gubi razlika između zidova i svoda. U obliku parabole su projektirane i niše koje se nižu duž zidova od ulaza do kraja cijelog crkvenog prostora. Svetište je postavljeno na kraju lađe, gotovo u istoj razini, a naglašeno samo s tri para otvora u zidovima koji slijede parabole crkvene lađe. Fasada crkve je rađena u opeci, osim zadnjeg segmenta zvonika koji je rađen u betonskoj rešetki, što ga izdvaja od cjelokupne fasade. Crkva je zamišljena kao svojevrsna *Via Sacra*, kao sveti put do oltara i križa, te predstavlja težnje liturgijskog pokreta i posljednji međukorak prema stvaranju nehijerarhijskog crkvenog prostora. Unutrašnji zidovi

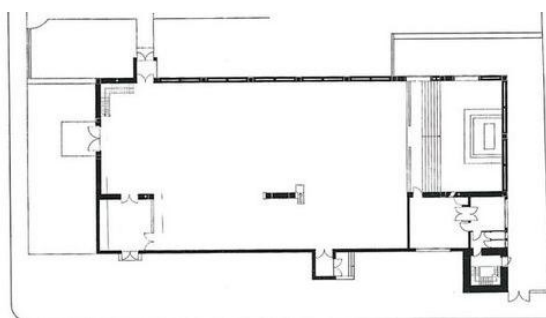


Sl. 40. Unutrašnjost crkve Krista Kralja, 1926., D. Böhm

Izvor: <https://strasse-der-moderne.de/kirchen/bischofsheim-christkoenig/>

samo bijele i crne boje, zidne stijene su bez ikakvih ukrasa, kao i zid iza oltara. Prezbiterij je osvijetljen s tri reda po dva kvadratna prozora.

Crkva Fronleichnam je među prvim crkvenim građevinama projektiranih u duhu moderne i jedna je od ključnih projekata moderne crkvene gradnje u Njemačkoj. Njen volumen i tlocrt temelje se na kvadratnim formama, čiji su oblik i jednostavni dizajn bez ukrasa bili revolucionarni i kontroverzni. Crkva je pravokutnog tlocrta koji je podijeljen na glavnu lađu s korom iznad ulaza i paralelan prostor uže sporedne lađe. Glavna lađa je jasnog usmjerenja prema svetišću, dok sporedna lađa koja kraća služi kao prostor za postaje križnog puta.



Sl. 42. Tlocrt crkve Fronleichnam R. Schwarz
Izvor: <https://www.pinterest.de/pin/696650636087126802/>

Rudolf Shvarz, kao jedan od važnih protagonista moderne projektira crkvu Fronleichnam i zamišlja je kao Put. Crkvena zgrada je bijela pravokutna građevina sa spušenim dvostrešnim krovom i visokog, od crkve odmaknutog zvonika kvadratnog presjeka, čiji je dizajn prilagođen hladnoj funkcionalnosti građevine. U unutrašnjosti su korištene



Sl. 41. Crkva Krista Kralja, pogled na oltar

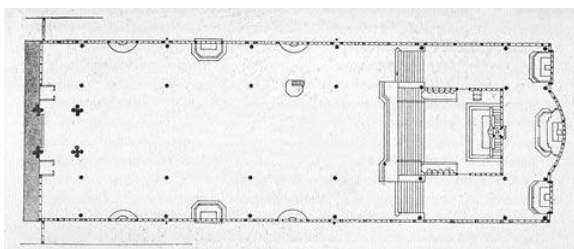
Izvor: <https://strasse-der-moderne.de/kirchen/bischofsheim-christkoenig/>

Fasada je bez ikakvih dekorativnih elemenata, koja visoko postavljenim prozorima i zvonikom prije odaje dojam kakve tvorničke hale, nego crkvene građevine. Godine 1980. crkva je preuređena u duhu Drugog vatikanskog sabora, uklanjanjem oltarnih pregrada, te izvlačenjem oltarne razine prema lađi crkve, čime se htjelo snažnije naglasiti euharistiju

kao slavlje cijele okupljene zajednice.

Oba arhitekta držeći se još uvijek longitudinalnog tlocrtnog oblika, stvaraju ipak novi sakralni prostor, držeći se naglaska u arhitekturi koji je donosila moderna. Crkve su svojoj unutrašnjosti prazne, nema slika niti ikakva ukrasa, goli zidovi sa vidljivim tragovima oplata. Isto tako je novost moderne je vidljiva i na njihovoj vanjštini u reduciranosti stila i ukrasa.

Paralelno s gibanjima u Njemačkoj, u Austriji nakon Prvog svjetskog rata rađa se laički liturgijski pokret predvođen svećenikom Piusom Parschom.¹⁷¹ Pius Parsch će za potrebe svog načina slavljenja mise preurediti staru crkvu sv. Gertrude. U toj crkvi okupljati će mlade u zajednicama s kojima će slaviti misu licem prema narodu puno prije nego tu praksu u svojim dokumentima donosi Drugi vatikanski sabor.



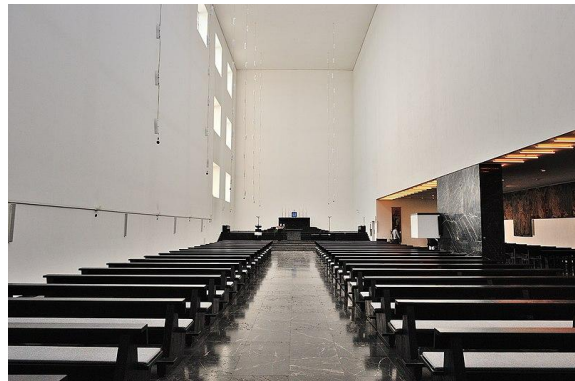
Sl. 45. Tlocrt Notre-Dame du Raincy, arhitekt A. Perret

Izvor: https://www.urbipedia.org/hoja/Notre_Dame_du_Raincy



Sl. 43. Crkva Fronleichnam, Aachen, R. Schwarz, 1930.

Izvor: <https://www.herder.de/cig/cig-ausgaben/archiv/2019/22-2019/wiedergeboren-aus-der-armut/>



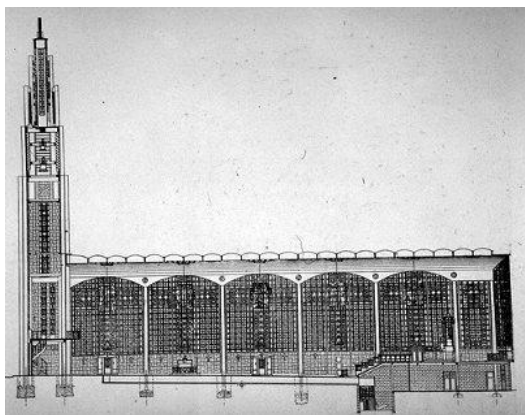
Sl. 44. Crkva Fronleichnam, unutrašnjost, Aachen 1929/30. R. Schwarz

Izvor: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aachen_-_Fronleichnam_-_Rudolf_Schwarz_Entwurf_-_Innenraum.jpg

Veliki utjecaj na prodor moderne u crkvenu sakralnu umjetnost imao je francuski dominikanac o. Marie-Alain Couturier,¹⁷² koji je usko surađivao s mnogim umjetnicima i arhitektima u vremenu prije i nakon Drugog svjetskog rata svesrdno protežirajući modernu.

¹⁷¹ O njemu vidi: Keith F. PECKLERS, The European Liturgical Movement of the Twentieth Century, *Gregorianum*, 88 (2007.) 4, str. 868-871.

¹⁷² Vidi: Antoine LION, Art sacré et modernité en France: le rôle du P. Marie-Alain Couturier, *Revue de l'histoire des religions*, 227 (2010.) 1, str. 109-126.

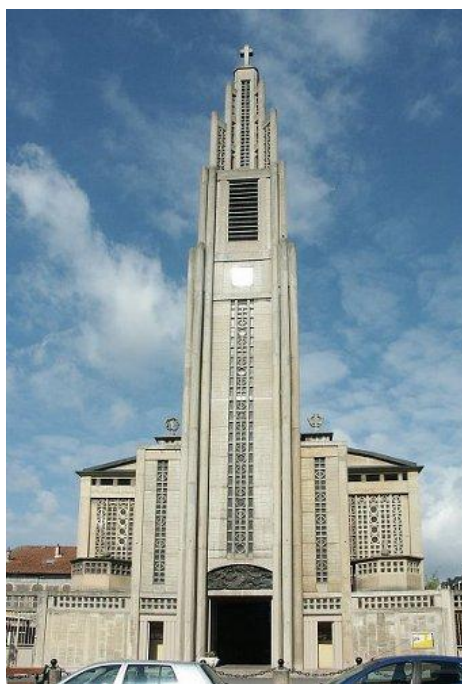


Sl. 46. Notre-Dame du Raincy, arhitekt A. Perret, 1922/23. - presjek
Izvor: https://www.urbipedia.org/hoja/Notre_Dame_de_Raincy

Nastojao je obnoviti sakralnu umjetnost i arhitekturu na sličan način na koji je Le Corbusier nastojao obnoviti arhitekturu: kroz korištenje snažnih suvremenih oblika i materijala. Razlog je bila njegova razočaranost većim dijelom crkvene umjetnosti devetnaestog i dvadesetog stoljeća. Kako je bio uvjerenja da svaka istinska umjetnost otkriva nešto od svetoga, svoje je povjerenje polagao u umjetnike. Budući da su pravu umjetnost

mogli otkriti samo pravi umjetnici tražio je angažman majstora svog vremena, bez obzira bili katolici ili ne, da bi dosegnuo sveto kroz primjenu navodne „prave“ umjetnosti.¹⁷³ Couturieru je prava umjetnost uvijek otkrivala nešto sveto, bio njezin tvorac kršćanin ili ateist, simpatizer kršćanstva ili njegov najgori neprijatelj, uključivao ili ignorirao umjetničku tradiciju.¹⁷⁴

Bio je glavni urednik časopisa *L'Art Sacré* koji će postati vrlo utjecajan među likovnim kritičarima, koji više nisu bili zadovoljni onim što se smatralo zastarjelim crkvenim ukrasom devetnaestog stoljeća.¹⁷⁵ Sa svojom temeljitom i praktičnom izobrazbom u staklarstvu sudjeluje u izradi vitraja za crkvu Notre-Dame du Raincy, koju je projektirao Auguste Perret i izgradio zajedno s bratom Gustavom, kao reminiscenciju na Prvi svjetski rat.¹⁷⁶ Crkva u Le Raincy je prvi spomenik



Sl. 47. Notre-Dame du Raincy, arhitekt A. Perret, 1922/23
Izvor: https://www.urbipedia.org/hoja/Notre_Dame_de_Raincy

¹⁷³ Usp. Denis MCNAMARA, Almost Religious Couturier, LeCorbusier and the Monastery of La Tourette, https://www.sacredarchitecture.org/articles/almost_religious_couturier_lecorbusier_and_the_monastery_of_la_tourette (preuzeto: 3. 2. 2023.).

¹⁷⁴ Usp. D. MCNAMARA, Almost Religious Couturier.

¹⁷⁵ O časopisu vidi: Aidan NICHOLS, The Dominicans and the Journal „L'Art sacré“, *New Blackfriars*, 88 (2007.) 1013, str. 25-45.

¹⁷⁶ O tome više kod: Etien SANTIAGO, Notre-Dame du Raincy and the Great War, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 78 (2019.) 4, str. 454-471.

moderne sakralne arhitekture u Francuskoj. Pri gradnji crkve koristi se armirani beton na način koji izražava mogućnosti uporabe novog materijala, a koji je u potpunosti zamijenio prijašnji način gradnje. Perret inspiriran gotikom stvara crkveni prostor bez zidova. Cijelu konstrukciju nose betonski stupovi, koji unutarnji prostor prividno razdvajaju na tri lađe, od kojih srednja lađa završava apsidom. Vanjskih zidova gotovo da i nema, već su rađeni u velikim vitrajima, što crkvenom prostoru daje određeni misticizam.

Couturier je bio izuzetno angažiran te naručuje projekt za crkvu Notre-Dame de Toute Grace (Gospa od svih milosti) u Assyju, za koju će angažirati brojne umjetnike pri vanjskom i unutarnjem uređenju. Angažirani umjetnici su možda stvarali vrhunska umjetnička djela. No, njihove slike koje odudaraju od sakralnih slika ne pokazuju ni ljepotu ni jasnoću onoga što žele prikazati vjerniku te ne priliče sakralnom prostoru.

Couturier se vodio tezom da su svi umjetnici „predisponirani duhovnim intuicijama“, smatrao je da bi njihov suvremeni rad zapravo mogao „biti dolazak Duha Svetoga“. Postavlja se pitanje: jesu li ovi umjetnici skloni „duhovnim intuicijama“ svoj rad učinili prikladnim za svetu uporabu oblikujući svoje nadahnuće prema zahtjevima intelektualno i duhovno zahtjevnog katoličkog standarda? Ili se Couturier pouzdao u njihove umjetničke sposobnosti nauštrb autentičnog katolicizma?¹⁷⁷

Osim umjetnika za crkvu u Assyju, usko je surađivao s arhitektom Le Corbusierom koji će projektirati hodočasničku crkvu Notre-Dame-du-Haut u Ronchampu, te samostan dominikanaca La Tourette pored Lyona.

Le Corbusier je od samog početka jasno dao do znanja da nije religiozan čovjek, te je prihvatio projekte jer mu je dana sloboda da izrazi svoje ideje unutar otvorenog krajolika. Ronchamp je oličenje crkve kao apstraktne skulpture, a Le Corbusier ga je usporedio s hramom sunca.¹⁷⁸



Sl. 48. Crkva Notre-Dame u Assyju - unutrašnjost
Izvor: <https://monjura.actifforum.com/t777-notre-dame-de-toute-grace-le-plateau-d-assy-74>

¹⁷⁷ Usp. D. MCNAMARA, *Almost Religious Couturier*.

¹⁷⁸ Usp. D. G. STROIK, *The church building as a sacred place*, str. 71.

Kad je od njega zatraženo da projektira druge crkve nakon popularnog uspjeha samostana La Tourettea i njegove ranije hodočasničke kapele u Ronchampu, Le Corbusier je prilično jasno rekao da mu samostan nije posebno zanimljiv kao mjesto posvećenog života i katoličke pobožnosti. Ta značajka mu je zapravo predstavljala određenu prepreku za sudjelovanje u projektu. Kasnije odbijajući projektiranje drugih crkava, objasnio je da je projektirao La Tourette jer su ga zaintrigirali njegov program i prirodno mjesto: „Sagradio sam ... samostan La Tourette ... jer je program (ritual, ljudska ljestvica, prostor, tišina, itd.) bio povoljan, kao i uvjeti okoliša. Ja nisam graditelj crkava.“ Le Corbusier prema vlastitom priznanju, nije mogao graditi crkvu samu po sebi, a gradnja samostana zbog svoje drugačije funkcije ga je zainteresirala. Samostan ima samostanske ćelije, koje je mogao izjednačiti sa svojim teorijama o stambenom smještaju radnika, i vrhunsko prirodno okruženje. Xenakis, koji je dizajnirao kapelu i glavni oltar je zapisao: „Pred ovim projektom morao sam se boriti protiv svog ateizma ukorijenjenog u drevnim civilizacijama i, budući da sam bio ortodokсни kršćanin, protiv „šizmatičkih“ refleksa zakopanih u mom psihičkom nesvjesnom. Zapravo sam se osjećao prikladnim za stvaranje kao da sam vjernik, budući da sam dvostruko pobjegao od religije - od drevne religije kojom sam bio oploděn kao i od kršćanstva, te sam posjedovao potrebnu kritičku distancu.“



Sl. 49. Saint-Pierre, Firminy, Le courbusier
Izvor: <https://www.archiobjects.org/firminy-vert/>

Couturier je projektiranje kapelice u samostanu povjerio ateistu koji se borio i koji je „pobjegao“ od kršćanstva. Tijekom dizajniranja glavnog oltara samostana, Xenakis je usporedio Krista s Dionizom, a žrtvu mise s astečkim štovanjem: „dizajnirajući glavni oltar zamislio sam ga pomalo kao mjesto za užasna odricanja, jer Krist se žrtvovao kao i Dioniz“.¹⁷⁹

O. Couturier se vodio idejom kako je svaka prava umjetnost, ujedno i sveta umjetnost, te je tvrdio kako je bolje, za projektiranje i uređenje crkvenih zgrada, angažirati i talentiranog ateistu nego kakvog osrednjeg pobožnog umjetnika.¹⁸⁰

Ali to nisu bili geniji bez vjere, bili su to umjetnici s preciznom, ideološkom protukatoličkom namjerom. Praćenje koraka stvaranja takozvanog modernog pokreta

¹⁷⁹ Usp. D. MCNAMARA, *Almost Religious Couturier*.

¹⁸⁰ Usp. D. G. STROIK, *The church building as a sacred place*, str. 72.

omogućuje dublje razumijevanje precizne ikonoklastičke volje, u otvorenom kontrastu s katoličkim naukom.¹⁸¹

Njegovo razmišljanje i ideja vodilja u pogledu vanjskog i unutrašnjeg izgleda i uređenja crkvenih zgrada, bili su proturječni onomu što je Crkva govorila. Crkva je smatrala kako crkvena građevina podjednako svojim vanjskim i unutrašnjim izgledom i uređenjem treba naviještati. Kako oblikovani kamen kojim je građena kao djelo vjere arhitekta, raznih obrtnika i umjetnika u suradnji sa svećenicima i župnom zajednicom, treba propovijedati ono što predstavlja. Crkvena građevina bi trebala predstavljati nebeski Jeruzalem, kako se moli u Redu posvete Crkve.

O. Couturier nadahnut idejama moderne to odbacuje, te smatra kako crkvenu građevinu više ne treba promatrati u tom duhu, već ponajprije kao funkcionalan prostor u svrhu okupljanja.

Tako zamijenivši Duha Svetoga s „duhom vremena“, o. Couturier je pomogao u implementaciji sakralnih struktura poznatih modernističkih arhitekata odbacujući bitne značajke katoličkog sakralnog prostora.¹⁸²

I ne samo značajke katoličkog prostora. O. Couturier da bi se što više usuglasio s modernistima koji su mahom agnostici ili ateisti, ne koristi riječ katolički, već duhovni, a taj je izraz modernim umjetnicima otvarao širinu stvaranja u sadržaju i formi.

Arhitektura koja se usredotočuje samo na to kako zadovoljiti materijalnu ili funkcionalnu formu sakralne građevine, izgubila je sposobnost da svojim oblicima i uređenjem upućuje na sveto. Koncept crkve kao gledališta ili kazališta potječe iz ranih kalvinističkih zgrada koje su bile tako projektirane da okupljenim ljudima omoguće da dobro vide i dobro čuju propovjednika. Takav primjer je građevina Charenton u Francuskoj. Modernu je na poseban način privlačio kazališni tip sakralnih građevina, zbog navodnih znanstvenih tvrdnji o boljoj akustici i preglednosti prostora, ali i uvjerenje da oblik zgrade treba biti određen njezinom



Sl. 50. Charentonu u Francuskoj
Izvor: <https://museeprotestant.org/en/notice/charenton-val-de-marne-2/>

¹⁸¹ Ciro LOMONTE, Starting again from zero?, https://www.sacredarchitecture.org/articles/starting_again_from_zero Preuzeto: 9. 2. 2023.

¹⁸² Usp. D. MCNAMARA, Almost Religious Couturier.

funkcijom.¹⁸³

Ako je funkcija crkvene građevine predodređena euharistijskih slavljem i liturgijom, način slavljenja mise licem prema narodu nije trebao bitno utjecati na funkcionalnost crkvene građevine. Osnovna funkcija crkvene građevine je u svojoj biti bila ista prije i nakon „okretanja“ svećenika prema narodu. Ali ako se oltar izvlači u središte liturgijskog prostora, onda je jasno potreban drugačiji pristup da bi se dobila funkcionalnost, jer funkcionalnost crkvene građevine polazi od oltara.

Gotovo u istom razdoblju Otto Mauer, austrijski svećenik na tragu je istih razmišljanja surađujući s austrijskom avangardom. U svrhu promicanja avangardne umjetnosti pored bečke katedrale otvorio je galeriju pod nazivom *Galerie nächst St. Stephan*. Obojica su bili veliki prijatelji modernih umjetnika, te su se vodili idejom kako ne postoji vjerska denominacija za umjetnost. Dakle, prema njihovim razmišljanjima svaka umjetnost je jednako profana i sveta, pa onda nije važno što i kako je na slici naslikano, već je važno tko sliku slika.

Moderni čovjek je vjerovao da religija nije znanstvena, pa su stoga i njezine građevine bile nevažne za modernog čovjeka. Većina arhitekata moderne sakralne arhitekture dolaze iz protestantskog miljea, te su uglavnom bili ateisti ili agnostici, a njihove crkvene građevine elegantne i netradicionalne, ali hvaljene od strane arhitektonskog establišmenta.

Moderna sa svojim stilom, ali bez stila, u počecima je stidljivo prodirala u Crkvu, ali u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, upravo će moderna dominirati u crkvenoj gradnji. Možda je u postmodernoj malo ublažena estetika, ali ideja prostora, osobito liturgijskog prostora je ostala ista. Crkve se i dalje grade prema principima relativističkog prostora za koje se u sekularnoj gradnji već duže smatra da su manjkavi.

U tom vremenu gradnje modernih crkvenih građevina, paralelno se razvijaju i dokumenti Drugoga vatikanskog sabora. Poglavlja koja se odnose na umjetnost, često su lijepo sročena i poticajna ukazujući na umjetničku tradiciju katolicizma. Unatoč takvoj namjeri Dokumentata, arhitekti moderne nisu pokazali neki interes za obnovom tradicionalne kršćanske arhitekture. Prihvatanjem onoga što je već bilo u praksi gradnje crkvenih građevina, gradnje bez stila, može se promatrati kao pažljivo otvaranje Crkve prema modernizmu. To će otvaranje arhitektonski establišment već odsječen od povijesne tradicije iskoristiti i modernu nametnuti kao *novi stil*.

Arhitekti su promicali gradnju takvih crkvenih građevina koje su odisale necrkvenošću projektirane bez hijerarhijske orijentacije, bez fiksnih elemenata te manjkom tradicionalnog arhitektonskog jezika ili u potpunosti odbacivanjem istog. Odbacivanjem kršćanskog

¹⁸³ Usp. D. G. STROIK, *The church building as a sacred place*, str. 68.

arhitektonskog i liturgijskog simbolizma koje je povezano s promicanjem apstraktne estetike, došlo je krštenja, potvrde i vjenčanja modernizma s Crkvom. Šezdesetih godina dvadesetog stoljeća kada Crkva praktički službeno prihvaća modernu, arhitektonska struka već ozbiljno modernu stavlja pod povećalo i sve više se kritički odnosi prema njoj.

3. 3. Pozadina moderne u Hrvatskoj

Gibanja koja se događaju krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća na europskoj razini, ne mimoilaze ni naše prostore. Hrvatska je u to vrijeme dio Austro-Ugarske monarhije i nalazi se pod svim utjecajima stvaranja novog pogleda na čovjeka i svijet, a koji će utjecati kako na sva područja života, tako i na sekularnu i sakralnu arhitekturu. Ta velika idejna previranja, filozofska razmišljanja, rušenje akademizama i historicizama, te pojava secesije u arhitekturi uz prodor funkcionalnih i konstruktivnih načela, unijet će velike promjene u pogledu na arhitekturu kako u Europi, tako i u Hrvatskoj.

Kako u Europi, tako se i u Hrvatskoj pišu deklaracije, predlažu se programi i stvara se nova misao koja je čvrsto stajala na teorijskim konceptima promicatelja moderne arhitekture u svijetu.

Premda se početkom dvadesetog stoljeća još gradi u duhu zrelog historicizma u duhu konkretnih arhitektonskih postulata, već su vidljive naznake novijih pogleda na arhitekturu i prostor. Koliko god da se crkveno graditeljstvo općenito, pa tako i u Hrvatskoj pokušavalo odupirati tim novostima i modernom izrazu, u Hrvatskoj još prije Prvog svjetskog rata pronalazimo naznake i težnje koje vode novom oblikovanju sakralnog prostora.

Proces internacionalizacije hrvatske moderne započeo je vrlo rano, već s Viktorom Kovačićem, koji se školuje u školi Otta Wagnera i njegovim prijateljstvom s Adolfom Loosom.

„Njegovom prijateljstvu s arhitektom Adolfom Loosom, tijekom dvadesetih godina, u Hrvatskoj se arhitekturi otvaraju širom vrata funkcionalizmu, koji će tijekom tridesetih postati glavnim arhitektonskim izričajem. Kovačić „postavlja zahtjev da moderna arhitektura mora biti logična u smislu poštivanja materijala i konstrukcije gradnje i praktična u smislu prilagođavanja arhitekture suvremenim potrebama čovjeka. Osim ovog funkcionalističkog

shvaćanja ističe da umjetnik mora provesti sintezu svih elemenata u organsku cjelinu, ostvarujući svoju zamisao“.¹⁸⁴

Svoj odnos prema novom shvaćanju arhitekture i upotrebe novih materijala, primijenit će na crkvi sv. Blaža u Zagrebu,¹⁸⁵ na kojoj je primijenio armirani beton za izradu čitave nosive konstrukcije crkve, a ne samo pojedinih dijelova, što je bila dotadašnja praksa.

„Kovačić je vrlo jasno uočio dvije osnovne stvari: arhitektura mora odgovarati svojim potrebama, odnosno funkciji; i nadalje zaključuje kako različiti materijali, pa i novi, utječu na stil, dakle izjasnio se za konstruktivistička načela gradnje. Arhitektura mora biti istinita u svome izrazu, znači ne smije se služiti imitacijama i lažima (kamen se ne smije imitirati žbukom, pročelja ne smiju imitirati prijašnja vremena). Moderna arhitektura zahtijeva logičnost i praktičnost.“¹⁸⁶

Viktor Kovačić kao protagonist novih strujanja u arhitekturi svoj početak je obznanio 1900. godine u časopisu „Život“ tekstem pod nazivom Moderna arhitektura. U tom tekstu piše traktat o arhitekturi Ota Wagnera. Kovačić piše: „Arhitektura je umjetnost i kao takva mora biti individualna i suvremena – to nije ništa novo, ali u doba epigona se i te kako na to zaboravilo“.¹⁸⁷ U tom tekstu donosi osnovna načela i program nove moderne arhitekture u čijem razvoju će njegova uloga imati dalekosežne posljedice.

„Iz teksta je jasno čitljiva Kovačićeva opredijeljenost za umjetničkim izražajem novoga vremena kojim će se on u svojim djelima poslije i pokazivati. Kovačićev je tekst prolegomena moderne. (...) tekst je toliko dalekosežan da najavljuje sva kasnija teorijska stajališta o modernoj arhitekturi. Tim se tekstom Kovačić predstavlja kao nepomirljivi pobornik novih shvaćanja.“¹⁸⁸

Nakon Prvog svjetskog rata ovaj proces započet s Kovačićem, a nastavit će ga novi naraštaj hrvatskih arhitekata, školovanih i usavršavanih u atelijerima vodećih europskih arhitekata, kod Le Corbusiera, Adolfa Loosa, kod Hansa Poelziga, kod Petera Behrensa te kod J. J. Pietera Ouda.

Krize svih oblika koje su obilježile dvadeseto stoljeće i potresale cijeli svijet, imale svoj utjecaj i na arhitekturu, jer krize i previranja su rušili prijašnje postulate, razbijali iluzije,

¹⁸⁴ Tomislav PREMERL, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata, nova tradicija*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1989., str. 18.

¹⁸⁵ Kovačić je posao dobio na temelju raspisivanja javnoga natječaja u Zagrebu, koji je početkom 20. stoljeća izazvao polemike, s obzirom na dotada uvriježenu praksu izravnoga odabira projekata od uglednih i priznatih arhitekata. O tome više kod: Zlatko JURIC, Viktor Kovačić – Prolog u regulaciju Kaptola, 1908., *Prostor*, 13 (2005.) 1, str. 23-38.

¹⁸⁶ Tomislav PREMERL, *Povijesnost arhitekture*, UPI-2M PLUS, Zagreb, 2017., str. 199.

¹⁸⁷ T. PREMERL, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata*, str. 18.

¹⁸⁸ T. PREMERL, *Povijesnost arhitekture*, str. 199.

utjecali na razmišljanja i deformirali shvaćanja. Krize su utjecale na čovjeka degradirajući njegovo čovječstvo i tjerajući ga na borbu za preživljavanje.

Djelovanje arhitekata u to vrijeme temeljilo se ponajprije u gledanju arhitekture kao humanizma koji treba zadovoljiti sve potrebe čovjeka i zahtjeve društva. Shvaćanje funkcionalnosti arhitekture obvezuje arhitekta da riješi onu determiniranu zadaću koju je život postavio pred arhitekturu i koju će arhitekt stvaralac uokviriti u svrsishodan, odgovarajući okvir arhitektonskog organizma.¹⁸⁹

Kako dolazi do napredovanja industrije i tehnike, tako se stvaraju novi materijali, a oni omogućuju nove mogućnosti i načine realizacije arhitekture u prostoru. Uloga tehnike nije očita samo u građenju, već paralelno s građenjem ona djeluje u svim ostalim sastavnicama arhitekture. Arhitektura nije unosila pomodarstvo niti je eksperimentirala, već je na iskustvu drugih samostalno gradila svoj put.

„U hrvatskoj sakralnoj arhitekturi upravo su tridesete godine dvadesetog stoljeća vrijeme postupnog prodora moderne. Opozicija historicizma nasuprot moderne je, uz estetičko i političko značenje, imala i teološku pozadinu. Službena crkva je podržavala historicizam, direktno nudeći izbor oblika, citat, asocijacija koji su odražavali funkcionalne, liturgijske, estetičke zahtjeve“.¹⁹⁰

U tom periodu još se gradi upotrebljavajući povijesne oblike i simetriju. Još se grade trijemovi sa stupovima, kupole, zvonici, ali ipak dolazi do blagih promjena u crkvenoj arhitekturi. Svetište je doduše još uvijek u nadsvođenoj apsidi s oltarnom pregradom i trijumfalnim lukom vizualno odvojeno od prostora lađe. Promjene su vidljive redukcijom ukrasa kako na fasadama, tako i unutarjem prostoru.

„Vrijeme moderne, vrijeme je ortodoksnih postulata koji su, nošeni formulama velikih „majstora“ i funkcionalističkim pristupom koji je pogodovao mediokritetu, spekulativnom interpretacijom „duha vremena“ više stvarali arhitekturu „po sebi“ nego njezinu prostorno oblikovnu životnu artikulaciju. Stavovi koji su polazili od „oblačenja utiliteta“ nisu mogli stvoriti prostore duhovnog strujanja koje obuzima i nosi. Pojedini kvalitetni primjeri kao što su sljemenska kapela Jurja Denzlera, ili njegov ciborij u crkvi sv. Duha, više govore o vrijednosti jednog autora nego o vrijednosti vremena.“¹⁹¹

¹⁸⁹ Usp. Tomislav PREMERL, Avangarda u Hrvatskoj arhitekturi, u: *Hrvatska arhitektura u XX. stoljeću* (ur. Jelena HEKMAN), Matica Hrvatska, Zagreb, 2009., str. 63.

¹⁹⁰ Ivana PRIJATELJ-PAVIČIĆ, O arhitekturi Gospe od Zdravlja na Dobrome L. Horvata, u: *Baština*, 19 (26-27), Split, 1995., str. 68.

¹⁹¹ Boris MAGAŠ, Suvremena arhitektura pred zadatkom projektiranja sakralnih prostora, *Art bulletin*, 64 (2014.), str. 72-73.

„Arhitekt Juraj Denzer, u početku je još uvijek vezan za tradiciju, za V. Kovačića i bečku školu, ali mu dekoracija polako i sve više postaje prostorno funkcionalna, tj. on ustaljene arhitektonske dekorativne elemente reducira u njihovu obliku, količini i položaju za zgradi, tražeći gotovo isključivo njihovo funkcionalno opravdanje u cjelovitosti novog oblika zgrade“.¹⁹²

Crkvena gradnja u Hrvatskoj u tom vremenu još se drži longitudinalnih tlocrtnih rješenja. To je vidljivo gotovo u svim crkvenim građevinama građenim između dva svjetska rata. Modernost je vidljiva u redukciji fasadnog i unutarnjeg ukrašavanja, te u upotrebi novih materijala, a armirano betonska konstrukcija postaje temeljem novog načina gradnje.

Analizirajući likovne elemente oblikovanja, možemo primijetiti da je skulptura kao narativni element sve manje zastupljena u arhitektonskoj interpretaciji. Ona se svodi na pojedinačne simbolične akcente u prostoru. Dvadeseto stoljeće drukčije interpretira i otvore kao spojeve unutarnjeg i vanjskog prostora. Narativni karakter arhitektonsko-likovne interpretacije gubi se te prozori i vrata više nisu obogaćeni različitim prikazima iz Biblije. Sada i prozori i vrata imaju samo jednu konotaciju. Oni označavaju samo prijelaz iz svjetovnog u sakralni prostor.¹⁹³

„Inspirativni korijen sakralne arhitekture mora biti jači od efemernih tendencija forsiranog „modernizma“. On mora uključiti sva povijesna razdoblja i ne postoji nijedan razlog koji bi jedno razdoblje morao isključiti.“¹⁹⁴

Tijekom povijesti arhitektura nije bila samo graditeljska disciplina, već je itekako kao i duhovna disciplina kreirala sakralni prostor te ga svojim kreacijama izražavala vezana uz taj prostor svojim unutrašnjim ustrojstvom, koji se naslanjao na duhovnost. Kada dođe do prekida te veze arhitekture i duhovnosti, gube se temelji za kreiranje sakralnog prostora, a to postaje vidljivo u raskoraku između arhitekture kao stvaralaštva i duhovnog dosega sakralnog prostora kojeg stvara.

„Duh sakralnog prostora nema ništa s profitom i tehnicističkom poslovnosti. Sakralni je prostor oblikovno transcendiranje materije u duhovnu vrijednost najplemenitije ljudskosti. Njegov nas dah mora ispuniti onog trenutka kada smo prešli ulazni prag da bi u tišini tog prostora ostvarili kontakt s izvanvremenskim. Taj prostor mora postati dio nas samih, naše vlastite spoznaje, našeg dijaloga sa samim sobom i naše molitve nesaznajnom. Njegovi dijelovi moraju dobiti stupnjevanje prema značenju prostornih segmenata. Podsjetimo se

¹⁹² T. PREMERL, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata*, str. 55.

¹⁹³ Z. SOKOL GOJNIK, *Duh moderne i nova liturgijska strujanja*, str. 153.

¹⁹⁴ B. MAGAŠ, *Suvremena arhitektura*, str. 74.

gotičkog portala s gradacijama spajanja vanjskog i unutrašnjeg sakralnog prostora; podsjetimo se također apside čije centripetalno zračenje fiksira poziciju menze; sagledajmo vrijednosti kapele krstionice; ne zaboravimo da je crkvena klupa sklonište duše; ne zaboravimo da je misa stvaranje zajedničkog sakralnog duha koji objedinjuje i ispunjava; ne zaboravimo da i vjernik koji sam dolazi da se pokloni svom patronu, da izmoli svoju molitvu u nekom kutku vlastite tišine i vlastitog razgovora, mora u crkvi naći svoje mjesto, i konačno, da time stvaramo prostor koji će i za buduća pokoljenja morati imati isto značenje. Ne zaboravimo sav onaj niz detalja i realizacija koje je čovjekova kreativnost u tisućljetnom stvaralaštvu oblikovala.“¹⁹⁵

3. 4. Pozadina moderne u sakralnoj arhitekturi u Hrvatskoj

Prateći povijest arhitekture, dijelom možemo pratiti i povijest sakralne arhitekture, sve do velikih i ključnih svjetonazorskih preobrazbi. Te preobrazbe će tijekom devetnaestog stoljeća zahvatiti i arhitekturu, na način da će gradnja sakralnih građevina za arhitekturu postati sporedna. Kraj devetnaestog i početak dvadesetog stoljeća u Hrvatskoj sakralnoj arhitekturi obilježen je povratkom u povijesne stilove.

U neoromaničkom stilu se gradi katedrala u Đakovu, u neogotičkom stilu se obnavlja Zagrebačka katedrala i gradi se crkva Sv. Petra i Pavla u Osijeku, u neorenesansnom stilu gradi se groblje na Mirogoju u Zagrebu s kapelom Krista Kralja, a u neobaroknom stilu se gradi crkva Srca Isusova u Zagrebu.

Nakon razdoblja historicizma hrvatska sakralna arhitektura slijedi europske trendove. Hrvatski arhitekti se školuju na europskim učilištima te donose nove poglede na arhitekturu koje implementiraju i u sakralnu arhitekturu.



Sl. 51. Bazilika Srca Isusova, Zagreb
Izvor: https://hr.wikipedia.org/wiki/Bazilika_Srca_Isusova_u_Zagrebu#/media/Datoteka:Sacred_Heart_Basilica,_Zagreb_1.JPG

¹⁹⁵ B. MAGAŠ, *Suvremena arhitektura*, str. 74-76.

Te nove poglede možemo pratiti od secesije, preko moderne, kroz razdoblje između dva svjetska rata pa do sedamdesetih i prvom polovinom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća. No, izgleda da se duh moderne proteže i dalje, te mnoge elemente moderne možemo naći i u suvremenoj sakralnoj arhitekturi, koja se nastavlja na modernu.

Izgradnja crkvene građevine oduvijek je bio izazovan zadatak, pa tako i



Sl. 53. Crkva Krista Kralja, Zagreb Mirogoj
Izvor: https://hr.wikipedia.org/wiki/Mirogoj#/media/Datoteka:Mirogoj_Cemetery_Front.jpg

njegovog pokazivanja i tradicionalnog shvaćanja funkcije činio se nepremostivim.¹⁹⁶

U kasnom historicizmu već su primjetni pomaci od povijesnih sakralnih građevina k novom stilu, kroz reducirane dekorativne elemente, doduše još uvijek u duhu historicizma, proporcije i galerije koje omogućavaju velike prozorske otvore nagovješćujući novi stil.

Hrvatska arhitektura najuže sudjeluje u tim zbivanjima. Aktivne veze s Europom, neposredni utjecaj Beča kao i školovanje arhitekata na bečkim učilištima direktno donosi nova strujanja u našu sredinu. Kao i u traženjima historicističkih uzora, tako će se i u vremenima mijenjanja hrvatska arhitektura prisutno uključivati u tijekomove zbivanja.¹⁹⁷



Sl. 52. Bazilika Srca Isusova, Zagreb, pogled prema svetištu

Izvor: <https://www.infozagreb.hr/planiranje-putovanja/ostale-informacije/religija/rimokatolicke-crkve/bazilika-srca-isusovog>

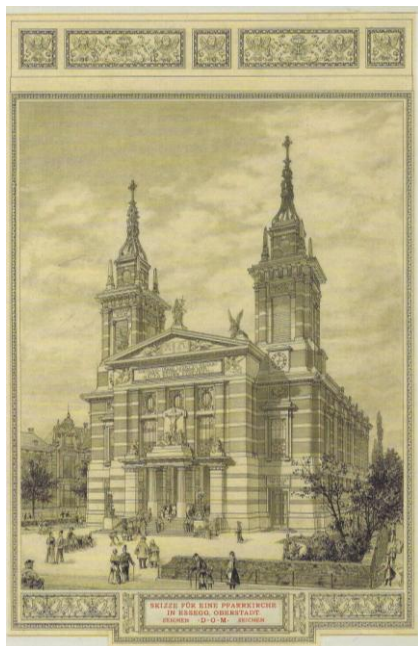
za modernu arhitekturu i mnoge velike arhitekate. Tu se događa interesantan, ali logičan nesporazum. Moralo je, čini se, doći do konflikta između prostorne ideje novog vremena i tradicionalnog sadržaja. Taj se konflikt provlači od samih početaka moderne do Drugog vatikanskog koncila koji za sakralnu umjetnost znači veliku prijelomnicu. Konflikt između novog konstruktivnog, funkcionalnog i oblikovnog poimanja prostora, te

¹⁹⁶ Usp. T. PREMERL, *Korijeni i perspektive*, str. 318.

¹⁹⁷ B. MAGAŠ, *Arhitektura. Pristup arhitektonskom djelu*, str. 126.

U Hrvatskoj osim domaćih arhitekata na natječaj se javljaju i strani arhitekti, a to svjedoči o povijesnoj povezanosti Hrvatske i dijela Europe kojoj je pripadala. Otto Wagner će se javiti na natječaj za župnu crkvu sv. Petra i Pavla u Osijeku, ali neće pobijediti, te se crkva neće izgraditi po njegovom nacrtu rađenom u duhu secesije. Crkva je izgrađena u duhu neogotike po nacrtima njemačkog arhitekta Franza Langerberga.

Sakralni je prostor vječiti interes arhitekture, i to ne zbog isključive potrebe za fizičkim prostorom, već zbog posebno intrigirajućega unutrašnjeg prostornog sadržaja, gdje arhitektonski prostor ima zadaću otkrivati i tumačiti sakralnost na sebi svojstven način.¹⁹⁸



Sl. 55. Crkva sv. Petra u Osijeku, perspektivni nacrt, O. Wagner
Izvor: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/56792-pfarrkirche-in-esseg-perspektive/>



Sl.54. Crkva sv. Petra u Osijeku, perspektivni nacrt unutrašnjosti, O. Wagner

Izvor: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/57827-pfarrkirche-in-esseg-innenansicht/>

„Ideja univerzalističkog prostora poklapala se s težnjom da se hijerarhijski strukturiran model crkvene arhitekture zamjeni egalističkim, komunalnim modelom. Taj model nije značio nužno interpretaciju crkvenog prostora kao centralnog – radilo se o kreiranju duha prostora koji upućuje na zajedništvo ma kakvog on tlocrtnog oblika bio. Reduktivistička estetika bila je u skladu s idejama pokreta o jednostavnijim obredima“.¹⁹⁹

Početak moderne sakralne arhitekture u Hrvatskoj možemo povezati uz gradnju crkve sv. Blaža u Zagrebu, arhitekta Viktora Kovačića, a nakon koje je uslijedilo još nekoliko sakralnih građevina. U periodu do Drugog svjetskog rata najviše se sakralnih objekata izgradilo na području

¹⁹⁸ T. PREMERL, Korijeni i perspektive, str. 315.

¹⁹⁹ Z. SOKOL GOJNIK, Duh moderne i nova liturgijska strujanja, str. 149.

Zagreba. U ostalim dijelovima Hrvatske možemo spomenuti tek pokoju sakralnu građevinu, primjerice u Splitu i u Rijeci, koja je u to vrijeme bila odvojena od matične zemlje.

Osim Viktora Kovačića, u gradnji crkvenih građevina sudjeluje još niz arhitekata. Juraj Denzler projektira crkvu Majke Božje Kraljice Hrvata na Sljemenu i crkvu sv. Antuna Padovanskog u Zagrebu. Crkvu Gospe Lurdske u Zagrebu projektira Jože Plečnik, na Šalati u Zagrebu gradi se Nadbiskupsko sjemenište koje projektira Juraj Neidhardt. Na gotovo periferiji grada Marijan Haberle projektira crkvu sv. Marka Križevčanina. U Splitu franjevci grade novu crkvu po projektima Lavoslava Horvata.

Sve te crkvene građevine, premda nose u sebi modernost, još uvijek su longitudinalnog tipa, jasnog usmjerenja prema svetištu. One su doduše građene bez ornamenta i ukrasa, što je odlika moderne. Trendovi u gradnji crkvenih građevina koji su Hrvatskoj, prateći europske i svjetske trendove, navijestili navedeni arhitekti, svoju punu realizaciju na našim prostorima doživjet će dijelom nakon Drugog vatikanskog sabora, a u punini nakon Domovinskog rata.

Nakon Drugog svjetskog rata do Drugog vatikanskog sabora nije građeno gotovo ništa. Arhitekt Ante Rožić 1964. godine projektira crkvu Uznesenja BDM u Podgori, prema neuobičajenom tlocrtnom rješenju, ali i obliku. Premda je Drugi vatikanski sabor bio pri kraju, crkva je projektirana sa implementacijom novih smjernica koje će uslijediti.

Nakon Drugog vatikanskog sabora rijetko se gradi s obzirom na odnos vlasti prema Katoličkoj crkvi. Kako su gradovi rasli brojem stanovnika, rasla je i potreba za novim sakralnim objektima. U to vrijeme vjernici se na bogoslužja okupljali po barakama i stanovima, a u njima se odvija i sav pastoralni rad. Sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća u pojedinim dijelovima Hrvatske dolazi do manje izgradnje crkvenih građevina.

Do brojne gradnje crkvenih građevina, doći će nakon Domovinskog rata, u drugoj polovici devedesetih godina dvadesetog stoljeća. S obzirom da je desetljećima građenje crkvenih građevina gotovo bilo suspendirano, a tijekom Domovinskog rata mnoge crkvene građevine porušene su do temelja ili oštećene do neupotrebljivosti, te je sada trebalo sve to nadoknaditi. U to vrijeme intenzivne gradnje crkvenih građevina u Hrvatskoj, u svijetu je sakralna arhitektura iz moderne već prešla u fazu postmoderne koja prema modernoj stvara kritički odnos. U svim tim sakralnim građevinama pokušat će se ugraditi smjernice Drugog vatikanskog sabora, a to je značilo stvaranje novog sakralnog prostora u duhu moderne

Razvoj moderne sakralne arhitekture u Hrvatskoj možemo podijeliti u nekoliko vremenskih razdoblja. Prvo razdoblje je od pojave moderne do Drugog vatikanskog sabora, no i to razdoblje možemo razdijeliti na razdoblje do Drugog svjetskog rata i razdoblje od

Drugog svjetskog rata do Drugog vaticanskog sabora. Od Drugog vaticanskog sabora je drugo razdoblje do sedamdesetih godina prošlog stoljeća kada je moderna u svom zalazu. Ali utjecaj moderne se nastavlja i dalje kroz postmodernu i sve do današnjih dana.

U prvom razdoblju od pojave moderne do Drugog svjetskog rata izgrađene su mnoge crkvene građevine koje su ostavile neizbrisiv trag sakralne arhitekture u Hrvatskoj. Nakon Drugog svjetskog rata zbog novonastalih okolnosti i odnosa vlasti prema Katoličkoj crkvi, dolazi do znatne stagnacije u gradnji crkvenih građevina.

Razdoblje stagnacije u gradnji crkvenih građevina, od Drugog svjetskog rata do Drugog vaticanskog sabora, proteže se praktički do Domovinskog rata. Posljednje razdoblje je od Domovinskog rata koje traje do danas.

Vrijeme između dva svjetska rata je zasebno razdoblje u području sakralne arhitekture. U tom vremenu se raspoznaju tri raznorodna usmjerenja, a koja se međusobno isprepliću. Prvo je usmjerenje još prisutni historicizam, drugo usmjerenje obilježeno gradnjom šabloniziranih crkvenih građevina bez neke arhitektonske vrijednosti i treće su crkvene građevine u duhu moderne. U duhu moderne su ostvareni najinteresantniji, najvrjedniji i najupečatljiviji dometi crkvene gradnje koji su između dva svjetska rata u Hrvatskoj dostigla zavidnu razinu i ostavila nam u nasljeđe baštinu svjetskog dometa. Zanimljivo je da se moderna arhitektura, premda usput, ali ipak interesirala za crkvene građevine i da su upravo takve građevine među njenim velikim dostignućima u Hrvatskoj arhitekturi.²⁰⁰

Premda, kako je rečeno naznake moderne možemo naći i prije Prvog svjetskog rata, ipak do intenzivne gradnje u duhu moderne dolazi nakon Prvog svjetskog rata. To i je vrijeme promjene državnog okruženja, te je Hrvatska raspadom prijašnje države, sada u sklopu države južnoslavenskih naroda.

Nakon Drugog svjetskog rata, Hrvatska ostaje u zajednici južnoslavenskih naroda, ali dolazi do promjene društvenog uređenja koji je bio izuzetno nesklon prema Katoličkoj crkvi. U tom razdoblju crkvi nije dopušteno gotovo ništa graditi, osim pokoje dogradnje i obnove postojećih crkvenih građevina. U vrijeme trajanja Drugog vaticanskog sabora, gradi se crkva u Podgori prema nacrtima arhitekta Ante Rožića, kao građevina u obliku šatora i oltarom prema narodu.

U vremenu od Drugog vaticanskog sabora do Domovinskog rata, premda potrebe za gradnjom crkvenih građevina rastu osobito u gradovima, gradi izuzetno malo tek ponekad crkvena građevina. Možemo izdvojiti crkvene građevine poput konkatedrale sv. Petra u

²⁰⁰ Usp. T. PREMERL, Sakralna arhitektura, str. 213-214.

Splitu, crkvu Bezgrešnog začeća BDM u Zadru, crkvu sv. Križa u Zagrebu, crkvu sv. Nikole u Rijeci.

Nakon Domovinskog rata izgrađeno je mnoštvo crkvenih građevina, raznih oblika i izgleda, no rijetko koja od njih u sebi nosi načela ljepote, svetosti i nadvremenosti. Sve su one građene, kako kažu, u „duhu Drugog vatikanskog sabora“. Sve su one građene bez ikakva oslonca u tradiciji katoličke gradnje na našim prostorima, često lišene bilo kakvog osjećaja sakralnosti. Na mnogim tim modernim crkvenim građevinama moraju se raditi popravci, renoviranja i adaptacije ni nekoliko desetljeća nakon što su izgrađene. „Duh Drugog vatikanskog sabora“ ipak nije naredio da se nove crkvene građevine grade lišene tradicije i osjećaja sakralnosti.

Crkva u Hrvata je imala dobru priliku učiti na primjerima nove crkvene gradnje u tadašnjem kršćanskome svijetu u vremenu kad se u Hrvatskoj gotovo nije smjelo graditi, no izgleda da smo propustili priliku.

4. CRKVENE GRAĐEVINE U HRVATSKOJ GRAĐENE U DUHU MODERNE

Modernu dijelimo na dva vremenska razdoblja, na razdoblje od njene pojave početkom dvadesetog stoljeća do Drugog vatikanskog sabora i razdoblje nakon Drugog vatikanskog sabora do osamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Prvo razdoblje se može podijeliti na razdoblje do Prvog svjetskog rata, nakon razdoblje između dva svjetska rata. Razdoblje nakon Drugog svjetskog rata može se promatrati kao ono do Drugog vatikanskog sabora i ono nakon sabora do osamdesetih godina, odnosno do Domovinskog rata devedesetih godina dvadesetog stoljeća. Nakon Domovinskog rata je građeno mnogo crkvenih građevina premda je moderna završila svoj put, mnoge nove građevine nose implementirane njene elemente.

Kako na svjetskoj razini, tako i u Hrvatskoj razdoblja su prepoznatljiva u sakralnim građevinama iz tih vremena. Početak moderne u sakralnoj arhitekturi u Hrvatskoj naziremo u razdoblja prije Prvog svjetskog rata na crkvi sv. Blaža u Zagrebu. Crkvu sv. Blaža, 1909. godine projektira arhitekt Viktor Kovačić, čija gradnja je počela 1911., završena je 1914. godine. Crkva sv. Blaža je jedini i istaknuti primjer sakralne arhitekture iz razdoblja protomoderne u Hrvatskoj.

Nakon Prvog svjetskog rata je vrijeme moderne, a modernu nalazimo na više crkvenih građevina. Među njima je nekoliko koje treba osobito istaknuti, kao crkvu Majke Božje Kraljice Hrvata na Sljemenu, koju 1931. godine projektira arhitekt Juraj Denzler, svakako je važno istaknuti i njegovu drugu crkvu sv. Antuna u Zagrebu koju projektira iste godine. U tom razdoblju 1939. godine arhitekt Marijan Haberle projektira crkvu sv. Marka Križevčanina u Zagrebu, a u Splitu 1936. Lavoslav Horvat projektira crkvu Gospe od Zdravlja. Svakako valja spomenuti crkva sv. Romualda i svih svetih, poznatu i kao Votivni hram, riječkog arhitekta Brune Anghebena iz 1934 godine.

Iz vremena kasne moderne prije Drugog svjetskog rata valja izdvojiti crkvu Majke Božje Lurdske u Zagrebu arhitekta Jože Plečnika koju projektira 1935. godine. Slijedi razdoblje nakon Drugog svjetskog rata, koje je Hrvatskoj prema crkvenoj gradnji bilo izuzetno nesklono, tek se radilo na pojedinim adaptacijama i proširenjima postojećih sakralnih građevina. Iz tog vremena valja spomenuti crkvu Marijina Uznesenja u Podgori, koju projektira arhitekt Ante Rožić 1964. godine.

Nakon Drugog vatikanskog sabora došlo je do blagog popuštanja komunističkih vlasti prema Crkvi, te uz mnoge poteškoće uspijevalo dobiti građevinske dozvole za gradnju novih

sakralnih građevina. Od sakralnih građevina građenih nakon Drugog vatikanskog sabora do kraja moderne valja izdvojiti nekoliko građevina. Crkvu, koja nosi naslov konkatedrale u Splitu koja je djelo grupe arhitekata, Branka Kalajžića, Fabijana Barišića, Petra Mitrovića, Vlade Freunda i drugih. Uređenje unutrašnjosti je povjereno arhitektu Bernardu Bernardiju. Crkva se počela graditi 1979., a posvećena je 1987. godine. Potom crkvu Uzvišenja sv. Križa u Zagrebu koja je rađena po projektima arhitekta Matije Salaja i Emila Seršića. Izdvojiti valja i crkvu Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije u Zadru, koju projektira arhitekt Ante Uglešić, zatim crkvu sv. Josipa u Zadru koju projektira arhitekt Tomislav Paleka, crkvu Presvetog Srca Isusova u Zadru koju 1980. godine projektiraju I. Novak i Josip Kršulović. Svakako valja spomenuti crkvu sv. Nikole u Rijeci koju projektira arhitekta Boris Magaš. I na kraju crkvu Rođenja Blažene Djevice Marije u Zagrebu, koju 1985. godine projektira arhitekt Marijan Turkulin.

4. 1. Sakralna arhitektura prije Drugog vatikanskog sabora

4. 1. 1. Sakralni objekti građeni između dva svjetska rata

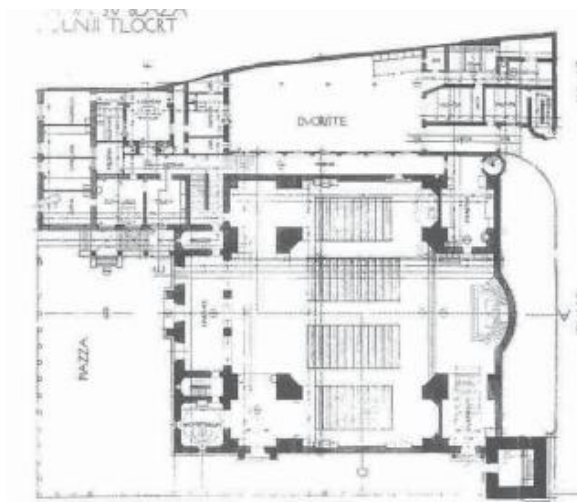
4. 1. 1. 1. Crkva sv. Blaža u Zagrebu

Ideja o izgradnji crkve i pripadajućeg župnog dvora javlja se sedamdesetih godina devetnaestog stoljeća. Crkva sv. Blaža u Zagrebu arhitekta Viktora Kovačića, spada u istaknuti primjer liturgijske arhitekture iz razdoblja protomoderne. Glavno pročelje crkve trebalo je biti u Primorskoj ulici, a crkva u nizu kuća. Međutim, arhitekt Viktor Kovačić, crkvu orijentira tako da se ispred glavnog pročelja može formirati trg, te odstupa od preporuka raspisivača natječaja.

Na razini arhitektonskog oblikovanja vidljiv je duh novih pogleda na prostor i oslobađanje od historicizma, ali uzimajući od duha povijesti pretače ih u nov i autentičan arhitektonski govor. U natječajnom projektu Kovačić koristi



*Sl. 56. Crkva sv. Blaža u Zagrebu
Arhitekt: Viktor Kovačić
Foto: I. Jurišić*



Sl. 57. Tlocrt crkve sv. Blaža u Zagrebu, V. Kovačić
Izvor: Zlatko Jurić, *Crkva sv. Blaža u Zagrebu, 1908.1914. Život umjetnosti*, 32 (59), Zagreb, 1997., str. 96.



Sl. 58. Unutrašnjost crkve sv. Blaža u Zagrebu, prije intervencije oko oltara
Izvor: <https://mojzagreb.info/zagreb/mgz-crkva-svetog-blaza-ikona-hrvatske-moderne>

dekoracije secesije, ali ih u kasnije dorađenom projektu umanjuje, pokušavajući proniknuti u arhetipske arhitektonske oblike. Njegov zahtjev za logičnom i praktičnom arhitekturom ne oslobađa arhitekturu njezinog umjetničkog usmjerenja, već govori o cilju koji treba spojiti s praktičnošću.²⁰¹

Na crkvi sv. Blaža Viktor Kovačić otkriva svoj odnos prema novom shvaćanju arhitekture. Da bi istaknuo crkvu, Kovačić prostor trga blago izdiže u odnosu na nogostup, ali i razdvaja funkciju trga od ulice. Župni dvor koji je smješten sa zapadne strane crkve, oblikuje istovjetnim arhitektonskim elementima, kao i samu crkvu, a kameni rubnjak crkve stavlja kao poveznicu oblikovanja, te time jasnim razlikama glavnog i sporednog objekta definira i prostor samoga trga.

Crkva ima tlocrt grčkoga križa, a nadstvođena je velikom kupolom armirano-betonske konstrukcije na tamburu s

pandativima. Upravo ta kupola je prva građena kupola tom konstrukcijskom metodom i u svoje je vrijeme bila veliko tehničko dostignuće.

Kovačićev boravak u Raveni i proučavanje tamošnjih ranokršćanskih crkvenih građevina imalo je utjecaja na projektiranje crkve sv. Blaža. On tako „na bizantskom tlocrtu uz specifične zahtjeve investitora razgrađuje svoju složenu misao o prostoru virtuožnošću klasičnog majstora i čistim arhitektonskim elementima stvara harmoničnu prostornu kompoziciju vrhunskog dometa.²⁰²

Osim paralela s bizantskom crkvenom arhitekturom, naziru se i poveznice sa starohrvatskom romaničkom sakralnom arhitekturom. U pročelju crkve vidljiva su tri načina

²⁰¹ Usp. Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 60-61.

²⁰² T. PREMERL, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata*, str. 20-21.

obrade fasade po zonama. Prva zona, najniža rađena je u rustičnom kamenu, zatim druga u žbuci i treća koju čine krovovi u bakrenom limu. Tu vanjsku zonsku razdijeljenost prati i unutrašnja s naglašenim vijencima. Prema skicama može se vidjeti da je Kovačić imao namjeru unutrašnjost obraditi kroz tri zone. Najniža zona je u kamenoj oblozi do prvog vijenca, između prvog i drugog vijenca su mozaici, te u trećoj zoni freske.

Viktor Kovačić je pratio zbivanja moderne arhitekture pa je zasigurno znao za crkvu sv. Leopolda na Steinhofu u Beču, koju je projektirao njegov učitelj O. Wagner. Vidljive su poneke tlocrtne sličnosti te one u oblikovanju stupova i prozorskih otvora. Crkva sv. Leopolda je izvedena u tri zone u fasadi i unutrašnjosti, a kupola je rađena od metalne konstrukcije. Crkva sv. Blaža je remek-djelo protomoderne hrvatske arhitekture s jedinstvenim arhitektonskim izričajem.

Premda su u doba projektiranja crkve sv. Blaža još uvijek bile na snazi smjernice Tridentskog koncila, uočava se novi duh u shvaćanju liturgijskog prostora. Arhitektonsko posezanje za centralnim križnim tlocrtom i orijentacija svetišta prema sjeveru nisu bili u duhu tridentskih smjernica. U prostor se pristupa kroz ulazni narteks. Križnim tlocrtom arhitekt oslabljuje autoritet usmjerenja.²⁰³ Liturgijski prostor s klupama je jasnog usmjerenja prema prezbiteriju, s obzirom da je križnog tlocrta, a na križanju krakova se uzdiže kupola, centralnost prostora je neupitna. Sjeverni krak križnog tlocrta u koji je smješten prezbiterij, naglašen je blagim apisdalnim završetkom, ali bez trijumfalnog luka.

Crkva nije bila do kraja završena, pa se 2014. godine pristupilo uređenju prezbiterija. Prilikom preuređenja otkrivena su tri osmerokutna prozora u apsidi iza oltara, koji su obnovljeni i u njih ugrađeni vitraji. Prezbiterij je ukrašen freskom Krista Pantokatora u konhi apsida iznad drugog vijenca i novim oltarom.

Novi kameni oltar prema narodu je smješten u osi postojećeg oltara na rubu prezbiterija, te dijelom izlazi u lađu crkve, čime ga se htjelo približiti narodu. Postavljen je na okruglu metalnu platformu izrađenu od inox lima, a čiji obod bi trebao replicirati kupolu.

Intervencija u prostor prezbiterija s metalnom platformom koja nosi oltar se ne uklapa u cijeli



Sl. 59. Unutrašnjost crkve sv. Blaža u Zagrebu, nakon intervencije oko oltara
Izvor: <https://mojzagreb.info/zagreb/mgz-crkva-svetog-blaza-ikona-hrvatske-moderne>

²⁰³ Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 150.

ambijent crkve i postojećeg liturgijskog prostora, te nije potpuno jasno što se htjelo dobiti tom instalacijom.

Arhitektonske zamisli i djelovanje Viktora Kovačića potpuno su paralelni i istovremeni suvremenim smjerovima kretanja srednjoeuropske arhitekture, koju su predvodili nekadašnji učenici arhitekta Otta Wagnera.

„Kovačić gradi svoju složenu misao o prostoru virtuoznošću klasičnog majstora i čistim arhitektonskim elementima stvara harmoničnu prostornu kompoziciju vrhunskog dometa, bez ijednog elementa secesije. Unutrašnjost nosi nešto od svjetla Wagnerove crkve. Poznati klasični elementi, od koncepcije do detalja u Kovačićevu sklopu, postaju nositelji impresivnog i novoga prostornog shvaćanja. Tu je Kovačić dosljedan svojim stajalištima.“²⁰⁴



Sl.60. Unutrašnjost crkve sv. Blaža u Zagrebu
<http://kgalovic.blogspot.com/2012/02/arhitekt-viktor-kovacic-i-crkva-sv.html>

4. 1. 1. 2. Crkva Majke Božje Kraljice Hrvata na Sljemenu

Crkvu Majke Božje Kraljice Hrvata na Sljemenu projektira arhitekt Juraj Denzler, 1931. godine.

„J. Denzler odbacuje potpuno i posljednje reminiscencije na eklektizam, pročišćuje svoj arhitektonski izraz i izgrađuje novi prostor suptilnim vrednovanjem materijala, poštujući uvijek arhitektoniku i volumen. Klasična shema u smislu čistoće uvijek će ostati prisutna u njegovu stvaranju, a suptilnost arhitektonskog detalja dolazi do punog izražaja u oblikovanju prostora dajući mu konačnu i zaokruženu vrijednost, a da pri



Sl. 61. Crkva Majke Božje Kraljice Hrvata, Sljeme, arhitekt J. Denzler, 1931. godine
Foto: I. Jurišić

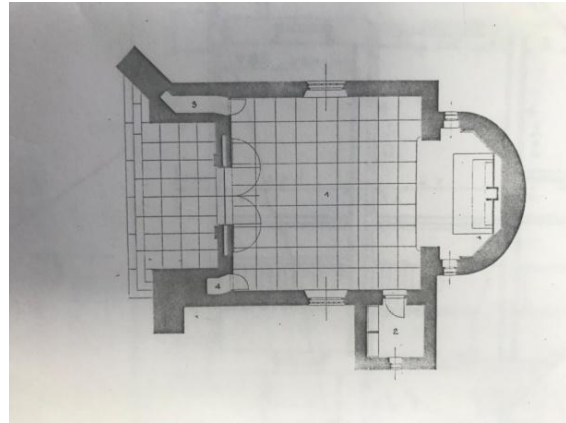
²⁰⁴ T. PREMERL, *Povijesnost arhitekture*, str. 204.

tome nikada ne postaje sam sebi svrhom. Na crkvi Majke Božje Kraljice Hrvata na Sljemenu Denzler je pokazao svoj kreativni odnos prema jednom po sadržaju tradicionalnom zadatku kojeg rješava u modernom duhu bez dilema između tradicionalne i nove forme.²⁰⁵

Gradi materijalom kojeg nalazi na samom mjestu gradnje, a to je kamen i drvo. Crkva je tako oblikovana da je originalna i neobično snažna, premda nije velikih proporcija, ali izuzetno dobro uklopljena u okoliš. Crkva kao da je srasla s prirodom, a toj sraslosti svakako doprinosi autohtoni rustično obrađeni sivozeleni škriljevac. Prekrivena ljuskastim crijepom, te drvenim stropom vanjskog trijema, masivnim ulaznim vratima, jednostavno kao da izrasta iz okruženja u kojem je sagrađena.



Sl. 63. Crkva Majke Božje Kraljice Hrvata, Sljeme, arhitekt J. Denzler, 1931. godine
Foto: I. Jurišić



Sl. 62. Crkva Majke Božje Kraljice Hrvata, Sljeme, tlocrt arhitekt J. Denzler, 1931. godine
Izvor: Arhiv Hrvatske provincije DI, Zagreb

Premda arhitekt Juraj Denzler u to vrijeme projektira zgradu Gradskih poduzeća u modernom stilu, projektirajući sljemensku kapelu, ne prepušta se novim postulatima modernog internacionalnog stila, već ih, pokušavajući razumjeti polazišta Crkve, nastoji na specifičan način uklopiti u tradicijski slijed.²⁰⁶

Kako još uvijek vrijede načela Tridentskog koncila po pitanju gradnji crkvenih objekata, arhitekt Juraj Denzler pokušava pomiriti ta načela i modernu koja već u veliko hvata maha u crkvenoj gradnji. Arhitekt Juraj Denzler na tradicijskom tlocrtu oblikuje modernističku crkvenu građevinu i možemo slobodno reći da je stvorio jedno vrhunsko djelo liturgijske arhitekture toga doba.

„Oblik ovdje doslovce izvire iz funkcije i materijala, a detalj produhovljuje stvaralačka misao. Ova je kapelica, dakle, ujediniła u svom obliku i

²⁰⁵ T. PREMERL, *Hrvatska arhitektura između dva rata*, str. 55.

²⁰⁶ Usp. Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 66.

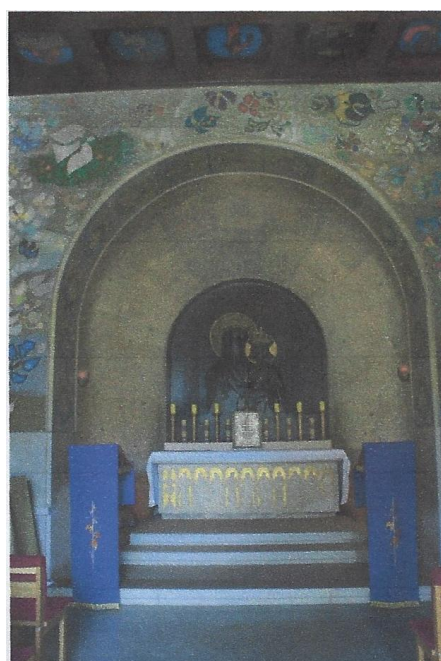
funkciju i konstrukciju sa svim njenim načinima i tako nam se i danas pokazuje kao vrhunsko ostvarenje moderne arhitekture“.²⁰⁷

Premda je tlocrt lađe kvadratnog oblika, dodatkom apside i ulaznog pretprostora, on zadobiva karakter longitudinalne građevine, čime se ne odstupa od tridentske sheme. Kapela je izgrađena na vrhu brežuljka kome se pristupa drvenim stepenicama koje završavaju na platou s kojeg se trima stepenicama uspinje na trijem kapele. Trijem je omeđen dvama pilastrima, koji su natkriveni, te s krovom tvore jednu vrstu narteksa. Iz lijevog pilastra izrasta zvonik, koji doduše više podsjeća na preslicu starih dalmatinskih crkava. Arhitekt zvonik ne integrira na način kako to nalazimo u povijesnim stilovima, kao zvonik na pročelju ili kao samostalni element uz crkvenu građevinu.

Unutrašnjost je usmjerena prema apside, koju izvana čini zid polukružnog tlocrta, a na njega je oslonjena polukupola izvedena kao drvena konstrukcija. Apsida premda je izvana polukružna, gledana iz unutrašnjosti, izrađena je kao dio pola osmerokuta, te se dobio ravan zid u koji je ugrađen reljef Majke Božje i koji slijedi geometriju trijumfalnog luka. Prostor prezbiterija, koji je izdignut trima stubama u odnosu na nivo lađe, osvjetljen je iz lađe crkve dvama nevidljivim izvorima svjetlosti. Ti izvori svjetlosti u prezbiteriju, daju posebnost i ugođaj sakralnog prostora. U središtu prezbiterija se nalazi oltar s tabernakulom.²⁰⁸

Ova sakralna građevina satkana je od autorova modernog mišljenja prostora, razumijevanja liturgijskih zahtjeva i njihovim prevođenjem u nove prostorne vrijednosti. Unutarnji prostor je dodatno oplemenjen umjetničkim djelima brojnih umjetnika. Strop je izrađen od slavonske hrastovine, ukrašen je hrvatskim povijesnim grbovima i reljefom Bogorodice s Djetetom, a oltar s reljefnim likovima svetaca izrađen je od bračkog kamena.²⁰⁹

Crkva je vrhunsko djelo moderne hrvatske arhitekture, ali svojom jednostavnošću i svojim stapanjem s okolinom u sebi utjelovljuje nešto od starohrvatskih crkvice. Arhitekt



Sl. 64. Crkva Majke Božje Kraljice
Hrvata, Sljeme, arhitekt J. Denzler, 1931.
godine
Foto: I. Jurišić

²⁰⁷ T. PREMERL, *Hrvatska arhitektura između dva rata*, str. 55.

²⁰⁸ Usp. Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 66.

²⁰⁹ Usp. Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 67.

Juraj Denzler sa svojim suradnicima ostvario je autentičnu prisnu sakralnu građevinu, čija se prostorna organizacija stapa u jedinstvenoj vrijednosti spomena i kontemplacije.²¹⁰

4. 1. 1. 3. Crkva sv. Antuna Padovanskog u Zagrebu

Izgradnja crkve sv. Antuna Padovanskog u Zagrebu prema nacrtima arhitekta Jurja Denzlera započela je 1931. godine, a dovršena je 1934. godine. Crkva je projektirana kao trobrodna crkvena građevina bazilikalnog tipa s naznakama križa. Pročelje je rađeno u duhu tradicije s portalom i rozetom stvarajući skladnu proporciju izrečenu modernim jezikom, a obrada pročelja grubim kamenom jednostavnim modernističkom volumenu daje naglasak romaničke crkve. Osvjetljenje je osigurano nizom pravokutnih prozora u pobočnim lađama, a koji završavaju s prozorima u prezbiteriju.

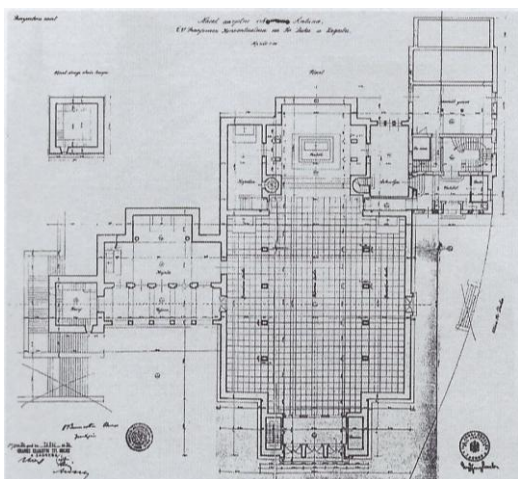
Liturgijski prostor je razdijeljen trima lađama, od kojih srednja dominira nad ostale dvije, kako svojoj širinom tako i svojom visinom.

Osnova tlocrta je kvadrat koji je podijeljen na tri lađe, a naznake križa se



Sl. 65. Crkva sv. Antuna Padovanskog, Zagreb, J. Denzler

Izvor: <https://www.sv-antun.hr/svetiste/>



Sl. 66. Tlocrt crkve sv. Antuna Padovanskog, arhitekt J. Denzler

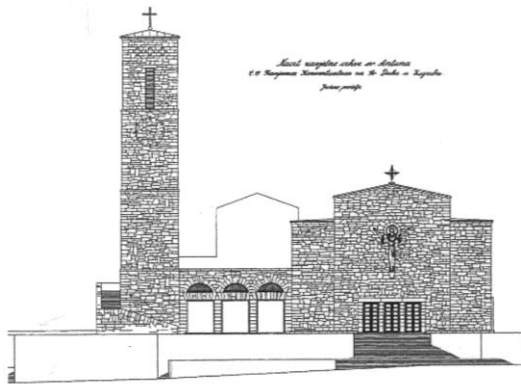
Izvor: Zorana, SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću. Katoličke liturgijske građevine*, Zagreb, 2017., str. 69.

pojavljuju u adicijama na srednjoj lađi. Na prednjoj strani gradnjom ulaznog narteksa koji izlazi iz gabarita kvadrata, a na stražnjoj strani gradnjom prezbiterija sa svetištem, koje također izlazi iz gabarita kvadrata.

Srednja lađa koja je viša od pobočnih lađa stvara tip bazilikalne građevine i završava pravokutnom apsidom ravnog stropa u istoj visini.

²¹⁰ Usp. Darja RADOVIĆ MAHEČIĆ, *Arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Školska knjiga, Zagreb, 2007., str. 191.

U tlocrtnom rješenju kvadratom se pokušava izići iz forme tridentskog koncepta longitudinalnog liturgijskog prostora i na taj način vjernike više povezati s prostorom prezbiterija. Veća povezanost vjernika postignuta je i ukidanjem trijumfalnog luka između srednje lađe i prezbiterija, ali stupovi koji razdvajaju lađe ipak prostor usmjeruju prema svetišću. Prezbiterij je u odnosu na lađu izdignut te time dodatno naglašava



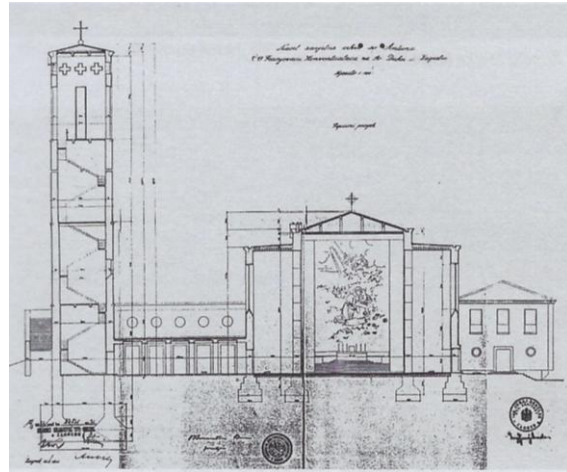
Sl. 68. Južna fasada crkve sv. Antuna Padovanskog, J. Denzler

Izvor: *Kvartal : kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, Vol. VI No. 1-2, 2009., str. 102.

lađama. Kod kasnijih obnova oltari su uklonjeni, a 2008. godine je izgrađen zvonik koji je bio predviđen još u prvim nacrtima.

Na ovoj crkvenoj građevini, Denzler je ne odstupajući previše od odredaba Tridentskog sabora o liturgijskom prostoru, ostvario karakter prostora koji odiše modernošću, a ona se očituje u proporcijama i oblikovanju konstrukcije.

„Arhitekt J. Denzler je ovim djelom uspio sjediniti divergentne polove modernog duha racionalnih proklamiranih



Sl. 67. Presjek crkve sv. Antuna Padovanskog, J. Denzler

Izvor: Zorana, *SOKOL GOJNIK, Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću. Katoličke liturgijske građevine*, Zagreb, 2017., str. 69.

svetišće, prema prvotnom projektu zid apside je trebao biti oslikan.

Nakon Drugog vatikanskog sabora 1984. godine prezbiterij se preuređuje prema nacrtima arhitekta B. Barnardija u skladu s novim liturgijskim smjernicama, te se oltar okreće prema narodu.

Iznad svetohraništa je postavljen baldahin kojeg nose četiri stupa. Prvotno su bila i dva pobočna oltara u pobočnim



Sl. 69. Crkva sv. Antuna Zagreb, unutrašnjost
Izvor: <https://www.sv-antun.hr/fotogalerija/#gallery-30>

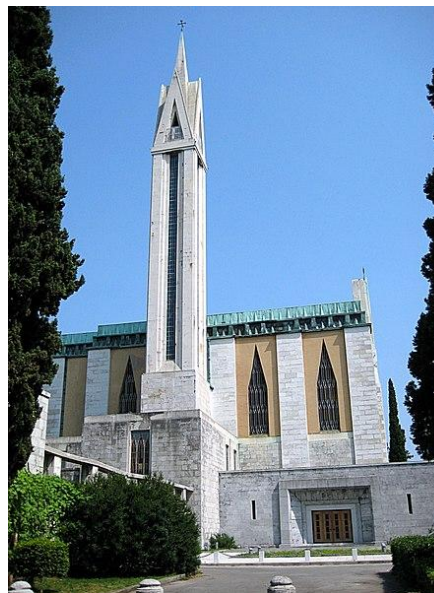
postulata i duhovnoga pregnuća usidrenog u kršćanskoj teologiji i liturgiji, čime je stvorio liturgijski prostor prožet kršćanskom sakralnošću utkanom u zakonitosti moderne“.²¹¹

4. 1. 1. 4. Crkva sv. Romualda i Svih Svetih u Rijeci

„Crkva sv. Romualda i Svih Svetih, poznata i kao Votivni hram, riječkog arhitekta Brune Anghebena izgrađena je u spomen talijanskim žrtvama Prvog svjetskog rata u vrijeme kada je Rijeka bila pod talijanskom vlašću. Dok joj zagrebački povjesničari arhitekture posvećuju malo pozornosti i gotovo osporavaju bilo kakvu vrijednost, nazivajući je i nedorazumom moderne arhitekture, riječki je povjesničari umjetnosti smatraju malim remek-djelom i bitnom sastavnicom arhitekture prošlosti i vizure grada“.²¹²

Crkva je važna jer ispisuje jednu nedostajuću, ali bitnu stranicu povijesti sakralne arhitekture u Hrvatskoj. Crkva Sv. Romualda i Svih svetih svakako jedna je od važnijih sakralnih građevina u Rijeci izgrađenih između dva svjetska rata. Nalazi svoje mjesto na bitnoj stranici povijesti sakralne arhitekture u Hrvatskoj dvadesetog stoljeća.

„O Votivnom hramu se dosta pisalo, a još više raspravljalo, ali se gotovo uvijek sagledavao isključivo u kontekstu moderne arhitekture, poglavito unutar onoga odjeljka koji se odnosi na talijanski racionalizam kraja dvadesetih i tridesetih godina. Ta vrsta nesporazuma na razini teorijskog promišljanja rezultirala je i negiranjem bilo kakvih oblikotvornih vrijednosti ovoga zdanja.“²¹³



Sl. 70. Crkva sv. Romualda i svih svetih, Rijeka

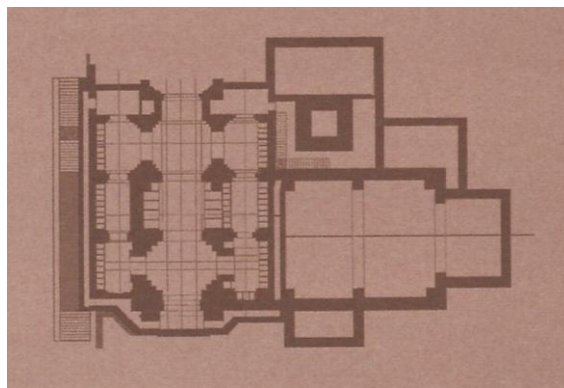
Izvor:https://hr.m.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Crkva_sv_Romualda_i_Svih_Svetih_na_Kozali_Rijeka_240608_roberta_f.jpg

²¹¹ Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 69.

²¹² D. RADOVIĆ MAHEČIĆ, *Arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, str. 149.

²¹³ Berislav VALUŠEK, Bruno Angheben, Votivni hram na Kozali - dijaloški eklekticizam tridesetih, *Oris*, 4 (1999.), str. 98-109.

B. Angheben 1926. godine radi prvi projekt za koji je bio nadahnut crkvom sv. Franje Asiškog, uz korištenje opeke i kamena kao građevnog materijala. Takvu crkvu je bilo lakše prilagoditi terenu, a njenom izgradnjom, talijanska uprava je htjela ukazati na dugačku tradiciju sakralne gradnje. Naglasak je bio, kako na starim stilovima, tako i na tradicionalnim materijalima cigli i kamenu.



Sl. 71. Crkva sv. Romualda i svih svetih u Rijeci, tlocrt
Izvor: D. RADOVIĆ MAHEČIĆ, *Arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, str. 149.

Prvi idejni nacrt nije bio odlučujući, a u prilog neodlučnosti je išlo i mišljenje Počasnog odbora. Počasni odbor je bio mišljenja da ne treba graditi kopiju prijašnjih uzora crkva, već da crkva treba biti tako oblikovana da prenosi čvrstoću vjere. Ona treba podsjećati i na grubost okoline pa bi se trebao upotrijebiti domaći okolni kamen.

„U idućim godinama, rasterećen pritisaka i sugestija, arhitekt je elaborirao projekt u modernom duhu, a modificiran i unaprijeđen koncept trebao je biti jamstvo da će crkva zaista postati umjetničko djelo kako je to zagovarano od samog početka, dostojno novog vremena i izabranog značenja.“²¹⁴

Nakon dorade prvog projekta pročišćavanjem linija i pročelja, premda reducirane dekoracije, postigla se jasnoća i monumentalnost građevine. Monumentalnost je dodatno naglašena oblogom u kombinaciji sivog i bijelog kamena, te oblaganjem zvonika umjetnim kamenom. Uz to je forma gotike naglašena šiljastim završetcima portala, prozora i zvonika.

Prisutna gotika je vidljiva u šiljastim završetcima portala i prozora u koje su ugrađeni vitraji, ali i u krovnom završetku zvonika. Zvonik je projektiran na osnovi četiri stupa, među koje je umetnuto staklo koje stvara dojam gotičke prozračnosti. Cijela građevina s naglašenom vertikalnošću stremlje u visine čime podsjeća na vertikalnost gotičkih crkava.

Prozorski otvori na bočnim zidovima i prezbiteriju, te veliki otvor iznad portala ukrašeni su vitrajima, koji se u prostoru razvijaju plastično, poput reljefa, tvoreći kompleks staklenih prizmi u „prigušenoj“ plavoj, žutoj i ljubičastoj boji na kojima se Sunčeve zrake lome i postižu učinak ujednačenog toplog osvjetljenja interijera.²¹⁵

²¹⁴ Julija LOZZI BARKOVIĆ, Bruno Angheben i crkva Sv. Romualda i Svih svetih u Rijeci: prilog istraživanju i valorizaciji, *Ars Adriatica*, 11 (2021.), str. 330.

²¹⁵ Usp. J. LOZZI BARKOVIĆ, *Bruno Angheben i crkva Sv. Romualda*, str. 338.

„Usporedimo li kubističku kristaličnu reljefnost konstrukcije stakala vitraja sa sličnim europskim ostvarenjima toga vremena, neizbježno ćemo doći do češke kubističke arhitekture iz vremena prvog desetljeća pa sve do tridesetih godina dvadesetog stoljeća.“²¹⁶

„Kripta, u suterenskom dijelu crkve, postavljena je poprečno u odnosu na njezino prostorno usmjerenje, s portalom prema zapadu. Interijer, za koji je upotrijebljen ručno obrađen umjetni kamen, stroge je klasične koncepcije, raščlanjen četirima stupovima na središnji pravokutni brod i dvama sa strane. Između stupova i uzduž bočnih zidova umetnute su četvrtaste niše s imenima poginulih, a u dnu glavnog broda, nasuprot ulazu, oltarni blok sa željeznim križem“.²¹⁷



Sl. 72. Crkva sv. Romualda i svih svetih, Rijeka, pogled prema oltaru

Izvor: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crkva_sv_Romualda_i_Svih_Svetih_na_Kozali_Rijeka_240608_3_roberta_f.jpg

Crkva je projektirana longitudinalno u čijoj osi je lađa s prostorom za vjernike, i prezbiterijem u produžetku lađe. Prezbiterij je kvadratnog oblika visine stropa kao i lađa crkve s oltarom. Nad oltarom je baldahin u obliku piramide postavljen na četiri stupa. Vanjska jednostavnost ogleda se i u unutrašnjoj jednostavnosti, dominacijom trokutnih i pravokutnih oblika koji su u dobrom suodnosu s mramornim oblogama u crnoj, smeđoj i sivoj boji. Prilaz crkvi je s platoa kojem se prilazi dvokrakim stubištem. Pri gradnji B. Angheben je koristio onodobne konstruktivne mogućnosti, te je cijela nosiva konstrukcija izrađena u armiranom betonu, kao i zidovi, ploče te završetak okvira iznad portala.

„Ključ za razumijevanje Anghebena na primjeru Zavjetnog hrama možemo pronaći u duhu vremena, u vremenu velikog citatnog dijaloga. U prvom desetljeću 20. stoljeća trajala je, naime, kako kaže Dubravka Oraić Tolić, velika citatna polemika s prošlošću, ali monološka i destruktivna, »polemika« koja je pokušavala raščistiti teren umjetnosti opterećen prošlošću za nove ideje o umjetnosti i za nova djela. Nasuprot tome, u tzv. dijaloškom vremenu avangarde, koje nastupa krajem dvadesetih i u tridesetim godinama, odnos prema prošlosti i s prošlošću nije bio opterećen isključivošću s početka stoljeća. Uvelike i zbog iskustva I. Svjetskog rata, kada je u pitanje došla opstojnost europskih kulturnih vrijednosti, prevladavalo je mišljenje da

²¹⁶ B. VALUŠEK, Bruno Angheben, Votivni hram na Kozali, str.

²¹⁷ J. LOZZI BARKOVIĆ, Bruno Angheben i crkva Sv. Romualda, str. 335.

kulturu treba čuvati i uspostaviti dijalog s tradicijom. Primjera koji podupiru ovu tezu ima u europskoj umjetnosti toga vremena bezbroj, od talijanskog Novecenta i pokreta Valori plastici, preko Picassa, sve do američke arhitekture Art décoa s pripadajućom arhitektonskom plastikom. Unutar tog teorijskog diskursa naći ćemo uostalom i Plečnika, i našeg Kovačića, a i Loosa s nekim promišljanjima“.²¹⁸

Svoju interpretaciju ovakve crkve arhitekt je objasnio kroz svoju ljubav prema prošlosti, svojim entuzijazmom prema sadašnjosti i vjerom u budućnost, a što je važno primijetiti i kroz ezoteričnu tradiciju mističnog kulta prirode.²¹⁹

Možemo reći da crkva Sv. Romualda i Svih svetih predstavlja europski Art déco jer se na njoj može prepoznati eklekticizam s kraja dvadesetih i tridesetih godina, klasicizam povijesnih stilova, tradicija avangardnih pokreta s početka dvadesetog stoljeća i sve to povezano rješenjima moderne.

„Modernistička arhitektura B. Angheben odraz je službenog graditeljstva vremena u kojem je živio i stvarao, kada se nedostatak snage na političkom planu htjelo nadoknaditi snažnom, monumentalnom arhitekturom. Angeheben je unutar tog programa znao naći i pokazati istančani ukus i hrabrost. (...) Kao intelektualac prihvatio je „razionale“, a kao Primorac, koji u sebi nosi vizije silueta liburnijskih akropolskih naselja podno Učke – u kojima dominira vertikala zvonika – spaja ta dva faktora: racionalno i primorsko, u idealno zajedništvo: umjetničko djelo koje je nadživjelo ljude i događaje koji su ga inicirali, a zadržalo estetsku vrijednost zbog koje je i ostvareno“.²²⁰

4. 1. 1. 5. Crkva Gospe Lurdske u Zagrebu

Crkva Majke Božje Lurdske u Zagrebu počela se graditi 1936. godine uz samostan, jer je samostanska kapela s vremenom postala pretijesna. Izrada projekta crkve je bila povjerena arhitektu Joži Plečniku. Po izradi projekta najprije se pristupilo izgradnji kriptе koja je vrlo brzo bila pod krovom.

²¹⁸ B. VALUŠEK, Bruno Angheben, Votivni hram na Kozali, str.

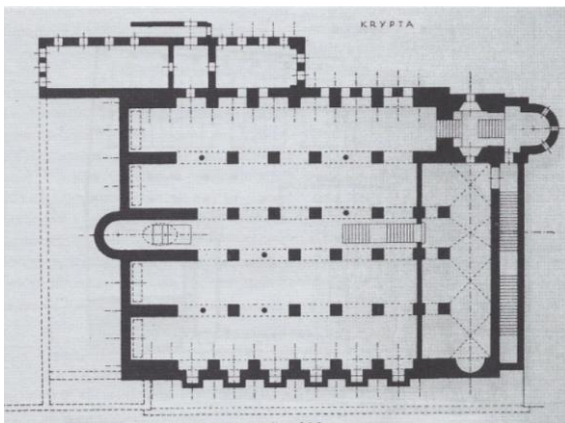
²¹⁹ Usp. B. VALUŠEK, Bruno Angheben, Votivni hram na Kozali, str.

²²⁰ Daina GLAVOČIĆ, Votivni hram na Kozali, *Čovjek i prostor*, 35 (1988.) 5(422), str. 16.

Plečnikova zamisao crkve bila je veličanstvena, možda i presmiona, crkvu je zamislio u dvije etaže, u donjoj etaži koja je kripta je donja crkva, a nad kriptom gornja crkva. Ovo djelo je nastalo u vrijeme Plečnikova zrela razdoblja. U tom razdoblju u arhitekturi, pa tako i u sakralnoj arhitekturi su već dominirali postulati moderne. Plečnik je ostvario djelo u kojem sjedinjuje elemente starije arhitekture s novim oblicima u kojima



Sl. 73. *Gospa Lurdska, Zagreb, Arhitekti, Z. Vrkljan i V. Balley*
Izvor: <https://gospa-lurdska.hr/2021/06/>

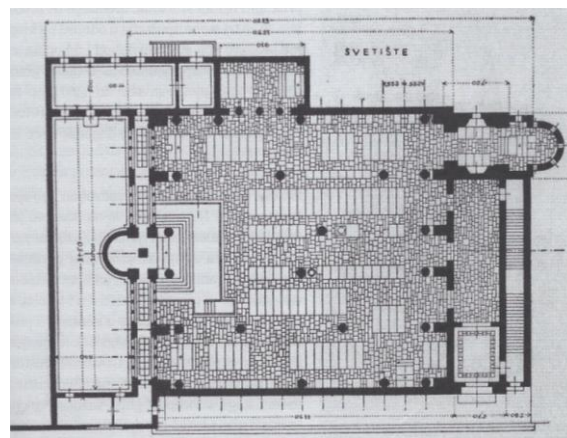


Sl.74. *Crkva Gospe Lurdske, Zagreb, tlocrt kripe*
Izvor: Zorana, SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. Stoljeću. Katoličke liturgijske građevine, Zagreb, 2017., str. 75.*

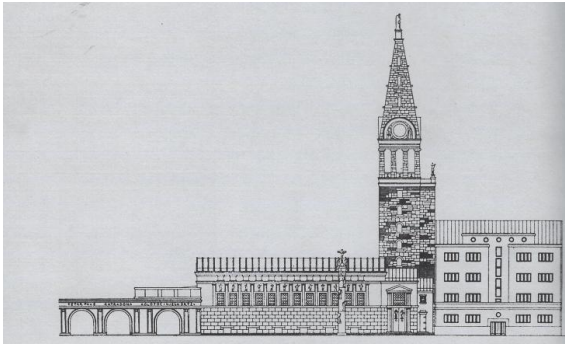
ipak interpretirajući ih na nov način, možemo ga smatrati istinskim modernistom. Longitudinalno usmjerenje tridentskih smjernica i naglasak na uključivanju zajednice neutralizira u kripti naoko slobodnim rasterom stupova. Stupovi kriptu dijele u pet lađa, od kojih tri središnje na nižem nivou u odnosu na krajnje. Time se dobio ophod u kojem su smještene ispovjedaonice. Tijekom gradnje, zbog financijske situacije, došlo je do odstupanja

spaja želju za veličanstvenošću koja je iznikla na bečkoj secesiji. Te oznake su vidljive u kripti, ali još i više u neizgrađenoj gornjoj crkvi po njegovim zamislima.

Plečnik u realizaciji projekta polazi s točke sudjelovanja vjernika u liturgijskim obredima, potaknut liturgijskim pokretima s početka dvadesetog stoljeća. Premda se u načelu drži odredaba Tridentskog sabora,



Sl. 75. *Crkva Gospe Lurdske, Zagreb, tlocrt crkve*
Izvor: Zorana, SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. Stoljeću. Katoličke liturgijske građevine, Zagreb, 2017., str. 75.*



Sl. 76. Crkva Gospe Lurdske, Zagreb, sjeverna fasada
Izvor: Zorana, SOKOL GOJNIK, Sakralna arhitektura
Zagreba u 20. Stoljeću. Katoličke liturgijske
građevine, Zagreb, 2017., str. 76.

od izvorne namjene kripe, te je kripta uređena kao liturgijski prostor.

Gornja crkva je zamišljena bez lađa, jer je prorjeđivanjem i izmicanjem stupova umanjena usmjerenost liturgijskog prostora. Prezbiterij s ambonom uvlači se u prostor lađe, a mala uska apsida stavlja naglasak na oltar prema tridentskim smjernicama. Prostor prezbiterija s oltarom i ambonom su

žarišta liturgijskog prostora, dok se asimetričnim razmještajem klupa dodatno razbija usmjerenost i gradi okupljena zajednica.

„... U svim Plečnikovim radovima prisutna (je) briga za ljepotu i plemenitost materijala i za preciznost detalja. Ništa u njegovoj arhitekturi nije prepušteno slučaju, svaka je sitnica pažljivo odmjerena i usklađena s cjelinom. Plečnik je u kasnijim svojim radovima prevladao secesiju, ostvarivši originalan arhitektonski izraz u ‘sintezi arhaične elementarnosti i profinjenog oblikovanja’. Upravo su ove značajke



Sl. 77. Unutrašnjost kripe Crkve Gospe Lurdske, Zagreb
Izvor: <http://www.ciprianobortolato.it/styled/PLECNIK/page-58/>

zrelog Plečnikova stila u punoj mjeri prisutne u kripti Gospe Lurdske. Arhaična je elementarnost prostora potencirana niskim stropom, nizovima masivnih stupova sa zdepastim, teškim kapitelima, te škrtnim osvjetljenjem koje upućuje pogled prema oltaru, gdje iz daljine blistaju mramor i mjed, sabirući na svojim mnogim ploham svjetlo i kazujući da se tu zbiva neki izuzetan i svečan čin. Naglašenoj masivnosti arhitekture kripe suprotstavljeni su laki i prozračni oltari, tami je suprotstavljeno svjetlo, materiji duh. Tu je ostvarena u pravom smislu metafizika prostora, što je moglo proizaći samo iz dubokog i snažnog doživljaja umjetnika. Približimo li se pak oltarima, opazit ćemo da je svaki njihov dio, poput neke dragocjenosti, pažljivo (oblikovan od ulaznih vratašca do svijećnjaka i vrata svetohraništa, križeva ili jedva vidljivih mramornih stupova, i da je svaki taj dio izveden drugačije i originalno, a opet svi zajedno odaju istu ruku, istu stvaralačku misao. Tako ovaj prostor najprije impresionira kao

cjelina, a tek zatim — onome koji traži – otkriva svu raskoš i ljepotu svojih dragocjenih detalja“.²²¹

Pošto nakon Drugog svjetskog rata vrijeme za gradnju svetišta nikako nije bilo naklonjeno, tek početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća počinje se razmišljati o nastavku gradnje gornje crkve, ali se odustaje od Plečnikovih nacрта. Izrada projekta gornje crkve i dodatnih sadržaja povjerena je arhitektima Z. Vrkljanu i V. Balleyu, a Vrkljan je bio uključen od samog početka radova na kripti, te 1965. godine projektira i predvorje. Gornja crkva je definirana kasnomodernim stilom koji na sasvim drugačiji način definira crkveni volumen. Nad kriptom se gradi dvorana izvedena u obliku kocke, sa simetrično naboranom fasadom, s uskim vertikalnim svjetlosnim otvorima koji su ukrašeni betonskim elementima s ornamentima križa.

Na pročelju nove gornje crkve, razlikuju se tri zone, s jasnom bazom na koju je postavljena središnja zona oplošja koje je zaokruženo krovom kao trećom zonom. Na taj način su spojena tri elementa fasade, baza pravokutnog oblika, središnji dio kvadratnog oblika i krov trapeznog oblika. Vertikalnost crkve je naglašena uskim svjetlosnim otvorima od baze do krova. Do crkve je dograđen ulaz iz kojeg se ulazi u gornju crkvu i silazi u kriptu. Ulazom dominira portal kojeg po sredini razdjeljuje kip, a iznad portala su četiri niza s po pet otvora u obliku križa. Kako nije izrađen projekt uređenja gornje crkve liturgijska mjesta nisu posebno naglašena.

„Već kod rješavanja predvorja crkve moralo se odustati od Plečnikova plana, i to iz više razloga. Ponajprije, nezgodno je bilo ogromno otvoreno vanjsko prilazno stubište, a zimi, kad padne snijeg i dođe led, postaje neprohodno. Da se dođe u kriptu, trebalo se uspinjati vanjskim prilaznim stubama do visine gornje crkve, a zatim kroz poseban ulaz silaziti drugim

jednokrakim, razmjerno uskim stubištem u kriptu. Radi toga kod razradbe plana predvorja odlučeno je da se ulaz podigne samo za 2 stepenice od površine pločnika, a sve ostale stepenice da se smjeste u predvorje i da predvorje bude zajedničko, kao ulaz u gornju crkvu i silaz u kriptu. Toranj sa stražnje strane maknut je i stavljena je dolje



Sl. 78. Unutrašnjost crkve Gospe Lurdske, Zagreb
Izvor: <https://gospa-lurdska.hr/>

²²¹ Žarko DOMLJAN, Kripta – umjetničko djelo arhitekta Plečnika, *Majka*, 1(1976) 2., str. 9-10

vjeronaučna dvorana, a gore uredske prostorije. Na temelju novih planova, tijekom god. 1966. izgrađeno je predvorje“.²²²

Crkva je konačno završena 2015. godine, projektom unutrašnjeg uređenja gornje crkve, kojeg izrađuju arhitekti I. Gojnik i Z. Sokol Gojnik. Arhitekti su postojeći prostor gornje crkve koji je bio uvjetovan i koji nije povezan s Plečnikovim izvornim projektom, kreirali liturgijski prostor s oltarom prema narodu kako već preporučuju odrednice Drugog vatikanskog sabora pri gradnji novih crkvenih građevina. Liturgijski prostor je trebalo prilagoditi dvama ulazima te prezbiterij smještaju uz južni zid. U prezbiteriju je smješten oltar, a iza oltara na zidu su dva stupa koji sa stropom iznad oltara aludiraju na nekadašnje oltarne ciborije. S obzirom na prostor gorenje crkve, arhitekti su uspjeli stvoriti dobar liturgijski prostor u duhu smjernica Drugog vatikanskog sabora.

4. 1. 1. 6. Crkva Sv. Marka Križevčanina u Zagrebu

Crkvu Sv. Marka Križevčanina smještenu u zagrebačkoj radničkoj četvrti, na Selskoj cesti projektirao je arhitekt Marijan Haberle 1939. godine. Crkva je osmišljena gotovo kao industrijska, utilitarna arhitektonska građevina, ali je oblikovana vrhunski, s karakterističnim detaljem ravne armirano-betonske krovne ploče.²²³

Ovim projektom arhitekt Marijan Haberle pokušava odrednice Tridentskog sabora spojiti s modernim konceptom crkvene građevine, te funkcionalno riješiti gradnju sakralnog objekta u novoj urbanoj gradskoj sredini, sa svim obilježjima moderne arhitekture.

„Oblikovao je modernu liturgijsku građevinu koje je osnovna tema kompozicija horizontalnoga jednostavnog volumena natkrivenog tankom armirano-betonskom pločom i vertikalnog zvonika“.²²⁴

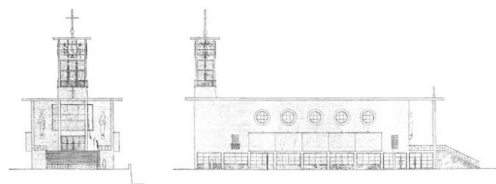


Sl. 79. Crkva sv. Marka Križevčanina, Zagreb
Izvor: <https://mapiranjetresnjevke.com/kvartovi/jarun/crkve-tresnjevke/>

²²² Zvonimir VRKLJAN, Gradnja crkve Majke Božje Lurdske, *Majka*, 2(1977)1, str. 12.

²²³ Usp. D. RADOVIĆ MAHEČIĆ, *Arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, str. 447.

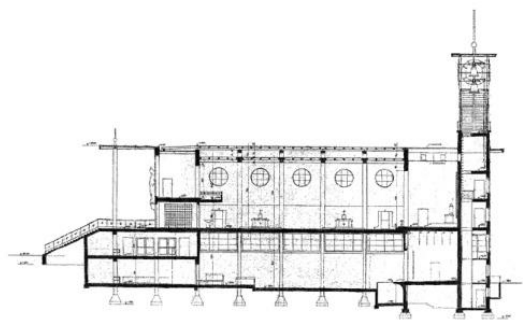
²²⁴ Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 72.



Sl. 80. Dio nacrt crkve Sv. Marka Križevčanina na Selskoj cesti – Državni arhiv [KK 2014.]
Izvor: <https://mapiranjetresnjevke.com/kvartovi/stara-tresnjevka/sv-m-krizevcenin/>

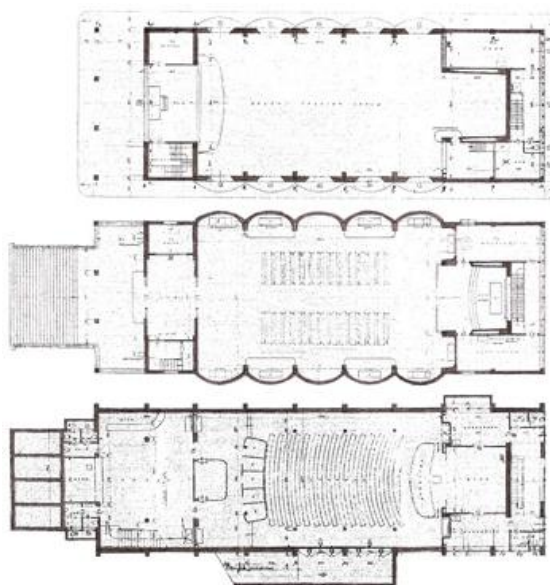
način stilizirani narteks. Pročeljem, koje je raščlanjeno četirima stupovima koji nose krovnu konstrukciju, dominira pravokutni otvor u koji je ugrađen vitraj, a ulaz je od ostakljenih metalnih vrata. Premda na pročelju nema rozete, ona se pojavljuje u obliku kružnih prozora iznad valjkastih niša.

„Riječ je o longitudinalnoj dvoetažnoj sakralnoj građevini zaključenoj od gabaritne linije izbačenim ravnim krovom zaobljenih uglova. Ulaz je markiran dubokim trijemom s četiri vitka četvrtasta stupa i širokim vanjskim stubištem kojim se



Sl. 82. Presjek crkve sv. Marka Križevčanina Zagreb
Izvor: <https://mapiranjetresnjevke.com/kvartovi/stara-tresnjevka/sv-m-krizevcenin/>

Crkva je oblikovana modernističkim elementima koji su najvidljiviji u fasadama. Pravilnog je geometrijskog oblika čije tijelo je natkriveno ravnom krovnom plohom. Liturgijskom prostoru koji je na gornjoj etaži, pristupa se stepenicama koje završavaju natkrivenim ulaznim prostorom, čineći na taj



Sl. 81. Tlocrt crkve sv. Marka Križevčanina u Zagrebu
Izvor: <https://mapiranjetresnjevke.com/kvartovi/stara-tresnjevka/sv-m-krizevcenin/>

pristupa crkvenoj lađi na razini gornjeg prizemlja. Na bočnim stranama nanizano je po pet visoko postavljenih okruglih prozora. Pod svakim od njih nalazi se u vanjskom zidnom plaštu istaknut poluvaljak. U donjem se prizemlju nalazi kriptna i pomoćne prostorije, a punina zida uvučena je iza razine stuponosača, čiji se ritam zato jasno iskazuje na bočnim pročeljima. Sa stražnje strane uz crkvu je priljubljen jednostavan četvrtasti



Sl. 83. Crkva sv. Marka Križevčanina, Zagreb -
unutrašnjost
Izvor: <https://www.zupa-sv-marka-krizevcanina.hr/>

zvonik: transparentna struktura ravnog krova, ponovno zaobljenih uglova“.²²⁵

Građevina je karakteristična svojim funkcionalnim konceptom i ujednačenosti konstruktivnih dijelova, koji s nenaglašenim detaljima tvore jednu komunikativnu arhitekturu, koja svojim skromnim oblikom i skladnošću ostvaruje izuzetnu posebnost. Premda longitudinalnog tipa, u njenom tlocrtu nazire se križna osnova. Križnu osnovu daju naslutiti ulaz i prezbiterij, koji izlaze iz

osnove nepodijeljenog liturgijskog prostora. Ulaz je smješten po sredini pročelja između dviju prostorija koje su lijevo i desno, te daju osnovu donjeg kraka križa. Prezbiterij koji je smješten u apsidu kvadratnog oblika koja se nastavlja na crkvenu lađu, ali širinom ne slijedi njene bočne zidove, te daje naslutiti gornji krak križa. Prezbiterij je jasno odvojen od prostora lađe stepenicama i gredom koja zamjenjuje trijumfalni luk. Iza apside je smješten zvonik izrađen u čeličnoj konstrukciji.

Crkva je usmjerena prema apsidi s prezbiterijem, što je naglašeno i jednakim okruglim nizom prozora u bočnim zidovima. Volumen crkve se u prostoru izdiže u obliku kvadrata jasnih ploha. Da bi se razlikovala od modernih stambenih jedinica ili poslovnih modernih zgrada, arhitekt uvodi poznate sakralne elemente i sakralnu simboliku.

Kroz povijesne etape u silueti grada su redovito dominirali sakralni objekti i činili težišne točke grada. Novi urbanistički pristup o značenju sakralnih građevina i liturgijskih promjena u dvadesetom stoljeću odrazio se i na nov pristup arhitektonskog oblikovanja sakralnih građevina u duhu moderne.

Bez obzira na te novosti, crkva Sv. Marka Križevčanina načinom oblikovanja te skromnošću svoga zvonika, uz mogući dojam izgubljenosti u neplaniranom okolišu, zapravo je pravi dragulj moderne sakralne arhitekture u Hrvatskoj.

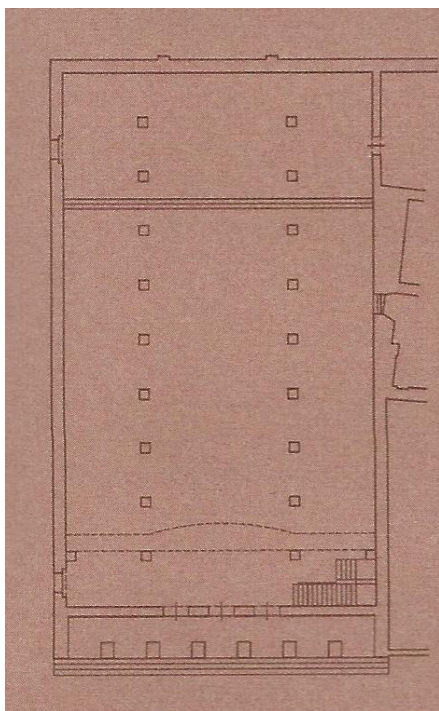
²²⁵ D. RADOVIĆ MAHEČIĆ, *Arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, str. 449.

4. 1. 1. 7. Crkva Gospe od Zdravlja u Splitu

Početak dvadesetog stoljeća podjednako se osjećao utjecaj kasnog historicizma i protomoderne. U tom vremenu mnoge sakralne građevine se još uvijek izravno oslanjaju na povijesne predloške, o čemu svjedoče i rezultati prvog natječaja za crkvu Gospe od Zdravlja. L. Horvat se u prvom projektu oslanjao na smjernice Tridentskog sabora, prema zahtjevu samostanske



Sl. 84. Crkva Gospe od Zdravlja u Splitu
Izvor: https://hr.wikipedia.org/wiki/Franjeva%C4%8Dka_crkva_i_samostan_Gospe_od_Zdravlja_u_Splitu



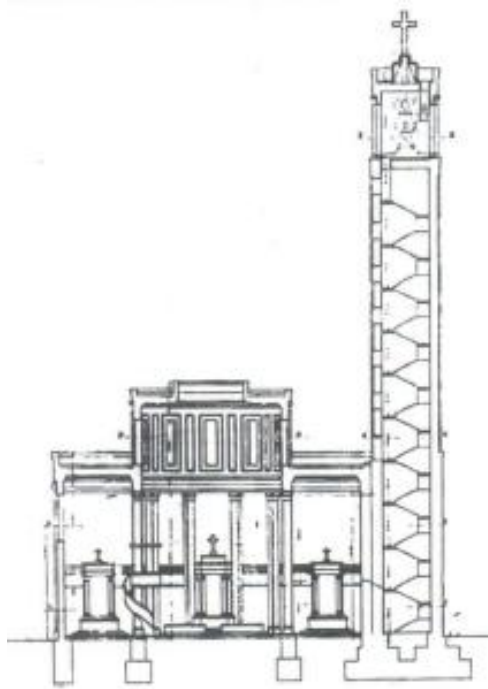
Sl. 85. Gospa od Zdravlja, Split, tlocrt
Izvor: D. RADOVIĆ MAHEČIĆ,
Arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih, str. 269.

uprave.

U to vrijeme u hrvatskoj sakralnoj arhitekturi dolazi do postupnog prodora moderne. Historicizam nasuprot moderne je imao estetičko značenje, ali i teološku i liturgijsku podlogu, a i Crkva je podržavala historicizam u oblicima i simbolici koji su odražavali liturgijski prostor prema smjernicama Tridentskog sabora. Stoga ne čudi ni što je samostanska uprava u početku inzistirala na istom.

Crkvene građevine su doduše mogle biti u različitim oblicima križnog longitudinalnog ili centralnog tipa. Na snazi su još uvijek upute i propisi sv. Karla Boromjeskog, koji traži da već sam položaj crkvene građevine bude prikladan na način da je na povišenom mjestu, ili da se možda umjetno povisi, kako bi mu se pristupalo s nekoliko stepenica. Uz to,

tražilo se da crkvena građevina bude odijeljena od ostalih građevina. Liturgijski prostor može biti sa jednom ili više lađa, s barem tri kapele. Pročelje mora biti naglašeno i urešeno u odnosu na ostale fasade. Sv. Karlo preporučuje i koje kipove staviti na pročelje te da na njemu bude rozeta. Isto tako preporučuje predvorje okruženo barem jednim trijemom.



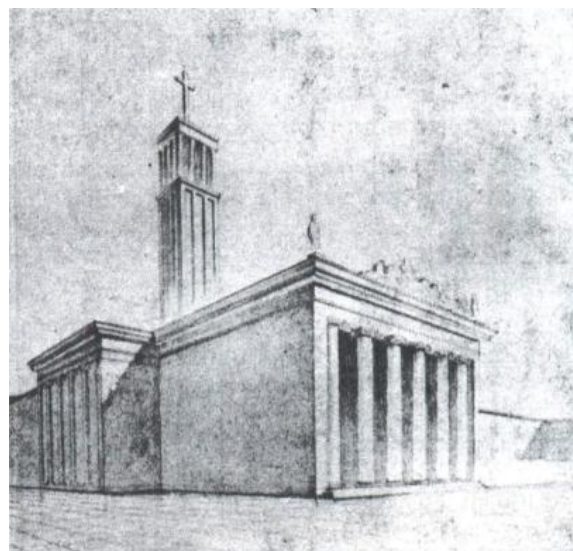
Sl. 86. Presjek crkve L. Horvata iz 1932. godine (prvi projekt)
Izvor: <https://hrcak.srce.hr/file/241546>

„Zanimljivo je da je prvi projekt L. Horvata iz godine 1932., s pročeljem rastvorenim okruglim stupovima – podsjećao franjevece na baziliku sv. Pavla u Rimu - jedan od predloženih modela sakralne arhitekture. I bočna strana također je trebala biti rašlanjena stupovima.

Na vrhu pročelja, u sredini, trebale su se nalaziti skulpture Gospe od Zdravlja s Djetetom u naručju i bolesnika koji mole, a na krajevima kipovi sv. Ante i sv. Tereze od Malog Isusa. Unutra je svetište trebalo biti trobrodno, razdijeljeno stupovima s jonskim kapitelima, a srednji dio bio bi povišen. U unutrašnjosti su bili predviđeni mramorni oltari i prozori ukrašeni slikama svetaca i imenima donatora. Uz sačuvane nacрте, o izgledu prvobitnog projekta, koji opisuje

Crnica, svjedoči i grafički prikaz na naslovnoj stranici lista „Gospa od Zdravlja“ iz istog doba. Na njemu je prikazan perspektivni objekt sa stupovima u trijemu na južnom pročelju i pilastrima između zidnih ispuna na zapadnom i istočnom pročelju“. ²²⁶ Da su u prvom projektu za bočna pročelja bili predviđeni pilastri, moguće je zaključiti i iz troškovnika izrađenog prema tom projektu.

Oblikovne premise Horvatove crkve bile su definirane baštinjenim kontekstom i tadašnjim crkvenim propisima, ali su nošene financijskim teškoćama mukotrпно redukcijom forme i izričaja sazrele u primjer moderne sakralne arhitekture. ²²⁷



Sl. 87. Drugi projekt L. Horvata iz 1934. Godine
Izvor: I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, *O arhitekturi Gospe od Zdravlja na Dobrome L. Horvata*, u: *Baština*, 19 (26-27), Split, 1995., str. 69.

²²⁶ I. PRIJATELJ-PAVIČIĆ, *O arhitekturi Gospe od Zdravlja*, str. 70-71.

²²⁷ Z. SOKOL GOJNIK, *Duh moderne i nova liturgijska strujanja*, str. 152.

Geometrijska čistoća arhitektonskog volumena crkve Gospe od Zdravlja, stilaska jednostavnost i reducirani izraz, koji proizlaze iz istinskog korištenja materijala i logičnosti konstrukcije, karakteristike su duha novog poimanja arhitekture koji je jasno uveo u naše krajeve Viktor Kovačić svojim tekstom iz 1900. godine „Moderna arhitektura“ u prvom broju časopisa *Život* piše: „Moderna arhitektura zahtijeva logičnost i praktičnost. Logično, da građevina bude prema materijalu i konstrukciji komponirana, a praktično, da zaista odgovara potrebama, radi kojih je građena i milieuu.“²²⁸



Sl. 88. Posljednji nacrt L. Horvata iz 1936. Godine
Izvor: Zorana, *SOKOL GOJNIK: Duh moderne i nova liturgijska strujanja na primjeru crkve Gospe od zdravlja u Splitu*, u: *Croatia Christiana Periodica* vol. 31 59/2007., str. 155.

Novost dvadesetog stoljeća u kreiranju sakralnih građevina i liturgijskog prostora, a na što su utjecali liturgijski pokreti, očituje se u zahtjevu da se liturgijskom prostoru da jedno ljudskije mjerilo. S druge strane liturgijski prostor pod utjecajem moderne teži za stvaranjem neautoritativnog i nehijerarhijski određenog prostora.

Dvadeseto stoljeće drukčije interpretira i otvore kao spojeve unutarnjeg i vanjskog prostora. Narativni karakter arhitektonsko-likovne interpretacije gubi se te prozori i vrata nisu obogaćeni različitim prikazima iz Biblije. Sada i prozori i vrata imaju samo jednu konotaciju. Oni označavaju samo prijelaz iz svjetovnog u sakralni prostor.²²⁹

Sličan arhitektonski tip crkve možemo vidjeti u arhitekturi koju je promovirao Ivan Meštrović. Riječ je o tipu dvoranske trobrodne crkve bez apside, kojoj je pročelje projektirano u vidu narteksa kojeg nose stupovi bez ukrasa. Na crkvi Gospe od Zdravlja vidljiv je utjecaj Meštrovića, čija je sklonost neoklasicizmu najprisutnija u pročelju koje je rastvoreno stupovima, a crkvi daje i monumentalnost. Takav pristup sakralnom prostoru Meštrović će prvi put prezentirati 1925. godine, prijavom na natječaj za crkvu Krista Kralja na zagrebačkom Trnju. U izradi projekta sudjelovao je i L. Horvat.

²²⁸ Viktor KOVAČIĆ, *Moderna arhitektura*, *Život*, 1 (1900.) 1, str. 27.

²²⁹ Z. SOKOL GOJNIK, *Duh moderne i nova liturgijska strujanja*, str. 153

| Velikina klasiranja 240/35/65 | | kom | 4 | 2 | 1600.- | 2m | 14.400.- |
|---|--|-----|---|---|--------|----|----------|
| 9./Arhitrav na pobožna pročelja obradjen na cijeloj visini i 30 cm širokim rubom na donjoj plohi inače kao st. 7./, vrhova donja ploha 40 cm | | | | | | | |
| 10./Vrti u svu silu po 45 cm visine inače kao st. 11./ | | | | | | | |
| 11./Nastupak na uglove friza inače kao st. 4./ | | | | | | | |
| 12./Savršeni profil arhitrava rino obradjen slijedom visine 28 cm istak 20 nuraženi dio 35 najmanje duljina komada 150 cm | | | | | | | |
| 13./Nastupak na uglove savršeno profila arhitrava manja horizontalna dimenzija 60 cm, inače kao st. 12./ | | | | | | | |
| 14./Plinta vijenac visine 39 istak 30 ugrađeni dio 60 duljina kom najmanje 150cm inače kao st. 12./ | | | | | | | |
| 15./Nastupak na uglove plinta manja horizontalna dimenzija 80 cm inače kao st. 14./ | | | | | | | |
| 16./Plina vijenac visine 39 cm istak 30 cm ostalo 120 plina je ujedno i pokrivena ploha po joj je obradjen gornji i stražnji dio koji dohva i obamio, inače kao st. 12./ | | | | | | | |
| 17./Nastupak na uglove same vijenac manja horizontalna dimenzija 150cm, ostalo kao st. 16./ | | | | | | | |
| 18./Vrtog na stupovima lica arhitrava sastojni se od plohe 30 cm visine i 120cm ostalo kao st. 12./, s jedna strane rub i kosina za nalezanje na arhitrav s druge strane 30 cm normalnog nag. letaja jednaka plohe 20 cm | | | | | | | |
| 19./Vrhova stupova glavni pročelja izvedena na lica kubeta s kutovima 110 cm visine u pročelju 120 cm prosjera sa prečnom izvedenom sastavom, letajama plohe nuraže se lica kubeta ostajmo izvedena, na rubu lica sa sastavi 5 m/a visoka i 25 m/a duboka ukulješina sa razborezanje bridova. | | | | | | | |
| 20./Kosni kapiteli stupova glavni pročelja lica obradjeni diti kom vel. 170/100/70 inače kao st. 19./ | | | | | | | |

Sl. 89. Troškovnik pronađen u samostanu Gospe od Zdravlja iz 1932. Godine
Izvor: Z. Sokol Gojnik, u: *Croatia Christiana Periodica*, 31 (59) Zagreb, 2007., 154.

Ako analiziramo likovne elemente oblikovanja, možemo primijetiti da je skulptura kao narativni element sve manje zastupljena u arhitektonskoj interpretaciji. Ona se svodi na pojedinačne simbolične akcente u prostoru.²³⁰

Prema izvornim troškovnicima iz tog vremena, pronađenima u arhivu samostana Gospe od Zdravlja, moguće je zaključiti da su bočna pročelja imala polu stupove s lezenama i jonskim kapitelima te vijenac, kao i glavno pročelje. Crkva je trebala imati tri broda međusobno odijeljena okruglim stupovima i jonskim kapitelima. Središnji brod bio je nešto viši i u svome gornjem dijelu imao je prozore, što potvrđuje priloženi presjek i izvorni troškovnik.

U izvedenom projektu crkve Gospe od Zdravlja uočljiv je utjecaj za to vrijeme novih gibanja u liturgiji, kao i novih poimanja arhitekture. Sličan način interpretacije crkvene građevine može se naći i na Meštrovićevu projektu crkve Krista Kralja u Zagrebu. Riječ je o bazilikalnoj trobrodnoj crkvi bez apside, kojoj je pročelje u obliku stiliziranog narteksa na stupovima. Crkva je pravokutnoga oblika, podignuta na 18 stupova, dvoranskoga tipa u kojemu se prezbiterij i tri lađe spajaju u zajedničku cjelinu. Pročelje je prilično skromno, što nije bilo u skladu s uputama sv. Karla Boromejskog.

„Radi se o smirenoj sakralnoj građevini klasičnog pročelja prema živom trgu čiji je impresivni prostorni efekt postignut minimalnim izražajnim sredstvima – kolonadom pravokutnih stupova i čistim neprofiliranim arhitravom, armirano-betonskom gredom, savršenih dimenzija i odnosa u vlastitom sklopu i osobito u kontaktu s okolnim prostorom trga“.²³¹



Sl. 90. Unutrašnjost crkve Gospe od zdravlja u Splitu
Izvor: <https://gospa-od-zdravlja.com/2017/11/04/raspored/>

²³⁰ Z. SOKOL GOJNIK, *Duh moderne i nova liturgijska strujanja*, str. 153

²³¹ T. PREMERL, *Hrvatska arhitektura između dva rata*, str. 93-94.

4. 2. 1. Sakralni objekti građeni nakon Drugog svjetskog rata do Drugog vatikanskog sabora

4. 2. 2. 1. Crkva Marijina Uznesenja u Podgori

Crkva Marijina Uznesenja sagrađena je na samom kraju 1964. godine prema nacrtu inženjera Ante Rožića. Radi se o modernoj crkvenoj građevini neobičnog izgleda građenoj od armiranog betona u obliku šatora. Pročelje crkve je otvorenog tipa s ostakljenom stijenom, izbačenim kubusom i ovalnim betonskim zidom.

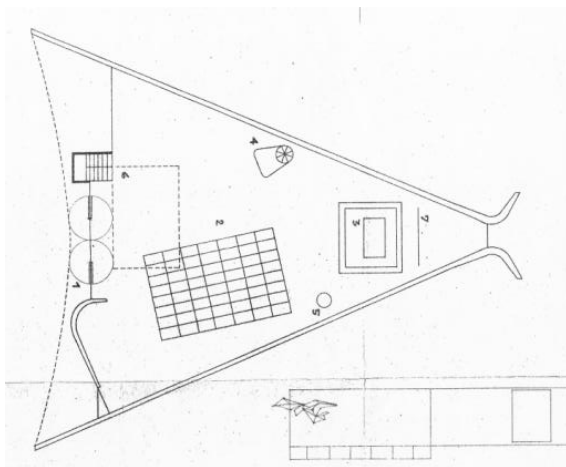
Crkva je rađena armirano-betonskom konstrukcijom u duhu moderne, uz primjenu neobičnoga trokutnog tlocrtnog rješenja. Prednja stranica trokuta je rađena u staklenoj stijeni i blago je nakošena prema liturgijskom prostoru. Druge dvije stranice trokuta svojim zidnim masama tvore svod crkve u obliku parabole. Na predviđenom spoju nasuprot ulaza u razini poda su razmaknute da bi bile spojene u vrhu izlazeći iznad krovne mase u vidu šiljka i stvarajući trokutasti svjetlosni otvor koji je jako nakošen prema prostoru oltara. Osim



*Sl. 91. Crkva Marijina uznesenja u Podgori
Izvor: <https://mapio.net/pic/p-14658529/>*

ostakljenog ulaza i trokutastog otvora iza oltara, crkva nema nijednog drugog otvora.

Krovna masa od ulaza do svojevrsnog šiljka izrađena je u vidu hiperbole. Plohe zidova nisu obrađene ni izvana ni u unutrašnjosti već su vidljivi tragovi oplata. Crkva svojom parabolom i neobrađenošću zidnih ploha podsjeća na crkvu Krista Kralja iz 1926. godine, koju je u Njemačkoj projektirao D. Böhm.



*Sl. 92. Crkve Marijina Uznesenja, Podgora, tlocrt
Izvor: Arhiv Splitsko-makarske nadbiskupije*

Liturgijski prostor je rađen nehijerarhijski, praktički bez svetišta s oltarom koji je postavljen na podest podignut za dvije stepenice u odnosu na razinu lađe crkve, te tvoreći svojevrstan oltarni otok. Iza oltara je postavljen pano koji služi za likovno obogaćenje crkve s prednje strane i kao paravan iza kojeg je sakristija. Na tom panou – paravanu je postavljeno piramidalno svetohranište. Desno od oltara je predviđena krstionica, a



Sl. 94. Crkva Marijina Uznesenja u Podgori - unutrašnjost
Izvor: <https://mapio.net/pic/p-41626643/>

u euharistijsko slavlje i većeg broja vjernika koji bi se zatekli na otvorenom prostoru. Rasporedom klupa slobodnim asimetričnim načinom i kombinacijom prostora za stajanje, htjelo se uspostaviti veći i neposredni kontakt s oltarom koji je okrenut prema narodu.

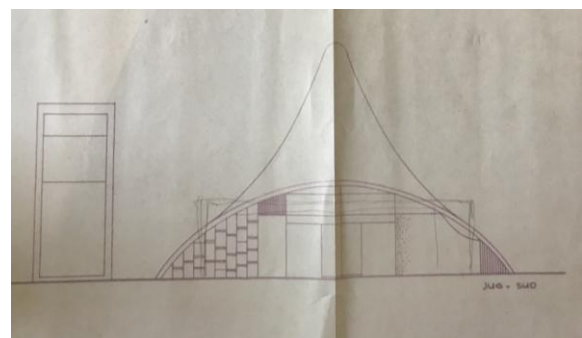
Projektom je predviđen i zvonik koji je trebao biti samostojeći objekt nevezan uz crkvu, jednostavne kvadratne konstrukcije u tlocrtu i pravokutnom



Sl. 93. Crkva Uznesenja Marijina, Podgora, uzdužni presjek
Izvor: Arhiv Splitsko-makarske nadbiskupije

lijevo ambon.

Unutrašnjost crkve je organizirana postavljanjem klupa u jednom djelu liturgijskog prostora asimetrično prema svetištu, dok je veći dio liturgijskog prostora predviđen bez klupa kao prostor za stajanje. Liturgijski prostor s klupama i prostorom za stajanje može primiti oko četiri stotine vjernika. Ostakljenom ulaznom stijenom nastojalo se uspostaviti intenzivni kontakt vanjskog i unutrašnjeg prostora te pružiti mogućnost uključivanja



Sl. 95. Crkva Uznesenja Marijina, Podgora, prednja fasada
Izvor: Arhiv Splitsko-makarske nadbiskupije



Sl.96. Crkva Uznesenja Marijina u Podgori,
stražnja fasada

Izvor: https://mapio.net/pic/p-14658556/?utm_content=cmp-true

obliku, čija visina je niža od najviše kote crkve, a svojim geometrijskim oblikom je u potpunom kontrastu s parabolom i hiperbolom crkve. Zvonik nikad nije izgrađen, a ulogu zvona su preuzeli zvučnici postavljeni na vrhu šiljka začelja krovne parabole. Radi nenasnosnih vrućina ljeti i velike hladnoće zimi, prvobitno zamišljeno ulazno pročelje je izmijenjeno, te je zatvoreno kombinacijom zida i uzdužnih prozora.

S obzirom na neadekvatnost liturgijskog prostora, velike vlažnosti i prodora vode, zatim nenasnosnih vrućina ljeti i hladnoće zimi, razmišljalo se o rušenju objekta i gradnji nove crkve. O tome su bila podijeljena mišljenja te su jedni – uglavnom vjernici – zagovarali rušenje crkve, dok su drugi – mahom arhitekti – bili suprotnoga stava.

Arhitekt Ante Nikša Bilić izrazio je stav „kako ne zna kako bi komentirao alternativu rušenja crkve osim riječima kako bi to bila sramota, te dodaje da bi to bio pravi zločin i što bismo dobili - neko *novokomponovano* zdanje, crkvu koja je, eto, starija nego smo to mi?! Nadalje, u časopisu za arhitekturu *Oris* naveo je da je projekt crkve Uznesenja Marijina u Podgori nastao iz potrebe za gradnjom nove crkve nakon potresa 1962. godine kada se većina stanovništva iz podbiokovskih zaselaka, kako danas zovu Staru Podgoru, seli u uski priobalni pojas. Crkva je zamišljena poput šatora koji pokriva vjernike (...) Mještanima se ne sviđa projekt nove crkve jer odstupa od njihova viđenja crkve; nadijevaju joj pejorativni naziv samar.²³² Ulazno platno nikad se nije izvelo prema projektu. Sredstva za izgradnju su se potrošila pa je ulaz doživio privremeno jeftiniju inačicu originala, dodajući kako ova crkva skromnih izdataka nosi u sebi duhovnost nebeskih katedrala“.²³³

Upravo slučaj s crkvom Marijina Uznesenja u Podgori zorno pokazuje različitost percepcije crkvene građevine kroz optiku vjernika (aktivnih korisnika posvećenoga prostora) i arhitekta (aktivnoga stvaratelja prostora), koji nisu uvijek nužno usuglašeni niti voljni

²³² Samar – tovarno sedlo koje ravnomjerno prenosi težinu na kralježnicu i rebra tovarnih životinja (u Dalmaciji najčešće magaraca) životinja

²³³ <https://slobodnadalmacija.hr/dalmacija/crkvi-bez-kampanela-sagrađenoj-u-obliku-satora-prijeti-urusavanje-zupnik-na-propovijedi-podignuo-buru-mjestani-tvrde-da-nije-napravljena-kako-treba-39-ovo-je-jedina-zgrada-na-svijetu-koja-ima-ravnu-plocu-a-prokisnjava-39-628099>, Preuzeto: 24. 6. 2022.

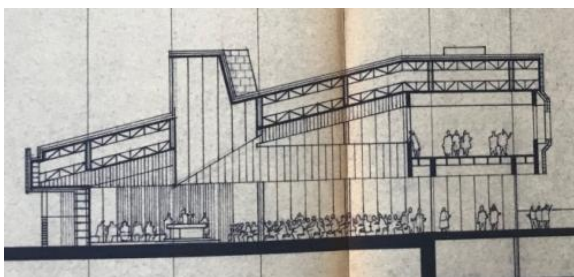
odstupiti od svojih uvriježenih stajališta, što nadalje generira nezadovoljstvo s obje strane pa konkretnu crkvenu građevinu pretvara u *kamen spoticanja* te njena temeljna namjena – postizanje duhovnoga mira – rezultira paradoksalnim obratom, odnosno rađanjem nemira u zajednici kojoj je prvotno namijenjena.

4. 2. 2. Sakralni objekti građeni nakon Drugog vatikanskog sabora

4. 2. 2. 1. Konkatedralna crkva Sv. Petra u Splitu

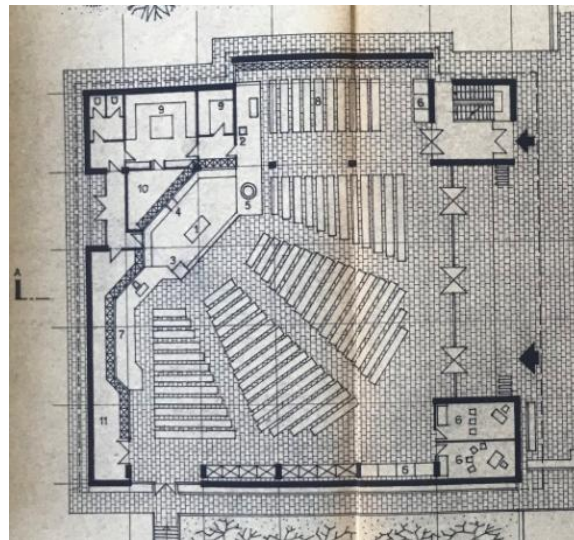
Župna i konkatedralna crkva Svetog Petra Apostola u Splitu počela se graditi 1979., a dovršena je 1983. godine, prema projektu grupe arhitekata, F. Barišića, V. Freunda, B. Kalajića i P. Mitrovića. Interijer crkve bio je povjeren arhitektu B. Bernardiju. Crkva je građevina centralnog tipa i kvadratnog tlocrtnog oblika. Liturgijski prostor je, prema izvornom projektu, usmjeren prema prezbiteriju, koji je smješten u jednom od kutova kvadrata.

Prezbiterij u konačnici nije izveden prema izvornom projektu, već je postavljen na zid nasuprot ulaza te duboko uvučen među klupe kao oktogonalni poluotok. S



Sl. 98. Konkatedralana crkva sv. Petra u Splitu, presjek

Izvor: Arhiv Splitsko-makarske nadbiskupije



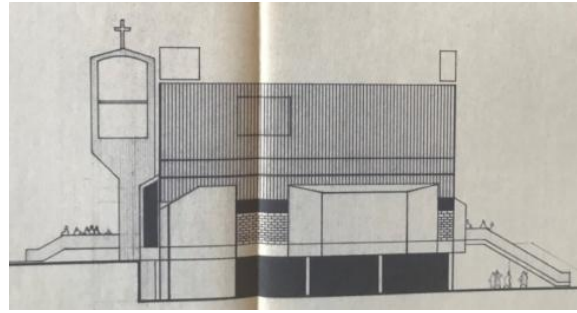
Sl. 97. Konkatedralna crkva sv. Petra u Splitu, tlocrt

Izvor: Arhiv Splitsko-makarske nadbiskupije

obzirom na takav položaj prezbiterija, klupe su radijalno smještene prema njemu. Oltar koji je postavljen u prezbiteriju u obliku je kocke koja više predstavlja stol, nego žrtvenik. Pozadina prezbiterija je prazna, bez ikakvih ukrasa ili dekoracija, sa sedesom.

Svetohranište je u obliku uskrсне svijeeće po strani, a na oltarnom podestu je ambon. Kip Majke Božje postavljen je kao balans

svetohraništu, a iznad oltara je izveden svjetlarnik koji osvjetljava sam oltarni prostor. Ulaz u crkvu nije u ravnini s prezbiterijem oktogonalnog oblika, čime se nastojala ostvariti poveznica s katedralom sv. Duje. Projektom je predviđen zvonik od 70 metara, no tadašnja komunistička vlast nije dozvolila gradnju zvonika takve veličine, te je izgrađen zvonik čudnog oblika, sukladno dopuštenju vlasti.



Sl. 99. Konkatedralana crkva sv. Petra u Splitu, sjeverna fasada
Izvor: Arhiv Splitsko-makarske nadbiskupije



Sl.100. Konkatedralna crkva sv. Petra u Splitu, pogled prema oltaru
Foto: I. Jurišić

kojim je ostvarena povezanost s okolinom.

Zvonik je smješten desno od ulaza u tlocrtu simboličnog romboidnog oblika i visine. Crkva je građena u armirano-betonskoj konstrukciji od ploča oslonjenih na paralelne okvirne sustave te povezanih poprečnim nosačima. Na identičan način nosači čine osnovu krovne konstrukcije.

Organizacija liturgijskog prostora je aktualna tijekom kršćanske povijesti i bila je prisutna kroz dva tlocrtna koncepta. Ti koncepti

Objekt je postavljen u skladu s urbanističkim uputama u smjeru od sjevera k jugu, te poprečno u smjeru od istoka k zapadu, uvažavajući jedinice kvarta, ali pri tom gubeći primarnu usmjerenost prema istoku.

Crkvena građevina je projektirana kao jedan objekt, ali iz dva dijela koji su spojeni prostorom trga, te su u toj razini slobodnostojeći, ali sa zajedničkom bazom prizemlja. Dominantan geometrijski oblik građevine je krnja piramida. Crkva nema klasični portal s ulazom, već da bi se došlo do ulaza, potrebno je stupiti na trg koji razdvaja objekte u gornjoj zoni. Trg je u funkciji središnjega prostora



Sl. 101. Konkatedralana crkva sv. Petra u Splitu, unutrašnjost
Foto: i. Jurišić



Sl. 102. Konkatedrala sv. Petra u Splitu,
pročelje

Izvor: https://zupasvpetarsplit.hr/o_zupi/

su nosili sa sobom i određenu teološko ekleziološku misao. Teološko gledanje na Božji narod koji je na putu prema svome eshatomu ogledalo se kroz longitudinalni koncept liturgijskog prostora. U tom konceptu narod je sa svećenikom bio usmjeren prema Istoku, prema Kristu suncu koje se rađa. U povijesti i u centralnim građevinama isto je bila okrenutost prema istoku, a ne prema zajednici koja je okupljena. Oltarska zajednica ili zajednica okupljena oko oltara nastaje nakon Drugog vatikanskog sabora. U konkatedrali sv. Petra već dominantni tlocrtni kvadrat podne površine liturgijski prostor određuje kao centralni.

Vidljivo je da je centralno organiziran liturgijski prostor konkatedralne crkve sv. Petra rađen, kako se kaže, u duhu Drugog vatikanskog sabora. Od okretanja oltara prema narodu, došlo je

do oltara među narodom, čime se želi postići jače uključivanje vjernika u liturgiju. Pitanje koliko su vjernici više uključeni u takvom liturgijskom prostoru ili u longitudinalnom liturgijskom prostoru.

Osnovno pokoncilsko obilježje sakralne arhitekture i liturgijskog prostora, ogledalo se u praktički potpunom odbacivanju bazilikalnog modela, koji je bio jasnijeg ustroja prostora i stvarao je dojam da se u takvim prostorima vjernik doista nalazi u posebnom prostoru. Uspostavom svojevrstne demokratizacije prostora koja je očitovana putem centralnosti i jedinstvenosti prostora, došlo je i to demokratiziranog ponašanja vjernika, jer se izgubio osjećaj za posebnost prostora.

Centralni prostor je većinom dvoranski otvoren prostor u kojem se vjernici izvan liturgijskog slavlja najčešće ponašaju kao da nisu u sakralnom prostoru, već u kakvoj dvorani. Tomu nisu krivi vjernici već prostor koji je tako koncipiran. Nakon Drugoga vatikanskog sabora došlo je do odbacivanja bazilikalnog modela, kao neprikladnog za *suvremenu demokratiziranu* liturgiju.

4. 2. 2. 2. Crkva Uznesenja Sv. Križa u Zagrebu

Crkva Uzvišenja sv. Križa u Zagrebu, koja je građena po projektu arhitekata Matije Salaja i Emila Seršića, pozicijom i veličinom trebala je biti markantan znak na jednoj od glavnih prometnica prilaska gradu Zagrebu.

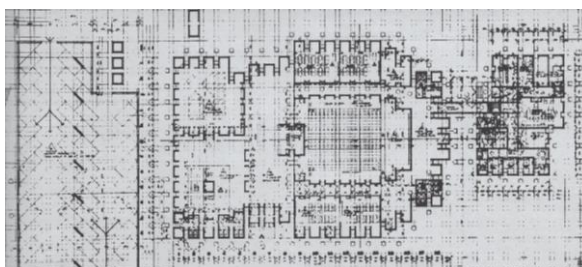
Crkva je projektirana s naglaskom da bude znak u prostoru te je oblikovana s jednim impresivnim volumenom, sa zvonikom i krovom sačasta oblika. Naknadno je projekt krova izmijenjen, pa je i sama crkva dobila ublaženu formu kojom je više izražen zvonik.

S obzirom da je projektirana neposredno nakon završetka Drugog vatikanskog sabora, pred arhitektima je bio težak projektni zadatak. Drugi vatikanski sabor donosi smjernice za gradnju crkvenih građevina te dolazi u opreku s dotadašnjim smjericama Tridentskog sabora.

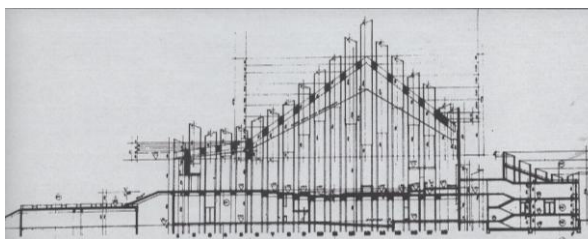
Drugi vatikanski sabor, doduše osim preporuke okretanja oltara prema narodu i naglašavanjem zajedništva okupljene zajednice i ne daje kakve detaljne upute za gradnju crkvenih građevina. Vrijeme neposredno nakon Drugog vatikanskog sabora je i vrijeme zalaska moderne, koja je kao arhitektonski stil već poprilično bila prisutna u crkvenoj gradnji. Sa zalaskom moderne i u naša područja sve više prodiru tendencije postmoderne. Iz aspekata promjene liturgijske paradigme i prelaska moderne u postmodernu, namjeravalo se kreirati novi liturgijski prostor kakvog u našim krajevima još nije bilo. Arhitekti vođeni postmodernom kao reakcijom na



Sl. 103. Crkva sv. Križa u Zagrebu
Izvor: <https://zupa-svkriz.hr/>



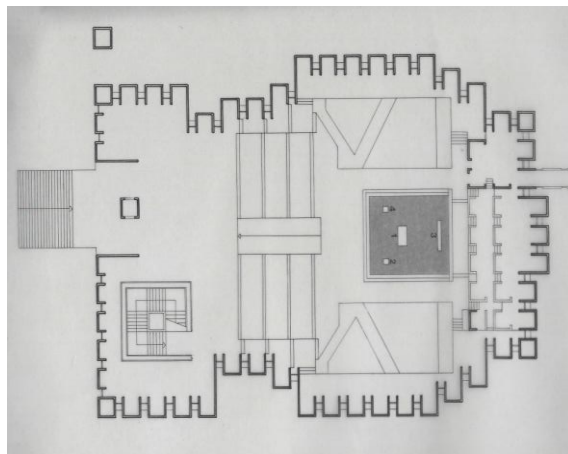
Sl. 104. crkva Uzvišenja sv. Križa, Zagreb, tlocrt
Izvor: Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. Stoljeću*, str. 263.



Sl. 105. Crkva Uzvišenja sv. Križa, Zagreb, presjek
Izvor: Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. Stoljeću*, str. 263.

racionalizam i funkcionalizam moderne, kreiraju jedan impozantan volumen koji je naglašen zvonikom.

„Prema prvome projektu crkva je trebala biti znatno viša. Zvonik je trebao biti odvojeni volumen, nešto niži od najviše točke crkve. Voluminozni i skulpturalni krov trebao je izrasti iz baze koju grade elegantni vertikalni volumeni. No, izvedena je znatno niža crkva sa zvonikom koji dominira u perspektivi. Izvedeni je krov manje skulpturalan i naglašen bojom, čime je crkva izgubila prvotno zamišljenu arhitektonsku cjelovitost“.²³⁴



Sl. 106. Župna crkva Uznesenja sv. Križa u Zagrebu, tlocrt

Izvor: *Sakralni prostor tijekom povijesti i danas*, F. Škunca-A. Badurina-B. Škunca, prilozi

Crkva je u tlocrtu blago naglašenog križnog oblika, na čijim se stranicama uzdižu betonski elementi rađeni u obliku prizmi koji tvore oplošje crkve, a u unutrašnjosti tvore niše. Betonski elementi koji se izdižu iz temelja nose čeličnu konstrukciju krova koja je oblikovana piramidalnim istacima. Od ulaza do prostora oltara rastu kao da prate sinusoidnu krivulju, da bi nakon najviše točke naglo padali do najniže točke krovne konstrukcije. Međusobno su razmaknuti da bi tvorili okomite svjetlosne otvore koji će biti ukrašeni vitrajima.

Arhitektonsku cjelinu čine ritam volumena crkve, trg, samostan i zvonik, koji su



Sl. 107. Maketa crkve Uznesenja sv. Križa u Zagrebu
Izvor: <https://zupa-svkriz.hr/>

međusobno povezani u cjelinu svojim sadržajem, funkcijom i oblikovnim izrazom. Sam liturgijski prostor je neautoritativan, ali blago usmjeren. Crkveni liturgijski prostor se blago spušta prema prezbiteriju, te stvara efekt kazališnog prostora, dok sam prezbiterij nije dovoljno arhitektonski naglašen. Prostorni naglasak koji mu daju vitraji u stražnjem dijelu prezbiterija umanjen je

smještajem orgulja i kora iza oltara. Pored kora je sakristija koja je odijeljena od liturgijskog

²³⁴ Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 85.



Sl. 108. Crkva Uzvišenja sv. Križa, Zagreb, pogled prema oltaru
Izvor: <https://vuckovic.hr/završeni-projekti/crkva-uzvisenja-svetog-križa-siget/>

svijetu tako i u Hrvatskoj, sve češću gradnju centralnog tipa liturgijskog prostora. Time se radila jasna distanca od longitudinalnog tipa liturgijskog prostora, koji je proizlazio iz smjernica Tridentskog sabora. Crkva Uzvišenja sv. Križa, prva je crkva u Zagrebu u prošlom stoljeću građena kao centralna crkvena građevina.

„Ova je crkva pokušaj da se u duhu vremena suvremenim, u to doba, kasno modernističkim, ekspresivnim, arhitektonskim jezikom u duhu koncilskih smjernica izrazi liturgijski sadržaj s novim teološkim i liturgijskim naglascima“.²³⁵

Drugi vatikanski sabor govori o Crkvi u suvremenom svijetu i želi da Crkva ostane prisutna u svijetu idući u korak s potrebama čovjeka. Dvije preporuke, o zajedništvu i okretanju oltara prema narodu, su samo potvrdile ono što je već uveliko bilo u praksi, fokus arhitekta koji su projektirali crkvene građevine nakon Drugog vatikanskog sabora je bio u pozivanju na funkcionalni ustroj *nove* liturgije, što je slučaj i u ovoj crkvenoj građevini.

Ulaz u crkvu je s platoa prve etaže, na koji se prilazi velikim stubištem, a s platoa drugim stubištem se dolazi do samog ulaza u crkvu. Ulaz je građen u vidu jedne vrste portala rašlanjenog na dvojna vrata koja žele prisjetiti na povijesne portale. U vertikalnosti crkve neki kritičari vide i prisjećanje na gotički vertikalizam. Osim vertikalizma i ulaza s dvoje vrata, s

prostora zidom koji djeluju kao ormari. Smještaj orgulja iza oltara ili propovjedaonice, više je praksa protestantskih sakralnih prostora, nego katoličkih. Svetohranište je smješteno na podestu prezbitarija, kao slobodno stojeće i praktički čini balans s ambonom koji je na drugoj strani oltara.

Nakon Drugog vatikanskog sabora naglasak na sudjelovanju vjernika u liturgijskim obredima donio je kako u



Sl.109. Crkva Uzvišenja sv. Križa, Zagreb, pogled sa oltara
Izvor: <https://vuckovic.hr/završeni-projekti/crkva-uzvisenja-svetog-križa-siget/>

²³⁵ Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 86.

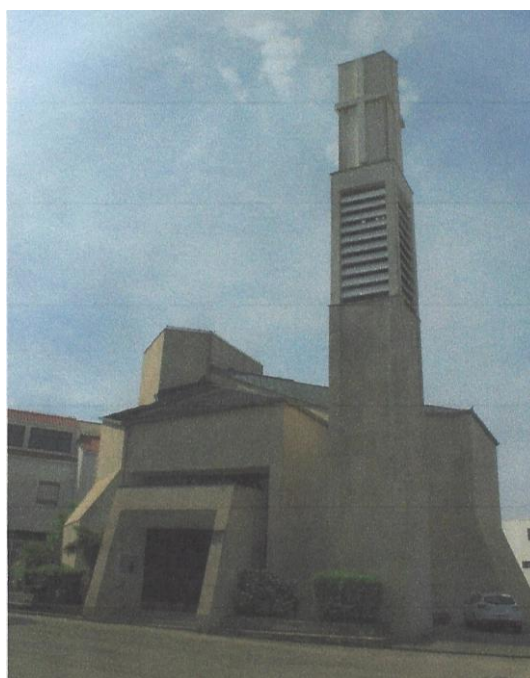
obzirom na siromaštvo zidnih ploha i odsutnost bilo kakvog ukrasa, teško je vidjeti vezu s gotikom.

4. 2. 2. 3. Crkva Bezgrešnog začeca BDM – Zadar

Župa Bezgrešnog začeca Blažene Djevice Marije osnovana je dekretom Nadbiskupskog ordinarijata u Zadru od 5. kolovoza 1968., a pastoralno djelovanje župe je počelo u prizemlju novoizgrađene stambene kuće. Za potrebe župe kupljena je najprije jedna, a zatim i druga obiteljska kuća.

Župna crkva Bezgrešnog začeca BDM počela se graditi 1980. godine, a 1982. godine je posvećena. Crkvena građevina je rađena prema projektu A. Uglešića, u duhu postmoderne, uz primjenu modernih materijala betona i stakla. Fasade su obložene kamenim pločama. Vanjski dojam građevine je kao da se radi o kakvoj utvrđi nepravilnih oblika. Sa zapadne strane pored ulaza u crkveni prostor postavljen je zvonik neobičnog izgleda i jedva prepoznatljiv.

Crkvena građevina je postavljena tako da sa susjednim objektima društvenog sadržaja tvori adekvatan prostorni okvir



*Sl. 110. Crkva Bezgrešnog začeca BDM u Zadru, pročelje
Foto: I. Jurišić*



*Sl. 111. Crkva Bezgrešnog začeca BDM u Zadru, pogled prema svetištu
Foto: I. Jurišić*

manjeg trga, te uspostavlja logičan odnos prema jugoistočnoj ulici koja omeđuje parcelu.

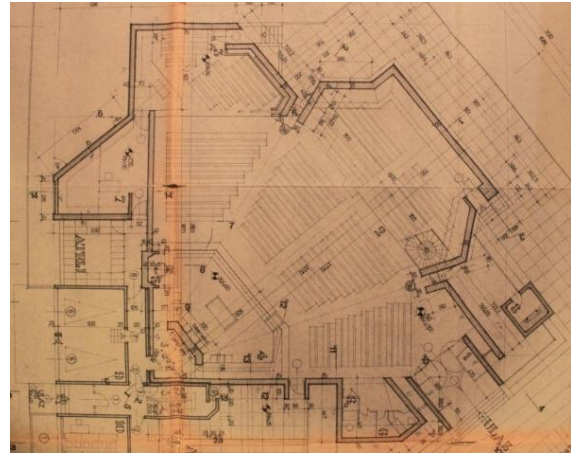
Iz toga urbanističkim rješenjem izraženog htijenja za uspostavljanjem dvostruko relevantnog odnosa s odrednicama budućeg i sadašnjeg ambijenta, a koji se izražava kroz odnos objekta prema budućem prostoru trga i

postojeće ulice proizašlo je prostorno rješenje crkve.

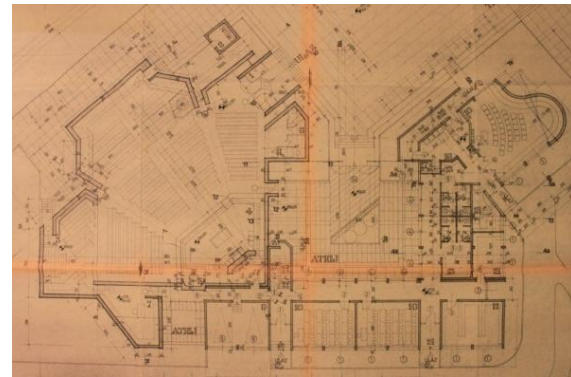
Crkvena građevina se sastoji od dvije elementarne grupe sadržaja. Jednu grupu čine crkva s kapelom kao integralnim elementom osnovnog tijela, sakristija i zvonik. Drugu grupu čine stambeni dio, te prostorije potrebne za župno pastoralno djelovanje koje se sastoje od nekoliko manjih i jedne veće dvorane. Kao posebnu komponentu ovog objekta treba dodati i formiranje atrija kao intimnog vanjskog prostora između crkve i dvorana za pastoralno djelovanje.

Volumen crkve je glavni i najveći prostorni element projektiranog sklopa. Longitudinalna os volumena postavljena je u smjeru istok-zapad, a glavno pročelje slijedi pravac dijagonalne pješačke staze. Ulaz u crkvu nije s pješačke staze, već je s formiranog trga, te nije vidljiv s ulice i nije postavljen u centralnoj osi crkvenog prostora, te pri ulazu u crkveni prostor pogled je na južni zid crkve.

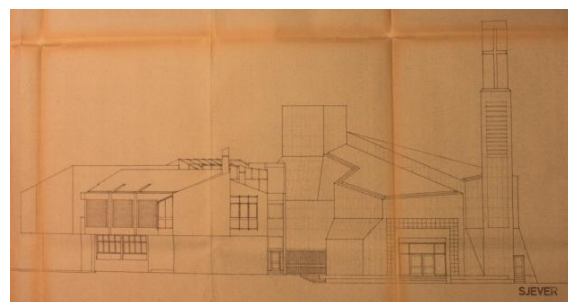
Trokutasti volumen objekta izrasta iz trokutastog tlocrta, te je raščlanjen u tri osnovna segmenta i tvori svojevrsnu prostornu lepezu koja se širi od ishodišnog prostora prezbiterija. Zidna ovojnica crkve u dinamičnom obrisu otvara se prema javnom prostoru, a skošeni zidovi centralnog dijela glavnog, zapadnog pročelja uspostavljaju povoljan kontakt relativno teške građevinske mase s neposrednim okolnim ambijentom.



Sl. 112. Crkve Bezgrešnog začeća BDM, Zadar, tlocrt
Izvor: Arhiv Župe Bezgrešnog začeća BDM - Zadar



Sl. 113. Crkva begrešnog začeća BDM, Zadar, tlocrt crkve i pastoralnog centa
Izvor: Arhiv Župe Bezgrešnog začeća BDM - Zadar



Sl. 114. Crkva Uznesenja BDM, Zadar, zapadna fasada
Izvor: Arhiv Župe Bezgrešnog začeća BDM - Zadar

Krovna ploha visinskim denivelacijama izdiže se od bočnih dijelova prema centralnom segmentu, te se istovremeno uspinju prema uzdignutom i naglašenom krovnom elementu iznad prezbiterija. Iznad prezbiterija je i svjetlosni otvor koji ga osvjetljuje. Taj uzdignuti dio iznad prezbiterija stvara dojam koji promatrača dovodi u nedoumicu o kakvom se objektu radi, te bi se reklo da je prije riječ o kakvoj tvornici, negoli o crkvi.

Prostorno usmjerenje prema prezbiteriju je uspostavljeno grananjem obodnog sektora koji se tlocrtno sužava a visinski raste prema dubini, slijedeći primarni obris trokuta. Tako je uspostavljena višeslojna usmjerenost prema prezbiteriju kao glavnom i centralnom prostoru crkve.

Premda je glavni ulaz u crkvu postavljen bočno u odnosu na njenu longitudinalnu os, orijentiran je prema glavnom vanjskom prostoru, koji nikad nije zaživio kao trg. Zvonik je slobodno lociran uz ulazno pročelje crkve, na liniji južne fasade trga, koju učvršćuje svojim zatvorenim vertikalnim volumenom.

Tijelo crkve je interpretirano dinamičnom igrom ploha zidne ovojnice i krovnih ljsaka, a izrazitim naglašavanjem osnovnih fragmenata volumena te se zaustavljanjem na primarnoj plastici pokušava stvoriti mirnoću i dostojanstvenost eksponiranog volumena. Pokušajem jačeg isticanja skulpturalnih aspekata objekta, htjelo se postići oblaganjem vanjskih zidova bijelim mramornim pločama.

U crkvenom prostoru prezbiterij je u odnosu na ostali dio prostora podignut za tri stepenice, a u prostoru prezbiterija je postavljen kameni oltar prema narodu, kako već preporučuju smjernice Drugog vatikanskog sabora. Iznad prezbiterija krovna ploha je u staklenoj rešetki putem koje se htjelo dobiti prirodno osvjetljenje prezbiterija. Svetohranište nije smješteno u osi prostora, već je postavljeno na desnoj strani prezbiterija, nedovoljno naglašeno pravokutnim elementom koji se izdiže iznad njega do krovne plohe. Uz crkveni prostor je sakristija i pokrajnja kapela s oltarom. Osvjetljenje je nedovoljno osigurano kroz nekoliko vertikalnih uskih prozorskih otvora.

Od svog završetka crkva je već nekoliko puta u pojedinim segmentima adaptirana, a najveći problem je prodor vode, koji se pokušava sanirati. Prema ulici je stambeni dio koji je povezan s crkvom. Fasada prema ulici kao i cijeli kompleks ne stvara dojam sakralne građevine i rijetko će se tko zaustaviti da bi ušao u prostor crkve, jer crkvena građevina ničim ne poziva da se uđe. Uz to, moderni urbani arhitektonski sklop zgrada, koji se recentno i ubrzano formira u neposrednom okolišu u blizini crkve pojačava taj dojam.

4. 2. 2. 4. Crkva sv. Josipa u Zadru

Crkva sv. Josipa u Zadru izgrađena je prema projektu arhitekta Tomislava Paleke, koja je završena 1975. godine. Tlocrtno je jednostavna pravokutna osnova, koja je razdijeljena na potrebne prostore. Najveći prostor zauzima onaj liturgijski, koji je longitudinalan s uzdignutim prezbiterijem na kojem je oltar blizu zida prezbiterija, te je sedes postavljen sa strane. U prezbiteriju desno je na zid postavljeno svetohranište, a lijevo ambon koji čini ravnotežu sa svetohraništem. Klupe su postavljene okomito na prezbiterij u dva reda. Ulaz je projektiran s predvorjem, te dvjema prostorijama sa svake strane, od kojih je jedna sakristija, a druga župni ured.

To je jednobrodna crkva dvoranskog tipa, jasnog usmjerenja prema prezbiteriju, koji je u odnosu na razinu lađe izdignut za tri stepenice, te je odavao dojam kazališne pozornice. Uski prozorski otvori su postavljeni uzdužno pod samu ploču, ravnog krova, a zvonik je bio nesrazmjern s volumenom crkve i na fasadama imao betonske elemente. Nad ulazom je izgrađena nadstrešnica na stupovima s polubačvastim svodovima koja je više odgovarala kakvom turističkom objektu.

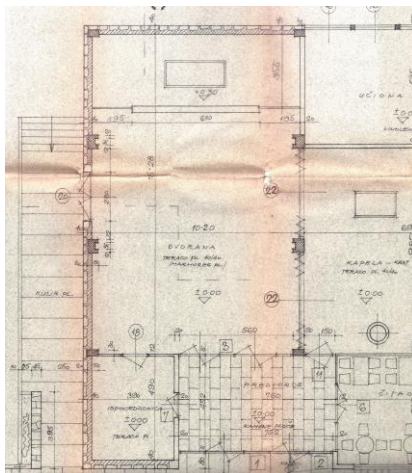


Sl.115. Crkva sv. Josipa u Zadru, pročelje
Foto: I. Jurišić

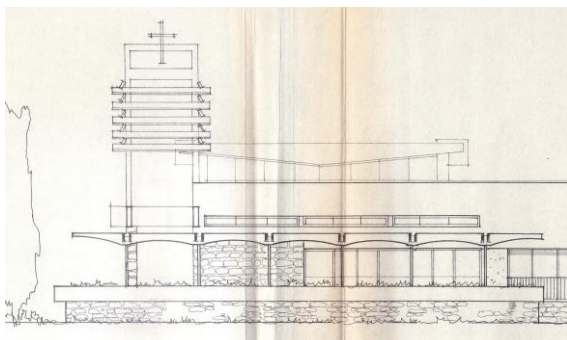


Sl. 116. Crkva sv. Josipa Zadar – pogled prema oltaru
Foto: I. Jurišić

S obzirom da je krov bio ravan i bilo je problema s prodorom vode i vlage, 2002. godine pristupilo se temeljitoj obnovi. Postavljen je dvostrešni krov, a zvonik izgrađen do visine proporcionalne tlocrtnoj veličini objekta, dograđen je i ulaz, te je crkva dobila pročelje s rozetom. Crkva je moderna, ovim zahvatima postala je prepoznatljiva i znak u prostoru.



Sl. 117. Crkve sv. Josipa, Zadar, tlocrt
Izvor: Arhiv Zadarske nadbiskupije



Sl. 118. Crkve sv. Josipa, Zadar, prvi projekt sjeverne fasade
Izvor: Arhiv Zadarske nadbiskupije

Paralelno s vanjskom rekonstrukcijom i uređenjem radilo se i na unutarnjoj rekonstrukciji. Kako se liturgijski prostor mogao širiti, na dvoranu do, otvaranjem kliznih vrata, dobijao bi se veći liturgijski prostor. Pri obnovi vrata su uklonjena, a prostor dvorane je integriran u liturgijski prostor, čime se htio postići centralni tip liturgijskog prostora. Da bi centričnost prostora bila naglašenija, oltar je iz prezbiterija premješten u sredinu tog integriranog prostora na oltarni otok, te je došlo do novog razmještaja klupa. Klupe su razmještene tako da slijede logiku oltara koji je u geometrijskom središtu prostora. Na mjestu gdje je bio oltar smješten je sedes, a

ambon je premješten između sedesa i oltara, te sedes, ambon i oltar čine os liturgijskog prostora.

Linijski slijed sedesa, ambona i oltara u istoj osi, obično po sredini prostora, uređuje se radi zajednice koja djeluje u župi. Radi se o Neokatekumenskoj zajednici koja premda se poziva na Drugi vatikanski sabor, ne slijedi njegove preporuke. Ta zajednica

liturgijski prostor koncipira prema vlastitom liturgijskom slavlju, koje se razlikuje od uvriježenog liturgijskog slavlja nakon Drugog vatikanskog sabora, što dovodi u pitanje uvriježenu funkcionalnost liturgijskoga prostora namijenjenoga cjelokupnoj župnoj zajednici, a ne njenim pojedinim dijelovima ili crkvenim stvarnostima, koja su dio iste.

Rekonstrukcija liturgijskog prostora tu nije stala, već se nakon nekog vremena pristupilo ponovnoj rekonstrukciji. S tom novom rekonstrukcijom oltar i ambon su vraćeni u prostor prezbiterija, te je crkveni prostor ponovno dobio izgled longitudinalnog liturgijskog prostora s oltarom prema narodu.

4. 2. 2. 5. Crkva Presvetog Srca Isusova u Zadru

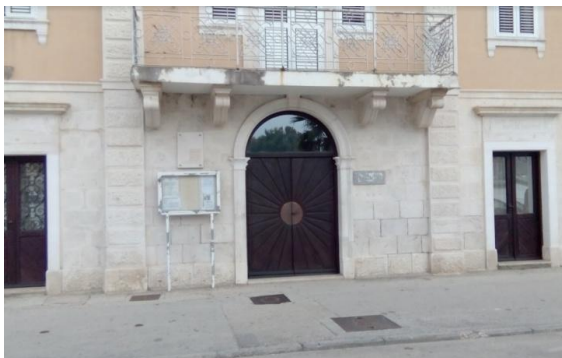
Župa temelji svoje početke otvaranjem kapele Srca Isusova u svibnju 1933., u kući obitelji Dobrović. Izgradnjom mosta 1922. između zadarskog Poluotoka i današnje Branimirove obale, tj. Brodarice i Voštarnice, kao i porastom stanovništva koje se početverostručilo, nastala je potreba za stvaranjem nove župe koja će preuzeti brigu za nove vjernike. Slijedom toga tadašnji zadarski nadbiskup odgovorio je potrebama svojih vjernika te dekretom od 12. prosinca 1933. osnovao novu župu Presvetog Srca Isusova, koja je počela pastoralno djelovati od 1. siječnja 1934. godine.

Nakon ratnog vihora koji je opustošio grad Zadar, župa je djelovala u skućenom prostoru postojeće kapele. S obzirom na nedostatne uvjete za pastoralno djelovanje na župi, pokušavalo se pristupiti proširenju iste ali bezuspješno. Komunističke vlasti grada nisu bile sklone toj ideji, a i dio zgrade koji je bio neophodan za širenje mogućnosti pastoralnog djelovanja župe bio je nacionaliziran. Nakon dugih i mučnih godina pregovaranja konačno su tadašnje komunističke vlasti u gradu Zadru, 1983. godine denacionalizirale dio zgrade. Uz denacionalizaciju dijela zgrade odobrena je i građevinska dozvola, te se pristupilo rekonstrukciji postojeće zgrade i izgradnje nove župne crkve. Postojeća kapela je preuređena je 1980. godine prema projektu arhitekata I. Novaka i J. Kršulovića, a 1984. godine je posvećena.

Crkvu je trebalo smjestiti u prostor koji je u zgradi, bez narušavanja postojeće fasade zgrade. Pri izradi projekta za preuređenje crkve ponuđene su dvije varijante tlocrtnog rješenja, a koje su u svojoj osnovi gotovo identične. U obje varijante pristupilo se longitudinalnom tipu crkvenog prostora, jer zgrada u kojoj se nalazi crkva svojim gabaritima nije



Sl. 119. Crkva Presvetog Srca Isusova Zadar
Foto: I. Jurišić



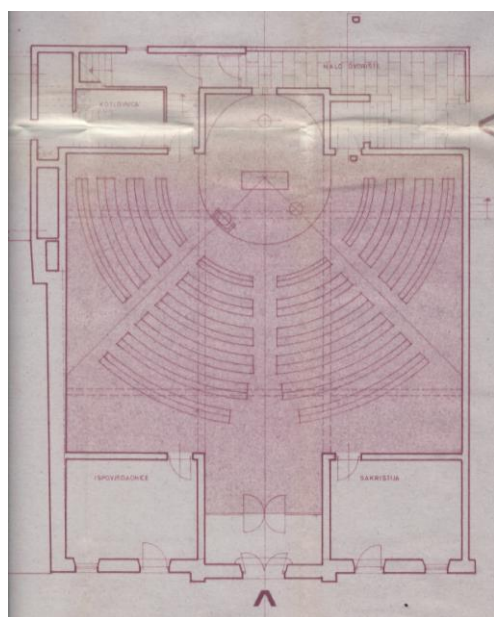
Sl. 120. Crkva Presvetog Srca Isusova Zada, pročelje
Foto: i. Jurišić



Sl. 121. Crkve Presvetog Srca Isusova, Zadar,
nacrt pročelja
Izvor: Arhiv Zadarske nadbiskupije

ispovjedaonica. Te prostorije oduzimaju dio lađe crkve te sa ulaznim vratima tvore južni krak križa. Prezbiterij je postavljen u pravokutnu apsidu koja čini sjeverni krak križa.

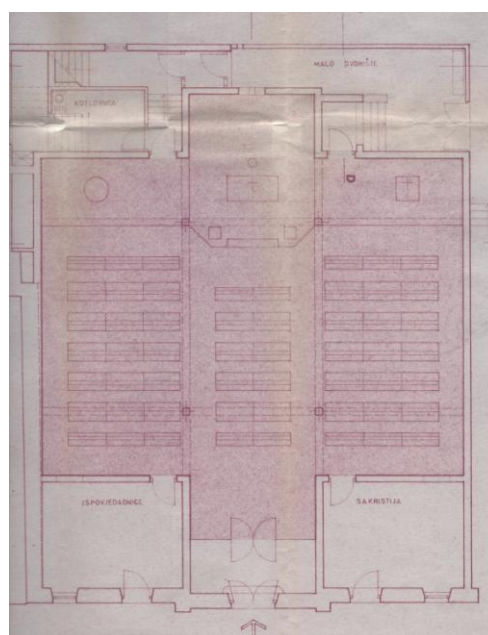
Razlika u varijantama je vidljiva jedino u uređenju prezbiterija. U jednoj varijanti podest prezbiterija je kružnog



Sl. 123. Crkva Presvetog Srca Isusova Zadar, –
tlocrt II. varijanata
Izvor: Arhiv Zadarske nadbiskupije

dopuštala drugačiji tip crkvenog prostora.

U zadanoj pravokutnoj osnovi izrađen je križni tlocrt liturgijskog prostora, na način da je podijeljena na više prostornih jedinica. Glavna prostorna jedinica je lađa crkve koja čini liturgijski prostor. Uz lađu crkve dodane su dvije prostorije lijevo i desno od ulaznih vrata u koje su smještene sakristija i



Sl. 122. Crkva Presvetog Srca Isusova Zadar, –
tlocrt I. varijanta
Izvor: Arhiv Zadarske nadbiskupije

oblika, na čijoj obodnici su smješteni ambon i krstionica. Svetohranište je smješteno u desnom uglu apside. S obzirom na kružni oblik podesta prezbiterija klupe prate obodnicu prezbiterija te su smještene centrično.

U drugoj varijanti prezbiterij je smješten na trapeznom podestu, a lijevo i desno od prezbiterija su smješteni krstionica i

svetohranište, klupe se usmjerene okomito na prezbiterij. Smještajem svetohraništa i krstionice lijevo i desno u prostor lađe, u manjoj mjeri je umanjen prostor za vjernike, što je možda bilo odlučujuće da se prihvati varijanta s oltarom na kružnom podestu. U obadvije varijante u apsidi je svjetlosni otvor u koji je smješten vitraj.



Sl. 124. Crkva Presvetog Srca Isusova, Zadar, unutrašnjost

Izvor: <https://www.zadarskanadbiskupija.hr/?p=49486>

S obzirom da je crkva smještena u stambenoj zgradi morala je biti orijentirana prema unutra. Osim ulaznih vrata, nema nikakav drugi kontakt s ulicom na koju je upućena, niti kakvih drugih svjetlosnih otvora koji bi bili okrenuti prema vanjskom prostoru. Osvjetljenje crkve je putem velikog svjetlarnika u formi križa koji čini krov lađe.

Obzirom na prostorne uvjetovanosti uspjelo se stvoriti lijep križni liturgijski prostor naglašenog usmjerenja prema oltaru. Crkva svojim vanjskim izgledom neće privlačiti pozornost, a mnogi prolaznici koji prođu ulicom neće ni primijetiti da je tu crkva. Ali svojim unutarnjim prostorom i njegovim uređenjem uspjelo se dobiti liturgijski prostor koji će svakako potaknuti na pobožnost onoga tko u njega uđe te se može zaključiti da se u ovome slučaju, unatoč ograničenosti uvjetovanih smještajem crkve u niz postojećih zgrada, što crkvu izvana čini neprepoznatljivom, odnosno nemoguće je u arhitektonskom smislu prikazati njen izvanjski identitet ipak pazilo na unutarnju liturgijsku normu i funkcionalnost, sukladno crkvenim propisima.

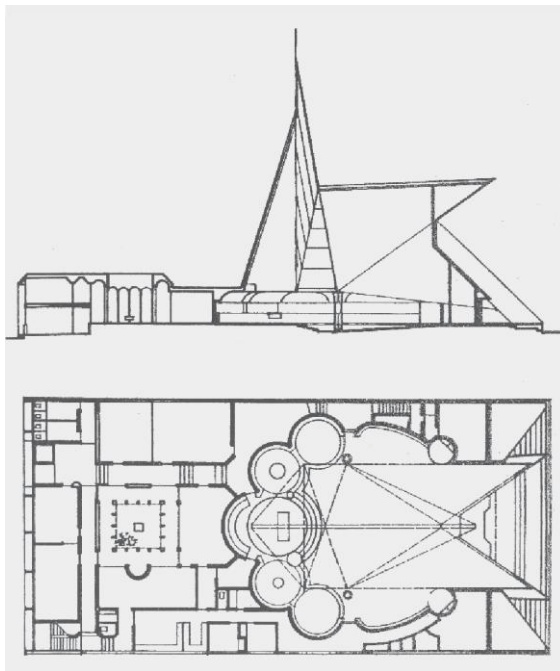
4. 2. 2. 6. Crkva Sv. Nikole u Rijeci

Arhitekt B. Magaš sakralnu arhitekturu promatra na način transcendentiranja materije u duhovnu vrijednost najplemenitije ljudskosti. Iz toga transcendentiranja proizlazi da se kod arhitekta moraju definirati dva uvjeta bez kojih ne može realizirati sakralnu građevinu. Za realizaciju sakralne građevine koja će doista biti odsjaj svetosti koja je u Bogu, arhitekt se nužno mora osloniti na Izvor svetosti i mora osjetiti duh svetosti. To je prvi uvjet, drugi uvjet je definiranje razloga stvaranja sakralne arhitekture. Potrebno je stvarati arhitekturu crkvene građevine, a ne crkvenu građevinu radi arhitekture.

Duh sakralnog prostora je sinonim duha što će ga arhitekt unijeti u građevinu i prostor kojeg stvara svojom rukom. Arhitekt mora biti nošen i svojim nutarnjim religioznim osjećajem da bi mogao oblikovati građevinu i prostor koji će odisati religioznim značenjem. Tako mišljena i kreirana crkvena građevina može se onda nazivati sakralnom građevinom jer će svoju sakralnost jasno pokazivati.



Sl. 125. Crkve sv. Nikole u Rijeci, pročelje
Foto: I. Jurišić



Sl. 126. Crkve sv. Nikole u Rijeci, uzdužni presjek i tlocrt
Izvor: Boris Magaš, Esej, HAZU, Art buletin 64 (2014) str. 42.

Stvaranje sakralnog prostora nije samo puko oblikovanje da bi se zadovoljila potreba za određenim prostorom, jer to je u stvari čisti zadatak arhitekture, a taj zadatak ona rješava svojim dosegom kreativnosti. Da bi se stvorilo sakralni prostor, možda treba najprije definirati, što bi zapravo bio sakralni prostor, ali i kako se kroz povijest ostvarivao te na temelju toga kako je najbolje moguće i danas ostvariti.

„Sakralna arhitektura mora ostvariti „duh prostora“ vlastite kontemplativnosti i doživljajnosti koju starohrvatske crkvice zasigurno posjeduju. Transcendiranje relevantnih elemenata starohrvatskog

koncepta u suvremene izražajne mogućnosti možda može zadržati, uz nacionalnu konotaciju, bit tog duha sakralnog prostora i dati mu *novum* danog trenutka ostvarujući time i puteve kojim će u nastavku prerasti u najsuvremeniji izraz u arhitekturi“.²³⁶

²³⁶ B. MAGAŠ, *Arhitektura, Pristup arhitektonskom djelu*, 2012.

B. Magaš uzima centralni tip crkvene građevine kao osnovu za tlocrtno rješenje crkve sv. Nikole. U tlocrtu su vidljive apside koje podsjećaju na tlocrte starohrvatskih crkvice. Magaš, ipak na tim apsidama ne gradi oplošje crkve i apside nisu vidljive osim u tlocrtu izvana. Gradi centralnu građevinu gotovo kružnog oblika s pročeljem trokutnog oblika uvučenog ulaza te pokušava time evocirati gotičke portale.



Sl. 127. Crkve sv. Nikole u Rijeci, pogled prema oltaru
Izvor: Boris Magaš, Esej, HAZU, Art buletin 64 (2014)
str. 46.

„Naravno da graditelj nije i ne može biti teolog, ali mu teološka načela moraju biti jasna i on ih mora prihvatiti i utkati kroz svoje stvaralaštvo od samoga početka, od svoje osnovne »ideje o prostoru«, jer će ih prostorom oblikovati, prostorom će ih izraziti, naglasiti Vječno i nadnaravno. Kako prostorom izraziti Vječno i Sveto ostaje pitanje bez odgovora. To pitanje ostaje, dakle, rješivo tek uz duboku produhovljenost graditelja, njegovo iskonsko osjećanje i stvaralačko traženje. Projektiranje, nastajanje djela ovdje je teorijski, možda, najsloženiji proces arhitektonskoga osnivanja, gdje oblik gradi misao utkanu u stvaratelja, oblik izražava na sebi svojstven i mogući način tu misao, oživotvoruje pojmove koji zatim moraju uputiti, poticati i odražavati svako od spomenutih načela“.²³⁷ B. Magaš je kazao: „Razmišljajući i studirajući – što po svojoj profesiji nužno i moram – dugi period razvoja arhitekture zapadnoeuropskog kulturnog kruga i tražeći vrijeme unutar kojega je to oduhovljenje prostora dobilo svoje najveće vrijednosti, našao sam ga, što je sasvim jasno a što ne pretpostavlja negiranje ostalih razdoblja, u vremenu gotike“.²³⁸

Teološka načela vječnog, svetog i lijepog traže i svoju ilustraciju. Među brojnim crkvama izgrađenim nakon Drugog vatikanskog koncila, B. Škunca izdvaja crkvu sv. Nikole u Rijeci, za koju kaže da će ući u red istinski uspjelih ostvarenja nove sakralne arhitekture.

Tako B. Škunca, kaže: „Ne treba biti stručnjak da bi se uvidjelo kako crkva sv. Nikole svojom arhitekturom nije utrtila, svakodnevni arhitektonski govor, već je jedan iznimni izraz oblika i proporcija, istovremeno moderan i davni. Svojim ostrim betonsko-kamenim

²³⁷ Tomislav PREMERL, Zajedništvo i funkcija umjetnosti u sakralnom prostoru, *Radovi Leksikografskoga zavoda „Miroslav Krleža“*, 4 (1997.) 6, str. 95.

²³⁸ B. ŠKUNCA, *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, str. 117.

smjerovima, sa stalnom težnjom prema visinama, crkva sv. Nikole – u arhitektonskom smislu – asocira na gotičke forme“.²³⁹

Arhitekt T. Premerl primjećuje, kako je B. Škunca „ovdje upao u opasnu zamku. Nakon razrađenih i objašnjenih načela, uzima za njih primjer nove crkve koja je gotovo suprotnost tim načelima. Škunca nam pruža dobro izlaganje teologa, ali je u odabiru primjera uskraćen to tumačiti s kreativnog, arhitektonskog i likovnog gledišta, jer shvaćanje je prostora, njegova govora i htijenja za izrazom, kompleks jednog drugog reda kojega treba dokučiti isključivo kreativnim načinom.“²⁴⁰

Crkva svojim oštrim betonsko-kamenim smjerovima, doduše stremi prema visinama, ali je teško pronaći asocijaciju na gotičke forme, na koje se poziva i sam arhitekt. Bio je zagovornikom arhitekture regionalizma, koju on naziva arhitekturom toposa. Ta arhitektura izvire iz zemljopisnih, povijesnih i etničkih pretpostavki određenog podneblja. Arhitekturom toposa pokušava premostiti raskorak koji je pojavom moderne nastao između tradicionalnog i modernog arhitektonskog izričaja.

Crkva sv. Nikole svakako je velebno arhitektonsko djelo, no pitanje je koliko čovjeka može potaknuti da se uistinu susretne sa sobom i Bogom, a što je prvotna svrha sakralnog prostora.

4. 2. 2. 7. Crkva Rođenja Blažene Djevice Marije Zagreb

Crkva Rođenja Blažene Djevice Marije u Zagrebu izgrađena je prema projektu arhitekta Marijana Turkulina iz 1985. godine, kad se počela i graditi, a završena je 1995. godine. Crkva je jedini primjer postmoderne arhitekture u Zagrebu.

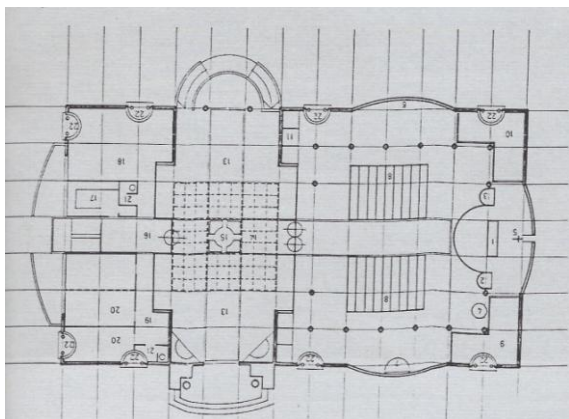
Uz crkvu je župni dvor te popratni sadržaji koji su u jedinstvenom arhitektonskom sklopu. U prvome projektu, koji nije realiziran, kompozicija crkva je u prvom planu, a u stražnjem planu nalazi se župni dvor. Između ta dva sadržaja formirano



*Sl. 128. Crkva Rođenja Marijina, Zagreb
Foto: I. Jurišić*

²³⁹ B. ŠKUNCA, *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, str. 117.

²⁴⁰ T. PREMERL, *Zajedništvo i funkcija umjetnosti u sakralnom prostoru*, str. 95.



Sl. 129. Crkva Rođenja BDM, Zagreb, tlocrt
Izvor: Z. Sokol Gojnik, *Sakralna arhitektura Zagreba u XX. stoljeću*, str.277.

evocira neoklasicizam. Prizma koje je krov pravilna piramida s postmodernističkim staklenim završetkom, ulazni portal oblikovan u planovima čime priziva asocijaciju na povijesne interpretacije ulaznih portala, zvonik u osi kompozicije kvadratne osnove i piramidalnog završetka naglašenog drugim materijalom, karakteristična postmodernistička interpretacija prozora, svrstavaju ovu liturgijsku građevinu u postmodernistički slijed.²⁴¹



Sl. 130. Crkve Rođenja BDM u Zagrebu, novi projekt uređenja
Izvor: Arhiv Župe Marijina Rođenja, Zagreb

Unutarnji prostor je monumentaln i njime dominira piramidalno krovništvo koje je oslonjeno na stupove. Stupovi u unutrašnjem prostoru formiraju središnji dio i ophod. U središnjem djelu nalazi se prostor za vjernike s klupama, a ophod se koristi za pobožnost križnog puta. U osi ulaza na mjestu ophoda smješten je prezbiterij naglašen monumentalnim reljefom i prekidom u ritmu stupova.²⁴² Reljef prikazuje Blaženu Djevicu Mariju s Djetetom Isusom, koji je uklonjen prilikom obnove crkve.

Crkva je preuređena u duhu liturgije Neokatekumenskog puta, jednog od crkvenih pokreta, a oni kažu da je preuređena u duhu Drugog vatikanskog sabora. S obzirom da je crkva građena od 1985. do 1995. godine, sigurno je bila građena po smjernicama i u duhu Drugog vatikanskog sabora. Kako Neokatekumenski put za sebe kaže da se vraća na izvore euharistije u prva kršćanska vremena, onda i uređenje liturgijskog prostora interpretira na svoj

²⁴¹ Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 88.

²⁴² Z. SOKOL GOJNIK, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, str. 88.

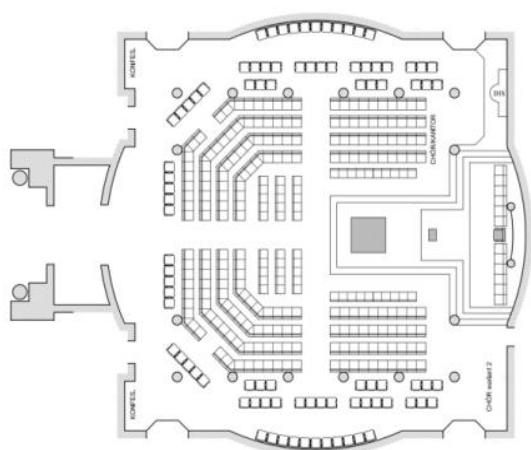


Sl. 131. Crkva Rođenja BDM Zagrebu, pogled prema oltaru
Foto: I. Jurišić

odnos prema liturgijskom prostoru pokušavaju preslikati na širu zajednicu vjernika, često na župnu zajednicu, a dio koje zapravo i nisu.

243

Nekoliko crkvenih građevina je dizajnirano za potrebe njihove liturgije. Liturgijski prostor je koncipiran smještanjem oltara u geometrijsko središte tlocrta, oltar treba biti središte liturgijskog prostora, ali ne nužno geometrijsko, koje



Sl. 133. Crkve Rođenja BDM, Zagrebu, tlocrt preuređenja
Izvor: Arhiv Župe Rođenja Marijina Zagreb

svojestven način. Članovi Puta tvrde da je u početku euharistija slavljena tako da je zajednica bila okupljena oko stola, pa zbog toga oltar izvlače maksimalno u lađu crkve među klupe da zajednica može biti kružno okupljena.

Mnogi se pokreti u Crkvi kreću izvan bogoslužja Crkve. Njihov preduvjet „ostvarenja“ zajedništva postaje odmak od „zajednice“. Konstitucija zajednice tako se događa drugdje i u drugom obliku. Svoj

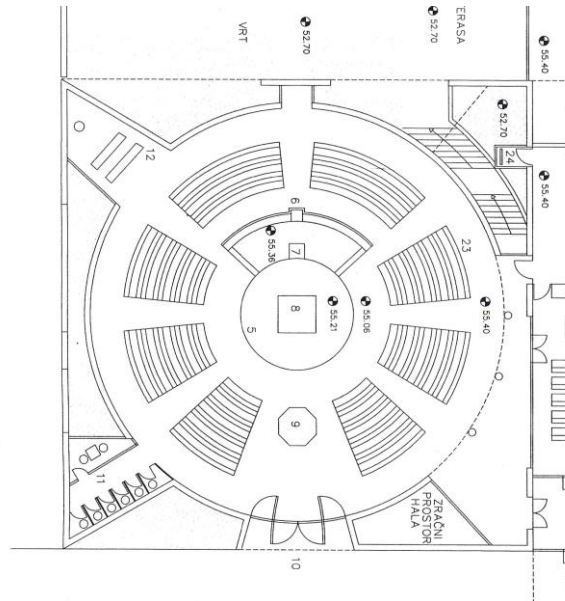


Sl. 132. Crkva sv. Marka, Split, pogled prema oltaru
Foto: I. Jurišić

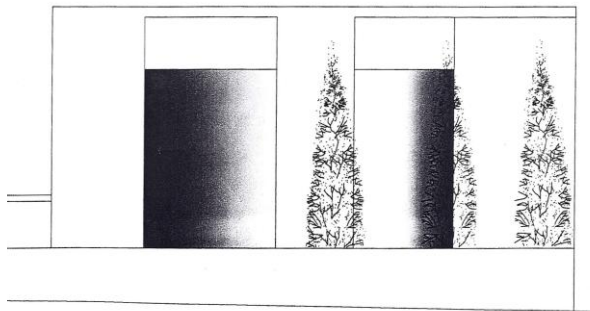
bi stvaralo oltarni otok. Kad se oltar stavi u geometrijsko središte liturgijskog prostora, logični raspored klupa je u kružnoj formaciji oko oltara, a što se opravdava duhom Drugog vatikanskog sabora o sudjelovanju okupljene zajednice.

²⁴³ Usp. Ivica ŽIŽIĆ, Liturgija – mjesto zajedništva ili razlog nejedinstva u župi?, *Bogoslovska smotra*, 78 (2008.) 2, str. 465.

U tom je duhu preuređena župna crkva Rođenja Marijina u Zagrebu, i prije već izgrađena župna crkva sv. Marka u Splitu. Vidljiv je identičan raspored liturgijskog prostora od naglašenog sedesa, preko ambona do oltara, čime kažu da prate logičan slijed mise. Svetohranište je najčešće negdje po strani, a krstionica u prednjem dijelu nakon ulaznih vrata smještena u podu. Također je primjetan identični način ukrašavanja liturgijskog prostora, slikama po nacrtima osnivača



Sl. 134. Prijedlog tlocrta crkve
Bl. Alojzija Stepinca, Zadar
Izvor: Arhiv Zadarske nadbiskupije



Sl. 135. Prijedlog crkve Bl. Alojzija Stepinca, Zadar
Izvor: Arhiv Zadarske nadbiskupije

smješten oltar na kružnom podestu ili oltarnom otoku, podignut za jednu stepenicu od prostora dvorane. I tu je vidljiva linija koja spaja sedes, ambon, oltar i krstionicu. Ovdje je također više riječ o stolu, nego o oltaru, jer je takvih proporcija i oblika da ostavlja više dojam gozbe koja se na njemu događa, negoli žrtvenika na kojem se prinosi žrtva. Taj dojam pojačava i kružni raspored klupa oko oltara, ali s obzirom na oblik liturgijskog prostora, klupe nije ni moguće drugačije rasporediti.

Usmjerenje liturgijskog prostora i okupljene zajednice je prema samoj zajednici, a o liturgijskom usmjerenju u knjizi *Duh liturgije* kardinal Ratzinger piše: „Moliti okrenut prema istoku znači: ići ususret dolazećem Kristu. Liturgija koja je usmjerena prema istoku obavlja takoreći ulazak u mimohod povijesti prema vlastitoj budućnosti, prema novom nebu i novoj zemlji koji nam dolaze ususret u Kristu ...“. Kardinal Ratzinger dalje kaže: „to okretanje

pokreta.

Osim ovih dviju crkvenih građevina, od kojih je jedna preuređena, a druga građena u duhu liturgije Neokatekumenskog puta, bio je prijedlog za sličnu crkvenu građevinu u Zadru, od kojeg se ipak odustalo. To je trebala biti crkvena građevina kružnog tlocrta. U geometrijskom središtu kružnice je

prema istoku znači također da su u suovisnosti kozmos i povijest spasenja. I svemir moli, i on čeka svoje otkupljenje. Upravo je ta kozmička dimenzija bitna za kršćansku liturgiju.²⁴⁴

²⁴⁴ J. RATZINGER, *Duh Liturgije*, str. 70-71.

5. ZAKLJUČAK

Katoličke sakralne građevine tijekom povijesti su igrale veliku ulogu u poslanju Crkve, te su svojom arhitekturom i unutarnjim uređenjem liturgijskog prostora, vršile evangelizaciju i katehizaciju. Pojavom reformacije i njenog pogleda na arhitekturu i unutarnje uređenje sakralnih građevina, te odbacivanje svakog unutarnjeg ukrasa, Crkva odgovara Tridentskim saborom i donosi jasne smjernice za gradnju sakralnih građevina i njihovo uređenje. Te smjernice u Crkvi vrijede do Drugog vatikanskog sabora, koji ih ne dokida, već sugerira nove postavke s obzirom na liturgijsku reformu koja stavlja naglasak na eklezijalnost i neobvezujuću preporuku okretanja oltara prema narodu.

Početak dvadesetog stoljeća dolazi do velikih promjena u načinu gradnje i stvaranja nove paradigme u pristupu arhitekturi, poticane tehnološkim napretkom i novim načinom života. Moderna koja je nastajala u svojim postulatima stvarala je odbojnost prema Crkvi i dovodila u pitanje samo poslanje Crkve. Na to je Crkva progovorila o zabudama modernizma u enciklici pape Pija X. *Pascendi Dominici Gregis* od 8. rujna 1907. godine. Kasnije su pojedini pape kritizirali aspekte umjetničkog modernizma, ali ga nikada nisu osudili u cijelosti. Papa Pio X. još će prije donijeti encikliku *Tra le sollecitudini* 22. 11. 1903. godine u kojoj govori o liturgijskoj glazbi, te nagovještuje nova poimanja liturgijskog slavlja. Iz Crkve dolaze govori o demokratizaciji liturgije, te stavovi belgijskog benediktinca L. Beauduina postaju općeprihvaćeni i predstavljaju trenutak rađanja liturgijskog pokreta. U njemačkoj djeluje utjecajni teolog R. Guardini i stvara liturgijski pokret pod imenom *Quickborn*, kojim želi vratiti misi značenje žrtve cijele zajednice. U pokretu osim teologa sudjeluju i arhitekti, koji će Guardinijevo viđenje liturgije interpretirati u svoje projekte crkvenih građevina, a koje će biti u duhu moderne koja je već prisutna u arhitekturi.

U vrijeme pojave liturgijskih pokreta još uvijek su na snazi sve odredbe Tridentskog sabora koje se odnose na pitanja crkvenih građevina i same liturgije. Moderna je već prisutna kroz svoja tehnološka dostignuća u arhitekturi upotrebom novih materijala. Doduše u početku crkvena gradnja se još uvijek oslanjala na prisutnu tradicijsku osnovu. Ubrzo je moderna stvorila novu sakralnu arhitekturu koja je raskinula s poviješću i tradicijom. Moderna koja je u sebi nosila usuglašenost forme, konstrukcije i funkcije, te se oslanjala na nove mogućnosti gradnje, polako ali sigurno sve više utječe na sakralnu arhitekturu. Tim utjecajem moderne dolazi do velikog jaza, jer je sakralna arhitektura bila utemeljena na konceptu iz šesnaestog stoljeća, smjernicama sv. Karla Boromejskog s Tridentskog sabora. Sv. Karlo Boromejski u svom djelu *Instruzione Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* kroz trideset i tri poglavlja

donosi prilično jasne smjernice kako graditi crkvenu građevinu. Njegove smjernice, koje su u Crkvi prihvaćene i bile na snazi, dolaze u opreku s novim pogledima na sakralnu arhitekturu, te je bilo teško graditi crkvene građevine prema postulatima koje je najavljivala moderna.

Diljem Europe grade se crkvene građevine lišene povijesnog nasljeđa i potpuno u duhu relativističkog prostora, kakvog promovira moderna. U Hrvatskoj, kao i u ostatku Europe u početku ne dolazi do drastičnih promjena u gradnji sakralnih građevina. Moderna je vidljiva u svom reduktivizmu, u izgledu crkvenih građevina, odabiru materijala te manjku ukrasnih elemenata oplošja i unutrašnjosti. U većini sakralnih građevina koje su izgrađene početkom dvadesetog stoljeća još su uvijek prisutne smjernice Tridenta u tlocrtu i usmjerenju. U vremenu između dva rata dominira longitudinalni tip crkvenih građevina oblikujući liturgijski prostor prema postojećoj liturgiji. Vidljiva je promjena u liturgijskom prostoru redukcija hijerarhičnosti ukidanjem trijumfalnog luka, koji je jasno odvajao svetište od prostora lađe liturgijskog prostora. Ukidanje trijumfalnog luka stvara novi odnos proporcija crkvene građevine i liturgijskog prostora. Stvara se ujednačeno osvjetljenje cijelog liturgijskog prostora. Apside koje su još prisutne više nisu stropno denivelirane već se strop lađe proteže nad apsidu te na taj način ukida luk koji je bio jasna granica svetišta i lađe liturgijskog prostora. Ovakav način gradnje daje naznake težnji liturgijskih pokreta koji su već slavili misu u prostorima koji nisu bili hijerarhijski naglašeni i oltarom okrenutim prema narodu. U crkvenim građevinama građenim između dva svjetska rata, unatoč tim vidljivim promjenama, još uvijek je bio očuvan tridentski pristup gradnji. Moderna u promišljanju prostora ide i dalje, te nestaju portali i rozete, a umjesto njih se postavljaju jednostavna vrata na ravnim zidnim plohamama, iznad njih umjesto rozeta obični otvori u koje se postavljaju vitraji ili tek samo obojena stakla. Razvoj moderne u sakralnoj arhitekturi nakon Drugog svjetskog rata u Hrvatskoj će biti zaustavljen zbog društvenog uređenja koje nije bilo naklonjeno Katoličkoj crkvi. Kad je došlo do blagog popuštanja pokazala se sva brutalnost moderne u mnogim sakralnim građevinama građenim nakon Drugog vatikanskog sabora, pa i nakon Domovinskog rata.

Dokumenti Drugog vatikanskog sabora su poprilično nedorečeni ili ih se tumači u krivom svjetlu. Kada je u pitanju obnova liturgije, za vjernike je ta obnova najočitija u nestanku latinskog jezika i okretanju oltara prema narodu. To su dva ključna momenta koja su preokrenula liturgiju. Za primijetiti je kako se u saborskim dekretima ne nalazi ni jedno ni drugo. Što se tiče jezika, sabor dopušta narodni jezik osobito u službi riječi, ali kaže: „U latinskim obredima treba sačuvati latinski jezik, osim gdje postoji posebna povlastica“ (SC, 36,1). O okretanju oltara prema narodu ne govori ništa, već se taj problem javlja u

pokoncilskim uputama. Opća uredba Rimskog misala iz 1969. godine u paragrafu 262., kaže: „Bolje je da glavni oltar bude sagrađen odvojeno od zida, da se može lako obići i slaviti licem prema narodu (*versus populum*)“. U kasnijem izdanje Opće uredbе ovaj tekst se zadržava nepromijenjenim, uz dodatak zavisne rečenice „, gdje je to moguće“. Ovim se shvatilo da je prvotni tekst pooštren te iz toga izvlačilo obvezu gradnje oltara prema narodu. Jasno to je moguće u novim crkvenim građevinama, a u starim se novi oltar stavlja ispred postojećeg. Dio koji kaže gdje je god to moguće ne govori o obvezi, već samo daje sugestiju, preporuku.

Okretanje oltara prema narodu rezultiralo je napuštanjem longitudinalnog koncepta katoličkog sakralnog prostora i stavljanjem naglaska na centralni sakralni dvoranski prostor. Uglavnom su se liturgijski prostori gradili kao dvorane, koje u svojoj tlocrtnoj osnovi napuštaju križ bilo latinski bilo grčki, te se u tlocrtima vide razni nedefinirani oblici, za razliku od početka moderne kada se u tlocrtnim oblicima longitudinalnim i centralnim još uvijek moglo nazrijeti križ.

Liturgijski prostor je kroz svoju povijest u sebi uključivao brojna umjetnička djela, jer je vrijedan takve pažnje i odnosa, a i sami su kršćani prostor u kojem se susreću sa svojim Gospodinom željeli uvijek što ljepše urediti. Zato sakralna umjetnost mora biti u službi i na slavu Boga, mora biti lijepa jer joj je izvor u Božjoj ljepoti. Da bi mogla biti takva treba biti nadahnuta, a nadahnuta postaje kad je umjetnik otvoren milosnom djelovanju. O važnosti milosnog djelovanja na umjetnika prilikom stvaranja jednog djela govori činjenica da Istočni monasi prije i tijekom slikanja ikone dane provode u postu i molitvi da bi bili što otvoreniji za Božje zahvate preko njih. Umjetnik može stvarati lijepu umjetnost, ali to još uvijek ne znači da je stvoreno djelo i sakralno.

Postoji podjednaka opasnost kada umjetnik koji nije vjernik, kao i obraćeni umjetnik želi stvarati nadahnuta djela, jer se u kršćansku sakralnu umjetnost ne može ući odjednom. Nevjernik neće nikada ući, a obraćenik može doći u napast da očekuje kako će mu samo obraćenje dati mogućnost stvaranja kršćanskih sakralnih djela.

Izgradnju modernih crkvenih građevina centralnih oblika osobito nakon Drugog vatikanskog sabora, treba tražiti u naglasku sabora na većem uključivanju vjernika. Centralni tlocrt daje mogućnost doslovnog okupljanja zajednice oko oltara. Zajednica okružuje oltar, stvara krug u kojem se sjedi te se na taj način stvara ne hijerarhijski oblik okupljene zajednice. Jedan od postulata moderne jest odbacivanje bilo kakve hijerarhičnosti. Problem kruga je u njegovoj dinamici koja je usmjerena prema sebi, prema unutra. Za razliku od kruga, linearni oblici premda u sebi nose određenu hijerarhičnost imaju prednost jer vode u nekom smjeru,

nisu zatvoreni u sebe. I kršćanstvo je linearno, ima svoj početak u prvom Kristovom dolasku a imat će i svoj kraj o njegovu drugom dolasku.

Mnogi ateisti su znali reći da što god osjećali prema religiji, nije bilo moguće ne diviti se crkvenoj arhitekturi. Danas je situacija takva da jedva da postoji katolik koji se može diviti modernoj crkvenoj arhitekturi. Današnje crkve više ne pokazuju transcendentnog Boga, Boga koji udahnuje strahopoštovanje, divljenje i čuđenje. Današnje crkve su gotovo potpuno prilagođene slavljenju prisutnog naroda budući da se Bog sada nalazi u narodu, unutar bogoštovne zajednice.

Gradnja novog sakralnog objekta je oduvijek bio i ostao velik pothvat. Stoga je kod tog pothvata potrebna iskrena i duboka suradnja svih onih koji su pozvani na suradnju. Činjenica je da mnoge moderne crkvene građevine nisu crkve, često nalikuju na kakve hangare, domove zdravlja i druge razne zgrade. Kod odabira arhitekata često se izrada projekta prepušta arhitektima koji najčešće nemaju ništa s Crkvom, ali su *ime* u području arhitekture, kao da će samim time što je netko renomirani arhitekt to biti garancija uspješnog projekta sakralne građevine.

Sakralna arhitektura mora nadilaziti puko stvaranje prostora za okupljanje zajednice vjernika, koji će biti dobro osvijetljen, ventiliran i ozvučen, te funkcionalan u tehnološkim aspektima prostora. Da bi stvorila pravi liturgijski prostor, arhitektura nužno mora surađivati s teologijom. Jer kao da se zaboravilo da su liturgijska umjetnost i arhitektura i same dio liturgijskog slavlja, i da nisu samo kakvo neutralno okruženje ili ambalaža za liturgijsko slavlje. Liturgijska umjetnost mora imati sveto obilježje koje moraju otkriti sami umjetnici, i mora biti odvojena i različita od ostalih profanih vrsta umjetnosti. Latinski jezik kojim se služilo u svetoj liturgiji bio je različit i odvojen od profanog modernog svijeta te je bio veza sa stvarima rezerviranim za svetu upotrebu. Prihvatanje u Crkvi prisutnosti apstraktnog brutalizma moderne, značilo je napuštanje najčitljivijih oznaka svetosti, koja se očitovala u materijalima, načinu izrade te povezanošću s poviješću i simbolikom.

„Da bi prenijela poruku koju joj je Krist povjerio, Crkva treba umjetnost. Umjetnost mora učiniti zamjetljivim i koliko je moguće privlačnim svijet duha, nevidljivoga, Boga. Stoga mora prevesti u smislene pojmove ono što je samo po sebi neizrecivo“. Tako je govorio Ivan Pavao II. u svom pismu umjetnicima. Papine riječi su zahtjevne i treba puno truda da bi se provele u djelo. Zato pri gradnji sakralne građevine treba polaziti od njene prvotne svrhe, a prvotna svrha je bogoslužje, mjesto, prostor u kojem se služi Bogu. Kako iz Boga izvire svetost, ljepota i vječnost, mjesto gdje se slavi Boga treba biti tako oblikovano da svjedoči te Božje atribute. Arhitekt koji u svojoj profesionalnosti projektira to čini stavljajući se u službu

onoga tko ga angažira da stvori nešto za njegove potrebe. Ali, za arhitekta koji želi projektirati crkvenu građevinu sama njegova profesionalnost nije dovoljna. Kad se projektira crkvena građevina potrebno je stvoriti takvu arhitekturu, da promatrač ushićeno može reći kako mu ljepota crkve uzdiže dušu, jer doživljava da je Bog doista prisutan na tome mjestu. Arhitekt koji se upusti u takvo projektiranje treba biti svjestan da je nakon naručitelja, Crkve i svih odbora, njegov krajnji pokrovitelj nebeski Otac, kojemu će na kraju odgovarati. Stoga se nameće pitanje, zar ne bi sakralna građevina trebala biti takvo djelo koje je Bogu ugodno, kao što mu je ugodna iskrena vjernikova molitva, djelo milosrđa, gregorijanski koral ili Marijin *Fiat?*

Zato se projektiranje crkvene građevine može usporediti sa slikanjem ikone, a slikanje ikone je duboko duhovni čin, koji se obavlja uz molitvu i post. Osmišljavanje crkvene građevine ne bi smjelo biti različito od osmišljavanja dobre osmišljene propovijedi, jer i jedno i drugo moraju prenijeti poruku koju je Krist povjerio Crkvi. Osmisliti, projektirati i izgraditi zgradu za bogoslužje već je samo po sebi sveti čin, a biti uključen u ovaj sveti čin za arhitekta mora biti velika privilegija. Arhitekt povlačeći crte na papiru stvara i prenosi svoje ideje, ideje se pretaču u riječi, te oponaša Stvoritelja koji stvara svojom riječju. Da bi Stvoritelja što bolje predstavio u svom stvaranju, arhitekt je potreban molitve i nadahnuća Duha Svetoga da nadahne njegove ideje, crteže i modele. Rečeno je da će se učitelju suditi strože nego učeniku, a u mjeri u kojoj arhitektura može poučavati u vjeri apostola i usmjeravati naše djelovanje u molitvi i liturgiji, arhitekt će kao i svatko drugi svakako biti suđen po svojim plodovima.

Konačno, kao što su svećenici, redovnici i svi kršćani pozvani biti savršeni, tako je i arhitekt pozvan biti savršen kao što je savršen Otac nebeski. Projektiranje crkvenih građevina ili škola, bolnica, zračnih luka i domova uvijek mora biti na najvišem stupnju i vremenitog i vječnog. Projektiranjem i izgradnjom arhitekt oponaša prvog arhitekta Boga i služi mu. Kada se arhitekt postavi na takav način prema svome poslu, onda neće arhitekturu gledati kao mogućnost samoizražavanja i samopromocije, već kao plemenit doprinos u svojoj službi Bogu i čovjeku.

Nakon demokratskih promjena u Hrvatskoj izgrađeno je niz crkvenih građevina, a čiji estetski, liturgijski i ini koncepti su daleko i od načela Drugog vatikanskog sabora, na koji se najčešće u nedostatku argumenata pozivaju svi koji sudjeluju u gradnji.

Hrvatski biskupi u svojoj poslanici o dvadesetpetoj obljetnici *Uredbe o svetom bogoslužju* pišu voditeljima župnih i drugih zajednica da vode brigu o skladu, ljepoti i funkcionalnosti liturgijskih prostora. Pri gradnji novih ili prilagođavanju postojećih, neka ne rade bez znanja i dopuštenja svoga Ordinarija, te neka se neizostavno savjetuju s

odgovarajućim stručnjacima i imaju na pameti da crkvena građevina mora izražavati osjećaj za sveto, lijepo i vječno.²⁴⁵ Na tome tragu može se zaključiti da Uredba obvezuje i same biskupe, kao pastire mjesnih Crkava, na čijem se području grade nove sakralne građevine.

Nakon Drugog vatikanskog sabora zbog okretanja oltara narodu došlo je do intervencija u gotovo svim crkvenim građevinama. U mnogim slučajevima je uslijed toga došlo do narušavanja postojećeg sklada i ljepote. Prilikom gradnje novih crkvenih građevina župnici najčešće nisu uključeni pri odabiru projekta, premda bi trebali biti. I kad su uključeni u vidu nazočnosti na Biskupijskom odboru za gradnju, odluka bi bila donesena već prije, te se ne bi uvažio niti jedan argument koji bi bio protivan. Liturgičari koji bi nazočili odboru znali su braniti pojedini projekt premda je u svom vanjskom izgledu više sličio na sportsku dvoranu, a u svom unutrašnjem prostoru poput arene.

Da bi dobili skladnu i lijepu sakralnu građevinu koja će u sebi uključivati sva ona načela i zakone sakralnosti, načela svetosti, ljepote i vječnosti, zakone vertikalnosti, trajnosti i ikonografije, potrebna je iskrena i otvorena suradnja svih aktera. Ako je potrebno može se ponavljati natječaje dok se ne dobije projekt za naprimjereniju sakralnu građevinu. Crkvenu građevinu gradi jedna generacija za sebe i u svoje vrijeme, ali s pogledom prema budućnosti i generacijama koje dolaze. Crkva mora inzistirati na vanjskom i unutarnjem izgledu, bez obzira kako reagirali arhitekti, jer se zna dogoditi kad se stavi u pitanje pojedini element projekta, da se arhitekti protive takvim izmjenama.

Da bi crkvene građevine bile što uspješnije realizirane i u sebi uključivale načela i zakone sakralnosti, možda bi poput *Instituta za crkvenu glazbu*, trebalo imati i *Institut za crkvenu gradnju*. Vjerujem da bi takav institut koji bi u svom radu uključivao sve relevantne čimbenike crkvene gradnje, izuzetno doprinio kad gradnje novih crkvenih građevina.

²⁴⁵ Vidi: HRVATSKI BISKUPI, *Liturgija i život Crkve, Poslanica o 25. godišnjici Uredbe o svetom bogoslužju Drugog vatikanskog sabora*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1989.

LITERATURA:

Knjige:

- ADAM, Adolf, *Uvod u katoličku liturgiju*, Hrvatski institut za liturgijski pastoral, Zadar, 1993.
- BIBLIJA, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2001.
- BIBLIJSKI LEKSIKON, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1991.
- BIBLIJSKI PRIRUČNIK mala enciklopedija, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1989.
- RATZINGER, Joseph, *Slavlje vjere. Ogledi o teologiji liturgije*, Verbum, Split, 2018.
- CRAM, Ralph Adam, *Church Building*, Nabu Press, Charlston, 2010.
- DURANDO, Gulielmo, *Rationale divinorum officiorum*, Ed. Belleri, Antwerpen, 1614.
- DOORLY, Moyra, *Nema mjesta za Boga*, FTI, Zagreb, 2008.
- EAGLETON, Terry, *Smisao života*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2008.
- ELLIADÉ, Mircea, *Rasprava o istoriji religija*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2011.
- GAMBER, Klaus *Reforma rimske liturgije, Povijesna pozadina i problematika*, Znanje, Zagreb, 2019.
- GRLIĆ, Danko, *Estetika I*, Naprijed, Zagreb, 1974.
- GRLIĆ, Danko, *Estetika II*, Naprijed, Zagreb, 1976.
- GRLIĆ, Danko, *Estetika IV.*, Naprijed, Zagreb, 1979.
- KIRIGIN, Martin, *Konstitucija o svetoj liturgiji*. Sacrosanctum concilium, FTI, Zagreb, 1985.
- LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, Dover publications, New York, 1986.
- LEON - DUFOR, Xavier, *Riječnik biblijske teologije*, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1993.
- MAGAŠ, Boris, *Arhitektura. Pristup arhitektonskom djelu*, Školska knjiga, Zagreb, 2012.
- ORTEGA Y GASSET, Jose, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji* (prev. Marko GRČIĆ, Dunja FRANKOL, Tanja TARBUK) Litteris, Zagreb, 2007
- PREMERL, Tomislav, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata, nova tradicija*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1989.
- PREMERL, Tomislav, *Povijesnost arhitekture*, UPI-2M PLUS, Zagreb, 2017.
- RADOVIĆ MAHEČIĆ, Darja, *Arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, Školska knjiga, Zagreb, 2007.
- RATZINGER, Joseph, *Duh Liturgije. Temeljna promišljanja*, Ziral, Mostar-Zagreb, 2001.

RATZINGER, Joseph, *O vjeri, nadi i ljubavi*, Verbum, Split 2007.

ROSE, Michael S., *Ugly as Sin*, Sophia Institute Press, Manchester, 2001.

SOKOL GOJNIK, Zorana, *Sakralna arhitektura Zagreba u 20. stoljeću*, Katoličke liturgijske građevine, UPI-2M PLUS, Zagreb, 2017.

STEINER, Marijan, *Teološke i liturgijske teme*, Filozofsko Teološki Institut DI , Zagreb, 2009.

STROIK, Duncan G., *The Church building as a sacred place, Beauty, transcedence and the eternal*, Archdiocese of Chicago, Chicago, 2012.

ŠKUNCA, Florijan - BADURINA, Anđelko - ŠKUNCA, Bernardin, *Sakralni prostor tijekom povijesti i danas*, Florijan Škunca, Zagreb, 1987.

ŠKUNCA, Bernardin, *Liturgijsko-teološka načela za arhitekturu naših crkava*, Posebni otisak iz zbornika Logos kai mysterion, Makarska, 1989.

VARALDO, Giuseppe, *La chiesa casa del popolo di Dio. Liturgia e architettura*, Quaderni di Rivista Liturgica br. 15., Elle Di Ci, Torino-Leumann, 1974.

VITRUVIJE, *Deset knjiga o arhitekturi*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1999.

Crkveni dokumenti:

BISKUPSKA KONFERENCIJA HRVATSKE, *Red krštenja*, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1993.

BISKUPSKA KONFERENCIJA HRVATSKE, *Red pokore*, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1975.

BISKUPSKA KONFERENCIJA HRVATSKE, *Rimski misal*, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1980.

BISKUPSKA KONFERENCIJA HRVATSKE, *Rimski pontifikal*, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1988.

DRUGI VATIKANSKI SABOR, *Dokumenti*, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1993.

HRVATSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA, *Zakonik kanonskog prava s izvorima*, Glas Koncila, Zagreb, 1996.

HRVATSKI BISKUPI, *Liturgija i život Crkve, Poslanica o 25. godišnjici Uredbe o svetom bogoslužju Drugog vatikanskog sabora*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1989.

KATEKIZAM KATOLIČKE CRKVE, Hbk, Glas koncila, Zagreb, 1994.

PAPA PAVAO VI, *Otajstvo vjere*, Enciklika o presvetoj Euharistiji i načinu njezina štovanja, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1980.

OPĆA UREDBA, Rimski misal, Iz trećeg tipskog izdanja, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 2004.

SVETA KONGREGACIJA OBREDA, *Uputa o štovanju euharistijskog misterija*, Kršćanska Sadašnjost, Zagreb, 1980.

Članci u časopisima:

AUDEN, Wystan Hugh, Kršćanstvo i umjetnost, *Svesci* 17/18(1970.).

BALTHASAR, Hans Urs von, Bellezza del mondo e gloria di Dio, *Gloria*, Jacca Book, vol. I Milano, 1985., str. 10-12.

BILIĆ, Ante Nikša, Između Vatikana i komunističke partije, *Oris*, 20/114(2018.).

DEVETAK, Vojko, Mjesto svetog susreta, *Služba Božja*, 20/3 (1980.), str. 207-217.

DEVETAK, Vojko, Mjesto svetog susreta II, *Služba Božja*, 20/4 (1980.), str. 319-328.

DEVETAK, Vojko, Mjesto svetog susreta III, *Služba Božja*, 21/1 (1981.), str. 13-26.

DODLEK, Ivan, Šapat laganog i blagog lahora Ljepote, *Lađa*, 43/1 (2017.).

DOMLJAN, Žarko, Kripta – umjetničko djelo arhitekta Plečnika, *Majka*, 1(1976) 2., str.

GLAVOČIĆ, Daina, Votivni hram na Kozali, *Čovjek i prostor*, 35/5 (1988.). str. 16.

KARAMAN, Ljubo, Nova knjiga o ranokršćanskoj Saloni, *Peristil* 1/1(1954.), str. 178-188.

KNIEWALD, Dragutin, Euharistija u umjetnosti, *Bogoslovska Smotra*, 3/11(1923.), str. 250-265.

KNEIWALD, Dragutin, Liturgijski pokret, *Bogoslovska smotra*, 3/11 (1923.), str. 330-335.

KOPREK, Ivan, Religija i umjetnost u obzoru istine i slobode, *Nova prisutnost*, 1/1 (2003.), str. 115-122.

KOVAČIĆ, Viktor, Moderna arhitektura, *Život*, 1 (1900.) 1,

JURIĆ, Zlatko, Viktor Kovačić – Prolog u regulaciju Kaptola, 1908., *Prostor*, 13 (2005.) 1, str. 23-38.

LION, Antoine, Art sacré et modernité en France: le rôle du P. Marie-Alain Couturier, *Revue de l'histoire des religions*, 227 (2010.) 1, str. 109-126.

LOZZI BARKOVIĆ, Julija, Bruno Angheben i crkva Sv. Romualda i Svih svetih u Rijeci: prilog istraživanju i valorizaciji, *Ars Adriatica* 11(2021.), str. 327-350.

MAGAŠ, Boris, Suvremena arhitektura pred zadatkom projektiranja sakralnih prostora, *Art bulletin*, 64 (2014.), str. 39-77.

- MARCHISANO, Francesco, L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica, *Chiesa oggi. Architettura e comunicazione*, 22/5(1996.).
- MATELJAN, Ante, Umjetnost kao krepost?, *Služba Božja*, 44/1 (2004.), str. 147-152.
- MERZ, Ivan, Liturgija i umjetnost, *Obnovljeni život*, 5/6 (1924.), str. 336-340.
- MOULTON, Jean, L' arte e la grazia, *Svesci*, 48/47 (1982.).
- NICHOLS, Aidan, The Dominicans and the Journal „L'Art sacré“, *New Blackfriars*, 88 (2007.) 1013, str. 25-45.
- PECKLERS, Keith F., The European Liturgical Movement of the Twentieth Century, *Gregorianum*, 88 (2007.) 4, str. 868-871.
- PREMERL, Tomislav, Korijeni i perspektive. Zapažanja o arhitekturi novih sakralnih prostora, *Služba Božja*, 28/4(1988.), str. 315-322.
- PREMERL, Tomislav, Zajedništvo i funkcija umjetnosti u sakralnom prostoru, *Radovi Leksikografskoga zavoda „Miroslav Krleža“*, 4 (1997.) 6, str. 91-107.
- PRIJATELJ- PAVIČIĆ, Ivana, O arhitekturi Gospe od Zdravlja na Dobrome L. Horvata, *Kulturna Baština*, 19/26-27 (1995.), str. 67-76.
- SOKOL GOJNIK, Zorana, Duh moderne i nova liturgijska strujanja na primjeru crkve Gospe od zdravlja u Splitu, *Croatica christiana periodica*, 31/59 (2007.), str. 143-162.
- ŠAŠKO, Ivan, Hrvatska traženja u liturgijskoj arhitekturi, *Kolo 2* (2007.). str. 48-66.
- ŠKUNCA, Bernardin, Značenje i raspored pojedinih mjesta u crkvi, *Služba Božja*, 15/2 (1975.), str. 113-125.
- ŠULJIĆ, Anton, Naš novi liturgijski prostor između načela i ostvarenja, *Služba Božja*, 30 /4 (1990.), str. 385-394.
- TENŠEK, Tomislav Zdenko, Teologija slike s posebnim naglaskom na patrističko razdoblje, *Bogoslovska smotra*, 74 (2004.) 4, str. 1043-1078.
- VALUŠEK, Berislav, Bruno Angheben, Votivni hram na Kozali - dijaloški eklekticism tridesetih, *Oris*, 4 (1999.), str. 98-109.
- VRKLJAN, Zvonimir, Gradnja crkve Majke Božje Lurdske, *Majka*, 2(1977)1.
- VRLJIČAK, Lucija, Pedagogija Bauhauasa: nova paradigma umjetničkoga obrazovanja, *Anali za povijest odgoja*, 38 (2015.) 14, str. 107-121.
- ŽIŽIĆ, Ivica, Liturgija – mjesto zajedništva ili razlog nejedinstva u župi?, *Bogoslovska smotra*, 78 (2008.) 2, str. 459-474.
- ŽIŽIĆ, Ivica, Liturgija kao umjetnost i igra kod Romana Guardinija, *Diacovensia*, 44/3(2015.), str. 291-310.

Članci u zbornicima radova:

MIŁOSZ, Czesław, Sudba religijske imaginacije, u: *Na kraju stoljeća. Razmišljanja velikih umova o svom vremenu* (ur. Nathan P. GARDELS) (prev. Gabrijela ABRAMAC), Zagreb, 1999. str. 27-33.

PREMERL, Tomislav, Sakralna arhitektura XX. stoljeća, u: *Hrvatska arhitektura u XX. stoljeću* (ur. Jelena HEKMAN), Zagreb, 2009., str. 211.-222.

SAINT-MARTIN, Isabelle L'annuncio della facciata: immagini, segni, simboli e scritte, u: *Viste da fuori : l'esterno delle chiese : atti del XIV Convegno liturgico internazionale*, Bose, 2-4 giugno 2016. - (Liturgia e vita) - Magnano (Biella), Qiqajon, 2021.

ŽIŽIĆ, Ivica, Lo Spirito della Liturgia e il movimento fenomenologico. Per un'ipotesi di lettura, *Incontri con Romano Guardini. A cento anni da Lo Spirito della Liturgia* (ur. Rego JUAN), Roma: EUSC, 2019., str. 155-182.

Enciklopedije:

TEHNIČKA ENCIKLOPEDIJA I, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1963.

Mrežne stranice:

IVAN PAVAO II., Apostolsko pismo *Duodecimum saeculum*, https://www.documentacatholicaomnia.eu/01p/1987-12-04,_SS_Ioannes_Paulus_II,_Duodecimum_Saeculum,_LT.pdf

MCNAMARA, Denis, Almost Religious Couturier, LeCorbusier and the Monastery of La Tourette,

https://www.sacredarchitecture.org/articles/almost_religious_couturier_lecorbusier_and_the_monastery_of_la_tourette (preuzeto: 3. 2. 2023.).

LOMONTE, Ciro, Starting again from zero?, https://www.sacredarchitecture.org/articles/starting_again_from_zero Preuzeto: 9. 2. 2023.

LOMONTE, Ciro, *Un'anima per lo spazio liturgico*, (https://www.academia.edu/11584422/Un_anima_per_lo_spazio_liturgico), Preuzeto: 9. 2. 2023.

LOMONTE, Ciro, *Starting again from zero?*, (https://www.sacredarchitecture.org/articles/starting_again_from_zero), Preuzeto: 9. 2. 2023

ŽIVOTOPIS

Mr. sc. Ivica Jurišić, rođen 23. Listopada 1966., u Zadru,

Obranio Sinopsis 2020. godine, na Fakultetu filozofije i religijskih znanosti Družbe Isusove Sveučilišta u Zagrebu, na temu: *Utjecaj Moderne na katolički sakralni prostor u Hrvatskoj prije i nakon Drugog vatikanskog koncila,*

Magistrirao (mr. sc.) 2012. godine, na Hrvatskim studijima, Fakultet filozofije i religijskih znanosti Družbe Isusove Sveučilišta u Zagrebu na temu: *Katolički sakralni prostor. Poratna obnova i izgradnja crkvenih objekata u Zadarskoj nadbiskupiji.*

Diplomirao 1998. godine, na Teološkom studiju Filozofsko-teološkog instituta Družbe Isusove u Zagrebu na temu: *Kršćanski sakralni prostor. Moj pokušaj oblikovanja liturgijskog prostora prema načelima Drugog vatikanskog sabora.*

Diplomirao 1993. godine, na Građevinskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, stručna sprema (VI/1) stupnja, stručnog naziva: inženjer građevinarstva.

Od ak. godine 2012/13. predavač na Filozofsko-teološkom institutu Družbe Isusove u Zagrebu.

Od ak. Godine 2013/14. predaje na Teološko-katehetskom odjelu Sveučilišta u Zadru.