

Liturgijska drama i njeno porijeklo

Pitanje porijekla srednjovjekovnog kazališta predmetom je žučnih rasprava ne samo naše, već i evropske medijavelistike. Po sudu većine medijavelista *liturgijska drama* je najstariji oblik dramske umjetnosti u srednjem vijeku izrastao iz onih dijelova obreda mise koji nose izrazite dramske elemente rođenja, muke i uskrsnuća Isukrstova. Po sudu Miha Demovića, premda obredi katoličke službe u cjelini posjeduju dramske elemente, ipak je moguće izvršiti podjelu na obredne drame, dramske obrede i obrede bez dramskog izražaja. Demović, naime, ukazuje na potrebu razlikovanja dramskog obreda i liturgijske drame koja je uvjetovana načinom izvođenja tekstualnog predloška, te ističe: "Granicu između obredne drame i dramskog obreda povlači osoba koja tumači liturgijski tekst. Ako je ta osoba službenik (svećenik, đakon ili drugo kleričko lice) pa makar bio tekst zamišljen dramski ili pak da sam obred predviđa dramske pokrete, treba smatrati da se radi o dramskom obredu, a ne o obrednoj drami. U protivnome, uz izneseni uvjet s obzirom na tekst, tj. kad je osoba koja tumači tekst predstavljena odijelom i maskom ličnosti dramskog teksta, riječ je o obrednoj drami."¹ S Demovićem možemo, dakle, zaključiti da upravo prikazivanje 'priče' glumačkim sredstvima razlikuje liturgijsku dramu od crkvenog obreda.

Liturgijska drama je, dakle, integralni dio bogoslužja, a nastaje s ciljem da se pučke mase bolje upute u tajne vjere. Prema sudu većine medijavelista najstariji njeni primjerci nastali su u 10. stoljeću u švicarskoj opatiji Saint Gall iz uskršnjeg tropa, dijaloškog umetka u svečanu liturgiju. Te su se anonimne i latinskim jezikom pisane drame širile Evropom putem crkvenih knjiga. Studija Eduarda Hercigonje² samo

¹ Demović, Miho, *Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko-glazbenim kodeksima u Hrvatskoj*, u: *DHK-Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, 1985, Split, str. 244.

² Vidi: *Povijest hrvatske književnosti 2.*, Liber, 1975, Zagreb.

je jedan od primjera povijesti srednjovjekovne književnosti prema kojoj se ovi tekstovi svrstavani unutar pojedinih formalnih i sadržajnih grupa po mjestima pronalaska pojedinih misala ili sličnih obrednika u okviru kojih su postojale i takve liturgijske drame.

Nas zanimaju prve liturgijske drame koje su nađene na hrvatskom tlu³. Njihov broj nije velik, ali se možemo složiti s Demovićem da su i ove sačuvane znakovite jer ukazuju na činjenicu da je dramski život u Hrvatskoj u to najranije doba postojao i bio sličan ostalim dijelovima Evrope toga doba. Bez obzira na njihovo, vjerojatno, internacionalno porijeklo držimo da o njima možemo govoriti kao o prvim primjercima dramskih formi unutar hrvatskog glumišta.

O načina koji je većina tih tekstova došla do nas, da li je došla slučajno ili je kod nas kao i u drugim sredinama nastala iz prirodne potrebe za vizualizacijom crkvenih vjerskih pouka, mnogo je pisano u našoj kritičkoj literaturi⁴. Mi se nećemo zadržavati na toj problematici, već ćemo pokušati pokazati da u svim dosad otkrivenim tekstovima postoje stanovite formalne i sadržajne sličnosti.

*Visitatio sepulchri*⁵ najkraća je liturgijska drama nastala na temelju opisa iz Evanđelja kako Marija Magdalena dolazi do groba tražeći

³ O razvoju evropske srednjovjekovne drame vidjeti u hrestomatiji Bratoljuba Klaića, *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, 1988, Novi Sad.

⁴ O porijeklu i načinu širenja liturgijskih drama pisali su mnogi povjesničari i teoretičari hrvatskog teatra. Spomenimo samo neke: Batušić, Nikola, *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, 1978, Zagreb; Batušić, Nikola, *Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve*, u: *Dani hvarskog kazališta - Uvod*, Čakavski sabor, Split, 1975, str. 57-72; Fancev, Franjo, *Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi*, u: *Narodne starine*, IV, 1925, str. 1-15; Kolumbić, Nikica, *Neka pitanja postanka i razvoja hrvatske srednjovjekovne drame*, u: *Dani hvarskog kazališta - Uvod*, Čakavski sabor, Split, 1975, str. 36-56; Kolumbić, Nikica, *Razvojni put hrvatske srednjovjekovne drame*, u: *DHK - Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, Književni krug, 1986, Split, str. 5-23; Maštrović, Tihomil, *Počeci hrvatske drame i kazališta u Zadru*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, 1985, Split, str. 161-176; Morović, Hrvoje, *Trogirska liturgijska igra*, u: *Mogućnosti*, XXVII, 10-11, Split, 1980, str. 1115-1124.

⁵ Tekst u latinskom izvorniku i hrvatskom prijevodu objavljen je u tekstu Miha Demovića *Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko-glazbenim kodeksima u Hrvatskoj*, u: *DHK-Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, 1985, Split, str. 247.

mrtvog Krista, te joj se tamo ukazuje anđeo upozoravajući je da je tijelo Kristovo uskrsnulo (Matej XXVII, Marko XVI, Luka XXIV). *Tractus stellae*⁶ božićna je igra (Matej I) nastala, po Batušićevu sudu, "na temelju primarnog tropa iz igre Isusova uskrsnuća - 'Quem quaeritis in sepulchro?', što je u srži božićne igre varirano u 'quem quaeritis in praespe?'"⁷ *Ideši že, milostivče, ka požrtiju*⁸ rudimentarni je oblik drame u kojem se obrađuje prvi elemenat drame *Visitatio sepulchri*, tematski je dakle vezan uz biblijsku priču o Kristovu uskrsnuću. Važnost tog vrlo jednostavnog teksta je u činjenici da je on jedini, za razliku od ostale tri liturgijske drame koje su pisane latinskim jezikom, tekst pisan glagoljicom. Kolumbić zaključuje "Ovaj tekst nije pisan na hrvatskom narodnom jeziku i to zato jer je smatran dijelom liturgije. Pisan je kao i na području latinske liturgije liturgijskim, u ovom slučaju staroslavenskim jezikom, a to nam samo pokazuje kako se slavenska crkva, koje su predstavnici u vanliturgijskoj knjizi gajili gotovo čisti narodni jezik, kad se ticalo crkvenog autoriteta, smatrali svoje slavensko bogoslužje u svemu ravno latinskom. Pojava staroslavenske liturgijske drame zasada je jedinstven primjer te vrste u najstarijem razdoblju hrvatske književnosti."⁹

*Prophetae Christi*¹⁰ razlikuje se od predhodno spomenutih liturgijskih drama u tome što njegov izvor predstavlja propovjed, a ne biblijski predložak i liturgijski obred. Po Demovićevu sudu taj je tekst zapravo dramatizacija 11. do 14. poglavlja propovijedi pseudo-Augustina

⁶ Nav.dj., str. 249-254.

⁷ Batušić, Nikola, *Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve*, u: *Dani hvarskog kazališta - Uvod*, Čakavski sabor, Split, 1975, str. 63.

⁸ Tekst je objavio Vjekoslav Štefanić u svojoj hrestomatiji *Hrvatska književnost srednjeg vijeka, V stoljeća hrvatske književnosti*, Matica Hrvatska - Zora, 1969, Zagreb, str. 123-124.

⁹ Kolumbić, Nikica, *Neka pitanja postanka i razvoja hrvatske srednjovjekovne drame*, u: *Dani hvarskog kazališta - Uvod*, Čakavski sabor, Split, 1975, str. 41.

¹⁰ Demović, nav.dj., str. 271-277.

*Contra Judaeos, Paganos et Arianos*¹¹. Stoga nije čudno da se u prikazivanju igre kao sudionici u raspravi pojavljuju sveti Augustin kao crkveni učitelj koji poziva proroke na pozornicu i postavlja pitanja o tome što su oni prorekli o dolasku Mesije. "Kako proizlazi iz opisa dramske radnje, prikazivanje obredne igre Kristovi proroci, kako je ona zamišljena u zagrebačkom predlošku, ima značaj više školske rasprave nego bogoslužnog obreda. Ulogu profesora ima sveti Augustin, crkveni naučitelj. Sudionici u raspravi su proroci, s jedne strane, i Židovi i Pogani, s druge. Ocjenjivači uspjeha su porotnici (Concludentes), a prisutni su i slušači u ulozi zbora te službene crkvene vlasti u ulozi crkve."¹² Kristovi proroci, unatoč različitu izvoru, sačinjava sa predhodnim dramama jedinstvenu cjelinu glede sadržaja. U njemu je prikazana procesija biblijskih i "povijesnih" figura kao niz ikona koje ukazuju na pojavu Krista i usko je tematski vezan uz temu Kristova navještenja.

Iz kratkog pregleda mogli smo vidjeti da su sve hrvatske liturgijske drame motive crpu iz nadasve dramatski intoniranih dijelova liturgije: navještenja, rođenja, muke i uskrsnuća Isusova. Sve su one pisane liturgijskim jezikom (latinskim i staroslavenskim), dakle, službenim jezikom crkve toga doba.

Možemo dodati da je obilježena kršćanskom dogmom i učenjem o moralu, autoritetom proizišlom iz temeljne kršćanske knjige - Biblije. Veza s biblijskim tekstovima (u ovom slučaju misalima i propovjedima) po našem je sudu presudna za utvrđivanje njena porijekla.

Ustvrdili smo da je njihovo porijeklo liturgijski obred u kojem dominiraju dramski elementi, tj. kako tvrdi Demović *dramski obred* iz kojeg se je razvila *dramska*, tj. *liturgijska igra*. Diferencirajući element pri tome je, kao što smo već i spomenuli, upravo prikazivanje 'priče' glumačkim sredstvima. O elementima glumišnog čina imanentno sadržanim u strukturi tekstova *Tractus stellae* i *Visitatio sepulchri* pisao je Nikola Batušić u svom članku *Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve*. Upućujući na teško odvojivu vezu

¹¹ Vidi kod Morović, nav.dj.

¹² Demović, nav.dj., str. 280.

"kazališnog" i "liturgijskog" Batušić glede Uskrsne igre zaključuje da je nastala od liturgijske dramatizacije polaganja križa kao simbolske oznake Krista, te ukazuje na scenski aspekt te drame. "U našem, ako smijemo reći 'zagrebačkom' tekstu đakoni koji 'glume Marije, nakon anđelova odgovora kako nema onoga koga ovdje traže i kako valja objaviti da je uskrsnuo od mrtvih, 'tollentes posita linteamina revertantur ad chorum istam cantando antiphonam'. Nalaže se, dakle, i priprema rekvizita Kristova ruha što je ostalo u grobu, i radnja podizanja ruha te njegovva pokazivanja gledateljima, kako bi se odista uvjerali da u grobu više nema nikoga.(...) 'Uskrsnuo je Gospodin iz groba koji je za nas visio na križu', nastavljaju Marije svoj latinski dijalog s općinstvom u crkvi, ali tek pošto su izrazitim scenskim postupkom pripravile taj nastup. (...) Već se dakle i u ovom malom pomaku prema konkretnosti kazališnog čina vidi razvoj scenskog aspekta liturgijske drame, pa čak i u ovom prvotnom tipu od svega četiri sudionika i pet dijaloških rečenica."¹³ Glede pak scensko-prostornog elementa navedena teksta u zagrebačkom obredniku nema preciznijih navoda, ali možemo pretpostaviti da se je predstava odigravala na točno određenom mjestu crkvenog prostora: u prezbiteriju što se nalazio iza glavnog oltara. Taj je prostor značenjski vezan s Kristom (kako njegovim rođenjem, tako i s njegovim grobom), te je, shodno i samoj namjeri izvođenja, simbolika u njemu apsolutizirana.

U svezi pak božićne igre Batušić drži da je scenska implikacija u njoj posebno naglašena što je vidljivo isticanjem glagolske imenice "tractus" u našem tekstu. "Naime, već sam naziv 'kazališnog' djela naglašava kako će zvijezda biti vučena na konopcu, pa je to možda i prvi dokaz posve kazališne varijante jednog tradicionalnog naziva koji inače u sebi nema ovako izrazito predočenu scensko-vizualnu komponentu. Uz preciznu indikaciju početka ove igre i daljnje su didaskalije posve jasne i scensko-tehnički razgovijetne."¹⁴ Preciznu analizu izvedbenog aspekta naše božićne drame, Batušić nadopunjuje rekonstrukcijom prostora zbivanja drame (ukazujući, u odnosu na prethodni tekst, na izvedbeno

¹³ Batušić, Nikola, *Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve*, u: *Dani hvarskog kazališta - Uvod*, Čakavski sabor, Split, 1975, str. 62.

¹⁴ Batušić, nav.dj., str. 65.

širenje crkvenim prostorom do stupnja integracije cijelog hrama u samo uprizorenje), kostima, rekvizita i sl. Svojim razmatranjima Batušić pokušava odgonetnuti pitanje da li su navedene drame bile izvođene. Dok za uskrсну igru tvrdi da je ostala tek predloškom, mogućnošću na stranicama obrednika, trokraljevska igra posjeduje niz dokaza (ispisane "neume" nad tekstom replika, kao i drugi znakovi naknadne intervencije u tekstu) da je bila izvođena.

Na izvedbeni aspekt teksta *Ideši že, milostivče, ka požrtiju* upućuje nas, na temelju Štefanićevih napomena, Nikica Kolumbić: "Iako su svi obredi Velikog petka već i prema kanonskom tekstu morali biti izvođeni u nekakvom dramskom obliku, odvijajući se u dijalozima između tri svećenika koji služe misu - gdje je jedan komentator, drugi Krist a treći izgovara riječi ostalih osoba, ipak ovaj tekst izričito govori kako se od ta dva žakna traži gluma, oni igraju Marije koje plaču pod križem obračujući se propetom Kristu, ovdje križu, kao što su i inače u liturgijskim dramama scenu nadopunjavale slike i predmeti oltara (...) u spomenutom vrbničkom misalu radilo se o tekstu koji je bio dodan obredu, vidi se po tome što se u nastavku spominju tobožnje riječi apostola Tome, a kojih nema ni u jednom evanđelju."¹⁵

Obredna drama *Kristovi proroci* svojim sadržajem, kao što smo i napomenuli, predstavlja proširenje tekstova koji obrađuju dva sadržaja iz Kristova života - njegovo rođenje i smrt. Još Hrvoje Morović je - na osnovu zapisanog tropiranog teksta božićnog proročanstva na latinskom jeziku: *Propheta cum versibus* - objavljivanjem hrvatskog teksta iz jednog trogirskom rukopisa koji je nastao 1688. uputio na mogućnost da se je u trogirskoj katedrali već od 13. stoljeća pjevalo Izajino proročanstvo¹⁶. Latinski pak tekst *Prophetae Christi*, po Kolumbićevu sudu, potvrđuje tu pretpostavku. Da li je taj, nažalost samo fragmentarno

¹⁵ Kolumbić, Nikica, *Neka pitanja postanka i razvoja hrvatske srednjovjekovne drame*, u: *Dani hvarskog kazališta - Uvod*, Čakavski sabor, Split, 1975, str. 41.

¹⁶ Morović, na osnovu podataka koji ukazuju na činjenicu da se je u Trogiru u 17. stoljeću *Igra proroka* izvodila, ističe da taj tekst posjeduje snažne scenske elemente: dijalog, podjelu uloga, odgovarajuću mizanscenu, kostime i pjevanje. Vidjeti u: Morović, Hrvoje, *Trogirska liturgijska igra*, u: *Mogućnosti*, XXVII, 10-11, Split, 1980, str. 1115-1124.

sačuvan, tekst bio izvođen možemo samo pretpostaviti na temelju njegove usporedbe s dva teksta francuske provenijencije (predložak iz S. Martial de Limoges , te onaj iz Rouena) koje su, prema iskazima povijesničara¹⁷, imale procesijsku strukturu. Pri usporedbi navedenih tekstova najzanimljivijim nam se čini podatak vezan uz scenu Balaamova dolaska na magarici. Demović, naime, ističe da francuski predlošci sadržavaju "obrednu dramu u pravom smislu riječi" i to onog tipa igre s magarcem (što je i vidljivo iz naslova Rouenskog predloška - *Obred ophoda s magarcima po ruenskom običajniku*). Za razliku od njih zagrebački predložak više je nalik na školsku dramu tipa *dispute*. Nakon toga, pomalo kontradiktorno, Demović tvrdi da francuski tekstovi sadržavaju nerazvijeni stupanj dramske radnje uslijed jedva primjetnog udaljavanja od dramske izražajnosti crkvenog obreda, dok zagrebački tekst predstavlja razvijeni tip liturgijske drame koja bi se mogla izvoditi neovisno o crkvenom obredu. Mi držimo da je, neovisno o eventualnoj nerazrađenosti u odnosu na francuske predloške, scena s Balaamom upravo dokaz da su *Kristovi proroci* posjedovala snažno prisutne elemente glumišnog čina. Didaskalije vezane uz tu scenu zapravo su jedine didaskalije koje se u tekstu javljaju (s tim da, naravno, moramo ponovno napomenuti da je tekst sačuvan tek u fragmentima). U njima je evidentna potreba korištenja scenskih rekvizita (mač, bič, magarica) i uputa o scenskom kretanju (odnos Balaama i magarice, Balaama i anđela). Tako korišteni elementi scenskog izražavanja, po našem su sudu, ukazuju na pomak navedena teksta od liturgijske propovijedi ka konkretnosti kazališnog čina.

Navedena proučavanja o glumišnim aspektima liturgijskih drama nađenih na hrvatskom prostoru izniču iz teatroloških postavki koje specifičnost drame očitavaju kao prvenstveno teatarski fenomen. Ali tekstove možemo promatrati ne samo s njena mogućeg izvedenog aspekta, već i kao literarni fenomen, što nam se posebno interesantnim čini pri izučavanju tekstova čije se izvedbe drže upitnima (vidjeli smo u primjeru uskrsne igre, ali i igre proroka). Promatramo li navedene

¹⁷ usp. Akston, Ričard, *Crkveni obred*, u: Klaić, Dragan, *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, 1988, Novi Sad, str. 275-291.

predloške isključivo kao tekstove (a ne predstave), dakle s književnoteorijskog a ne teatrološkog stanovišta, pokušat ćemo potražiti dostatne elemente pomoću kojih bi liturgijsku dramu mogli separirati u odnosu na njen vrsni model (tj. spomenute biblijske predloške, odnosno propovijedi).

Vidljivo je, naime, da korpus naših liturgijskih tekstova posjeduje specifikum na osnovu kojeg ga možemo razlikovati od drugih književnih, prije svega narativnih, oblika. Sam njihov grafički izgled predstavlja ih kao dramska djela (tekst dramskog djela sastoji se od dva dijela: govora junaka i didaskalija). Te činjenice da se liturgijske drame pojavljuju u dijaloškoj formi i da su vizualno prepoznatljive ipak nam, unatoč svojoj važnosti, nisu dovoljne pri razlikovanju dramskih formi u odnosu na prozne predloške iz kojih su potakle. Pri traženju odgovora na pitanje što navedene drame čini dramama pomoći će nam studija *U prilog teoriji dramskog teksta (Između naratologije i teatralogije)*¹⁸ Marine Kovačević koja nam kao temelj za uspostavljanje teorije dramskog teksta nudi identifikaciju njegovih bitnih obilježja, a to su ikonička značenjska organizacija i pripovijedanje u "paratekstu". Oslanjajući se na naratološka izučavanja književnosti, autorica ističe: "Iz terminološkog sustava naratoloških izučavanja lučimo pojmove *radnja pripovijedanja* (akt pripovjedača) i *radnja koja se pripovijeda* (sama priča, pretpostavljena 'izvorna' perspektiva). Teoretičari drame uglavnom ističu odsustvo pripovijedalačke instance (naratološkom terminologijom: *radnje pripovijedanja*) kao njezine osobite specifičnosti. Neposredno očitovanje likova ističe se kao svojstvo imanentno drami. Pripovjedač se povlači izvan dijaloških dionica: u didaskalije."¹⁹ Pri tome nas pitanje imali li u drami ili nema pripovjedača neće odvesti daleko pri distingviranju drame od ostalih književnih oblika, jer je sigurno ga se pripovjedač u drami pojavljuje - kao *implicitni pripovjedač*. Specifičnost implicitnog pripovjedača u dramskom tekstu je upravo u načinu na koji je on ekspliciran, tj. njegov je dio teksta posve vidljiv, formalističkim

¹⁸ Kovačević, Marina, *U prilog teoriji dramskog teksta*, u: *Fluminensia*, V, 1993, 1-2, str. 61-70.

¹⁹ Kovačević, nav.dj., str. 66.

rječnikom izrečeno - ogoljen. "U samom pak tekstu sasma ga je lako identificirati upravo zbog činjenice da se dionice likova pojavljuju u prepoznatljivu okruženju pripovjedačevih informacija. Razlika između romana i dramskog teksta nije u tome što se u prvome pripovijeda, a u drugome ne, već tu razliku valja tražiti u načinima na koje se pripovijedanje ostvaruje i suodnosi s *radnjom o kojoj se pripovijeda*, kao i u pripovjednim strategijama kojima se dramska poruka uručuje primaocu. Pripovijedanje koje hini da to nije, a to može činiti upravo jer se do kraja ogoljuje kao konvencija koja priči kao da i ne pripada, odvija se 's onu stranu' radnje o kojoj se pripovijeda, ne kao njezin podtekst, već kao 'paratekst'."²⁰ Upravo zbog ovako bitno različitog odnosa *radnje pripovijedanja* prema *radnji o kojoj se pripovijeda* načina prikazivanja svijeta (bez obzira što se ostvaruje unutar istog, ikonički organiziranog značenjskog polja) dolazi do procesa sekularizacije u kojem se prvobitno liturgijsko, narativno zbivanje putem umetnutih scena sve više odvaja i pretvara u pravu dramu. Takvim načinom zapravo možemo ujedno i odgovoriti na pitanje kako je u novoj, srednjovjekovnoj poetici uopće došlo do pojave nove književne vrste. Ako se prisjetimo činjenice da se u srednjem vijeku novi žanrovi javljaju zato da bi udovoljili nekim specifičnim svrhama, kao i da bi izrazili neke sadržaje možemo zaključiti da se *liturgijska drama*, uslijed potrebe da se u vjeru upute široke mase i da se njihova vjera učvrsti, javlja kao težnja ka vizualizaciji liturgijskih tekstova, ali i kao potreba da čitatelj, tj. gledatelj ne sumnja na pripovjedača (glumca, svećenika, 'nosioca vlasti' - kako bi rekao Novak), ni na autonomnost lika koji se u njoj predstavlja. "Pripovjedač sam sebe zatvara u didaskalije da bi s te distance imao manje zamjetan, a stoga i veći upliv na lik. Potreban mu je paratekst da bi njegovo ulaženje u tekst ostalo neprimijećeno. Čini se kao da lik sam od sebe djeluje, jer onaj koji bi mogao utjecati (pripovjedač) izoliran je i na njega se ne sumnja."²¹ Liturgijska drama javlja se, zaključimo, kao prikazivanje, predstavljanje teksta nasuprot kazivanju, naraciji liturgijskog obreda. Ona se je rodila na liturgijskom jeziku u okružju liturgije koja je reproducirala društvenu

²⁰ Isto.

²¹ Isto.

moć i razumljivo je da ga je upravo takovo totalitarno okruženje i ugušilo. Stoga nije ni čudno da se razvoj liturgijske drame prekida u 12. stoljeću. Rani srednji vijek je, dakle, stvorio skupinu književnih formi kod kojih su dodatne informacije ostale svojinom jednog vremena, srednjovjekovnog žanrovskog sistema i na druge sisteme nisu imale utjecaja.²²

²² Držimo, naime, da liturgijska drama ima znatnih utjecaja na stvaranje isusovačke drame (glede funkcije i sadržaja, mjesta izvođenja, izbora "glumaca" i sl.) ali se u čistom obliku nije prenjela u druga razdoblja. O utjecaju pak te drame na neke folklorne oblike (*Zvezdari*, *Adam i Eva*) pisao je Ivan Lozica u knjizi *Izvan teatra* ustvrdivši da je sličnost tekstova uzrokovana, vjerojatno, kasnijem baroknom utjecaju isusovačke kazališne prakse.