



## ERDVĖS NARATYVAS FORMUOJANT SAKRALINĖS ARCHITEKTŪROS SAVASTĮ

Gytis Oržikauskas

*El. paštas gyitorisozikauskas@yahoo.co.uk*

**Santrauka.** Straipsnyje aptariama įvairių religinės architektūros kompleksų – istorinių ir šiuolaikinių – kompozicija atsietai nuo jų stilistinių bruožų. Pasirinkti būdingieji žinomiesiems įvairių laikotarpių ansambliams pasižymi viena kompozicine ypatybe – erdvės naratyvu. Numatyta formų patyrimo seka, erdvės sandara pasakoja skirtingą religinį pasakojimą, priklausomai nuo to, kokie tikėjimo aspektai buvo aktualizuoti konkrečiu metu. Analizuojami pavyzdžiai įrodo, kad religinių aspektų įtaigumas sakralinėje architektūroje yra neatsiejamas nuo meninės įtaigos aspektų. Kita vertus, tam tikrais atvejais šie aspektai yra mažiau susiję su stilistinėmis architektūros priemonėmis, bet turi tiesioginį ryšį su tokiomis kompozicinėmis priemonėmis, kaip numatyta lankytojo patyrimo seka ir formų semantika, t. y. erdvės naratyvo, kuriamo ne tik erdvės percepcijos priemonėmis, bet ir santykiu su socialinėmis ir kultūrinėmis reikšmėmis.

**Reikšminiai žodžiai:** erdvės naratyvas, religinė sakralinė architektūra, struktūros analizė, istorinė ir šiuolaikinė architektūra.

### Įžanga

Architektūra kaip erdvinis menas visais laikais buvo susijusi su elementariu žmonių poreikiu apsaugoti nuo gamtos negandų; taip pat visada ji turėjo nepaprastą ekonominę reikšmę. Tačiau architektūra dar ir šiandien yra vienas esminių veiksmų, formuojančių ir atspindinčių žmonių gyvenimą bei jų aplinką, ji retai yra savitiksler ar paisanti tik gryną žmoniškąsios būties apsaugos poreikių.

Iš esmės architektūros kūriniai yra empiriškai suvokiami esiniai, turintys konkrečių, nepakartojamų, kontekstinių veiksmų saistomų ypatybių. Dėl šios priežasties kiekviena kūrinio interpretacija yra neatsiejama nuo ypatingų, unikalų raiškos savybių, susijusių su jo sukūrimą saistančiomis aplinkybėmis. Savito laiko ir savitos erdvės paveiktame architektūros objekte glūdi vertybinės prasmės, daugiau ar mažiau išreikštos konkrečiomis, semantiškai skirtingomis meninėmis priemonėmis.

Kaip rodo pavyzdžiai, dažniausiai netradicinės architektūros sprendiniai taikomi visuomeniniams pastatams, meno, kultūros statiniams – galerijoms, muziejams, parodų paviljonams, centrams ir, be abejonės, sakraliniams pastatams. Unikalumo, meninės įtaigos rafinuotumo, kūrėjo saviraiškos veiksniai dažnai lydimi orientacijos į visuomenines ar visuotines žmogaus vertybes.

Šiuolaikinės sakralinės architektūros raiškos problematika ir tendencijos Lietuvoje ypač aktualizuotos architektūros literatūroje ir periodikoje, pvz., A. Mačiulio

knygoje „Architektūra. Stiliai. Kompozicija. Menų sąveika“ (1997), Rimanto Buivydo knygoje „Architektūra: pozityvai ir negatyvai“ (2006), Lino Krūgelio straipsnyje „Kai kurie Lietuvos sakralinės architektūros raidos bruožai XX–XXI a.“ (2009), Tomo Grunskio ir Julijos Rėklaitės knygoje „Laisvės architektūra“ (2012), Rugilės Žadeikytės straipsnyje „Sakralumas ir hierarchinė struktūra: religinės architektūros reformatorių ir tradicionalistų konflikto priežastys“ (2013), Eugenijaus Gūzo straipsnyje „Bažnyčia – tarp dievo šventovės ir architektūros objekto“ (2013) ir t. t.

Nepaisant to, daugelyje straipsnių daugiausia dėmesio teikiama sakralinių pastatų stilistikos ir (arba) raiškos tradiciškumo klausimui. Architektūros galimybės perteikti estetiškai svarbius momentus neretai matuojamas tokio- mis kategorijomis, kaip gebėjimu perteikti savo sukūrimo laiko dvasią (stilistinės ypatybės), geba darniai įsilieti ne tik į fizinį (erdvės), bet ir savalaikį kultūrinį kontekstą. Prieštaringumas tas, kad stilistinės architektūros srovės ir kultūrinės aplinkybės yra kaičios ir dažniausia veikiančios masines, ne individualias ar unikalias, raiškos tendencijas. Beprecedentės, fenomenalios architektūros pagrindinis bruožas – jos nepavaldumas laikui, t. y. kintančioms meninėms ir kultūrinėms tendencijoms.

Sakralinio žanro pastatai neabejotinai užima didžiulę pasauliniu mastu unikaliesiems pripažintų pastatų dalį. Sakralinės architektūros savastis priklauso nuo gebėjimo

ilustruoti kontekstines savo sukūrimo aplinkybes (laiką ir erdvę), tačiau tuo pačiu metu išlaikyti unikalias ir universalias vertes. Prieštaringas šių dviejų aspektų santykis yra nagrinėtinas architektūros savitumo prasmų klausimas.

Nuo pat seniausiųjų laikų, kai iš senovės graikų ir romėnų paveldėtas labirintas krikščioniškose bažnyčiose buvo pakeistas kryžiaus keliu su stotimis, sakralinių pastatų architektūra buvo glaudžiai susijusi su tęstiniu sakraliniu pasakojimu. Religinės idėjos dažnai nebuvo perteikiamos statiškomis, vienu aspektu patiriamomis kompozicijomis.

Atsižvelgiant į tai, šio darbo tyrimo tikslas – atskleisti unikalios sakralinės architektūros išskirtinumo bruožus, būtina jų kompoziciją ištirti ne tik stilistikos, bet ir kompozicinio naratyvo, struktūros analizės (Belting *et al.* 2002: 160) kategorijomis. Tyrimo uždaviniai – įvertinti būdinguosius iliustratyvius istorinės ir šiuolaikinės sakralinės architektūros pavyzdžius pasirinktais metodais, nagrinėti jų architektūros kompozicijas atsietai nuo stilistinės raiškos.

### **Viduramžių sakralinė architektūra: laiko sampratos iliustracija**

Plačiai pripažįstama, kad viduramžių architektūroje nustota organizuotumo, o tai reiškė klasikinės antikos architektūrinės mąstysenos žlugimą (Benevolo 1998: 34).

1135 m. „Piza Liber maiolicus“ akte Piza, kaip perspektyvus uostas, buvo įvardyta antrąja Roma. Dėl miesto svarbos Pizoje pradėti statyti Švenčiausiosios Marijos Didžioji bažnyčia ir jai priklausantys pastatai (vad. Stebuklų laukas). Dėl aktyvaus prekybinių ir diplomatinių kelionių srauto kompleksas patyrė įvairių architektūros tradicijų – nuo Reino slėnio iki Rytų valstybių – įtaką. Bazilikinis bažnyčios tūris, arkados konstrukcija paveldėti iš antikos, atskira varpinė, apside užsibaigiantis choras, plačios navos ir reti skliautai – Lombardijos romaninės architektūros bruožas, tačiau transepto kupolas, apvalią krikštyklą dengiantis ambulatoras, katedros vidaus mozaikos – Bizantijos architektūros elementai, o ažūriniuose architektūros elementuose išvelgtina arabų įtaka (Moffet *et al.* 2003: 208; Baltrušaitis 1992: 163). Gotikos bruožų XIV a. įgavo krikštykla (Field 2001: 78). Nepaisant to, kad stilistiškai komplekso architektūra yra sinkretinė, pats svarbiausias jos bruožas – atskirų pastatų ansambliskumas.

Viduramžiais daugumoje krikščioniškų bažnyčių buvo laidojami šventieji arba netoliese jų įrengiamos kapinės, todėl pagal išlikusį romėnų paprotį jos turėjo būti už miesto sienų. Todėl pavienių paminklų, išdėstytų atviroje erdvėje, grupė Pizoje statyta ne įterpiant pastatus į urbanistinį audinį, bet dykynėje, atokiai nuo miesto tiesiog žolėje. Ansamblis iš pat pradžių sumanytas kaip atskirai stovinčių pastatų grupė.

Skirtingos raiškos, silueto, formos sandaros pastatai yra kontrastingi, tačiau suvienyti pasikartojančiu stilistiniu arkados motyvu, kaip 1934 m. apie ansamblį atsiliepė Le Corbusier – „detalių vienybė, ansamblio samplaika“ (Benevolo 1998: 45). Tokia atvirai apžvelgiama kompozicija viduramžių architektūroje iš tiesų yra išskirtinė (Benevolo 1998: 34, 44–45).

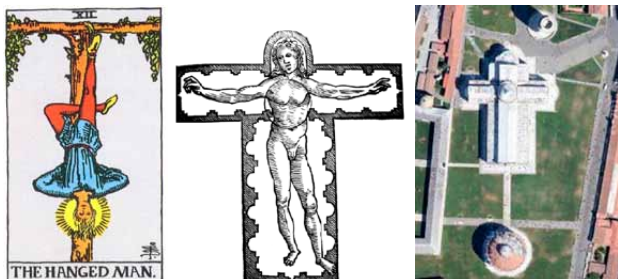
Tačiau tokia, atrodytų, genialiai, bet atsitiktinai suformuota kompozicija turi gilesnę reikšmę: ji iš tiesų buvo skirta apipavidalinti svarbią viduramžių religinei dogmai laiko sampratą. Stebuklų lauko kompozicija turėjo iliustruoti simbolinį individo kelią gyvenimo laike, kurį jis nueina iki bažnytinės bendruomenės, o nuo jos – iki rojus per tris sureikšmintus momentus: prasidėjimą, išganymą ir pasaulio pabaigą (Capodiferro, Bartolini 2007: 36; Gurevičius 1989: 101).

Įžengus pro šventoriaus vartus lankytoją ir šiandien pasitinka krikštykla, statyta 1152 m. Ji sąmoningai išdėstyta priešais įėjimą į katedrą, kaip asmens įžengimo į krikščionišką gyvenimą tarpsnį simbolis. Viduramžiais krikštykla buvo suprasta kaip gimimo šventovė, joje buvo draudžiama laikyti šventųjų relikvijas ar laidotis. Nepaisant to, paradoksalu, tačiau apvalus tradicinių Italijos krikštyklų planas galėjo kilti iš pagoniškų ir karolingų laikotarpio mauzoliejų (Stalley 1999: 60). Apvalus planas antikoje taip pat taikytas tų dievų, kurie statusą įgijo prisikėlę po mirties žemiškame gyvenime, šventykloms (pvz., Askleipijo šventykla Epidaure ar Herkulio šventykla Romoje). Mircea Eliade savo darbuose pažymėjo, kad vienas iš religinio ritualo elementų – individo redukcija iki tam tikros pirmapradės būsenos, kai išreiškiamas sakralus gimimas iš naujo, t. y. mistinis atgimimas (Eliade 1951: 63). Tariama ritualo vykdytojo mirtis ir prisikėlimas yra tipiškas iššventinimo apeigų procesas daugelyje kultūrų (Eliade 1967: 82–83). Iš tiesų viduramžiais krikštas laikytas mistine mirtimi ir atgimimu Kristuje (kaip mokė Šv. Paulius): krikštyta tik tris dienas per metus, kurių viena buvo Velykos – prisikėlimo iš mirusiųjų šventė (Stalley 1999: 60).

Krikščioniško gnosticimo apskritimas simbolizuoja patį Dievą, nes amžina jo būtis neturi nei pradžios, nei pabaigos (Ferguson 1959: 153). Apvalią krikštyklą dengiantis kupolas tradiciškai turėjo simbolizuoti dangaus karalystę (Stalley 1999: 60). Verta atsiminti, kad ir šiandien apskritimas laikomas moteriškumo, iščių simboliu, o apvalus planas pagonybėje dažniausiai taikytas (tiesa, ne visada) moteriškų dievybių šventykloms (pvz., Afroditės Knide, Veneros Baalbeke, Atėnės Delfuose, Minervos Romoje). Apskritas krikštyklos planas taip pat galėjo atspindėti motinystę, gimimą, gyvenimo pradžią. Bet kuriuo atveju pasirinkta krikštyklos konfigūracija turėjo atspindėti įžengimo į krikščionišką gyvenimą momentą.

Antrasis pastatas sakralinio komplekso ašyje – 1064 m. pastatyta katedra. Viduramžių ankstyvųjų katedrų kompozicijoje laiko idėja perteikta tikslia pastato orientacija pasaulio šalių (t. y. saulės judėjimo trajektorijos) atžvilgiu. Viduramžių katedrose ateitis („pasaulio pabaiga“) tradiciškai vaizduojama vakaruose, o išgelbėjimas įkurdintas rytuose (Gurevičius 1989: 70, 101). Viduramžių kultūra nutraukė ciklišką antikoje vyravusį laiko suvokimą. Laikas tapo linijinis ir negrįžtamas. Laiko centre atsidūrė sakramentinis įvykis (Mesijo atėjimas), nulėmęs visą tolesnę jo plėtotę, kiti du pamatiniai pasaulio istorijos įvykiai, atsiradę tiesės galuose, tai žmonijos nuopuolis ir Paskutinis teismas. Pizos katedra taip pat yra tiksliai orientuota pasaulio šalių atžvilgiu, su tradicine „Kristaus Gelbėtojo“ (Salvator Mundi) freska rytinėje altoriaus apsidėje. M. Eliade savo darbuose pažymėjo, kad religiniuose mituose norėdamas mistiškai atgimti šventasis dažnai turi patirti mirtį ir savo materialaus kūno virsmą (Eliade 1951: 49). Katedros su traseptu ir apside rytuose planas formuoja pagrindinį krikščionybės simbolį – kryžių, o drauge ir aliuziją į ant jo mirusio Kristaus kūną (1 pav.).

Kompleksą užbaigia rytuose atskirai stovinti varpinė. Pagal viduramžių laiko sampratą istorija iki Kristaus atėjimo ir po jo laikyta simetriška. Kiekvieną Naujojo testamento įvykį ar asmenį kaip pirmavaizdis atitiko analogiškas Senojo testamento reiškinys (Gurevičius 1989: 117). Mergelė Marija atitinkamai imta lyginti su Saliamono giesmėje apdainuota nuotaka. Giesmių giesmėje mylimosios kaklas prilyginamas dramblio kaulo bokštui, ir būtent dėl šios priežasties dar iki XII a. Mergelės Marijos simboliu tapo dramblio kaulo bokštas – kaip skaistumo ir nekaltybės simbolis (iš čia vėliau kilo mergelės, įkalintos bokšte archetipas) (Bull 1999: 29). Tik pastatyta Pizos katedra buvo konsekruota Marijos ėmimo į Dangų vardu. Skirtingai nuo Didžiosios Britanijos salų, laisvai stovinčios apvalios



1 pav. Nušvitimo per mirtį, kūno transformacijos motyvai perteikti Pizos katedros architektūroje.

Šaltinis: Raider-White Tarot kortų kaladė; Vitruvijaus traktato pritaikymas krikščioniškai bažnyčių architektūrai pagal Pietrą Cataneo (apie 1510 – po 1571), <https://maps.google.com/>

Fig. 1. Motives of enlightenment through death and body transformation in the architecture of Pisa Cathedral

varpinės nebuvo būdingos Italijos bažnyčių architektūrai. Ikonografinis Marijos ženklas – dramblio kaulo bokštas kaip mergelės kaklas – jau turėjo būti žinomas komplekso statybos metu, todėl galime spekuliuoti, kad Stebuklų lauko apvalus balto marmuro bokštas gali būti aiški Mergelės ikonografinio simbolio iliustracija.

Bokštas taip pat galėjo iliustruoti žengimo į dangų motyvą. Romaninėje architektūroje vertikalų matmenį – apsaugos ir dieviškumo simbolį – dažnai pabrėždavo bokštas.

Varpinė taip pat atliko kitą svarbų vaidmenį – padėjo susivokti laike. Kadangi tikslų dienos laiką viduramžiais žinojo tik dvasininkai, visą žmonių gyvenimą reguliavo varpo skambesys. Diena dalyta į septynias valandas, atitinkančias bažnytinio laiko ritmą. Be to, buvo skiriami „pjūties varpas“, „gyvulių gynimo varpas“, „gaisro varpas“ (Gurevičius 1989: 96). Varpu tradiciškai skambinta per laidotuves. Tad Stebuklų lauko varpinė galėjo simbolizuoti drauge ir gyvenimo pabaigą, ir išganymą.

Paeilui išdėstyti sakralinio komplekso pastatų kompozicija gali būti aiškinama kaip dvilypio žmogaus gyvenimo naratyvo (nuo gimimo iki mirties bei atvirkščiai – nuo mistinės mirties ir atgimimo Kristuje iki išganymo) iliustracija. Tokios kompozicijos interpretaciją stiprina tai, kad šalia bokšto kaip išganymo simbolio komplekse įrengtas fontanas (atkartotas Kristus kaip gyvybės šaltinio ikonografinis motyvas?).

Vis dėlto katedros ansamblio formose galime įžvelgti ne tik laiko simboliką. Būtina prisiminti, kad kosmologiniuose viduramžių vaizdiniuose svarbią reikšmę turėjo poliarizuotos erdvės organizavimo priemonės, kaip viršus – apačia, dešinė – kairė, dangus – žemė, vyriška – moteriška ir t. t. (Gurevičius 1989: 61).

Jeigu ansamblių apžvelgtume tik įžengę pro šventoriaus varpus, pastebėtume nelygiavertę pastatų komponavimo pusiausvyrą. Nuo šventoriaus Pizos katedros pastatą galime matyti rakursu. Dar vienas svarbus komplekso pastatas – 1278 m. statytos kapinės – visai nekrinta į akis. Tai atskiras pastatas, kuriame mirusieji laidoti ne atviraime lauke, o po dengtomis arkadomis. Dešiniojoje pusėje matome iškilus transepto kupolo ir varpinės siluetus (žr. 2 pav.).

Šitokiu komponavimo būdu gali būti perteikta viduramžiais kontempliuota pasaulio dualizmo koncepcija: žmogus stovi kryžkelėje, kurios vienoje pusėje – mirtis, kitoje – Kristus išgelbėjimas (*civitas terrena* ir *civitas Dei*) (Gurevičius 1989: 59–60). Kairė pusė viduramžiais tradiciškai laikyta „blogąja“ (lotyniškai „sinister“ reiškia ir blogą, ir kairį). Mirtį primenančios Stebuklų lauko kapinės kaip tyčia išdėstytos kairėje katedros pusėje, o išganymą žadanti varpinė matoma dešinėje.



2 pav. Pizos Stebuklų lauko perspektyva nuo šventoriaus prieigų.

Šaltinis: <https://maps.google.com/>

Fig. 2. Vista of “the Field of Miracles” in Pisa

Žemos vienaukštės kapinių arkados kontrastas kupolui ir bokštui gali iliustruoti viršaus ir apačios, t. y. požemio ir dangaus, priešpriešą. Jeigu tikėsime krikščykos sąsaja su apvaliomis moteriškų dievybių šventyklomis, ji simbolizuotų moterišką pradą, o vertikali varpinė (nepaisant konotacijų į Marijos simboliką) galėtų atstovauti vyriškajam pradui. Būtina atsižvelgti, kad viduramžiais nebuvo įprasta pamaldose sėdėti pramaišiu – moterys sėdėjo vienoje, o vyrai – kitoje navos pusėje. Tokiu būdu ansamblyje būtų harmoningai išreikšta poliarizuota moteriškumo ir vyriškumo idėja.

Viduramžių kultūra nutraukė ciklišką antikoje vyravusį laiko suvokimą – laikas tapo linijinis ir negrįžtamas. Laiko centre atsidūrė sakramentinis įvykis (Mesijo atėjimas), lėmęs visą tolesnę jo plėtotę, kiti du pamatiniai pasaulio istorijos įvykiai, atsiradę tiesės galuose, tai žmonijos nuopuolis ir Paskutinis teismas. Tačiau vektoriškas krikščionybės laiko suvokimas neprarado ir cikliškumo elemento – bažnytinės šventės nuolatos atkartoja svarbiausias Kristaus gyvenimo akimirkas. Be to, pati žemės istorija, imant ją visą nuo pasaulio sukūrimo iki pabaigos, yra užbaigtas ciklas: viskas prasideda nuo Dievo ir juo baigiasi (Gurevičius 1989: 101). Mircea Eliade savo darbuose atkreipė dėmesį, kad bendruoju atveju religinėje praktikoje ritualai vykdomi ne kaip vaidinimas, bet kaip teofanija – tikint, kad dalyviai realiai persikelia į šventų esamojo laiko ir realios plotmės įvykius (Cernat 2007: 194). Šitokiu būdu dalyvaujantis šventame įvykyje žmogus priartintas prie dievybės (Eliade 1961: 32). Nuopuolis, atpirkimas, prisikėlimas ir apokalipsė viduramžių mąstysenoje buvo suvokiami kaip atskiras tiesinio laiko atkarpos atskiriantys įvykiai. Nepaisant to, juos buvo būtina prikelti ir išgyventi per kiekviena liturginius metus, kad šie praeities ir ateities įvykiai realiai gyvuotų tikinčiųjų sąmonėje ir kiekvienas tikintysis išgyventų visą kosminio pasaulio ciklo vyksmą. Dėl šios priežasties sakralinių pastatų architektūroje aktualumą įgavo naratyvios kompozicijos.

Sunku įrodyti, kad planuojant pastatų išdėstymą kontempliuota konkreti religinė metafora, tačiau verta atkreipti dėmesį į tai, kad 1286 m. buvo priimtas įstatymas, kuriuo uždrausta Pizos ansamblį papildyti kitais pastatais (Benevolo 1998: 45). Vadinasi, jau ankstyvaisiais viduramžiais Stebuklų lauko kompleksas suvoktas kaip baigtinė ir nepapildoma sakralinė kompozicija. Savotiškas pastatų išdėstymas atviroje erdvėje aiškintinas kaip viduramžių kosmologijos (laiko ir erdvės) sampratos iliustracija.

### Barokas: organizuota erdvė

Hadriano valdymo laikotarpiu (76–138 m.) rekonstruota tikriausiai geriausiai romėnų architektūros mąstyseną iliustruojanti šventykla – Panteonas. Centrinė pastato erdvė gali iliustruoti žymųjį Vitruvijaus traktato teiginį, kad dvi pagrindinės formos, susijungiančios žmogaus kūno proporcijose, yra apskritimas ir kvadratas. Atitinkamai Panteono vidaus erdvės sandaroje galime įžvelgti taisyklingą kubą ir rutulį. Neskaityta didžiulė centrinė pastato patalpa perdengta rekordiniu 44 m vienaangiu kupolu, kuris išliko didžiausias iki pat XX a. Nepaisant aiškios vidaus struktūros, apžvelgiant pastatą iš išorės beveik negalima atspėti jo tikrosios tūrių kompozicijos. Beveik visą apvaliąją šventyklos dalį iš pagrindinių prieigų užstoja tradicinis portikas su trikampiu frontonu. Dar daugiau, antikiniiais laikais pastatą matyti apskritai buvo galima tik frontaliai, nes ankštą šventyklos kiemą ribojo tvora (3 pav.) (Wheeler 1999: 105). Tokia portiko ir rotondos disharmonija glumintų, jei nežinotume, kad romėnų architektūra iš esmės buvo orientuota į interjero raišką. Dėl šios priežasties neaiškus, formų suvokimą ribojantis eksterjero vaizdas niekada neturėjo trikdyti šventyklos lankytojų.

Nepralenkiamo dydžio Panteono kupolas be abejonės darė didelę įtaką krikščionybės architektūrai. Įvairių bažnyčių – pradedant Hagia Sophia ar Florencijos katedra – statytojai atgaivino kupolo konstrukcijos aktualumą. Ne išimtis ir Renesanso laikotarpiu perstatyti pradėta Šv. Petro bazilika Vatikane. Pirmasis bazilikos architektas Bramantė kūrė centralizuoto plano bažnyčią su kupolu – tai buvo tradicinė šventųjų ar kankinių mauzoliejiaus architektūra (Hersey 1993: 76).

Vėlesniu baroko laikotarpiu įgyvendinti bazilikos plano ir tūrio pakeitimai laikomi kompozicine nesėkme. Daugelyje šaltinių kritikuojamos sunkios, lėkštos Carlo Maderno pastatyto prieangio formos, kurios užstoja anksčiau Mikelandželo suprojektuotą kupolą – jis tampa matomas tik iš didesnio atstumo (Capodiferro, Bartolini 2007: 73; Parkyn 2003: 52). Tačiau norėdami įvertinti komplekso kompoziciją, turime prisiminti, kad bažnyčia staty-

ta kaip romėnų šventyklos analogas, o romėnų architektūrai niekada nebuvo svarbi raiški pastato tūrinė kompozicija. Kaip ir senovės Romos architektūroje, Šv. Petro bazilikos architektūroje svarbiausią vaidmenį atlieka aiškiai organizuota erdvė religiniam ritualui atlikti.

H. Wölfflinas teigė, kad Bramantės bazilika buvo numatyta apžiūrėti iš visų pusių. Kaip architektoniška architektūra, sumanytoji bazilika neturėjo lankytojui diktuoti stebėjimo taško. Tapybiškos baroko bažnyčios įspūdis labai priklausė ne nuo planimetrinių (frontaliai matomų), bet stereometrinių kompozicijos priemonių: kintančių rakurų, skirtingose perspektyvose matomų formų santykio ir pan. Dėl šios priežasties barokinė Šv. Petro bazilikos architektūra tiesiog turėjo siūlyti įvairius iš anksto numatytus stebėjimo taškus, todėl prieš pastatą esančios aikštės erdvė neišvengiamai turėjo tapti organizuota (Wölfflin 2000: 158).

Gian Lorenzo Berninio bažnyčios pastatui suprojektavo prieigas, kurios turėjo tūkstantinę minią nukreipti pagrindinės krikščionių bažnyčios link. Teigiama, kad Berninis suprojektavo dvi šonines kolonadas kaip savarankišką, tačiau Carlo Maderno suprojektuoto fasado raišką tęsiantį architektūros elementą. Kolonados projektuotos, kaip teigė pats Berninis, tarsi „dvi išskėtos rankos“, apgaubiančios tikinčiuosius (Pruss 1974: 69–70).

Kolonadų apsuptos aikštės centre pastatytas obeliskas. Obeliskas aikštėje atlieka svarbų ikonografinį vaidmenį – Romos imperatoriai sau tradiciškai prisiskirdavo Nugalimosios Saulės (*Sol Invictus*) titulą. Kai pirmasis krikščionis imperatorius Konstantinas nugalėjo Rytų Romos imperatorių, jis prisiėmė varžovo titulą, tačiau modifikuodamas jį į krikščionišką Teisingumo Saulės (*Sol Iustitiae*) epiteta, kuris turėjo simbolizuoti Kristų Saulę. Pati bazilika buvo orientuota į rytus taip, kad tekančios saulės spinduliai per atriumą apsidę apšviestų per centrinę navą. Atitinkamai senosios Šv. Petro bazilikos apsidę papuošė užrašas „Matyk teisingumą“. Saulės simbolika Romoje buvo taip stipriai įsigalėjusi, kad V a. popiežius Leonas Pirmasis apgailėstavo, jog, prieš įžengdami į bažnyčią, tikintieji atsigręždavo atgal ir stambeldiškai pagarbindavo tekančios saulės diską. Netgi bazilikos pašonėje Nerono cirko griuvėsiuose stovėjęs iš Heliopolio parsivežtas egiptiečių obeliskas buvo pamažu įpintas į senojo komplekso pastatų ansamblį (Kinney *et al.* 2005: 27). XVI a. pabaigoje obeliskas buvo perkeltas į priešakinės aikštės centrą, o XIX a. aikštėje buvo pažymėtos padalos, atitinkančios obelisko šešėlių kiekvieną vidurdienį, kai saulė įžengia į naują zodiako ženklą (obeliskas tapo veikiančiu saulės laikrodžiu). Į saulės ciklą orientuota šventyklos architektūroje įamžina laiko ciklo sampratą.

M. Eliade atskleidė, kad religiniuose mituose svarbus pasaulio centro (bambos) arba pasaulio ašies motyvas.

Pasak autoriaus, šis elementas traktuojamas kaip jungtis tarp įprastai atskirų dangiškosios (šventos) ir sekuliaros plotmių. Beribėje, neapmatuojamoje chaotiškoje erdvėje fiksuotas taškas ar centras traktuotinas kaip hierofanijos, t. y. dangiškosios tvarkos, simbolis (Eliade 1959: 21). Senuose kosmologiniuose mituose, išplitusiuose Europoje, aiškinta, kad dangaus skliautas yra pakabintas ant vinies arba paremtas stulpais. Apie aukų stulpus galima sužinoti iš archeologinių kasinėjimų, paprastai stulpų randama jau mezolito ar vėlyvojo paleolito šventyklose. Stulpo viršūnė visą laiką stovėjo vienoje vietoje, o žvaigždės sukosi aplink ją – tai buvo tariamas pasaulio centras (Valiušaitytė 2014). Dėl šios priežasties religinei simbolikai labai svarbus pasaulio medžio, dangaus stulpo, šventų kopėčių simbolis, t. y. kažkas, kad simbolizuotų vertikalųjį ir horizontalųjį planus jungiančią pasaulio ašį (Eliade 1967: 64).

Fontanai Šv. Petro aikštėje taip pat įrengti neatsitiktinai – jau senosios bazilikos fontaną Paulinas Nolietis (IV a. pab. – V a. pr.) aprašė taip: „Bronzos kupolu puošta ir dengta vandens srovė mūsų veidams ir rankoms, ne be mistinio aspekto, priskiriamo vandeniui, supama keturių kolonų“ (vėl pasikartojanti Kristaus – gyvybės šaltinio – ikonografija) (Kinney *et al.* 2005: 19).

Kartu su stipria simbolika H. Wölfflinas tikėjo, kad obeliskas ir fontanai aikštės viduryje buvo baroko planuotojų kruopščiai apgalvotas komplekso išdėstymo elementas (Wölfflin 2000: 128). Kliūtis pastatymas pagrindinėje kompozicinėje ašyje buvo plačiai eksploatuojama Romos architektūros ypatybė: net gyvenamųjų namų plane nebuvo galima tiesiai patekti į svarbiausias namo patalpas. Senovės romėnų gyvenamieji pastatai turėjo atlikti ne tik privačią, bet ir visuomeninę funkciją: dauguma pasiturinčių romėnų vertėsi prekyba, dėl to dalis pastato erdvių buvo skirta susitikimams su verslo partneriais. Pagrindinė pirmojo aukšto patalpa dažniausiai būdavo *atrium* – laukiamoji salė, kurios gale įprastai buvo durys į šeimnininko patalpas. Tačiau kelią į jas lankytojams užstodavo nedidelis stačiakampis baseinėlis *impluvium*, kurį reikėjo apeiti šonais. Teigiama, kad taip stengtasi pabrėžti šeimnininko svarbą – jo nebuvo galima lengvai pasiekti. Lankytojams tekdavo pagarbiai apeiti centrinę simetriškai suplanuoto namo ašį (The Roman Appropriation of Greek culture). Tai plačiai žinoma kompozicinė ypatybė, pvz., A. Mačiulis rašo, kad kompozicijos pagrindinio elemento pateikimu simetrijos ašyje pabrėžiamas jo reikšmingumas (Mačiulis 1997: 126).

Šv. Petro elipsinė aikštė yra taip suskaidyta, kad lankytojas tiesiog negali tiesiai eiti bažnyčios link: aikštės viduryje pastatytas obeliskas, kiekviename jo šone – po fontaną. Šiais „užtvaisais“ lankytojų srautai nukreipiami judėti šonais palei kolonadą (Pruss 1974: 70). Aikštė pagal

Bernini planą turėjo būti bent iš dalies užstatyta ties viduriu. Vadinasi, lankytojas į aikštę įeiti turėjo tik iš šonų, o iš šios pozicijos Šv. Petro baziliką matyti būtų galima tik skirtingais rakursais, anaipol ne frontaliai kaip ją galime matyti šiandien (Wolfflin 2000: 128).

Judant palei lenktos formos kolonadas galima pastebėti, kaip keičiasi pagrindinių bažnyčios tūrinių elementų perspektyvos. H. Wolfflinas rašo apie ypatybę architektūros kompozicijas pritaikyti matyti rakursu baroko laikotarpiu. Pasak autoriaus, baroko laikotarpio architektūroje vengta klasikinio frontalumo. Nefrontali perspektyva architektūroje kūrė neaiškų, iškreiptą pastatų vaizdą, tačiau tuo pat metu ir netikėtas ir malonias perspektyvas (Wolfflin 2000: 232). Barokinis pastatas paprastai nuo pat pradžių sumatytas kintančių vaizdų sekai, nes grožis pagrįstas ne vien planimetrinėmis vertėmis, o gilumos paveikslais, matomais keičiantis žiūrėjimo taškui (Wolfflin 2000: 128).

Baroko architektūroje taip pat galiojo taisyklė – prieš apvalų kupolą statyta fasadinė dalis su dviem bokštais kampuose: fasadinės dalies atžvilgiu kupolas atrodė kaip antrojo plano elementas, kuris, keičiantis žiūrėjimo taškui, žiūrovui leido suvokti įvairius erdvinius santykius (ten pat: 125).

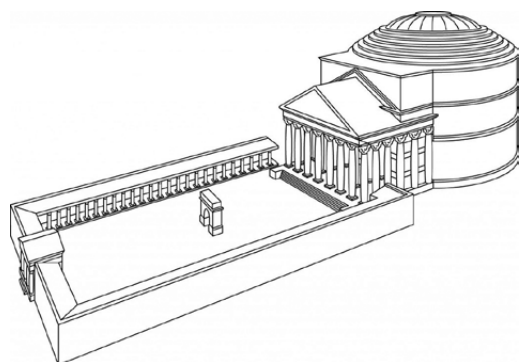
Bernini šoninius bokštus pristatė Panteonui: taip pastatas nustojo būti matomas tik frontaliai. Vietoje griežto, iš priekio formos slepiančio portiko, kraštiniai pastato bokštai kvietė lankytoją į bažnyčią pažvelgti rakursu. Laisvoje erdve buvo patogu apžiūrėti bažnyčios tūrį pakreiptai, ir kartu suvokti tikras jos formas, kaip, pvz., Šv. Frančesko di Paolo bažnyčioje Romoje, kuri buvo pastatyta kaip Panteono kopija. Bažnyčia matoma plačiu lauku iš elipsinės kolonados įrėmintos aikštės. Skirtingai nei stačiakampė aikštė, tokia prieigų erdvė nediktuoja matyti pastatą tik frontaliai – judant palei lenktas kolonadas kupolas ir šoniniai bokšteliai atsiskleidžia besikeičiančiais rakursais (3 pav.).

Panaši kompozicija sumanyta ir Šv. Petro bazilikoje. Prie pagrindinio fasado taip pat turėjo šlietis du bokštai, kurie dėl statybinių priežasčių nebuvo įgyvendinti (Parkyn 2003: 52; Capodiferro, Bartolini 2007: 73; Benevolo 1998: 148).

Būtent dėl baroko laikotarpio papildymų kaip tradicinė romėniška šventykla sumanyta bazilika tapo daugiaplanė ir įvairiau suvokiama (Capodiferro, Bartolini 2007: 73). Erdvė tarp Berninio kolonadų plėtėja vis labiau artėjant prie pagrindinio įėjimo taip, kad lankytojai matytų kiek iškreiptą perspektyvą ir pagrindinis fasadas tuo pat metu atrodytų vizualiai didesnis (ten pat: 70). Ne harmoninga bažnyčios tūrinių kompozicija, o apskaičiuoti bažnyčios matymo rakursai, organizuota ritualinės aikštės erdvė, akcentinėje vietoje išdėstyti simboliniai motyvai kuria pagrindinės krikščionių bažnyčios sakralinį naratyvą.

### Vėlyvasis barokas: asociatyvumo metodas

1956 m. Hansas Sedlmayeras parašė straipsnį apie Vienos Karolio bažnyčios (arch. J. E. Fischeris von Erlachas, 1737 m.) pagrindinį fasadą, kuris tapo plačiai pripažinta architektūros „skaitymo“ paradigma. Straipsnis yra grįstas formos ir turinio sąryšio analize. Pagrindinį Karolio bažnyčios fasadą sudaro šeši raiškūs vienetai: ovalaus kupolo „rotonda“, vestibulis, dvi milžiniškos kolonos ir du bokšto paviljonai. Formos išrikiuotos pagal baroko architektūrai būdingą principą: pinasi skirtingi formų sąryšiai, jie „gulasi“ vienas ant kito, vienas kitą turtina ir pakylėja. Pagal vieną sąsają į akis krinta trijų labai iškilų formų grupė – galingas kupolo cilindras ir abu vienodo aukščio, ploni, bet kompaktiškesni abiejų kolonų cilindrai. Asociacija labai akivaizdi, nes trejybė yra universalus krikščionybės ezoterikos simbolis, o vertikalus paskirų formų siluetas priverčia jas susieti į trijų panašių formų grupę. Atidžiau išsižūrėjus



3 pav. Panašios architektūros, tačiau skirtingos erdvės struktūros pavyzdžiai: Romos Panteonas (76–138 m.) ir Plebiscito aikštė su Šv. Frančesko di Paolo bažnyčia Neapolyje (1824). Šaltinis: <https://maps.google.com/>, <http://www.miestai.net/forumas/showthread.php?t=8672&page=2>

Fig. 3. Examples of similar architecture, but different spatial structure: Pantheon in Rome (76–138 A.D.) and Piazza del Plebiscito with the Church San Francesco di Paola (1824)

formas galima sugrupuoti kitaip – matoma raiški piramidinė grupė, sudaryta iš centrinio korpuso ir jį įrėminančių fligelių. Trys vienodai raiškiai išryškinti bokštai formuoja trikampį, kuris krikščionybėje yra taip plačiai naudojamas trejybės simbolis. Galiausiai pastato piktorialiniai dekoruoti elementai verčia formas grupuoti trečiuoju būdu. Ant kolonų iškalti reljefai vaizduoja šv. Karolio Boromėjo darbus ir stebuklą po jo mirties. Frontono reljefas vaizduoja to paties šventojo palaimintą Vienos išgelbėjimą nuo maro (Sedlmayer 1960: 174).

Bažnyčios formos „skaitymas“ yra sufleruojamas vienu atveju kolonų ir kupolo silueto panašumu, kitu – akivaizdžiai naratyviais elementais (šventojo gyvenimą vaizduojančiais reljefais). Nepriklausomai nuo to, kurį supratimo būdą stebėtojas pasirenka, trys fasado struktūrą sudarančios figūros suvokiamos kaip dominuojantys akcentai, likusios trys – kaip antrasis planas. Pasirinktas interpretacijos būdas verčia keistis pastato suvokimą. Galima daryti prielaidą, kad iš didesnio atstumo lankytojas kompoziciją matys pirmuoju aprašytu būdu (formos siejamos pagal siluetą), tačiau priartėjęs tiek, kad galėtų apžvelgti skulptūrinius reljefus ir atpažinti vaizduojamą siužetą, perkeis savo suvokimą ir išvelgs antrąjį sąryšį. Tokiu būdu stabilų formų architektūros kompozicija „mainosi akyse“, kuria kintama, nestabilių, įvairialypį metaforišką sakralumo įvaizdį.

Hansas Sedlmayeras savo darbu teigė, kad šiuolaikinė architektūra klaidingai suvokia pastatą kaip išorę. Pastatą reikia suvokti struktūros analizės metodu, t. y. kaip skirtingų pirminių formų ir skirtingų statybos būdų įsikūnijimą – *novum theatrum architecturae*. Negalima bažnyčios fasado suvokti kaip vientiso – čia reikia nuolatos kaitalioti vienus nuo kito iš dalies priklausomus žiūros būdus (Sedlmayer 1960: 181). Algimantas Mačiulis pažymėjo, kad daugeliu atvejų architektūros kompozicijose galima išnaudoti kelis mastelių rodiklius – net trys ar keturi kompozicijos elementų masteliai. Stambiausias mastelis orientuotas į tolimiausius žiūrėjimo atstumus, kitas mastelis – priartėjus arčiau prie kūrinių, trečias – pats smulkiausias, skirtas kūriniui iš visai arti apžiūrėti (Mačiulis 1997: 219). Vienos Karolio bažnyčios ryšys su ją supančia erdve, atsirandantis dėl kintamo pastato formų suvokimo priklausomai nuo stebėjimo atstumo, apskaičiuoto lankytojo asociatyvus mąstymas, kai atskiros architektūros formos siejamos pagal jų išorinį panašumą kuria sudėtingą iš pažiūros sinkretinių formų bažnyčios formų suvokimo naratyvą.

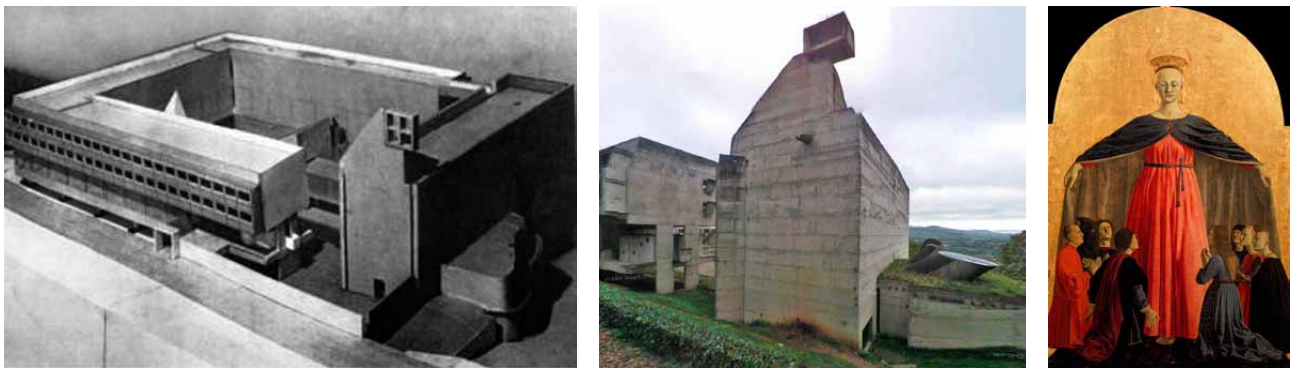
### **Modernizmas: abstraktus simbolizmas**

Christianas Norbergas-Schultzas aiškino, kad sekdami architektūros istoriją galime dažnai aptikti architektūrinių

motyvų, ženklinančių svarbias socialines institucijas, pvz., iki dangoraižio atsiradimo vertikalė dažniausiai žymėdavo arba bažnyčią, arba rotušę. Tačiau ankstyvoji funkcionalizmo architektūra pripažino tik fizines pastatų funkcijas, ir stengėsi išvengti pažymėti gilesnes prasmes. Dėl šios priežasties modernioji tokių pastatų, pvz., bažnyčios, architektūra nebuvo itin sėkminga (Norbert-Schultz 1965: 119). Autoriui antrino H. Klotzas: „Architektūroje fiktyvumas visada yra tik vienas visumos aspektas. Statinys nėra grynas meno kūrinys. <...> Architektūra tiesiogiai susijusi su gyvenimu ir labiau negu kokia nors kita meno rūšis paklūsta vartotojiškumui. Tačiau viešpataujant funkcionalizmui, fiktyvumas iš architektūros buvo bemaž išvytas ir liko vien kaip statinio elementas. Gotikinė katedra, apie kurią pirmasis statytojas, abatas Sugeris, yra pasakęs, kad ji yra dangaus atvaizdas žemėje, Dievo šviesos atspindys mūsų tikrovėje, funkcionalizmo sąlygomis niekada nebūtų galėjusi atsirasti. Atvaizduojamasis ir vaizduojamasis architektūros pobūdis, statinys kaip sufantazuotas objektas, kaip meninė fikcija, buvo išvadinta vaikų pasaka, kuri blaiviai mąstančioje suaugusiųjų visuomenėje nebeturėjo teisės egzistuoti“ (Klotz 1984: 69–70).

Nepaisant to, sakralinėje modernizmo architektūroje ieškota kitų meninės įtakos priemonių. Ch. Norbergas-Schultzas rašė, kad šiuolaikinės „architektūros teorija turėtų atsižvelgti į reikalavimus pastatams, taip pat į formalias struktūras ir santykio tarp šių dviejų aspektų visumą. <...> Teorija ir pastatų patyrimas nekeičia vienas kito, bet abipusiškai vienas kitą papildo“, kai „kai tiesiog nurodo, kaip turėtume orientotis erdvėje ir organizuoti konkrečią situaciją. Kartais turėtume nekludomi klaidžioti erdvėje, kitu atveju sekti numatytu keliu ir patirti formas numatyta seka“ (Norberg-Schultz 1965: 87). Nepaisant puristinės stilistikos, tam tikruose modernizmo architektūros kompleksuose sakralinis naratyvas aktualizuotas būtent formų patyrimo seka.

Le Corbusier 1957–1960 m. suprojektuoto modernistinio Sainte Marie de La Tourette vienuolyno bažnyčia turi du įėjimus – vienuoliams ir pašaliečiams. Originaliame komplekso projekte pagrindinį įėjimą turėjo riboti ilga siena, gerokai apsunkinanti pagrindinio portalo prieigą. Funkciniu požiūriu toks užtęstas įėjimas į pastatą atrodo iracionalus ir keistas, tačiau šis sprendimas sustiprina piligrimystės patyrimą: sumanyta, kad svečias į kompleksą negalėtų patekti tiesiai, bet tik eidamas „labirintu“ palei laužtas tvoros plokštumas (Samuel 2010: 186). Viena vertus, tokiu būdu lankytojas būtų priverstas eiti palei lygią monotonišką plokštumą, kai matymo lauke dominuoja tik laužtas bokšto tūris. Bokštas apžvelgiamas keliais rakursais, todėl raiški jo forma gali būti interpretuojama kaip



4 pav. Sainte Marie de La Tourette formų simbolika: pirminis maketas, koplyčios bokštas palyginimui su Mergelės ikonografija.  
*Šaltinis:* Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/>

Fig. 4. Symbolism of forms in the Sainte Marie de La Tourette: the initial model, tower of the chapel and iconography of Virgin

grynasis skulptūrinis kompozicijos elementas. Kampinė bokšto padėtis, skirtingomis kryptimis orientuotos plokštumos kviečia ieškoti pagrindinio jėgimo iš „už užančio“. Britų architektūrologė Flora Samuel pažymi, kad antropomorfinių formų užuominos būdingos Le Corbusier kūrybai, todėl skulptūriškas koplyčios bokšto formas aiškina kaip tradicinėje krikščioniškoje ikonografijoje matomą maldininkus klostę apgaubiančios ir globojančios Mergelės įvaizdį (4 pav.) (Samuel 2010: 189–190). Originaliai numatyta tvora turėjo formuoti tradicinį šventorių ir ribą, skiriančią sekuliarią erdvę nuo sakralinės. Deja, ši projekto dalis nebuvo įgyvendinta.

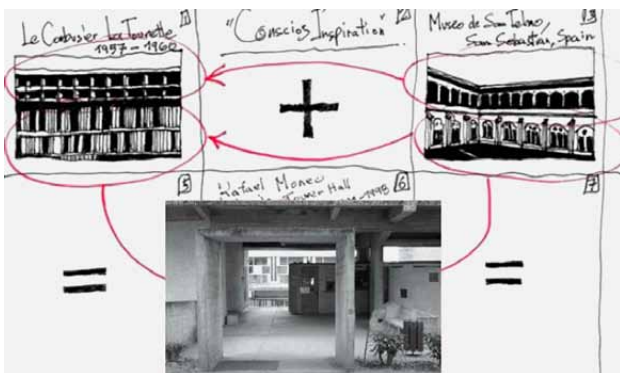
Lankytojas į kompleksą patenka pro atvirą arką / portalą. Tačiau neįprastai – tik pusė pro arką vedančio jėgimo yra laisva, nes kitą pusę užstoja aklina privataus koridoriaus siena (5 pav.). Šis sprendimas akcentuoja dviejų visuomenių – atviros pasaulietinės ir uždaros vienuolystės – sąjungą kelyje į religinį pažinimą (Samuel 2010: 188). Įėjimas veda į stačiakampę vidinę aikštę, apsuptą skaidrių galerijų. Tokią griežtą pagrindinių korpusų – uždarų iš išorės, tačiau iš da-

lies atvirų iš vidaus – kompoziciją Le Corbusier pasiskolino iš tradicinio vienuolynų suplanavimo (5 pav.).

Vestibiulio erdvė padalyta į betoninius stebėtinai nereguliarius, net amorfiškus segmentus (budėtojo patalpos), kurie simbolizuoja krikščioniškoje dogmoje išpažįstamus penkis žmogaus jūmus (regą, klausą, lytėjimą, skonį ir dvasią). Vidaus erdvėje Le Corbusier išnaudojo viduramžišką šviesos ir spalvų simboliką: minėti segmentai, įėjimas į vienuolyną išsiskiria raudona šviesa, tariamai simbolizuojančia kūną. Vienuolyno koridoriai išsiskiria pabrėžtinai minimalia raiška: monotonišku angų ritmu, grubiomis neapdailintomis betono sienomis, masyviomis, sunkiai varstomomis bronzinėmis durimis, t. y. aspektais, kurie iliustruoja religinį asketizmą (Samuel 2010: 188, 191–192). Atskiri pagrindinės koplyčios segmentai yra dažyti ryškiais spalvomis, kurios kontrastuoja su neapdirbtu betono paviršiais. Le Corbusier pasirinko labiausiai apšviestas koplyčios dalis dekoruoti pirminėmis spalvomis (raudona, geltona, mėlyna) (Potié 1997: 128), tarsi norėdamas akcentuoti šviesos esenciją, jos sudėtį: juk krikščioniškoje dogmoje šviesa kontempliuojama kaip Dievo atitikmuo.

Privačiai prie sienos išdėstyti pasauliečiams skirti aiškios hierarchijos neturintys septyni koplyčios altoriai yra išdėstyti laiptų principu – kaip kilimo į nušvitimą idėja. Tačiau altorių spalvų koduotė teigia priešingą idėją – aukščiausias altorius yra nuspalvintas „žemiška“ raudona spalva, o apatinis – „dieviškąja“ saulės spalva geltona (Samuel 2010: 199, 201). Taip kontempliuojama dvasinio ir sekuliaraus pradų cirkuliacija: dvasia nusileidžia į žemę, o materija pakylėjama.

Pagrindinės koplyčios erdvės planas įdomus tuo, kad iš pagrindinės patalpos neįmanoma patekti į šonines koplytėles – į jas patenkama pro paslėptas duris iš zakristijos. Tokiu būdu dar sykį perteikiamas uždarumo ir atsiribojimo motyvas (Samuel 2010: 199).



5 pav. La Tourette vienuolyno vidinio kiemelio architektūra.  
*Šaltinis:* Elinbars sketch book. <http://archdialog.com/tag/la-tourette-monastery>

Fig. 5. Architecture of the inner courtyard of the La Tourette monastery



Vieši, laiptais išdėstyti altoriai įrengti plastiškoje, natūralią formą primenančioje patalpoje. Tačiau vienuoliams skirtoje koplyčios dalyje kontempliuojama kita idėja. Šioje dalyje atsisakyta apvalių ar aptakių formų, vizualiai į akis krinta tik du griežti dizaino elementai – juoda kiaušymė pagrindinėje sienoje ir ją kartojanti, šviesą įleidžianti stačiakampė kiaušymė lubose. Šiuo sąryšiu kontempliuojamas horizontalaus (žemiško) ir vertikalios (dieviško) plano kontrastas. Dominikonų laikomos apeigos taip pat išsiskiria įvairiais religiniais gestais – lenkimusi, klaupimusi, gulėjimu kniūbsčiomis, procesijomis ir t. t. Kiekvieną vienuolio kūno judesį La Tourette koplyčioje įrėmina grindų tinklelis, suskaidytas remiantis žmogaus kūno proporcijomis – Le Corbusier moduliuru. Liturgija praktiškai vyksta matematiniam žmogaus kūno proporcijų tinklelyje (Samuel 2010: 196).

Sakralinis naratyvas Sainte Marie de La Tourette vienuolyne pasakojamas abstrahuotais religiniais simboliais (grubiu asketišku dizainu, spalvomis, moduliuru, pastato formų skulptūriškumu ir t. t.), kuriuos pamažu atskleidžia kruopščiai režisuotas pastato formų patyrimas nuo pat pastato prieigų iki kulminacinės koplyčios erdvės.

## Išvados

Architektūra visada reprezentavo ir rodė, koks yra gyvenimo suvokimas, sociumo savimonė, kūrėjų ir sumanytojų poreikis daryti kultūrinį įspūdį. Labai svarbus architektūros meninės galios aspektas yra tas, kad sugebame architektūros objektus aiškinti kaip vieno ar kito laikotarpio kultūrinių reiškinių atspindį. Architektūros formų sąsaja su kontekstinėmis jos sukūrimo aplinkybėmis yra vienas iš svarbių jos savitumo išlygų.

Architektūros savitumas yra glaudžiai susijęs su kultūrinėmis jos sukūrimo laiko tendencijomis. Pateiktuose pavyzdžiuose sakralinės architektūros savitumo sąryšis su laiko kategorija pasiekiamas ne stilistinių priemonių, bet aktualizuotų skirtingų tikėjimo aspektų perteikimu laiku.

Pateiktuose pavyzdžiuose sakralinių pastatų kuriama erdvė per lankytojo patyrimą formavo savitą religinį pasakojimą, t. y. kodavo skirtingą realybės ir vidinės reprezentacijos santykį konkrečiomis erdvinio planavimo, tūrinės kompozicijos, atskirų piktorialinių akcentų išdėstymo priemonėmis.

Analizuojami pavyzdžiai įrodo, kad religinių aspektų įtaigumas sakralinėje architektūroje yra neatsiejamas nuo meninės įtaigos aspektų. Kita vertus, tam tikrais atvejais šie aspektai mažiau susiję su stilistinėmis architektūros priemonėmis, bet turi tiesioginį ryšį su tokiomis kompozicinėmis priemonėmis, kaip numatyta lankytojo patyrimo seka ir formų semantika.

## Literatūra

- Baltrušaitis, J. 1992. *Visuotinė meno istorija II. Viduramžiai*. Kaunas: Šviesa. 424 p.
- Belting, H.; Dilly, H.; Kemp, W.; Sauerlander, W.; Warnke, M. 2002. *Meno istorijos įvadas*. Vilnius: Alma littera. 376 p.
- Benevolo, L. 1998. *Europos miesto istorija*. Vilnius: Baltos lankos. 294 p.
- Bull, M. G. 1999. *The miracles of our Lady of Rocamadour. Analysis and translation*. Woodbridge: Boydell & Brewer. 223 p.
- Buivydas, R. 2006. *Architektūra: pozityvai ir negatyvai*. Vilnius: Ex arte. 224 p.
- Capodiferro, A.; Bartolini, F. 2007. *Pasaulio architektūros šėdevrai nuo 4000 m. prieš Kristų iki mūsų laikų*. Vilnius: Aktėja. 320 p.
- Cernat, P. 2007. Eliade în cheie ezoterică, *Observator Cultural* 175: 194.
- Eliade, M. 1961. *Images and symbols: studies in religious symbolism*. Princeton: Princeton University Press. 193 p.
- Eliade, M. 1951. *Shamanism: archaic techniques of ecstasy*. Bollingen Foundation. Princeton University Press. 610 p.
- Eliade, M. 1967. *Myths, dreams, and mysteries: the encounter between contemporary faiths and archaic realities*. New York: Harper & Row. 254 p.
- Eliade, M. 1959. *The sacred and the profane: the nature of religion*. Brace: Harcourt. 256 p.
- Ferguson, G. 1959. *Signs and symbols of Christian art*. New York: Oxford University Press. 123 p.
- Field, D. M. 2001. *Pasaulio architektūros lobynas. Senovė ir dabartis*. Vilnius: Aktėja. 446 p.
- Grunskis, T.; Rėklaitė J. 2012. *Laisvės architektūra*. Vilnius: Baltos lankos. 383 p.
- Gurevičius, A. 1989. *Viduramžių kultūros kategorijos*. Vilnius: Mintis. 290 p.
- Gūzas, E. 2013. Bažnyčia – tarp dievo šventovės ir architektūros objekto, *Archiforma* 3–4(53): 70–81.
- Hersey, L. G. 1993. *High Renaissance art in St. Peter's and the Vatican. An interpretive guide*. Chicago: Chicago University Press. 320 p.
- Kinney, D., et al. 2005. *St Peter's in the Vatican*. Cambridge: Cambridge University Press. 265 p.
- Klotz, H. 1984. *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg & Sohn. 435 p.
- Krūgelis, L. 2009. Kai kurie Lietuvos sakralinės architektūros raidos bruožai, *Mokslas – Lietuvos ateitis* 1(2): 57–63.
- Mačiulis, A. 1997. *Architektūra. Stiliai. Kompozicija. Menų sąveika*. Vilnius: VDA leidykla. 262 p.
- Moffet, M.; Fazio, M.; Wodehouse, L. 2003. *A World history of architecture*. London: Laurence King Publishing Ltd. 508 p.
- Norberg-Schultz, Ch. 1965. *Intentions in architecture*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. 296 p.

- Parkyn, N. 2003. *Pasaulio architektūros stebuklai*. Vilnius: Alma littera. 304 p.
- Potié, P. 1997. *The Monastery of Sainte Marie de la Tourette*. Germany, Birkhäuser: Publisher for Architecture. 105 p.
- Pruss, I. J. 1974. *Kunst des 17 Jahrhunderts*. Dresden: VEB Verlag der Kunst. 381 p.
- Samuel, F. 2010. *Le Corbusier and the architectural promenade*. Basel: Birkhäuser Architecture. 224 p.
- Sedlmayer, H. 1960. *Epochen und Werke*. Wien – München. 754 p.
- Stalley, R. A. 1999. *Early Medieval architecture*. Oxford: Oxford University Press. 272 p.
- The Roman appropriation of Greek culture. Saint Anselm College's Humanities Program*. Paskaitų santrauka [interaktyvus], [žiūrėta 2006 m. spalio 16 d.]. Prieiga per internetą: <http://home.att.net/~b.b.major/>
- Valiušaitytė, Ž. 2014. *Keli pastebėjimai ir nusistebėjimai grožintis lietuviškąja kryždirbyste* [interaktyvus], [žiūrėta 2014 m. kovo 25 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-03-06-zivile-valiusaityte-keli-pastebejimai-ir-nusistebejimai-grozintis-lietuviskaja-kryzdirbyste/114804/print>
- Wheeler, M. 1999. *Romos menas ir architektūra*. Vilnius: R. Paknio leidykla. 250 p.
- Wolfflin, H. 2000. *Pamatinės meno istorijos sąvokos*. Vilnius: Pradai. 272 p.
- Žadeikytė, R. 2013. Sakralumas ir hierarchinė struktūra: religinės architektūros reformatorių ir tradicionalistų konflikto priežastys, *Archiforma* 3–4(53): 82–86.

## SPATIAL NARRATIVE AS FEATURE OF SINGULARITY IN SACRAL ARCHITECTURE

### G. Oržikauskas

#### Abstract

The paper analyses architectural compositions of various religious complexes – historical and contemporary – apart from their stylistic features. The most prominent ensembles under analysis have one noticeably common feature – spatial narrative. The foreseen sequence of forms of experience and spatial structure tell different religious narratives depending on which different aspects of faith were actualized in a given period. The analyzed examples stand in proof that suggestibility of religious aspects in sacral architecture are inseparable from their artistic suggestibility aspects. In some cases, these aspects are less related to architectural stylistic means, but have a direct connection to such components of architectural compositions as foreseen sequence of a visitor's experience and semantics of particular forms, i.e. architectural narrative, which is achieved not only through the means of perception of space, but also by the relationship to social and cultural meanings and subtext of architecture.

**Keywords:** spatial narrative, analysis of structure, sacral religious architecture, contemporary and historical architecture.