

LITURGIJSKO RUHO I POSUĐE:
značenje za oblikovanje crkvene likovne svijesti
Elementi za kriteriologiju 'liturgijskih umjetnosti'

Ivan ŠAŠKO, ZAGREB

Sažetak

Na početku su razmišljanja o mogućem odnosu umjetnosti i liturgije u širemu kontekstu odnosa teologije i umjetnosti. Umjetnost (osobito likovna) koja je zadobila atribut sakralnoga i liturgijskoga proživljavala je tijekom povijesti različita iskušenja. Budući da je ona najočitiji pokazatelj ne samo činjenice da se odnos između Crkve (kako vodstva tako i zajednice vjernika u cjelini), umjetnosti i umjetnika ne nalazi na zavidnoj razini, nego i načina na koji vjernici žive vlastitu crkvenost, pitanje likovnosti vezane uz liturgijsko ruho i posuđe postaje izazovno. Ono postaje odrazom kršćanskoga nauka u kristologiji i ekleziologiji. Ako umjetnici raznih umjetnosti polaze od liturgijskoga slavlja, veoma će se brzo uočiti posljedice i za 'velike' liturgijske teme, osobito kada je u pitanju liturgijski prostor. Polazeći od oltara i liturgijskoga čina, na samome početku planiranja izgradnje liturgijskoga prostora nametnut će se pitanje cjelokupne liturgijske likovnosti. Tada je itekako važno kakvo je liturgijsko posuđe (ovdje s posebnim naglaskom na kaležu) ili ruho (s posebnim naglaskom na misnici), jer ono je *mikroarhitektura slavlja*, u drugome se dijelu – na konkretnim primjerima – kroz prizmu podjele na: *a) informativne; b) demonstrativne; c) dekorativne; d) mistagogijske* predmete, pokušava potkrijepiti tvrdnje te istaknuti smjernice za primjeren pristup današnjim novim traženjima, kako svojim teološkim i estetskim neukusom ne bismo zanijekali objavljenu Istinu.

Ključne riječi: Liturgija, umjetnost, liturgijsko ruho/odjeća, liturgijsko posuđe, misnica, kalež, religija i estetika, kriteriji za 'liturgijsku umjetnost', likovni oblik, mistagogija.

Uvod

Prvi dio ovoga izlaganja pokušaj je *teorijskoga* razmišljanja o mogućem odnosu umjetnosti i liturgije u širemu kontekstu odnosa teologije i umjetnosti. *Theorein* znači »promatrati poluzatvorenih očiju, piljeći,« a ovdje i »biti pozorno usmjeren« na božansko-ljudsko djelo, na čudo, *miraculum – mirum oculis*. Baš u okviru toga čuda koje nosi pečat spasenja po utjelovljenoj Riječi, pokušat ću ocrtati na konkretnim primjerima važnost suodnosa liturgijske teologije za oblikovanje crkvene likovne svijesti koja se tiče cjelovitosti liturgijskoga slavlja, a ni-

pošto pojedinih predmeta, istrgnutih iz toga konteksta i promatranih u apsolutnoj vrijednosti umjetničke izvedbe. Iz toga će se nazrijeti i kriteriji crkvenoga pristupa umjetnosti koja uz sebe veže pridjev *liturgijska*.

O ovoj problematici u nas se u novije vrijeme gotovo i nije raspravljalo. Ovdje 'novije vrijeme' obuhvaća poglavito događanje u Crkvi nakon Drugoga vatikanskog sabora, te je sve što je u pastoralnoj praksi postalo primjenom zapravo plod samostalnih pokušaja ili pak hvatanja koraka onoga što je učinjeno u drugim zemljama.¹ Zato ovaj prilog želi naznačiti teorijske probleme i gledišta iz kojih se na konkretnim primjerima pokušava ne samo vrjednovati postignuto, nego i naznačiti smjernice za traženje koje nikada ne dolazi prekasno. Primjeri su pretežito iz hrvatskoga područja, ali ne nedostaje poveznica koje određuju gibanja u europskim razmjerima.

Govoriti o liturgijskome ruhu i posuđu, pri čemu ću se zaustaviti na problematici kaleža i misnice, znači govoriti o dinamičnome unutar dinamično-statičnoga. Kalež i misnica dio su liturgijskoga slavlja i samo u slavlju (ne izvan njega) imaju svoju semantičku pozadinu, za razliku od npr. arhitekture koja se znakovno

¹ Ovdje navodim samo neka od korisnih djela za širu raspravu: M. ARGYLLE, *Il corpo e il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale*, Bologna 1992.; I. BAUMER, »Interaktion, Zeichen, Symbol. Ansätze zu einer Deutung liturgischen und volksfrommen Tuns«, u: *Liturgisches Jahrbuch* 31 (1981) 9-35; C. BELL, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York – Oxford 1992.; N. BENAZZI (prir.), *Arte e teologia. Dire e fare la bellezza nella Chiesa. Un'antologia su estetica, architettura, arti figurative, musica e arredo sacro*, Bologna 2003.; G. BONACCORSO, *Il rito e l'altro. La liturgia come tempo, linguaggio e azione*, Città del Vaticano 2001.; P. BOURDIEU, *Language and Symbolic Power*, Cambridge 1997.; J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung in Occident and Orient*, Freiburg 1907.; J. BRAUN, *I paramenti sacri*, Torino 1914.; L.-M. CHAUVET, *Les Sacrements. Parole de Dieu au risque du corps*, Paris 1993.; G. DURANDUS, *Rationale divinatorum officiorum*, Roma 2001. (posebno: 55-71; 179-191); N. FABRETTI, »Il Vaticano II: un concilio iconoclasta?«, u: *Rivista di pastorale liturgica* 139 (1986.) 44, 15-19; R. FIRTH, *I simboli e le mode*, Roma – Bari 1977.; P. GARLATO, »L'arredo sacro e il rinnovamento liturgico«, u: *Orientamenti dell'arte sacra dopo il Vaticano II*, Minerva Italica, Bergamo 1969., 351-365; W. JETTER, *Symbol und Ritual. Anthropologische Elemente im Gottesdienst*, Göttingen 1978.; A. KAVANAGH, *Elements of Rite: A Handbook of Liturgical Style*, Collegeville 1990.; J. LADRIÈRE, »La performativité du langage liturgique«, u: *Concilium* 9 (1973) 53-64; G. LUKKEN, *Per visibilia ad invisibilia. Anthropological, Theological, and Semiotics Studies in the Liturgy and Sacraments*, Kampen 1994.; G. MAZZOCCHI, »Il corpo e la liturgia«, u: A. N. TERRIN (prir.), *Liturgia e incarnazione (= Caro salutis cardo, Contributi, 14)*, Padova 1997., str. 311-312; G. NAVONE, *Toward a Theology of Beauty*, Collegeville, Minnesota 1996.; H. NORIS, *Church Vestments*, London 1949.; M. PROKES, *Toward a Theology of the Body*, Edinburgh 1996.; A. ROUET, *Art et Liturgie*, Desclée de Brouwer 1992.; B. SALVARANI, »Il linguaggio simbolico e artistico: fra preghiera e poesia«, u: *Riempiti di Spirito Santo si misero a parlare in altre lingue. Verso la comunione dei popoli. Atti della XXII Sessione di formazione ecumenica organizzata dal Segretariato Attività Ecumeniche. La Mendola (Trento) 23-31 luglio 1994*, Roma 1995., 266-285; C. SINI, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Milano 1996.

smješta i u područje statičke znakovitosti. Odmah na početku dakle kao bitnu stavnicu govora o ruhu i posudu uzimam u obzir ne neku ljusku, već drukčiji okvir od sakristijskih i izložbenih ormara, tj. slavlje kao *locus pulchritudinis*, ne želeći se izgubiti u raznorodnome estetiziranju ili muzejskoj raščlambi motiva koja nije vlastita liturgijskim predmetima. Kalež i misnicu valja promatrati u punini liturgičnosti, ali i u svijesti o ambivalentnosti estetskoga i religijskoga uz potenciranost loma između vjere i življenosti.

Ambivalentnost religije i estetike

Odnos religijskoga i estetskoga je ambivalentan i višeznačan. No, moglo bi se primijetiti da je odnos estetskoga i religijskoga bio isto tako i prepun privlačnosti.² U slučaju kršćanstva višeznačnost se radikalizirala. No, ta bi se radikalizacija mogla ispitivati na dubljoj razini odnosa kršćanske duhovnosti i estetskoga iskustva. Povijest ambivalentnosti ne može se promatrati samo kao povijest sukoba, jer se metafore estetskoga mogu svrstati među najopćenitiji jezik kršćanske predaje u tematici objave i vjere. Ne treba ni govoriti o razvojmima estetske kulture na Zapadu koji su rođeni izravno iz kršćanskoga svjetonazora.

Veliku ulogu u ambivalentnosti odigrala je i činjenica da ne postoji zaokružena teološka razradba na teorijskoj razini. Odnos estetskoga i teološkoga je razmrvljen, necjelovit, sličan odnosu filozofijske i kulturalne misli, pri čemu se dugo odupirala i odbijala – puno prije kršćanstva – ideja priznavanja estetskomu onoga dostojanstva koje bi se ticalo konstitutivnoga mjesta svijesti usmjerene prema smislu. U složenosti odnosa savezništvo između estetskoga iskustva i izvrsnosti djela došlo je u pitanje. Razlog uvelike leži u mnoštvu mogućnosti koje nudi tehnika u produkcijskome i reprodukcijiskome smislu, poticane snagom prirodne znanosti koja se nametnula kao paradigma sveopćega življenja. Uz to, na tehničku i tehnološku razinu prebacila se očaranost koju je do tada stvarala obrtnička mudrost i vještina. Razlog leži vjerojatno i u tome što se u međuvremenu oblikovao i poseban izražaj *jastva* kao sveopća posebna datost građanskoga iskustva više negoli kao karizma osobite osjetljivosti.

S druge se strane želi iskoristiti ostatke koji su obilježeni inercijom idealističkoga i romantičarskoga poimanja etičnosti umjetnika i duhovnosti umjetnosti. Odatle dolazi napetost između traženja zbiljskoga izlaza iz razmrvljenosti forme i ukusa kao čina emancipacije od bilo koje ideološke hipoteke te predaje pred regresivnim dualizmom subjektivnoga i objektivnoga. Izražajnost se posvema pri-

² Slijedim razmišljanja prema: P. SEQUERI, *L'estro di Dio*, Glossa, Milano 2000., 103-110 (i u: N. BENAZZI, [ur.], *Arte e teologia. Dire e fare la bellezza nella Chiesa. Un'antologia su estetica, architettura, arti figurative, musica e arredo sacro*, Bologna 2003., 195-200).

mješuje u ornamentalnome, a forma se ponovno sastavlja na tehnički način u čistome funkcionalizmu.³

Teorijsko spajanje zahtijeva diferenciranije poimanje povijesnih inačica estetskoga: kao nauk o umjetnosti, o lijepome, o ukusu, doživljavanju. Figure su to koje se isprepliću, a ipak obdarene posebnošću i samosvojnošću u smislu posebne usmjerenosti (i u pojmovima suprotstavljenosti) fenomenološkoga istraživanja i teorijske prosudbe.

Teologija kao kritički razum koji cilja na razlikovanje znanja o vjeri u odnosu na obično vjerničko mišljenje stvara plodno tlo za integraciju vjerskoga i estetskoga, za teološku homologizaciju estetskoga, vidljivu u izrazima *umjetničko djelo; oblik lijepoga; doživljajni užitak; emocionalno iskustvo*.

Teološka se misao zaustavlja i na radikalnoj temi utemeljenosti estetskoga, a to je izvorna simbolička dimenzija poimanja svijeta koja hrani svaku spoznaju i koja odgovara na slobodu željnu otvaranja objavi smisla. Teološka i estetska zbilja danas se objektivno nalaze solidarno pred pitanjem koje je postavljeno cijeloj kulturi od strane izvanjskoga očitovanja znanja i vjerovanja, očitovanja koje su vjerski nauk i filozofsko promišljanje prestali zajedno gajiti. Podjela je rodila intelektualističkim pristupom spoznaji, pri čemu je suvremena svijest 'izgubila' svoj veritativni profil intencionalnosti iz koje izvire i sama volja za znanjem.⁴

Lom između vjere i življenja

U krilu cjelovite fundamentalno-teološke hermeneutike teološka estetika i umjetnički oblici koji ju izražavaju važni su jer upućuju onkraj historicizirajućega biblicizma, filozofsko-teološkoga dogmatizma ili onkraj društveno-moralne prakse crkvenoga propovijedanja. Lom između vjere i života koji predstavlja čvorište suvremenoga raskola čini se da se duguje baš činjenici da se nije uspjelo izraziti i prenijeti iskustvo o Bogu koristeći posredničke oblike koji bi bili živi i rječiti.⁵

³ Ako i danas jedni istu znakove, a drugi jednoznačnu višu mudrost, tada sa sv. Pavlom možemo reći da je jednoznačan znak raspeti Isus, a nečuvana mudrost Božja ljubav koja se u njemu spoznaje. Činjenica da Bog izlaže uništenju život vlastita Sina, a ne život ljudi – kako prijatelja tako ni neprijatelja – zacijelo je trn u tijelu sveopće religijske predaje.

⁴ Čini se nužnim ne zaboraviti vjerničku svijest koja nije tek pristanak uz nevidljivo, već prepoznavanje objave. No, baš ta svijest o istini koja je bitno posredovana povjerenjem i suglasjem. Teorije osjećaja i suglasja, konsenzusa, postale su dijelom psihologije i sociologije, izvučene iz složenosti i cjelovitosti antropološkoga pitanja. Ipak, ta raščlamba pripada poglavito vlasti estetike koja je bila (od polovine 18. st. do kraja 19. st.) mjesto rasprave o tematici odnosa razuma i osjećaja, tj. o onim temama koje su prosvjetiteljskim žarom filozofije i reducirane znanstvenosti bile gurnute na rub.

⁵ Usp. G. LARCHER, »Teologia e arte nella società mediatica. Nuove immagini di un antico rapporto«, *Il Regno-Attualità* 12 (2001.) 415-429.

Sve to bez obzira na bogatu predaju koja se nije izražavala samo riječju Svetoga pisma ili teološkim postulatima, nego i sakramentalnim znakovima, slikama, arhitekturom, glazbom itd. Za teološku hermeneutiku odlučujuća su svjedočanstva na simboličkoj razini, ustrojena na dramatičko-temporalan način u međuprožimanju liturgijskih elemenata, kulture (etike, politike, znanosti) i osobito umjetnosti, prema starome nauku u kojemu *pulchrum* povezuje *bonum* i *verum*.⁶ Govor o Bogu, u trajnoj otvorenosti prema inovativnoj inkulturaciji, obuhvaća nužno hermeneutiku kulture i estetske svijesti društvene konfiguracije.

Novе slike umjetnosti i svetoga, kao što su: tehnopolis, *homo ludens* u elektroničkoj verziji, život kao *adventure game*, *design*, *virtual reality* te postmodernistička umjetnost koja tematizira zagonetku vremena u njegovoj aporetičkoj nepovratnosti izaziva i Crkvu u traženju novoga govora, temeljenoga na Predaji. Nakon onoga što se zvalo *smrću Boga* naslutilo se umiranje čovjeka (Foucault) u nečemu što se definiralo *kolektivnim individualizmom*. Prikladno se navodi Sloterdijkova rečenica: »Gdje prestaje povijest religije, započinje povijest *designa*.« Postoji i druga strana medalje. Rijetko su u povijesti baš umjetnici bili tako osjetljivi na pitanje smisla. Umjetnost se otkriva kao »zamjensko mjesto za ono što nije do kraja izrecivo i shvatljivo« (Rauschenberger). Umjetnosti su mjesta nemira i buđenja želje za vjerodostojnošću u odgovoru na prijetnju gubitka zbiljnosti; mjesto izricanja protesta, otpora, želje za nečim sasvim drukčijim za ostvarenje života. Osjeća se potreba – premda se istodobno govori o *poslijekršćanskome dobu* – sučeljavanja s beskrajnim. Danas umjetnosti zauzimaju mjesto metafizičkoga i teološkoga i za teologiju postaju značajne, makar i kao *loci alieni*. Potreban je dijalog teologija–umjetnost u smislu suzbijanja lažnih realizama banalnoga medijskoga i kibernetičkoga svijeta i ‘utjelovljena’ umjetnost protiv neognostičkih težnja srodnih i raznorodnih *virtualnosti*.⁷

Umjetnost i liturgija: sličnosti i razlike

Umjetnost i liturgija redovito upućuju poruke, pozive i upozorenja jedna drugoj. Ti slučajni i rubni dodiri, popraćeni velikim načelnim izjavama, potvrđuju

⁶ Simbologija je poput parabole povjerene predmetu koji zaključuje definiciju neke ideje znakom prepoznavanja. Njezini su plodovi pučki i aristokratski; odgovaraju i malim molitvenim dvoranama i bazilikama, kada ukus i širenje čine njezin govor pristupačnim. Liturgijska umjetnost je pozvana ispuniti prazninu i isključiti nesuglasja: to je jedan oblik istine. Stoga nije čudno da će se umjetnost smještati u kontekst zapovijedi: *Ne reci lažno svjedočanstvo*.

⁷ Valja spomenuti i to da se, više od svih, baš crkveno kulturalno ozračje nalazi u opasnosti da bude zavarano *pseudoaktualnim design* kičem. U uzajamnome odnosu umjetnosti s religijom, umjetnost si ne može dopustiti minimalizaciju religijskih sadržaja. Umjetnost istinski može pomoći vjeri u svjetlu Božje riječi, pa i u dekonstrukciji starih i neprimjerenih slika o Bogu, pronalazeći snagu novoga govora o istome.

i naglašuju ono što svi znaju: da između umjetnikā i Crkve nije sve kako treba. Ovdje bi trebalo napomenuti – želimo li istini pogledati u oči, a ne polaziti od unaprijed nametnutoga slaganja između umjetnosti i liturgije – da se umjetnost i liturgija same po sebi ne slažu, tj. da njihovo slaganje nije samo po sebi razumljivo.⁸

Činjenica jest da postoji stanovita konkurencija između liturgije i umjetnosti. Od trenutka kad su se umjetnosti odvojile od kulturalne hegemonije, progresivno su zahtijevale neovisnost koja bi im dala pravo sveobuhvatnoga zadiranja u sve pore življenja. Već i sama riječ *cenzena* glede nekoga – makar i osrednjega djela – daje im neposrednu umjetničku vrijednost koja im inače ne bi bila dana. Umjetnost je nerijetko samo-dostatna i ona sakralizira samu sebe.

Liturgija se pak po svojoj naravi bavi *svetim* i po definiciji pripada području svetoga. Ona uređuje vrijeme, omeđuje prostor, prati čovjeka od rođenja do smrti, posvećuje ljubav, blagoslivlja posao i rabi plodove ljudskoga rada. Za razliku od, kako se obično kaže, *urođeno svetoga* u 'sirovu stanju' bez ograda i specifičnosti, liturgijski sveto je kanalizirano, oblikovano u Isusu Kristu. Taj prijelaz ga pročišćuje i daje oblik. Zbog toga se teško može reći da umjetnost i liturgija imaju isti objekt. Ako netko traži posvemašnji sklad, ulazi u nesporazum.

Današnji govor o slobodi koji udara u stijene vlastite samodostatnosti kršćani promatraju u kristološkoj prizmi: »Za slobodu nas Krist oslobodi!« (*Gal 5,1*) Kršćanstvo prihvaća osloboditelja i to takvoga koji nas oslobađa da bismo služili jedni drugima (usp. *Gal 5,13*). Umjetnost ne slijedi sličan cilj. Njezina joj sloboda daje snagu da postane subjektom sebi samoj. Njezina volja je samoodređujuća.

Za umjetnika je 'znak' najčešće vlasništvo kojim komunicira samoga sebe. Za liturgiju je znak poglavito Božje vlasništvo koje služi da bi se komuniciralo Krista. U toj razlici čini se leži i današnja kriza odnosa umjetnosti i liturgije. Umjetnost može postojati i bez povezanosti sa Stvoriteljem i u tome je njezina *dia-boličnost* (razdruženost).⁹ Živimo u svijetu u kojemu svijet pripada umjetniku na različit način od onoga na koji pripada znanstveniku, ali s jednakom neovisnošću.

Liturgija djeluje na suprotan način: svijet je primljen na dar od Boga, a kao odgovor čovjek prinosi primljeni dar Bogu (po Kristu). Umjetnik je gospodar svo-

⁸ Ovdje slijedim misli koje je veoma spretno iznio autor u djelu: A. ROUET, *Art et liturgie*, Desclée de Brouwer 1992. (tal. *Arte e liturgia*, Città del Vaticano 1994., 7-44) Kako stari kršćani tako i sv. Bernard iz Clairvauxa bili su sumnjičavi, smatrajući da umjetnost valja pročititi, 'obratiti', te da čak i takva ostaje opasnom. Uza sve to, u kršćanskome je sjećanju ostalo i ono vrijeme kada je vladao sklad između umjetnosti i liturgije.

⁹ Postoji nešto 'demonско i dijabolično' u materiji koju umjetnik obrađuje. Fallani kaže: »Ružna zbilja i apstraktna zbilja dva su ekstrema. Figurativna i simbolička umjetnost je u sredini; ona zahtijeva da materija bude oduhovljena, da znak izroni iz stanja iracionalnoga i daruje dušu – s učinkovitošću izražaja – svakodnevicu meditacije i molitve koja bi drukčije ostala, nazovimo to tako, u sirovu stanju naše spoznaje.« (G. FALLANI, »Figurativo e non figurativo sacro«, u: *La filosofia dell'arte sacra*, CEDAM, Padova 1957., 53).

ga djela i potpisuje ga; ima autorska prava. Liturgija je u službi sakramenta (spasenjskih znakova), ali nije vlasnica. Umjetniku je dana šira razina inovativnosti, dok predsjedatelj slavlja vrši djelo u kojemu se Crkva prepoznaje vjerna krističkomu izvorištu i to u kontekstu koji jest memorija, a to je obred.¹⁰ Vlast nad liturgijskim simbolizmom ne pripada crkvenomu službeniku, nego Kristu, jedinomu svećeniku i Kristu-Crkvi.

Posrijedi je dakle pitanje tko je gospodar simbolizma – je li to umjetnik koji slobodno koristi biblijski, rimski, afrički, panteistički simbolizam po svome izboru ili je to Crkva (zajednica vjernika i njezina mjerodavna tijela) koja bdije nad umjetnostima – ne nad izvedbom, već nad simbolizmom koji ih pokreće. Tu se ne radi o kleričkoj moći i vlasti, nego o osluškivanju Drugoga, osluškivanju koje sv. Pavao naziva *poslušnost vjere* (Rim 1,5).

Susretište između – kako se običava reći – ‘umjetnosti kao takve’ i liturgijske umjetnosti leži u obostranome priznavanju vrijednosti i u mogućnosti da ciljevi ne budu u suprotnosti. Tamo gdje umjetnost traži apsolutnost, vjera nudi ‘kristički’ kriterij apsolutnoga, sprječavajući da umjetnost apsolutno svede na vlastito poimanje svijeta i preusmjeravajući je prema objavljenome Bogu.¹¹

Vlastito liturgiji jest to da posadašnji objavu Božje slave. Ta usmjerenost određuje i obveze koje ima liturgija: ona ne čini ono što joj se u danome trenutku sviđa, nego je na službu širenja otajstva. Ako umjetnost izražava nadilaženje čovjeka, privučenost beskonačnim, liturgija joj pomaže u nadvladavanju iskrivljenja i daruje joj Lice neslućena sjaja. Da bi se dogodio susret s liturgijom, umjetnosti je potrebna ‘kršćanska inicijacija’. Umjetnik koji nije vjernik može naslutiti usmjerenost liturgije, ali njegova umjetnost postaje liturgijskom kad njezin simbolizam ulazi u liturgijski čin koji dopušta da u svijet prodre Prisutnost.

Samodostatna umjetnost predstavlja svijet, oblikuje ga i preoblikuje, rasvjetljuje i svijet stavlja u neku *per-spektivu*. Liturgija je preobražaj. U liturgiji svaki vjernik postaje umjetnikom koji je pozvan da od svojega života učini nešto lijepo i da svjedočanstvo (usp. *1 Tim* 6,13). Preoblikovanje i preobražaj ipak su u nijansama različiti. Tako je sa svakom umjetnošću koja dobiva pridjev *liturgijska*.¹²

¹⁰ O odnosu konteksta i teksta u ovim pitanjima usp. KEVIN W. IRWIN, *Context and Text. Method in Liturgical Theology*, Collegeville, Minnesota 1994., poglavlje VI. (»Liturgical Arts«), str. 219-253.

¹¹ Puno je umjetnika koji su iskusili mojsijevsku muku da se s ljepotom susreću samo približavanjem s leda. To je nedostupna milost koja pokreće sve zaljubljenike u umjetnost. Liturgija i umjetnost nisu tako odvojene da bi bile otuđene bez mogućnosti komunikacije. Žed traži izvor, ali ga uvijek ne pronalazi.

¹² Tako npr. glazba u crkvi ne postaje liturgijskom bez stanovita odmaka od ‘mondane’ glazbe. Taj je odmak nešto što zahtijeva sama narav liturgije, odnosno kategorije svetoga.

Kriteriji za liturgijsku ‘posebnost’

Time postaje jasno zašto se može govoriti o četiri kriterija koji dovode do razumijevanja *liturgijske posebnosti* do te mjere da se može reći da je u liturgiji i sama umjetnost preoblikovana. Kriteriji su: *šutnja, vjernost Božjoj riječi, zajedništvo vjernika i unutarnji sklad liturgijske cjelovitosti*. To nije umjetnost prepuštena svojoj samoći i autoemancipaciji. Liturgija oslobađa umjetnost od apsolutnosti umjetnosti, tj. obvezuje ju na redefiniciju same sebe. Nije potrebno naglašavati razlog suprotstavljanja, jer liturgija treba umjetnost.

Liturgija je nezamisliva bez umjetnosti iz dva razloga: liturgija se tiče čovjeka sadašnjosti i to ne na površan način, već sa svime što pripada njegovu poletu i gibanju koje umjetnost pokušava prevesti. Liturgija pak posadašnjuje preobražaj ovoga svijeta. Izražaj i preobraženje susrećišta su umjetnosti i liturgije.

Ipak, to približavanje i spajanje nosi u sebi veliku poteškoću. Ako liturgija ‘rabi’ umjetnost, tko će od umjetnika prihvatiti takvu službu? Služiti liturgiji nije odricanje od vlastite kreativnosti i umjetnosti, niti se glagol ‘rabiti’ smije usvojiti na razini instrumentalizacije. Sklad umjetnosti i liturgije ovisi o kršćanskom simbolizmu, odnosno od nužnosti i obilježja koje ima liturgija: da daje značenje, da posadašnjuje, da u vrijeme i prostor urezuje vječni Božji plan pozivanja čovjeka kako bi s Bogom dijelio život.

Kako je moguće otkriti je li neko umjetničko ostvarenje odgovara na liturgijske zahtjeve? Nije dostatno da umjetničko djelo ima motiv koji se nadahnjuje na vjerskoj tematici da bi bilo prikladno za liturgiju. Za to su potrebni sljedeći kriteriji:

a) Liturgija je u službi *čina (actio)*; slavlje je uvijek *mistagoško*, tj. put prema otajstvu, tako da su vjernici inicirani *pomoću obreda*, više negoli su inicirani *za obred*. Iz toga provire puno praktičnih posljedica, jer se niti jedna sastavnica ne promatra odvojeno i zasebno. To je iznimno važno za liturgijski prostor.

b) Liturgijski je čin *prožet samozatajnošću, u vidu zajedništva*. Ulazeći u liturgiju umjetnik ostavlja u drugome planu svoju posebnost, kako bi bio dio ujedinjene cjeline.¹³ Liturgija ne spominje drugi subjekt osim Krista (i onda kada spominje zajednicu, ona je Krist-Crkva). Liturgijska anonimnost proslavlja skrivenu ljepotu svakoga pojedinca. Baš kao što pjevanje zbora ne smije zamijeniti zajednicu, tako niti umjetničko djelo ne izdiže na površinu pojedinog genijalca, nego

¹³ Na Uzašašće prve godine svoga pontifikata papa Pavao VI. umjetnicima je u Sikstinskoj kape-
li dao naslutiti da umjetnost nije nešto što dolazi kao grom iz vedra neba, nego nešto što tre-
ba vježbu, težak rad asketskih dimenzija i stupnjevitost. Treba više udarati u subjekt negoli u
objekt, predmet, kako je to rekao i C. Valenziano, navodeći Michelangelove stihove: »Ma quel
divin che in cielo alberga e stassi / altri, e sé più, col proprio andar fa bello; / e se nessun martel
senza martello / si può far, da quel vivo ogni altro fassi ...« (C. VALENZIANO, *Scritti di estetica
e di poetica*, Bologna 1999., str. 243).

zajednicu vjere. Odricanje nije apstrakcija koja se gubi u siromaštvu s krajnjom posljedicom gubljenja u ništavilu, nego je liturgijska siromašnost takva da očituje nužnost slavlja, preobraženja u kojemu Bog ogoljelost daruje ljepotom Duha. Liturgija okuplja ljude vjernike bez posebna izbora, polazeći samo od datosti inicijacije. Umjetnost treba pomoći vjernicima slaviti. Sve se slijeva u tu službu.

c) Liturgijski je čin *čin Kristova tijela*. Umjetnost, osobito likovna, ima zadaću istaknuti prostore i ritmove zajedničkoga čina Crkve shvaćene kao Kristovo tijelo. Ako se to ne prihvati, umjetnost lako klizi prema banalnosti. Nije gitara ili neki drugi instrument koji smeta, nego isprazan diletantizam, izbori bez kriterija; nije problematična sakralna terminologija, nego nedostatak pozornosti na način na koji se izgovara itd.

d) Liturgijski je čin spomen-čin, a u Crkvi je spomen Duh Sveti koji govori o Kristu u predaji. Likovne umjetnosti velik naglasak stavljaju na osjećajnost i na čulnost. Da bi izbjegla *pathos* ili nesporazume, kršćanska umjetnost pokušava slijediti izražajnost određenoga razdoblja. Danas smo u nešto složenijim okolnostima, jer se lako uviđa dubok jaz između umjetničkih traženja i kršćanskoga puka. Budući da liturgija nije niti od jučer niti od danas, već je ponajprije spomen-čin, liturgijska *memoria* izražava spomen Božjih zahvata koji obuhvaćaju vremensku cjelovitost, te se ne mogu svesti na ukus pojedinoga vremena, iako su trajno njegov izražaj. Lom između umjetnosti i liturgije postaje dramatičan kada je izazvan gubitkom spomena, tj. kada umjetnost više ne priziva kršćanske korijene. Liturgiji i kršćanskome spomenu ne smeta dodekafonija ili neki likovni pravac, nego zanemarivanje liturgijskih tekstova, nepoštivanje odlika zajednice i sl. Jer iza tih se pokušaja krije želja da se izvuče samo ono što se sviđa, prevladavajući ukus koji je zaboravio spomen.

U kontekstu govora o liturgijskoj arhitekturi Maggiani za uređivanje prostora navodi kriterije koji se velikim dijelom mogu primijeniti i na liturgijsko ruho i posuđe: funkcionalnost; gostoljubivost; prikladnost; vjerodostojnost (istinitost); uzvišena jednostavnost; mistagogija, suvremenost¹⁴ i *venustas*.¹⁵

¹⁴ »La difficoltà di un linguaggio di un linguaggio chiaro e indicativo nell'arte contemporanea si riflette anche in questo settore, in cui si assiste, non di rado, a incursioni, quanto meno pericolose, nel campo dell'archeologia o in quello più fantastico delle stranezze futuristiche.« (P. GARLATO, »L'arredo sacro e il rinnovamento liturgico«, navedeno prema: N. BENAZZI, *Arte e teologia*, nav. dj., str. 771-772).

¹⁵ Od tih odlika posebno ističem prikladnost koju je teško smjestiti u jasne okvire, ali u funkcionalnosti se ne smije zanemariti maštovitost. Osim toga, važna je istinitost, a posebice mistagogičnost. Liturgijski predmeti gube na istinitosti i vjerodostojnosti kada teže biti neposredna razvidnost. Forsirana komunikacija pod geslom *zbijskije od zbijskoga* više je od otuđenja. Kako kaže Baudrillard: »Ne živimo više dramu otuđenja, već ekstazu komunikacije. Ta je pak ekstaza opscena (...) opscenost onoga što nema više tajni, onoga što je posvema razrješivo u informaciji i u komunikaciji.« Svaki je predmet u liturgiji 'znakovni agregat'. Liturgičari postaju umorni od

Liturgija kao 'likovni oblik'

Možda se može govoriti o liturgiji kao o likovnome obliku, jer liturgija u sebi sadrži kreativnu snagu u svojem odnosu prema umjetnostima. J. Foley¹⁶ pokušava odgovoriti na pitanje je li liturgijsko slavlje poglavito estetski događaj uspoređujući liturgijski čin s radanjem. Za njega je privlačna ideja umjetnosti i liturgije kao kreativne snage, simboličke naravi i organske složenosti. Liturgija je umjetnost dijaloziranja s Bogom u simboličkome obliku.¹⁷

Liturgija je simbolička cjelina; ona ima svoj dosljedan ustroj, koherentnost i ona je uključena u stvaranje drukčijega, odnosno novoga svijeta. Tako će se u ovoj kontekstu moći čuti i pojam *commanding form* koji nema nikakve dodirnice s diktatom nad kreativnim procesom. Promatra se ritam i prožetost kao u živome organizmu. *Zapovjedni oblik* ne dopušta rutinu, nego tek put i okvir u kojemu se odvija udobnost življenja, pri čemu ponavljanje postaje sposobnošću za nutarnju pozornost i za dublje oslušivanje onoga što se već poznaje.

Liturgijski je jezik uvijek poseban jezik, te time i meta-jezik. Izvučen iz područja svakodnevice i subjektivnih nakana i oblika sudjelovanja, liturgijski jezik ne može biti kolokvijalan. Bilo koja subjektivizacija koja bi liturgijsko slavlje odvela u *mimesis*, zanijekala bi njezinu anamnetsku razinu i njezinu objektivizaciju. Zbog toga je i umjetnikovo autorstvo u liturgiji manje istaknuto i važno.¹⁸ Kao što je to slučaj s jezikom, koji također zahvaća sudionike u dijaloški ustroj kohezije zajedništva, nadvladavanja kozmosa nad kaosom i u stvaranje novoga prostorno-vremenskoga reda, tako i liturgijska odjeća – kao dio širega liturgijskog govora – nosi sličnu odgovornost. Religijsko odijevanje predstavlja svjedočanstvo

ponavljanja da su svijećnjaci s umjetnim svijećama opscena hiperkomunikacija poruke svjetla, jer ne odgovaraju zahtjevnosti istinitosti. Ili smiješne ampulice i vrčiči kojih se neprimjerenost vidi već u samome obrednome okviru predstavljanja euharistijskih darova. Zadaća koja ostaje umjetnicima jest pronalaženje umjetničkih djela koji će progovoriti na mistagogijski način, odnosno tako da to bude umjetnost ulaženja u iskustveni smisao slavljениh otajstava. (S. MAGGIANI, *Spazio e rito, Aspetti costitutivi dei luoghi della celebrazione cristiana. Atti della XXIII Settimana di Studio dell'Associazione Professori di Liturgia. Torreglia (PD), 28. agosto – 2. settembre 1994.*, Roma 1996., 137-198).

¹⁶ Usp. J. FOLEY, *Creativity and the Roots of Liturgy*, Washington 1994.

¹⁷ Stoga kaže da: »... liturgical planners must see the liturgy as a drama, and therefore, they must conceptualise it as a whole... It is only the totality of the liturgical event that will present a coherent image of an alternative world« (J. FOLEY, *Creativity and the Roots of Liturgy*, Washington 1994., 143).

¹⁸ U sakralnoj se figurativnosti susreću dva iskustva: jedno koje pripada povijesti, a drugo koje je vlastito umjetniku. Prva se tiče traženja Crkve koja nastoji pronaći odgovarajući izražaj između dogmatskih istina i mogućega prevođenja u umjetničko djelo. Drugo iskustvo je prijanjanje umjetnika uz te istine. Usp. G. FALLANI, »Figurativo e non figurativo sacro«, u: *La filosofia dell'arte sacra*, CEDAM, Padova 1957., 43-53.

predaje koja niječe suvremenost u nastojanju brzim mijenama odvojiti čovjeka od bitnoga. Duboko otklonjena od mondano modnoga,¹⁹ liturgijska odjeća otkriva otklon i od vrijednosti koje se promiču u mondanome ozračju, a pokazuje želju prijanjanja uz nebesko.²⁰

Tako odjeća postaje pokazateljem teologije i njezine pastoralne primjene.²¹ Kao što se u liturgijskome ruhu i osobito odjeći može vidjeti simbolička vrijednost vezana uz službu svećeništva i posveti životu koji je nosio snažno obilježje svetoga, a time i razlikovno vrijednoga u svojem sjaju, tako bi liturgija poslije Drugoga vatikanskoga sabora trebala odražavati raznolikost služenja u novomu pristupu ekleziologiji, ne gubeći ništa od simboličkoga koje je trajno vezano uz vrijednost svetoga. Pitanje je naglasaka. Ne začuđuje stoga što se svaki dio odjeće nekada tumačio simboličkim izvedenicama, ali pomalo prebrzim skokovima koji su vodili u alegorizam. Oblačenje pojedinih odjevnih predmeta uz molitvu ujedno je pokazatelj sadržaja koji se vezao uz pojedinu odjevnu sastavnicu. Bila je to priprava nalik pripravi za težak posao.

Danas je liturgijski odjeven službenik utjelovljenje unutar spasenjskoga čina koji je posadašnji. Liturgijska odjeća ostvaruje nešto puno više od prekrivanja glumca ili kazališnoga lika. On je *liturgijski službenik*, može se reći i uloga, ali *liturgijska* koja progovara o božansko-ljudskome činu. Kao što svaka uloga nosi teret drugoga i drukčijega, tako je i liturgijska govor o Drugome, te time ostvaruje simboličko, jer je riječ o kristološkome događaju koji zbog Bogo-čovječnosti nadilazi bilo koji drugi simbol. Tako i put koji vodi kroz umjetnost možda lakše objašnjava toliko osporavanu teološku sintagmu *in persona Christi*. Predsjedatelj nije glumac koji bi glumio Krista, nije mimetički lik, nego je snagom Krista službenik božansko-ljudskoga čina.

Imajući to pred sobom, možda je lakše shvatljivo i stanovito odbijanje brzih oblikovnih i likovnih mijena u području obrednoga, liturgijskoga odijevanja.

¹⁹ »Glede podanašjenja liturgijske odjeće postoje dvije temeljne težnje: povijesna i tradicionalna s jedne strane, te pastoralna i revolucionarna s druge strane. Liturgijsko je ruho nastalo na anakronistički način: Crkva je za kler izabrala baš onu odjeću koja je izlazila iz mode. Ne bi dakle bilo razloga da se danas krene tragom radikalnih promjena, kada povijest uči da su odjevni predmeti za liturgijsku službu uvijek nastajali – barem u bitnome – ‘izvan vremena’.« (P. GARLATO, »L’arredo sacro e il rinnovamento liturgico«; prijevod prema: N. BENAZZI, *Arte e teologia*, nav. dj., str. 773).

²⁰ Usp. K. FLANAGAN, *Sociology and Liturgy: Re-Presentation of the Holy*, Macmillan Press, London 1990.; *Idem*, *The Enchantment of Sociology: A Study of Theology and Culture*, London 1996.

²¹ Upućujem na iznimno vrijedno djelo, kojega tematika vezana uz krštenje ne umanjuje primjenjivost i na druga pitanja: A. CRNČEVIĆ, *Induere Christum. Rito e linguaggio simbolico-teologico della vestizione battesimale* (= Bibliotheca »Ephemerides Liturgicae« »Subsidia«, 108), Roma 2000. Kao polazište (s opširnomo bibliografijom) posebno je od velike pomoći prvi dio, str. 67-142.

Liturgijska odjeća niječe argumente konzumerizma koji naglašava nužnost brzih promjena. Dakle liturgija u takvoj svojoj suzdržanosti ulazi u (još jednu među tolikima) dinamičnu napetost od koje živi. Ta pak napetost provire iz vrijednosti događaja Krista, odnosno njegova Utjelovljenja i Otkupljenja.

Poteškoće u likovnosti liturgijskoga ruha potječu vjerojatno od ‘rastjelovljenosti’ čovjeka, od nevjerovanja da je ljudsko tijelo naj snažniji simbolički medij. Napetost između subjektivnosti i objektivnosti,²² individualnosti i zajedništva, koje se može očitovati i kao omasovljenost, nije pogodovala liturgijskoj teologiji, što je radalo i neprimjerenu likovnost liturgijskoga ruha i posuđa.

Zaboravljena važnost liturgijske odjeće

Posljednja tri desetljeća u liturgijskome životu Crkve na Zapadu obilježena su – između ostaloga – i pre slabim vrjednovanjem liturgijskoga ruha i odijevanja.²³ Nerijetko i sam susrećem slavlja u kojima su predsjedatelji obučeni svakojako, samo ne na takav način da bi njihovo liturgijsko ruho bilo znakovito. Odjeća, kao i svi drugi znakovi i pojave, i u liturgijskome slavlju mogu postati element koji zamračuje i sakriva, a ne otkriva, što je ipak njezina glavna svrha u slavlju.²⁴

Ljepota u liturgiji, kao uostalom u svim drugim vidicima kršćanskoga življenja, podudarna je s istinom i s uzvišenom jednostavnošću. Banalnost, baš kao i ispraznost, za liturgijske je znakove razarajuća i pogubna. Odbijanje liturgijskih znakova često se rađa iz njihova pogrešnoga korištenja, ali rješenje se ne nalazi u dokidanju znakova, već u ispravnome pristupu.

²² »Durante gli stessi anni Settanta, si è prodotta nella società una reazione diffusa contro una civiltà soffocata dagli oggetti, per rivalutare una cultura dei soggetti autonomi che ne fanno uso (ricoprendone anche la primitiva necessità, positività, ‘poieticità’). Analogamente il nuovo stile e la nuova affermazione dei valori ecclesiali, teologici e umani della liturgia, ha aperto un cammino di valorizzazione dei vari oggetti a partire dai soggetti, attori reali dell’azione liturgica. La ripresa non è solo rituale, cioè oggettiva e culturale, ma proprio celebrativa, cioè soggettiva e operativa.« (G. GENERO, »Gesto rituale e oggetti nella celebrazione liturgica«, navod prema: N. BENAZZI, *Arte e teologia*, nav. dj., str. 795-796).

²³ Ovdje preuzimam razmišljanja iznesena u: *Glas Koncila*, 20. siječnja 2002.; 3. i 10. veljače 2002.; 3. i 10. studenoga 2002. Usp. također: S. SIRBONI, *Il linguaggio simbolico della liturgia*, Cini-sello Balsamo 1999., posebno str. 105-125.

²⁴ Dovoljno se sjetiti bijele ‘krpice’ veličine džepne maramice koja često zamjenjuje bijelu odjeću u obredu krštenja djece; sjetimo se raskošnih haljina i odijela koje nose prvopričesnici prigodom svoga prvoga slavlja euharistije. Radi se o odjeći koja nipošto ne doziva u svijest krsnu odjeću, što je njezin glavni smisao. I zaređeni službenici svojim pristupom i shvaćanjem liturgijskoga odijevanja često nisu na tragu simboličkoga govora, bilo da je riječ o obezvrjeđivanju i banalizaciji, bilo da se radi o pretjeranu sjaju prošlih vremena koji danas – za razliku od vremena u kojima je nastala ta odjeća – više ne odražava Božju slavu, već ljudsku taštinu ili ispraznost.

Tijekom prvih četiriju stoljeća Crkve,²⁵ čini se da liturgijski službenici nisu imali posebnu odjeću za vrijeme slavlja, svjesni – kao uostalom i svi kršteni – da je najvažnije biti nutarnje obučen u Krista (usp. *Gal* 3,26; *Rim* 13,14). U takvoj praksi bila je zacijelo živa i svijest zajedničkoga i novoga svećeništva koje sve vjernike ujedinjuje u Kristovo tijelo. Krist je jedini i istinski svećenik novoga saveza (usp. *Heb* 4,14), a kao posljedica toga nije bilo nikakve potrebe očitovati različitost uloga. No, isto tako postojala je polemika glede staroga svećeništva koje je u Izraelu bilo izvoriste moći za određenu klasu i za religioznost, koja je od hrama, bogoštovnih znakova, uključujući i odjeću, učinila određeno idolopoklonstvo. Kako se ne sjetiti snažne Isusove kritike upućene farizejima, jer – između ostaloga – »proširuju zapise i produljuju rese« na svojoj odjeći, kako bi im se ljudi divili (usp. *Mt* 23,5)?

Još se u 5. st. papa Celestin I. žalio biskupima Južne Galije, jer su neki svećenici počeli isprazno odijevati posebnu odjeću za euharistijsko slavlje te ovako završava svoje pismo: »Od drugih se trebamo razlikovati naukom, a ne odjećom; ponašanjem, a ne odijelom; čistoćom misli, a ne vanjskim uresom (*doctrina, non veste; conversatione, non habitu; mentis puritate, non cultu*).«²⁶

Premda svjesni da je odijelo, kao i svi vanjski znakovi, drugotno u kršćanskoj kulturi, dužni smo prepoznati da ono pripada važnim konvencionalnim znakovima koji imaju svoje korijene u prapočecima ljudskoga društva. To je prisutno u tolikoj mjeri da iz načina odijevanja možemo uvijek pročitati način na koji neka osoba razmišlja i živi. To objašnjava sukladnost i brigu oko odijevanja u raznim skupinama koje se pozivaju na neku političku ideju ili se vežu uz posebnu društvenu skupinu, sloj ili instituciju.

Odjeća uvijek šalje poruku i izražava nešto što se tiče nutarnjosti, uloge i poslanja. Nije bez razloga niti činjenica da u Svetome pismu odijelo postaje jednim od najvažnijih simbola za izražavanje upravo nutarnjosti i poslanja neke osobe. Zato Biblija Adama i Evu, nakon prekida saveza s Bogom, odnosno grijeha, opisuje gole, ogoljene, jer je s njih skinuta božanska milost koja je jedino istinsko odijelo koje osobu štiti i daje joj dostojanstvo. Na taj način, od prve slike Postanka u cijelome Svetom pismu odjeća postaje simbolom Božje milosti. Prorok Izaija izraelski narod, lišen milosti, uspoređuje s golom i napuštenom djevojkom koju Bog pere, pomazuje uljem, pokriva i oblači u šarene haljine te kiti svilom i nakitima (usp. *Ez* 16,1-22).²⁷

²⁵ Za povijesni razvoj liturgijskoga posuđa i odjeće usp. M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, 4 sv., Milano ³1964.-1969., ovdje sv. I., 554-615.

²⁶ *Poslanica*, u: *PL* 50,431.

²⁷ Taj je odlomak zanimljiv i zato što se lako može povezati s krsnim obredima. Upravo je krsna odjeća ujedno i ženidbena odjeća za slavlje ženidbe s Bogom. Ona isto tako tvori simbolički

U svakoj postojećoj kulturi na zemlji odjeća nastoji izraziti nutarnju zbilju, ali ona teži očitovati i ulogu, poslanje koje neki imaju u odnosu prema drugima. To je sociološka datost i društvena konvencija koju nitko ne može posvema zanemariti u redovitim odnosima među ljudima. U Bibliji Mojsije predaje sinu Eleazaru svećeničke ovlasti, dane Aronu, svlačeći prvoga, a oblačeći drugoga istom očevom odjećom (usp. *Br* 20,28). Na isti način Ilija svoju proročku ulogu predaje Elizeju, pokrivajući ga svojim plaštem (usp. *I Kr* 19,19). Iako Isus relativizira te vanjske izraze i iako poziva na klanjanje Bogu u duhu i istini, mi koji živimo u svijetu prepunu znakova i gledamo zbilju kao u ogledalu (usp. *I Kor* 13,12) – premda ne na apsolutan način – trebamo te znakove, kako bismo mogli izraziti posvemašnje ljudsko, dakle utjelovljeno bogoslužje, sposobno na najodličniji način označiti ono što obred kani komunicirati. Upravo u svjetlu uravnotežene brige oko Isusova zahtjeva i obrednih zakonitosti vjernik je pozvan promatrati i promišljati liturgijsku odjeću i ruho.

Liturgijska odjeća – podrijetlo i razvoj

Ni liturgijska odjeća, nažalost – poput svih ostalih ljudskih izraza i svih drugih liturgijskih znakova – nije izuzeta od iskrivljavanja, zlorabe i zanemarivanja koje svoje izvore ima u samome ljudskom srcu i u zanimljivu razvoju povijesti kultura i čovječanstva. I liturgijska se odjeća može svesti na znak moći, a ne služenja posebnom investiturom Onoga koji je postao posljednjim i slugom svima. Važno se stoga prisjetiti odluke pape Pavla VI. da napusti korištenje tijare (1963.), papinsko pokrivalo za glavu, zapravo krunu koja je uvedena tijekom 14. st., postavši posebnim znakom vremenite moći.

No, danas je liturgijska odjeća u opasnosti da bude prožeta ispraznošću, bez obzira na poziv Pavla VI. da se pojednostave osobito obredi i biskupsko znakovlje (1968.). Riječ je o veoma ljudskoj opasnosti, a koju treba odbiti kao i sve druge kušnje koje zatamnjuju dobro. Svrha liturgijske odjeće za zaređene službenike – kao uostalom i svake druge liturgijske odjeće za postavljene službenike i za laike (uključujući i odjeću za prvopričesnike i za vjenčanja) – jest simbolička: izraziti nutarnju zbilju i crkveno služenje.²⁸ U liturgiji ne bi trebalo biti mjesta razmetlji-

korijen bilo kojega liturgijskoga ili obrednoga odijela, postajući poglavito znakom primljene milosti i saveza ostvarena u Isusu Kristu. Tako je suprotnost ovoj gesti – vidljiva u oblačenju kostrijeti i posipanju pepelom – i u Crkvi kao i u svijetu Staroga zavjeta postala znakom svijesti o vlastitu grijehu. Sve do visokoga srednjeg vijeka javni su se pokornici u prvim stoljećima upravo tako i oblačili, prije negoli su primili svečano odrješenje, proslavili pomirenje i bili ponovno uključeni u zajednicu vjernika.

²⁸ »La confezione delle vesti sacre non può abbandonarsi all'improvvisazione o alle pie intenzioni: l'importanza della loro funzionalità e del loro significato esige il contributo associato della preparazione liturgico-pastorale e della capacità artistica, il solo in grado di portare avanti un discorso serio e costruttivo dal quale tutti auspichiamo la ripresa di una glo-

vosti i ispraznosti, kako u prezbiteriju, kada su liturgijski službenici u pitanju, tako ni u dvorani, među vjernicima. Da bude posvema jasno, jednostavnost i jasnoća simbola nisu u suprotnosti s ljepotom i ukrasom; štoviše, dva se vidika predivno spajaju, jer je u liturgiji (ali ne samo u njoj!) uistinu lijepo i dostojanstveno ono što je duboko istinito. Potrebno je, a nadam se i korisno to češće ponoviti.

Izvorište liturgijske odjeće ne treba tražiti u sakralnoj odjeći kakvu je Mojsije propisao za hramski kult, kao što su to činili srednjovjekovni liturđičari. Sadašnja odjeća svoje podrijetlo vuče od stare grčko-rimske građanske odjeće, jer se u starini koristila jednaka odjeća koja se rabila za društveni život (*primis temporibus communi indumento vestiti missas agebant*, piše Strabone).²⁹

Razumljivo je, da su – iz poštovanja prema svetim otajstvima – službenici oblačili bolju odjeću, pridržanu vjerojatno toj funkciji, što Klement Aleksandrijski preporučuje i vjernicima.³⁰ U »Kanonima«, koji se pripisuju Hipolitu, govori se o đakonima i prezbiterima koji su za euharistiju bili obučeni u odijela ljepša od uobičajenih (*induti vestimentis albis pulchrioribus toto populo, potissimum autem splendidis*), napominjući da su i čitači imali slavljeničko odijelo.³¹ Origen također govori da je svećenik imao drukčiju odjeću kada je slavio liturgiju, a drukčiju kada je bio među pukom.³² U iščekivanju svoje smrti Ivan Zlatousti je skinuo obično odijelo i obukao bijelo.³³

riosa storia.« (P. GARLATO, »L'arredo sacro e il rinnovamento liturgico«; navedeno prema: N. BENAZZI, *Arte e teologia*, nav. dj., str. 771-772). »Fruire d'una musica, d'una suppellettile, d'un monumento liturgici è personalizzazione in bellezza della Chiesa locale soggetto della sua liturgia; commissionare un battistero, un evangelario, un calice non è competenza di un parroco o di un donatore, è ministero della Chiesa locale soggetto della sua liturgia...« (C. VALENZIANO, *Scritti di estetica e di poetica*, Bologna 1999., 223-243; ovdje 230).

²⁹ O tome nema izravnih svjedočanstava u samim počecima, ali kao potpora toj tvrdnji svakako su freske u katakombama na kojima se nalaze naslikani liturgijski službenici tijekom slavlja. Ta se poistovjećenost građanskoga i liturgijskoga odijela u Crkvi očuvala nekoliko stoljeća. Tako još sv. Augustin kaže za sebe da se oblači kao bilo koji đakon ili netko od onih klerika s kojima živi u zajednici. To je podrazumijevalo *tunicam lineam*, kao donju haljinu te *byrrum* kao gornju haljinu (usp. *Sermo* 356,13; *Epistola* 263,1). I pape iz kasnijega vremena, kao što je Ivan III. iz 6. st., svjedoče o tome da su pape nosili odjeću koja je bila redovita za tzv. *honestiores* (i u vrijeme pape Grgura Velikoga), a to je uključivalo dva odjevna predmeta pod imenima: *dalmatica* i *planeta*. Kao razlikovna posebnost crkvenih službenika bio je palij.

³⁰ Usp. *Paedagogus*, III, 11.

³¹ Usp. *Canones* 201; 203.

³² Usp. *In Leviticum Homilia* IV, 6.

³³ Usp. PALADIJE, *De vita Ioann. Chrisostomi*, u: *PG* 34,137. Glasnogovornikom obrane lijepe odjeće bio je i sv. Jeronim, što vidimo iz toga da je hereticima koji su takva odijela smatrali protivnima Bogu odgovarao protupitanjem koje bi to zapravo bile protivštine (»Quae sunt ergo inimicitiae contra Deum, si tunicam habuero mundiozem?« – *Adv. Pelag.* I) i objašnjavajući da Crkva ima jedno odijelo u službi, a drugo u običnome životu (»Alterum habitum habet in ministerio, alterum in usu vitaque communi.« *In Ezech.*, 13,14).

Liber pontificalis pridaje papi Stjepanu I. (257.-260.) autorstvo uredbe kojom se propisuje da se posvećena odjeća ne koristi u svakodnevici, osim u crkvi. No, to pokazuje više da je u doba redakcije ove knjige (6. st.) postojala službena odjeća (*vestimenta officialia*), ali ne posebna oblika, već je posebnost bila samo u liturgijskome korištenju. Kasnije se ta uredba proširuje, tako da se i potkraj 9. st. svećenicima zabranjuje slaviti liturgiju u istoj tunici (*alba*) koju su nosili u običnome životu.

U 6. st. – vjerojatno pod utjecajem seobe naroda – dolazi do značajnih promjena u svjetovnoj modi, što dovodi do jasnoga razlikovanja građanske od crkvene odjeće. Talarna tunika (*alba*), koja je od 3. st. postala uobičajenom donjom haljinom, postupno daje mjesto puno kraćoj tunici (*sagum*), a *penula* – zatvorena sa svih strana – zamijenjena je širokim plaštem koji je s prednje strane bio otvoren.³⁴ Jedno pismo Ivana VII. (705.-707.) onima koji ne prihvaćaju crkveni način odijevanja određuje da napuste laičko odijelo i da obuku tuniku prema rimskome načinu (*habitum deponentes, talaris tunicas secundum romanum morem induerent*). Kao rezultat tih previranja bilo je zadržavanje tradicionalne odjeće tijekom liturgijskoga slavlja.³⁵

Poseban razvoj liturgijske odjeće vezan je uz karolinško doba u kojemu se definirala odjeća pojedinih redova, u pripadnosti i obliku, kao što je to više ili manje prisutno do danas. Misnicu (*planeta*) i štolu tada više ne nose ni akoliti ni subđakoni za koje se oblikuje posebno odijelo, a prepoznatljivo je po tuniceli sličnoj dalmatici, kao vanjsko odijelo te po manipulu.³⁶

Posljednja razdoblja ovoga razvoja sežu u 12. i 13. st. kada se utvrđuje kanon liturgijskih boja, s time da se proširuje uporaba kote (ono što danas zovemo roketom), a pluvijal je također sastavni dio liturgijske odjeće nižih klerika. Trinaesto stoljeće već pokazuje tendenciju prema skraćivanju stare odjeće, što je slučaj s dalmatikom, a osobito s kazulom.³⁷

³⁴ O tome nam svjedoči mnoštvo mozaika, kao što je onaj iz Ravenne u crkvi San Vitale. Crkvena je odjeća i tamo u tradicionalnome obliku, dok carski dužnosnici imaju drukčiju odjeću. Stoga će kasnije mjesne sinode (Maçon 581.; Regensburg 742.) zabranjivati klericima oblačenje na način laika (*Nullus clericus sagum aut vestimentum vel calceamenta saecularia, nisi quae religionem deceant, induere praesumat.*)

³⁵ To potvrđuje sabor u Narboni (589.) koji određuje da đakon i lektor ne smiju skinuti albu prije završetka mise, što ukazuje na činjenicu da se ona oblačila na građansko odijelo. *Ordo Romanus I.* spominje i to da je papa, kada je dolazio u postajnu crkvu, ulazio u *secretarium* i tamo skinuo svečano odijelo (*mutat vestimenta sua solemnia*), a to su činili i drugi službenici.

³⁶ Kasnije se tome dodaje pluvijal i kratka košulja (tzv. kota). Posebno se obogaćuje biskupska odjeća (liturgijska obuća, rukavice, mitra, racional...), što je ponovno razumljivo iz društvene uloge i ugleda koji je imao.

³⁷ Tomu su procesu skraćivanja pripomogla i pripadna obogaćivanja. Naime, sve su skuplja platna koja se koriste za izradu liturgijskoga ruha, a isto tako su crkve, opatije, knezovi i narodi sve više brige posvećivali posebnoj umjetnosti vezenja.

S biblijskim, povijesnim, antropološkim i sociološkim premisama, u kontekstu koncilske obnove, valja promatrati i liturgijsko ruho, kako bismo postali osjetljivima za simboličku vrijednost i važnost, te izbjegli da se ono iz objaviteljskih znakova preobrazi u elemente koji priječe ispravno shvaćanje poruke i zbilje, kojih je liturgija nositelj.

Misnica

Misnica ili tipična odjeća za misu ima različita imena. Najuobičajenija latinska imena su *poenula* i *casula*. Nosi se iznad albe i štole, a rezultat je razvoja starorimskoga plašta kružnoga oblika s otvorom u sredini, namijenjenim za uvlačenje glave. Taj je plašt služio kao pokrivač u hladnoći ili nevremenu. Drugo ime – kazula – znači doslovce »kućica«. Postoji i treći pojam vezan uz ovaj odjevni predmet, a to je *planeta*. Ime dolazi od grčkoga glagola *planasthai* koji znači kružiti, lutati.³⁸ Prvi koji ovaj odjevni predmet spominje kao specifično liturgijski predmet jest Pseudogerman Pariški.³⁹

Amalarije iz Metzja govori kako je pripadala svim liturgijskim službenicima, odnosno klericima (*pertinet generaliter ad omnes clericos*)⁴⁰. Vidimo da je nose akoliti, lektori, subđakoni i đakoni. Ovi posljednji već su imali svoju prepoznatljivu odjeću, dalmatiku, svijetle boje i smatranu simbolom radosti, ali su je skidali u procesijama i danima žalovanja i pokore, a oblačili su »tamnu i crnu planetu« (*planetam fuscam et nigram*).⁴¹

³⁸ To se ime zadržalo u talijanskome jeziku (*pianeta*), dok se u drugim europskim zemljama više proširilo ime *casula*, premda se u srednjovjekovnim liturgijskim knjigama tim pojmom označavao plašt, razlikujući ga od misnice. Plašt takva oblika dugo se koristio istodobno i u svagdanjemu životu i u liturgiji. O tomu svjedoči i Tertulijan te razne freske u katakombama iz 3. st. Sulpicije Sever spominje da je sv. Martin iz Toursa obično prinosis misnu žrtvu u tunici i amfibulu, tj. u poenuli.

³⁹ »Kazula koja se zove još i amfibola, a koju oblači svećenik, spojena je, nerazrezana, nije otvorena, već je cjelovita i bez rukava.« (*Casula, quam amphibolum vocant, quod sacerdos induit, unita intrinsecus, non scissa, non aperta, tota unita sine manicis.*« *Explicatio Antiquae Liturgiae Gallicanae*, u: *PL* 43, 97) Iz ovoga se teksta vidi da je bila zatvorena i nije imala rukave. I među papinom odjećom kao posljednji dio liturgijske odjeće oblačila se planeta (*OR I*, 34).

⁴⁰ Usp. *De Ecclesiasticis Officiis*, II, 19.

⁴¹ Budući da su đakoni morali imati slobodne ruke tijekom liturgije, nakon što je papa izmolio zbornu molitvu, skidali su planetu i namotali tako da je bila nalik dugomu svitku i stavljali su je na lijevo rame poput šala ispod desne ruke i vezali je na krajevima vrpcom, tj. cingulumom. *Ordo Romanus XIV.* točno opisuje kako je to izgledalo: »Kada đakon treba čitati evanđelje, skida planetu i akoliti ju dolično slažu te ju stavljaju na njegovo lijevo rame i vežu ispod desne ruke« (»*Diacomus, quando peragere debet ad legendum evangelium, deponat planetam et acolithi decenter eam complicant, et imponent super sinistrum humerum eius, ac sub dextero brachio ligent eam.*« *PL* 78,1206) Subđakoni su imali manje posla i nisu skidali planetu, već su tek na prsima

Puno stoljeća je planeta, misnica, imala oblik stare *poenulae nobilis*, što je podrazumijevalo da se u donjemu dijelu približavala pravilnome krugu, dok je prema gornjemu dijelu bila sužavana u oblik lijevka. No, tako široka, misnica je bila prilično neprikladna za pokrete ruku, osobito ako je platno bilo teško, kao što je to bio slučaj poslije karolinškoga vremena. Prva promjena oblika misnice dogodila se tijekom 10. odnosno 11. st. kada je skraćen prednji dio u polukružni ili šiljati oblik.⁴²

U sljedećim stoljećima (12. i 13.) prevladavaju tzv. zvonolike ili romboidne gotičke misnice. One su bile prilično široke i jednake dužine sprijeda i straga, samo što su bile kraće sa strana, radi lakšega kretanja ruku. Krajem 15. st., širenjem platna koje je sve više obrađivano vezenjem, događaju se znatne promjene u formi kazule. Ona doživljava svoju redukciju i u tome će obliku biti prisutna sve do Drugoga vatikanskoga sabora.⁴³

U ovome je kontekstu osobito zanimljiva dekoracija i pristup ornamentalnoj problematici. Već je u prvim stoljećima postojalo dekoriranje – makar i skromno – svjetovnih *poenula*. To su ponajprije bile dvije vertikalne grimizne pruge. Na mozaicima koji u Lateranu prikazuju sv. Venancija vidi se jednostavan opšav oko vratnoga otvora. Prvi zasebni motiv na misnici bio je, čini se, rašljasti križ, kako se vidi u Ravenni i križ (u različitim izvedbama) ostaje konstantom sve do danas. Pa ipak, pravi sustav ornamentike ne javlja se do 11. st. Obično se na stražnjoj strani u sredini izvezivao određeni motiv ili se za to namijenila posebna traka koja se uzdizala sve do zatiljka, ali se u visini ramena dijelila u dvije grane, te je nastao rašljasti križ (*crux bifida* ili *trifida*). Ta dva kraka, kružeći oko vratnoga otvora, spajala su se na prsima, da bi se ujedinjeni spuštali sve do donjega ruba. Unutar

pričvrstili njezin prednji dio. Odatle dolazi i korištenje »složene misnice« (*planeta plicata*) i tzv. široke štole (*stola latior*), koja se stavljala na rame đakona poput planete. Ta velika štola nema podrijetlo u štoli, već njezino podrijetlo treba tražiti u vremenu kada je platno za misnice postalo kruto i teško za svijanje, te se umjesto nje stavljala na rame ova široka traka. Takav neestetski dodatak dokinuo je papa Ivan XXIII. 1960. godine.

⁴² O tome svjedoče i misnice iz onoga vremena (npr. misnica Viligiza iz Mainza, s početka 11. st.) ili likovni prikazi koji pokazuju da su misnice sprijeda skraćene (kao što je freska u crkvi sv. Klementa u Rimu koja prikazuje ovoga sveca u kazuli). I to je bila jedna veoma neestetska forma koja je brzo napuštena.

⁴³ I u nas se često za široku misnicu rabi pojam *boromejka*. Taj pojam vezan je uz sv. Karla Boromejskoga koji je upravo u vrijeme poslije Tridentskoga sabora predlagao tip široke srednjovjekovne gotičke misnice (široke oko 1,3 metra i duge oko 1,4 metra) koja nije bila prihvaćena, nego je zaživio neprikladan oblik koji je bio nalik tijelu gitare (pučki nazvana i »tamburica«). Polovinom 19. st. u Njemačkoj i Engleskoj postojali su pokušaji povratka gotičkih misnica, ali je Sveta Stolica odbila takva nastojanja. Na početku 20. st., točnije 1927. odgovor je bio intoniran drukčije i stari se oblik misnice sve više širio. Godine 1957. Kongregacija je biskupima dala slobodu ali ih i obvezala da po svojim prosudbama određuju oblik odjeće, bdijući da se ne uvode samovoljne i neprimjerene novine. Koncil je 1963. to i potvrdio.

tako određenih graničnika izvezivali su se različiti motivi i ljudski likovi. Ovdje je važno uočiti da je temeljna dekoracijska struktura i okvir na misnici bio križ.

Kao omiljeni likovni motivi na misnicama – osim temeljnoga motiva u obliku križa – bili su sveci, smješteni u kružne, ovalne, elipsaste ili kvadratne kućice. U križište križnih krakova stavljao se lik Spasitelja ili Djevice ili pak sveca zaštitnika. U 13. st. u Engleskoj, Francuskoj i Njemačkoj počinje se kao motiv uvoditi križ s vodoravnim krakovima, ali samo na leđnoj strani. Taj je običaj nakon 15. st. prevladao i postao redovitim. U Italiji se najviše koristila vertikalna traka sprijeda i straga i to je ostao rimski tip.⁴⁴

Za izradbu misnica koje su služile za euharistijsko slavlje uvijek su se rabila najskuplja platna.⁴⁵ O mnoštvu motiva na misnicama ovdje ne postoji dostatan prostor za uvid u njih, te je dovoljno napomenuti kako su u srednjemu vijeku bili najčešći geometrijski ili biljni stilizirani oblici, likovi praćeni životinjama ili fantastičnim bićima.

Zajedno sa skupocjenošću platna razvijalo se i obogaćivanje u umjetnosti vezenja. Vezenje – što je bila poznata umjetnost još u doba Rimskoga Carstva – rođeno je i usavršeno osobito na Istoku, najprije među Frižanima, a zatim i u Grka te Arapa i Bizantinaca.⁴⁶ Križarski su ratovi, uz sve svoje negativne posljedice, na Zapad donijeli i ukus, osjetljivost, tehničke procese i kolorističke kombinacije. U 13. i 14. st. liturgijska je odjeća preplavljena zlatom i draguljima. Sve se češće koriste arabeske, cvjetni i životinjski motivi, razni listići, a biblijski se motivi izvode na način koji je zaslužio ime »iglenoga slikarstva«.⁴⁷

⁴⁴ Valja reći i to da motiv rašljastoga križa na leđima nije nastao kao pokušaj skrivanja šavova ili kopije palija. On, barem na početku, nije rezultat eksplicitna prikazivanja križa, već vuče podrijetlo iz dekoracije koju su poznavali i pogani, a ona je kasnije doživjela kršćansku interpretaciju. To je na tragu i ostalih inkulturacijskih procesa u korištenju liturgijskih predmeta i odjeće. Upravo je interpretacija zacrtala kasniju konstantu prisutnosti križa i ne bi ju se smjelo olako ispustiti iz novijih promišljanja.

⁴⁵ Povlašteno je mjesto imala svila, što se vidi već od 5. st. nadalje. U starini su za nabavu tih materijala posebno bila poznata središta kao što su: Aleksandrija, Damask, Carigrad. U srednjemu su vijeku na cijeni bila arapska platna, koja su proizvodili Saraceni na Siciliji i u Španjolskoj. Od 13. st. poznat je damast, brokat i samt iz Genove, Luccae i Venecije. Osim svile, premda rijetko, koristio se lan i pamuk. U praškoj katedrali postoji sačuvana i misnica načinjena od slame.

⁴⁶ Vezovi koji su izvorno izvođeni lanom na svili ili s nekoliko zlatnih ili svilenih niti, razvijali su se u smjeru finoće i sjaja, ali čuvajući jednostavnost nacрта koja je odavala početno doba te umjetnosti. No, u 11. st. u Bizantskome carstvu i kod Arapa ono se usavršava i uzdiže na najzavidniju razinu.

⁴⁷ U tome su se umijeću osobito spretnima pokazali engleski i flamanski umjetnici. Zanimljiva je bila tehnika »sjenčanja zlata«, tj. tehnika koja je na zlatnoj pozadini svilenim nitima u boji izvezivala motive. Miješanje boja stvaralo je izvanredne dekorativne efekte koje je imitirala renesansa i barok, ali ni tada nisu bili nadmašeni.

Budući da se misnica oblači ponad svih ostalih odjevnih predmeta i pokriva ih, ona je od srednjega vijeka smatrana simbolom ljubavi koja »pokriva mnoštvo grijeha«. Današnji obred ređenja prezbitera ne predviđa nikakvu molitvu prilikom oblačenja misnice (kazule). Nekada je tu gestu pratila molitva: »Primi svećeničku odjeću, pod kojom se podrazumijeva ljubav; naime, Bog ti može povećati ljubav, djelo savršeno.«⁴⁸ Danas više nema tih izravnih, pomalo apologetskih tumačenja i obred je dobio svoju jednostavniju uzvišenost, jer se radi o dodatnim, tumačućim obredima koji su stopljeni u jednu cjelinu i ne podliježu alegorizmima koji bi mogli otežati pristup otajstvu. U obredu ređenja misnica se stavlja nakon pomazivanja ruku te je u povezanosti s molitvom koja glasi: »Gospodin Isus Krist, kojega je Otac pomazao Duhom Svetim i snagom, čuvao te da posvećuješ kršćanski puk i Bogu prinosiš žrtvu«.

Sažimam rečeno o misnici. Dakle, već u 2. stoljeću, radi lakšega kretanja, planeta zamjenjuje rimsku togu i postaje identifikacijskim znakom senatora. Nosi-le su je ugledne osobe, a među njima i svećenici koji su je i sačuvali u liturgijskoj uporabi do danas. U 8. st. taj stari odjevni predmet, nakon što je u puku doživio svoj razvoj, nalazi se u obredu ređenja prezbitera, kada im se obredno predaje misnica. Da bi se olakšali pokreti rukama, kazula se sve više sužavala na svojim bočnim krajevima, da bi konačno u 16. st. došlo do – estetski gledano – prilično nesretna, ali tipična oblika. Naime, u to vrijeme gotovo se isključivo rade misnice koje su bile nalik tijelu gitare, a održale su se u uporabi gotovo četiri stotine godina. Nažalost, njihova forma koja je pokrivala svećenikova leđa i prednju stranu do koljena nije imala nikakvu simboličku vrijednost. Te su dvije površine – prednja i stražnja – u barokno vrijeme postale prostorom koji se ispunjavao skupocjenim vezom, istinskim remek-djelima koja još i danas pobuđuju divljenje u biskupijskim i inim muzejima, ali i sakristijama. Često se taj oblik nazivao neprimjerenim imenom kazula, jer danas se u uporabu vratila upravo izvorna kazula koja zakriljuje i pokriva osobu svećenika. To se lako tumači kao određeno umanjivanje važnosti individualiteta i pokazivanje da se radi o djelovanju koje je kristološke i ekleziološke naravi.

Možda upravo misnica pokazuje da danas nemamo dovoljno istančana odno-sa prema crkvenome dizajnu i primijenjenoj umjetnosti.⁴⁹ Često susrećem misnice koje nisu na tragu umjetničkih ostvarenja prošlosti i to ne zbog toga što nema

⁴⁸ Donedavna su stariji svećenici, oblačeći misnicu, molili staru za to pripadnu molitvu: »Domine, qui dixisti: 'Jugum meum suave est et onus meum leve'; fac, ut istud portare sic valeam, quod consequar tuam gratiam.« (Gospodine, ti si rekao: Jaram je moj sladak i breme moje lako, daj da ga tako nosim da zadobijem tvoju milost.)

⁴⁹ Primjeri traženja nalaze se i u sažetim mislima o povijesnome razvoju te o novim traženjima 60-ih godina 20. st. u: A. HENZE, *Das Kunsthandwerk im Dienste der Kirche*, Aschaffenburg 1963., 54-58.

financijskih sredstava za to, već zato što se o izradbi ne razmišlja na prikladan način. Slobodno mogu ustvrditi da na tome području, osim što ne postoje specijalizirane radionice koje bi se problematikom bavile i teorijski i izvedbeno, nema suradnje umjetnika i teologa. Kada vidim na misnicama loše stilizirane motive, šablonizirane simbole (koji su daleko od euharistijske teologije⁵⁰) ili brojeve i slova, uvijek mi se budi želja da se osobito mladi umjetnici, dekorateri, krojači, dizajneri dopuste izazvati i krenuti u predivnu pustolovinu današnjega izričaja otajstva na platnu. Ne zaboravimo da su veliki umjetnici, poput Matissea, barem okušali taj *genus* (premda s liturgijske strane i na njihov rad ima puno zamjerki), ne zaboravljajući da je ipak temeljna struktura oblik križa i kristološka odrednica.⁵¹

Kalež

Najvažniji u mnoštvu liturgijskoga («svetoga») posuđa svakako je kalež ili čaša. Premda su i oko njegova hrvatskog imena postojale (još uvijek nezavršene) velike rasprave, i premda ima argumenata da ga se zove jednostavno čaša – uostalom takav je i hrvatski prijevod pripadnih mjesta u Novome zavjetu – ovdje rabim pojam kalež (na tragu grčko-latinske riječi *calix*), naznačujući da je riječ o obrednoj ili ‘neobičnoj’ čaši koja već svojim imenom izravno upućuje na liturgijski čin; na čašu koja po svojem značenju ne može biti zamijenjena ni s kojom drugom čašom, jer je riječ o liturgijskoj čaši, posvećenoj, tj. izuzetoj iz redovite uporabe. Važnija od moguće usredotočenosti na neku vrstu pretjerane sakralizacije materijalnoga ipak je sadržajna vrijednost povezanosti s Kristovom pashom, vidljivom već iz činjenice da sv. Pavao od čaše/kaleža stvara sinonim za Kristovu krv.⁵²

⁵⁰ »Razvoj euharistijskoga štovanja označio je razdoblja jedinstvenoga puta prema oblicima i dragocjenostima koje je često inventivan dodir velikih majstora učinio istinskim umjetničkim remek-djelima.« (P. GARLATO, »L'arredo sacro e il rinnovamento liturgico«; prijevod prema: N. BENAZZI, *Arte e teologia*, nav. dj., str. 770).

⁵¹ Neka na kraju bude spomenuto i to da bi u našoj liturgijskoj praksi trebalo poštivati hrvatsko ime (misnica) i da bi u koncelebracijskim euharistijskim slavljinama svi biskupi i prezbiteri trebali, ako za to postoje mogućnosti, nositi misnicu. U br. 336 nove Opće uredbe Rimskoga misala piše da se misnica, »ako se drukčije ne odredi, treba oblačiti iznad albe i stole« (»nisi aliud cavetur, super albam et stolam induenda«). I neka mi se ne zamjeri završna zamolba da medijski djelatnici ne očekuju i ne ‘prisiljavaju’ liturgijske službenike, kako biskupe tako ni prezbitere da daju izvještaje u liturgijskoj odjeći! *Non decet...*

⁵² Baš o onoj čaši koju je Krist koristio tijekom Posljednje večere nemamo postojanu predaju. U 6. st. se smatralo da je bila od oniksa i da se čuvala u konstantinovskoj bazilici u Jeruzalemu; Beda Časni smatrao je da je bila od srebra, a mnoge su se crkve hvalile da se baš u njima čuva ta čaša. Ono što se velikom vjerojatnošću može reći jest da su u to vrijeme obredne čaše bile od stakla, te bi i čaša/kalež koji je Isus koristio bila staklena. Uostalom i prvi su kaleži bili od stakla, u skladu s rimskom kućnom uporabom. O tome svjedoči i Tertulijan (*De pudicitia* VII, X, dodajući da je motiv bio Dobri Pastir), sv. Irenej (*Adversus haereses* I, 13, 2), sv. Atanazije (*Apologia contra Arianos*, 11), kao i freske u katakombama.

Osim staklenih kaleža, koji su se koristili sve do 7. st., postojali su i u drugim materijalima: drveni, koštani, ali osobito od dragocjenih metala (npr. srebra ili zlata). Podaci iz 4. i 5. st. govore o bogatim nadarbinama careva i papa koje su bile često u predmetima kao što su kaleži urešeni dragim kamenjem, ali su baš oni postali plijenom novih osvajača. Dakle, raznolikost materijala dopušta tek jednu zajedničku oznaku – posebnost izvedbe i određeni izbor dragocjenosti unutar neke vrste materijala.

I u novije se vrijeme traži ‘najbolji’ oblik kaleža. I tu nas povijest uči o raznolikosti koja je povezana s tadašnjom uporabom u obredu, a taj je uvijek ovisio o teološkim postulatima o sakramentu euharistije. U početku su bili ponajviše nalik šalici ili amfori, s širokim i velikim gornjim dijelom koji se malim vratom spajao s donjim dijelom, postoljem (kružnoga oblika); imali su sa strane dva držača, ručice (poput dva ‘uha’) koje su olakšavale rukovanje. U prvome tisućljeću kaleži su se prema tome i dijelili na ‘velike kaleže’ i na ‘ministerijalne kaleže’. Prvi su služili za posvetu vina, a ovi drugi bili su manji, a koristili su ih đakoni za pričest vjernika. Ministerijalni su se kaleži punili posebnim žlicama iz velikih kaleža, a zatim se posvećeno vino u pričesti davalo vjernicima. Liturgijski zahtjevi pričesti pod obje prilike pridonijeli su izradi teških i velikih kaleža, ponekad i pretjeranih dimenzija.⁵³ Iz ranoga srednjeg vijeka nije sačuvan velik broj kaleža (nekoliko njih iz 5. i 6. st.), a već kasnija stoljeća pokazuju polagano nestajanje ‘ručica’, što je posljedica odnosa prema sv. pričesti. U 11. i 12. st. gubi se praksa pričješćivanja vjernika pod obje prilike, a time iz uporabe izlaze veliki kaleži.⁵⁴

Poslije godine 1000., tematika kojoj pripada kalež dio je sveopćega promišljanja obreda i bogoslužja. Sinode određuju materiju za izradu kaleža, zabranjujući drvo, staklo, bakar (zbog lake i brze oksidacije), kost (rogovi), a tolerirao se kositar. Posebno su bili preporučeni plemeniti metali, koji su postali prisutni i u običnoj uporabi, kao što je pozlaćeni (!) bakar. U tim materijalima i umjetnost je dotičnoga vremena, uz sve veće tehničke mogućnosti, pokazivala svu svoju umješnost i sjaj.

⁵³ Tako su pape Hadrijan II. i Lav II. u drugoj polovini 8. i početkom 9. st. bazilici sv. Petra darovali zlatni kalež i pliticu koji su težili osam, odnosno devet kilograma. Karlo Veliki daruje kaleže koji su optočeni dragim kamenjem i teški su deset kilograma. Bez obzira na to što nisu bili uvijek za liturgijsku uporabu, već za ukras, njihov izgled svjedoči o povezanosti koje se mogu pratiti u kasnijim stoljećima.

⁵⁴ Na kaležima su se ispisivale posvetne ili deprekativne (molitveno-zazivne) riječi (npr. »Neka ovdje puk crpi život iz Presvete krvi, koju iz svojih rana Krist vječni ulijeva«). Zanimljiva je bila također pojava da su se kaleži izrađivali i kao otkupnina za zatvorenike, što su biskupima neki revni vjernici zamjerali. Na takve je prigovore sv. Cezarije Arletanski odgovarao: »Ne vjerujem da je suprotno Božjemu naumu dati otkupninu od njegove službe, jer se i on sam predao za otkupninu čovjeka.« Time se nije dokinula težnja da se za liturgiju uvijek predviđaju najdragocjeniji predmeti, u mjeri slike od Boga darovane Dragocjenosti po Isusu Kristu.

Trajno čuvajući (trodijelni) oblikovni ustroj: čaška, *nodus* ('čvor') i podnožje, kalež se smanjuje, a u gotici se polukuglasti oblik gornjega dijela pretvara u okrenuti stožac i smješta se u jednu 'lažnu' čašku kao nosač. Prostor između gornjega i donjega dijela sve je veći. Najprije je bio okrugao, a zatim postaje poligonalan (sa šest ili osam urešenih ploha). *Nodus* se sve bogatije urešuje draguljima, medaljonima, dok se kasnije (14./15. st.) čak pretvara u mala 'arhitektonska' ostvarenja, sa šiljcima, figuricama, nišama. Podnožje postaje sve šire i rebrima se dijeli na lisnata polja (šest ili osam) u koja se također stavljaju medaljoni. Rabi se pozlaćeno srebro za gornji dio (čašku) i za medaljone, a pozlaćeni bakar za druge dijelove kaleža. Drago kamenje postaje rjeđe, ali su iz toga doba ostala prekrasna zlatarska remek-djela. Gotički je tip ostao prisutan i u doba renesanse, s nekim doradama na podnožju, koje postaje nešto uže, te na *nodusu*, sve u stilu vlastitom klasičnoj arhitekturi. U 17. i 18. st. kaleži odražavaju barokni 'trijumfalizam' i postaju ogledala u malome umjetničkih sredstava tadašnjega pristupa. Kaležna se čaška pretvara u zvonolik oblik, tako da se gornji rub istaknuto svija prema van. Stapka ili vrat produžuje se do neprimjerene visine, te je čvor bio manje naglašen, a još je više suženo podnožje (noge) na kojemu su se i dalje smještale gravure i figurativni prikazi.

Barokni je kalež puno puta bio odraz elegantne lakoće. I taj je oblik bio pod utjecajem teologije euharistije, jer mala čaša u gornjemu dijelu kaleža pokazuje da je jedini pričesnik Krvi Kristove bio svećenik. Na taj je način u kaležu čitljiva i ekleziologija koja je proizlazila iz točno određenoga shvaćanja euharistijske (mislne) žrtve i liturgije tadašnjega vremena.

Poslijebarokna razdoblja nisu unosila neke posebnosti.⁵⁵ Općenito govoreći, slijedile su se usmjerenosti neoklasicističkih strujanja, a za kršćansku specifičnost je važno da je izgubljeno puno od simboličkih elemenata. Da bi današnja umjetnost mogla odgovoriti primjerenom formom svoga vremena, ne smije zaboraviti vezu s teologijom i s liturgijskom uporabom. Iz povijesnoga je razvoja razvidno da je forma bila odgovor na teološko-liturgijsko poimanje i tu konstantu ne bi se smjelo zanemariti kad god je riječ o liturgijskim predmetima. Danas je ponovno omogućena, odnosno preporučena pričest pod obje prilike, te bi i kaleži trebali moći sadržavati više posvećenoga vina negoli barokni.⁵⁶

⁵⁵ »Am Ausgang des Barocks und im Rokoko wird er von Zierwerk und schmückender Plastik verunklärt und auch in seiner Funktion behindert. Man kann ihn nicht mehr in die Hand nehmen, man kann ihn kaum noch als Trinkschale benutzen. Das kultische Gefäß erliegt einer Gefahr aller Sachform, es entartet zum freien Kunstwerk. Sachform und Kunstwerk verdarben, als der Historizismus des 19. Jahrhunderts begann, wahllos alle Stile auf dem Kelch zu versammeln und Formen der Gotik, der Renaissance oder des Barocks maschinell herzustellen.« (A. HENZE, *Das Kunsthandwerk im Dienste der Kirche*, Aschaffenburg 1963., 21-22).

⁵⁶ S poviješću kaleža povezana je i srebrna ili zlatna 'cjevčica' (lat. *fistula, calamus*) koja je vjernicima služila za pričest pod prilikom vina. Čini se da se koristi u Rimu od 7. st. Njezina uporaba

U najstarijim kršćanskim vremenima postojali su i tzv. ‘krsni kaleži’ (*calices baptismales*) za mješavinu mlijeka i meda, a koristili su se za pričest novokrštenika (za ‘prvu pričest’), jer su se novokrštenici, osim posvećenim kruhom, vinom i vodom pričešćivali i tom mješavinom koja je upućivala na zemlju Božjega obećanja (gdje »teče med i mlijeko«), u koju se ulazi postajući kršćaninom u sakramentu inicijacije.⁵⁷

Danas se predviđa posveta kaleža tijekom koje Crkva moli: »Udijeli, Gospodine, da ovdje na zemlji slavimo neokaljanu žrtvu, hranimo se tvojim otajstvima i napajamo tvojim Duhom, a u nebeskome kraljevstvu sa Svetima uživamo u tvojoj vječnoj gozbi.«⁵⁸ Na nekim je kaležima, na podnožju, bio urezan križ, što se ponekad tumačilo i kao znak posvete, ali je vjerojatnije da se time označavao njihov ispravan položaj. Zbog njegove sakralnosti, uporaba i dodirivanje kaleža bilo je najprije suženo na više redove i đakone, ali s vremenom je to dopušteno subđakonima, a onda i akolitima te klericima. Već je Pio IX. proširio tu povlasticu na sakristan(k)e laike. Veo kojim se pokriva kalež, vjerojatno je preoblikovan *pannus offertorius* (prikazno platno), koji je pokrivaio ‘ušice’ kaleža dok je stajao na oltaru, što je bio izraz poštovanja.⁵⁹

Čitajući na simbolički način ustroj kaleža, on ne postaje samo funkcionalna obredna čaša, već ima sadržajnu dimenziju koja se ne smije previdjeti.⁶⁰ Gornji

nestaje paralelno s nestajanjem pričesti pod obje prilike, premda je gotovo neprekidno bila u uporabi u papinskim pontifikalnim misama. U povezanosti s kaležom jest i tzv. *flabellum* (lepeza, mahalica) koji je služio za zaštitu vina od insekata i muha (zato se zove još i *muscatorium*) tijekom velikih vrućina. *Apostolske konstitucije* spominju dva đakona koji su na krajevima oltara držali *flabellum* od svile ili paunova perja i mahali njime, što se moglo kasnije tumačiti i u pneumatološkome kontekstu. I u Rimu se on spominje u srednjemu vijeku i to od darovne molitve do završetka Rimskoga kanona. Njegova uporaba nestaje u svojemu prvotnome značenju u vremenom potiskivanja pričesti pod prilikom vina, a ostao je tek kao znak časti u povorci papinske pratnje.

⁵⁷ U Vatikanskim muzejima čuva se jedna vaza od bijeloga stakla za koju neki smatraju da je baš to kalež za mješavinu meda i mlijeka.

⁵⁸ U prvim stoljećima bila je dostatna njegova uporaba u misnoj žrtvi, odnosno slavlju (»*vasa sacra... ipso ministerio consecrata, sancta dicuntur*« – piše sv. Augustin), što se i danas djelomice sačuvalo (u gore spomenutoj molitvi se kaže: »Ovo će se posuđe posvetiti prinošenjem i blagovanjem tijela i krvi tvoga Sina.«).

⁵⁹ U 14. i 15. st. u mnogim je crkvama bio običaj da se kalež i plitica stave u oveću torbu i tako nose na oltar i sakristiju. O posebnoj maramici, purifikatoriju (zvanom još i *extensorium*, *pannus tersorius*) za čišćenje kaleža počinje se govoriti od 12. st. Ranije se kalež čistio u za to pripremljenoj zdjelici ili sakristiji ili pokraj oltara i brisao se prilično grubim ručnikom. Ime *purificatorium* susreće se krajem 13. st., a opća uporaba prisutna je tek od misala iz 1570. god.

⁶⁰ Genero pokušava definirati vlastito antropološko i teološko područje u kojemu se može razumjeti smisao prisutnosti i funkcionalnosti predmeta u liturgiji. Polazeći od poimanja *materijalnoga* u odnosu na *duhovno* smatra da samo u tome izvornome odnosu predmeti vraćaju svoju *religijsku* znakovitost. »Nije rijedak slučaj u kojemu se ljudi trebaju braniti od predmeta koje su napravili, kojima više ne poznaju zbiljsku vrijednost niti granice djelovanja. U liturgijskome

dio kaleža je najvažniji, jer je predviđen za posvećeno vino; čvor (*nodus*) ostvaruje poveznicu između donjega i gornjega dijela, a u jednome je vremenu imao i ulogu olakšavanja primanja kaleža, a da se ne razdvoje prsti poslije posvete; donji dio, osim što služi kao nositelj i potporanj, ima ulogu naglašavanja *ustroja svetoga*. Naime, na oltaru bi trebao biti najvidljiviji kalež, a njegova uspravnost i vertikalnost slikovito odražava ‘upad svetoga’, teofaniju. U prvim vremenima vema je naglašen gornji dio, a u karolinško doba traži se uravnoteženost gornjega i donjega dijela koji su skoro jednake veličine, premda gornji dio još uvijek ima prednost. U vrijeme Otonovića čitav se kalež proširuje, a gotika unosi i arhitekturu u dekorativnu strukturu kaleža. Poligonalnost donjega dijela i čvora priziva gotske arhitektonske elemente. Barokni oblik gotovo je preslika cvijeta, koji je svojom stapkom progovarao o svećenikovo istaknutoj (pomalo usamljenoj) obrednoj ulozi, ali i o liturgijskome poimanju koje nije uključivalo zajednicu na razini slavljeničkoga čina. Drugim riječima, kalež se shvaćao u funkciji Kristove žrtve, ali ne u funkciji pričesnoga sudjelovanja.

Koje su moguće naznake za izradu novih kaleža koje bi, osim naznačenih, pred očima trebali imati današnji umjetnici? Kalež je govornjivi znak ostvarivanja otajstva Krista u euharistiji i ne smije biti sveden na puku posudu za tekućinu. Dobro bi bilo čuvati sadržaj čvora koji je kristološke naravi. Poveznica neba i zemlje, posrednik između zemaljskoga i nebeskoga jest jedino Isus Krist. Tako bi sredina kaleža (*nodus*) mogla, a osobno vjerujem i trebala imati crtu kristološke zbilje koja je u starini bila označena posebnom obradom ili dragim kamenjem, upućujući simbolički na Uskrsnuće. Umjetnost su neki najkraće definirali kao oblik i boju na plohi i u prostoru, ali ona je isto tako ponajprije izraz i preobrazba. Kalež je na najizvrsniji način i jedno i drugo.

Primjeri iz prošlosti kao temelj za nova traženja

Na temelju povijesnih podataka, ne mjereći izvedbeno bogatstvo niti pokušavajući predložiti neke modele za sadašnjost (za koje uostalom smatram da i ne postoje u sadašnjemu shvaćanju liturgijske dinamike) mogu se promotriti konkretni primjeri, najprije kaleža, a zatim i misnica.

Od trenutka kada se kalež oblikuje u svome trodjelnome obliku (primjer je iz 8. st. iz Bavarske – »Tasilov kalež«) (*Slika 1*), u bitnome se taj oblik nije mijenjao do Drugoga vatikanskoga sabora, a preživio je kao neka vrsta klasična obli-

slavlju od velike je važnosti izvorna uravnoteženost: u njoj su odnosi između osoba, te između njih i Boga oni koji određuju fizionomiju i ulogu svega ostaloga korištena *materijala*, u skladu s logikom Utjelovljenja, kako bi se posredovalo spasenjsko Božje milosrđe.« (G. GENERO, »Gesto rituale e oggetti nella celebrazione liturgica«; prijevod prema: N. BENAZZI, *Arte e teologia*, nav. dj., str. 795-796).



sl. 1



sl. 2



sl. 3



sl. 4



sl. 5



sl. 6



sl. 7



sl. 8



sl. 9



sl. 10



sl. 11



sl. 12



sl. 13

ka i nakon njega. Poslijekoncilsko razdoblje stvorilo je prostora za veću slobodu interpretacije, ali ne uvijek najsretnije. Na kaležima je najzanimljivije promatrati tematizaciju i obradu čvora (*nodusa*), odnos donjega dijela prema gornjemu, odnosno veličinu čaške te izvedbeni pristup svakoga od tih dijelova.

U temeljnome se ustroju gornji dio uvijek razlikovao od donjega dijela kaleža. Kada se likovno interpretirao *nodus* (koji je imao i zahtjev funkcionalnoga) on je redovito bio eminentno kristološki nabijen. Čaška je pak bila uvijek posebna po tome što se i likovnošću dalo do znanja da se u njoj nalazi dragocjena tekućina. Odnos se promijenio kada je prestala praksa pričešćivanja pod obje prilike i kada je jedna od posljedica teologije o stvarnoj prisutnosti počela bilo i nagrizanje obrednosti. Konkretno govoreći, gotika i renesansa više nisu trebale posude iz kojih se pilo, dakle niti velik kalež niti veliku čašku, ali još su uvijek ta dva sloga zadržala jednak odnos gornjega i donjega dijela, a *nodus* se urešuje motivima preuzetim iz arhitekture (*Slike* 2, 3 i 4)⁶¹. Vidljivo je da *nodus* gubi svoju znakovnost spone između gornjega i donjega dijela, jer je odvojen, što semantički odudara od ranijega shvaćanja i tumačenja (*Slika* 5).

Barok mijenja taj odnos (*Slike* 6, 7 i 8) pri čemu se gornji dio smanjuje, a *nodus* kao da se umnaža, dok donji dio postaje raskošna ploha za reljefne i višebojne prikaze. To pak nije prvotno likovno nego teološko pitanje o euharistiji koje odražava liturgiju poslije Tridentskoga sabora, usredotočenu ne na zajednicu, nego na svećenika (i to samoga; »Uzmite i pijte« pretvoren je u izričaj u jednini). Veličina čaške pokazuje svu složenost tadašnjih teološko-liturgijskih pitanja. Ipak, ono što se sačuvalo jest razlika materijala čaške koji je ostao drukčiji od ostaloga dijela kaleža. Takvih primjera ima puno (*Slika* 9) u svim našim starijim crkvama i muzejima.

Poslije Drugoga vatikanskoga sabora krenulo se u pojednostavljivanje, ali nažalost samo forme, dok nova liturgijska teologija na razini sadržaja i semantike nije bila vidljiva (*Slike* 10 i 11)⁶². U formi se i danas može iscrpljivati i estetizirati, tražiti nedefinirano sveto, zaboravljajući da je u liturgiji mjera kršćanske svetosti s kristološkim predznakom. Zbog toga ima mnoštvo umjetničkih djela koja, bez obzira čak i na temu, nisu liturgijska. I u tome su vremenu u kaležu zadržane tri sastavnice, dok se nešto kasnije krenulo u drukčiju, djelomice i stariju formu, onu bez *nodusa*, (*Slika* 12) čuvajući i dalje kristološku interpretaciju. Pomalo se promijenio i odnos veličine čaške prema podnožju, ali nažalost nestaje specifičnost materijala čaške (*Slika* 13)⁶³. Likovna interpretacija čvora je raznolika: Posljednja

⁶¹ Kaleži koji su snimljeni na prikazima pod brojevima: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 nalaze se u Riznici Zagrebačke katedrale. Zahvaljujem s. Lini Plukavec i gosp. Nedjeljku Pintariću za pomoć pri snimanju materijala.

⁶² Radi se o kaležu Rudolfa Schwarza za kapelicu u Burg Rothenfels i o dva kaleža R. Bastima.

⁶³ Zahvaljujem se susretljivosti dr. Željka Tanjića koji mi je kalež u njegovu vlasništvu ustupio za fotografiranje.



sl. 14



sl. 15



sl. 16



sl. 17



sl. 18



sl. 19



sl. 20



sl. 21



sl. 22



sl. 23



sl. 24



sl. 25



sl. 26



sl. 27



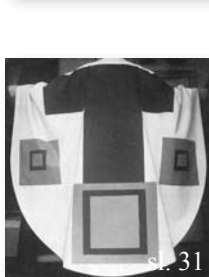
sl. 28



sl. 29



sl. 30



sl. 31



sl. 32

večera (*Slika 14*); alegorijski prikazi evanđelista (*Slika 15*) – što nije najsretnije rješenje; Uskrsnuće (*Slike 16 i 17*). Ima i zamjena kristoloških marijanskim i drugim motivima, što po mnogočemu nije prihvatljivo (*Slike 18, 19 i 20*)⁶⁴. U nekim je slučajevima vidljiva promjena dimenzija (*Slike 21, 22 i 23*)⁶⁵, bilo sa starom ili novom interpretacijom. Ono što nije dobar put traženja jest ispraznost koja pokušava na komercijaliziranim starim oblicima, koristeći novu tehnologiju liturgijsku likovnost svesti na površnost. (*Slika 24*).

Prolazeći sličnim putem, može se promatrati i likovnost u vezi s teološkim sadržajem i na misnicama. Ne ulazeći u prerano doba i početke vezane uz zvonolike misnice, zadržavam se na primjerima izniklima na baroknim modelima (*Slike 25 i 26*)⁶⁶ i na onima koji djelomice obnavljaju stariju predaju ili pak idu svojim putem nakon Drugoga vatikanskog sabora. Četiristo godina koje se sažima u pojam *tridentska liturgija* stvorilo je prepoznatljivu formu, stavljajući težište likovnoga izražaja na leđnu stranu misnice (što je uvjetovano usmjerenošću, orijentacijom predsjedatelja tijekom slavljenja). I to je razdoblje – na izričit način – čuvalo tematiku križa kao temeljnu, ali je osim dekoracijskoga unosilo i umnažalo informativne elemente, tematizirajući blagdane koji su obilježili i pobožnost dotičnoga vremena, kao što je Presveto Srce Isusovo ili Bezgrješno začće (*Slike 27, 28 i 29*). Taj se tip čuvao do Drugoga vatikanskoga sabora, a posebna bi tema mogla biti teologija euharistije u tim prikazima i teologija Kristove muke. Ipak, možda je porazno to što su ti motivi jednostavno preuzimani i prenošeni na misnice koje pripadaju promijenjenoj obrednoj paradigmi.

Na primjeru misnica možda se najbolje vidi podjela na *informativan, demonstrativan, dekorativan i mistagogijski pristup*. Misnica je u pokusima nakon Koncila postala zanimljivim prostorom traženja u koja su se upuštali i poznati slikari (H. Matisse za kapelu sv. Krunice u Vanceu – *Slika 30*), čuvajući minimalnu tematizaciju otkupljenja u formi križa (*Slika 31*)⁶⁷. Ta su traženja zadobila blažu varijantu (*Slika 32*)⁶⁸ koja se uglavnom nije održala. Misnica je ostala mjestom informacija i 'katehetskih' pokazivanja stanovitih sadržaja, nerijetko vezanih uz

⁶⁴ To je kalež koji se nalazi u svetištu Gospe Sinjske, a za snimljeni materijal zahvaljujem posredovanju dr. Ante Crnčevića.

⁶⁵ Kalež s pliticom je vlasništvo Ch. Göbela iz Wunstorfa u Njemačkoj, a ostala dva kaleža su iz Riznice zagrebačke katedrale.

⁶⁶ Slike pod brojevima: 25, 26, 27, 28, 29, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 45 prikazuju misnice iz Sakristije zagrebačke katedrale. Slike pod brojevima 33, 35, 38, 42, 43, 44 prikazuju misnice koje su u Sinju, zatim u mome osobnome vlasništvu i u vlasništvu dr. Željka Tanjića. Na misnicama pod brojevima 42 i 43 i sâm sam se okušao na idejnim rješenjima.

⁶⁷ Josef i Franziska Mikl: *Misnica crkve u Parschu* pokraj Salzburga.

⁶⁸ M. Augustina Flüeler: *Misnica*.



sl. 33



sl. 34



sl. 35



sl. 36



sl. 37



sl. 38



sl. 39



sl. 40



sl. 41



sl. 42



sl. 43



sl. 44



sl. 45



sl. 46



sl. 47

sl. 48



sl. 49

mjesta, a ne uz slavlje (*Slike* 33, 34 i 35), što ponovno ne može biti uzor. Postoje i neprimjereniji slučajevi (*Slike* 36, 37, 38). Kao da se još uvijek ne uspijevamo naviknuti na činjenicu da liturgijska odjeća nije prostor za plakatiranje. Nešto su sretnija rješenja koja idu u dekorativnome smjeru (*Slike* 39 i 40), ali ih masovna produkcija i nepostojanje istinske dizajnerske ruke opet gura u informativnost (*Slika* 41). Ima i drugih pokušaja koji su dobri zbog toga što se u njima vidi nastojanje i konkretno razmišljanje o pojedinome slavlju na temelju kojega i za koje su rađeni, ali još uvijek nisu dosegli mistagogijsku snagu (*Slika* 42, 43 i 44).

Koliko to postaje teološkom temom pokazuje sljedeći primjer (*Slika* 45), gdje misnica svojim motivom – reducirajući otajstvo – postaje duplikatom događaja. Kakvoga smisla ima motiv kičaste prvopričesničke sličice na ruhu predsjedatelja koji je zajedno sa zajednicom dionik nebeskoga kruha i kaleža. Da bi se vidjela sva neprimjerenost dovoljno je zamisliti trenutak euharistijske doksologije ili obred lomljenja kruha («Jaganjče Božji») u euharistiji kada se događaj nalazi dupliciran kao prikaz.

Nadalje, premda smo iznimno osjetljivi na tu problematiku i svi joj znamo i korijene i razlog, misnica – posebice danas – ne bi smjela postati okvirom za demonstraciju i protivljenje (*Slika* 46). Svjestan sam da i to pokazuje koliko je liturgija važna, ali u novim povijesnim okolnostima, gdje to što je bio razlog ‘razumljivim neprimjerenostima’ više ne postoji treba čuvati te vrijednosti u krilu izrazite kršćanske semantike.

Danas su uglavnom prihvaćena dekorativna rješenja koja ne ponavljaju modele prošlosti, pozorna na vrijednost materijala i izvedbe, osim istančanoga pristupa koloritu. I njima prijeti bolest bezznakovitosti masovnoga i komercijalnoga (*Slika* 47, 48 i 49)⁶⁹.

Zaključak

Iz tijeka izlaganja vidljivo je da se kao ispravan put nameće pristup koji je mistagogijske naravi. Koliko god ta riječ bila nedefinirana, baš ta nedefiniranost nudi prostor za susret s umjetnošću. Dakle, na prvome je mjestu otajstvo. Njemu je podređen i prema njemu je usmjeren umjetnički rad za liturgiju. To znači da će se i oblici, motivi, nadahnuća likovnosti crpiti iz srca otajstva i njegova ostvarenja – iz liturgijskoga slavlja.

⁶⁹ Misnice prikazane na tim fotografijama dolaze iz radionice »Slabbinck« (»Arredamento liturgico«, Roma).

Nakon rečenoga lakše se usvajaju i postavke za 'kršćansku umjetnost' koje navodi C. Valenziano, a za koje smatram da o njima treba razmišljati i da ih treba usvojiti svatko tko želi raspravljati na ovome području:⁷⁰

1. Transcendentnost liturgijske umjetnosti jest drugačiji oblik sakralnosti nego transcendentnost umjetnosti u sebi i po sebi; 2. Jedinostveni kanon liturgijske umjetnosti jest hagiografsko zapisivanje u sjećanju Crkve; 3. Liturgijska umjetnost jest sakramentalna demijurgija i objaviteljska eshatologija; 4. Svetost liturgijske umjetnosti jest obilježje kršćanske umjetnosti; 5. Naravnost kršćanske umjetnosti drukčija je od naravnosti umjetnosti u sebi i po sebi; 6. Identitet kršćanske i liturgijske umjetnosti određuje stvaranje djela i razmišljanje o djelima u globalnome i apsolutnome smislu.

Nije teško zaključiti da je potrebno više rada na 'liturgijskoj estetici', ali je očito potrebno nijansiranje i preciziranje te tvrdnje. Estetika zahtijeva visoke umjetničke standarde u kontinuitetu s pretpostavkama na kojima se temelji teologija liturgije. Nadalje važno je uočiti način uporabe umjetnosti u povijesnome i liturgijskome kontekstu. Korisna sintagma koja kaže da »forma prati funkciju« podsjeća na jezgrovit način na vrijednost liturgijske uporabe (ne u instrumentalnome smislu) kao središnjega kriterija za liturgijske umjetnosti. Posrijedi nije nipošto umjetnički minimalizam, nego traženje onoga što je u obnovljenoj liturgiji kriterij umjetničke liturgičnosti. Još treba puno raditi na izradbi kriterija (s posebnim zahtjevima pojedinih kultura) odnosa estetskoga i liturgijskoga. Liturgijske su umjetnosti i središnje i komplementarne za bogoslužje. One oblikuju kontekst liturgijske uporabe i ujedno od njega žive. One su druga strana Riječi, simbola, euhologije, tako da se način na koji se ovi središnji liturgijski elementi (ono što možemo zvati 'liturgijskim tekstem') vrjednuju po načinu na koji umjetnost stvara kontekst. Na zahtjev takve *kontinuirane kreativnosti* najbolje odgovara mistagogijski pristup.

Mistagogijski pristup – koliko god protegnut na cjelinu otajstva – traži posebnost i pojedinačnost pristupa. On se neće zadovoljiti stvaranjem matrice koja bi se umnažala kao konačno pronađen oblik, već će biti pozoran na pojedinačnost i osobitost slavlja, liturgijskoga prostora i obrednoga programa. To vrijedi za svaki liturgijski predmet i liturgijsku sastavnicu (mislim posebice na arhitekturu, gdje bih se usudio reći da projekt koji prije negoli počne graditi zidove ne zna kako će izgledati oltar, kaleži i misnice za tu crkvu, ne može biti dobar projekt; pretjerano? ne, nego dotjerano!): *otajstvo u cjelini i izražaj otajstvenosti u pojedinačnosti*. To je put kojim je moguće oduprijeti se kulturi kiča i tehnicističkoga omasovljenja

⁷⁰ Prijevod na hrvatski: »Šest postavki za kršćansku umjetnost«, u: *Vjesnik Đakovačke i Srijemske biskupije* 127 (1999.) 637-642. Izvornik je u: *Ricerche teologiche* 7 (1996.) 427-438. Ovdje su navedene samo postavke u obliku teza, a tumačenje svake od njih može se naći na navedenome mjestu.

bez duše. U liturgiji bi trebalo gajiti kulturu *unikata*. Takvih je primjera i u nas i u svijetu premalo, a za takav pristup nije dostatno teoretiziranje, već organiziranost Crkve koja se – kao zajednica vjernika, dakle i umjetnika – brine za oblikovanje vlastite crkvene likovnosti i svijesti. To zahtijeva institucionalnu potporu i osjetljivost umjetnika za teologiju i liturgiju.

Zato se i dalje nameće potreba narudžbi, rada za pojedine župe i liturgijske prostore te osobito za sustavno bavljenje ovom problematikom, što do sada nije bio izvedivo zbog neslobode Crkve u komunizmu nekada i zbog toga što se to ne želi sada. Razlog za tu neželjenost ostaje mi uvelike nepoznat.

Summary

LITURGICAL VESTMENTS AND VESSELS: AN IMPLICATION FOR THE FORMATION OF AN ECCLESIASTICAL VISUAL CONSCIENCE

This presentation contains theoretical expressions, the historical development and an encounter with real examples, derived particularly from Croatian heritage and present circumstances. The article begins with reflections on the possible relation of the arts and liturgy, and in a wider context the relation of theology and the arts. Art (especially visual) having acquired sacred and liturgical attributes has experienced during history various difficulties. Due to the fact that the arts are the most evident indicator not only of the fact that the relationship between the Church (the hierarchy and the community of believers as a whole), the arts and the artist is not in an enviable position, and the way in which the faithful live out their association with the Church, the question of visibility relating to liturgical vestments and vessels becomes a challenge.

Vessels, in many ways possibly interpreted as secondary for Christian liturgy, represents an internal attitude towards Christian truths concerning the incarnation and redemption through Jesus Christ and ecclesiology. If artists of the various arts begin with the liturgical celebration, the results for 'great' liturgical themes shall be soon evident, especially when the question of the liturgical place arises. Starting from the altar and the liturgical act, the very first stage in planning the construction of the liturgical place, the question of integral liturgical visibility is posed. Indeed, the type of liturgical vessels (here special emphasis on the chalice) or the vestments (with an emphasis on the chasuble), become very important because they are the micro-architecture of celebration.

The liturgical vernacular is always a special language, and therefore a meta-language, taken from an area of every day life, subjective intentions and forms of cooperation. Whatever subjectivity would possibly carry the liturgical celebration into mimeses (imitation), it would deny its anamnesis (memorial) and objectivity. Distanced far from high fashion, liturgical vestments and vessels reveal a distancing of the values promoted in the fashion world.

It is not advisable to start from the presumption that the arts and liturgy can easily become agreeable, because their harmony is in itself not understandable. The relationship

between artistic freedom and liturgical demands for rituality are particularly interesting. For the artist the 'sign' is the most common ownership that communicates itself. In liturgy, the sign is chiefly God's ownership that serves in communicating Christ. It is in this contrast, it seems, that lies today's crisis in the relation of the arts and liturgy. There where art seeks absoluteness, faith has something to offer, while liturgy realizes a 'Christological' criteria of the absolute, preventing art in reducing absoluteness to a personal conception of the world.

It is possible to speak of four criteria (silence, faithfulness to God's word, community of the faithful and internal harmony of liturgical entirety) that bring an understanding to liturgical particularity, a level in liturgy where art is itself transformed. This is not an art allowed to concede to isolation and auto-emancipation. Liturgy delivers art from the absoluteness of art, that is, it obliges art to redefine itself. Alongside these difficulties, it is investigative that today art reveals itself as a "substitutive place for that which is not completely mentionable and comprehensible". The arts are a place of disquiet and awakening of desires leading to integrity in answering the threat to the lose of reality; a place of sentencing protest, resistance, and desires for something altogether different so as to realize life. Today, art occupies a metaphysical and theological place, and for theology, it becomes significant, even as a loci alieni.

Having before ourselves this entire complex problem, the second part – using real examples – is divided into: a) informative b) demonstrative c) decorative d) and mistagogical subjects. It attempts to sustain the assertions and point out the guidelines for an applicable approach to today's new quest, so that with its theological and esthetical distastefulness we would not deny the revealed Truth which has been entrusted to us in fragile vessels (nonetheless vessels) and we should not forget that we have clothed ourselves with Christ.

Key words: liturgy, art, liturgical vestments, liturgical vessels, chasuble, chalice, religion and esthetics, criteria for »liturgical art«, visual form, mistagogy.