

Adriana Car-Mihec

Genološki problemi srednjovjekovne dramske književnosti

Suvremena teorija književnosti (kao i književna kritika) se služi mnoštvom neodređenih i ambivalentnih pojmova posebice u onim dijelovima u kojima se na vrlo složen način ogleda težnja za proučavanjem književnih formi¹ u smislu njihove pripadnosti određenim, po nečemu srodnim skupinama. Kada je riječ o definiranju pojma *žanr*, odnosno *vrsta* onda se na terminološkom polju pojavljuje prava zbrka. Pojmovi *žanr* i *vrsta*, naime, vrlo često se koriste kao sinonimi, te - kao što tvrdi i Milivoj Solar - "u većini slučajeva *vrsta* (...) upotrebljava kad se misli na odnos prema rodu (*genus* i *species*), a *žanr* je izvan odnosa subordinacije. (Epika je npr. rod, roman je književna *vrsta*, a kojiput se spominje i podvrsta npr. historijski roman. Međutim: roman je *žanr*, kao što je i historijski roman, a kojiput se i lirika shvaća kao *žanr*.) Ipak ponekad i termin književni rod susrećemo kao sinonim za *žanr*, tj. bez odnosa superordinacije. Uporaba ovih termina u našoj nauci o književnosti i u tekućoj kritici veoma je složena; ovisi o utjecajima različitih stranih terminologija (termin *rod* i *vrsta* razvili su se pod utjecajem njemačke nauke o književnosti, dok *žanr*, čini se, preferiraju prevodioci stručnih francuskih i angloameričkih radova), a i o samom shvaćanju koje dopušta ili isključuje odnos subordinacije u klasifikaciji književnosti."²

Razlozi kaotičnu stanju pri korištenju spomenute teorijske terminologije različiti su i mnogobrojni, te izlaze iz okvira našeg proučavanja. Ipak, pretpostavka na kojoj se oni temelje - tj. da se pojedino književno djelo može, osim s aspekta njegove vlastite vrijednosti, proučavati i kao proizvod opće književno-stvaralačke aktivnosti u kojoj je shvaćanje književnih rodova, *vrsta* i *žanrova* od presudne važnosti - potakla

¹ Termin *književna forma* uzimamo ovdje u smislu u kojem ga koristi P.Pavličić, tj. kao skupni naziv za sve grupe djela sa sličnim karakteristikama, kako za vrste, tako i za manje skupine unutar njih. Vidi: Pavao PAVLIČIĆ, *Metodološki problemi književne genologije*, u: *Umjetnost riječi*, XXIII, 3, 1979, str. 143-171.

² Milivoj SOLAR, *Teorija književnosti*, 1971, str. 61. Napomenimo ujedno da Solar u svojoj *Teoriji književnosti* grupu po nekim osobinama sličnih djela naziva književnim vrstama, te navedenim terminom, kao što je i uočio Pavao Pavličić, naziva čitavo šarenilo svih produkata klasifikacije.

nas je na pokušaj osvjetljavanja problema rodovskog i žanrovskog definiranja pojedinih djela hrvatske srednjovjekovne dramske književnosti.

Rodovsko i žanrovsko određenje djela starije i novije hrvatske književnosti s modernih je pozicija osvjetlila književna genologija. Kao jedan od naših najznačajnijih izučavalaca područja književne genologije svakako se može izdvojiti Pavao Pavličić.³ Kako držimo da je u svojim poticajnim radovima taj autor vrlo uspješno riješio mnoštvo nedoumica vezanih uz problem klasifikacije književnih oblika, njegove će teorijske teze biti temeljem našeg izučavanja hrvatske srednjovjekovne dramske baštine. Slijedeći, naime, autorove teze, mi ćemo pokušati, što je preciznije moguće, definirati terminologiju vezanu uz medijevalnu dramu - bogatu književnu vrstu u okviru koje, po našem sudu, možemo razlučiti različite grupe djela koje sadrže određene formalne i sadržajne sličnosti, a koje su, pak, tijekom povijesti doživjele značajne žanrovske transformacije.⁴

Problemi klasifikacije

Određenje jasnih termina za pojedine skupine književnih djela, držimo, usko je vezano uz rješavanje problema klasifikacije (vertikalne i horizontalne) književnih formi.⁵ Pri njihovu definiranju nužno je obaviti određene predradnje, tj. smanjiti nejasnoće koje proizlaze, kao što tvrdi Pavličić, iz književnog materijala. Potrebno je, dakle, odrediti korpus književnih djela nastalih u srednjem vijeku koja posjeduju određene sličnosti. Uz definiranje korpusa moramo se osvrnuti i na problem književnopovijesne periodizacije, tj. označiti vremenske granice unutar kojih odabrana dramska djela čine cjelinu. Iako nam je poznato da je svaka periodizacija zapravo nasilno i umjetno, tj. uvjetno dijeljenje neprekidna književnopovijesnog procesa⁶, mi ćemo se poslužiti podjelama srednjovjekovne dramske književnosti koje se u našoj književnokritičkoj

³ Pavličićevo iscrpno bavljenje spomenutim područjem oslanja na rezultate naše (Petrović, Solar, Škreb, Živković, Petračić, Maraković i dr.) i strane (Hempfer) teorijske refleksije. Osim u spomenutu članku, Pavličić je problemima književne genologije posvetio niz iscrpnih radova, među kojima, svakako, valja izdvojiti njegovu knjigu *Književna genologija*, Zagreb, 1983.

⁴ Treba napomenuti da predložene termine ne možemo smatrati idealnima, ali nastojat ćemo izabrati one ipak "sretnije" od "manje sretnih" termina, objasniti ih, kako bi u određivanju književnih predložaka bili što jasniji.

⁵ O problemu vertikalne i horizontalne klasifikacije književnih formi vidi u: P. PAVLIČIĆ, *Metodološki...*

⁶ O problemima periodizacije književnosti vidi: Aleksandar FLAKER, *Književne poredbe*, Zagreb, 1968.

praksi drže, uvjetno rečeno, najtočnijima. Od velike pomoći biti će nam studija Franje Fanceva *Hrvatska srednjovjekovna prikazanja* u kojoj autor, radi jednostavnosti, cjelokupni repertoar hrvatskih crkvenih prikazanja dijeli na dvije grupe: pučku i književno-umjetničku. Prva grupa (*pučka prikazanja*) obuhvaća djela nastala do prve polovine 16. stoljeća.⁷ Zahvaljujući takvoj podjeli postaviti ćemo gornju granicu proučavanja srednjovjekovnih dramskih tekstova u prvu polovicu 16. stoljeća.⁸

Navedenoj ćemo grupi djela dodati i grupu tzv. *liturgijskih drama* nastalih već početkom 10. stoljeća, držeći ih također integralnim dijelom srednjovjekovne dramske literature. Svakako da spomenutu korpusu moramo pridodati i neke drame koje Fancevu nisu bile dostupne u vrijeme njegova istraživanja, a koja su svojim postankom vezane uz razdoblje srednjega vijeka..

Za potrebe klasifikacije poslužiti će nam, dakle, sljedeća djela:

- I. 1. *Visitatio sepulchri*⁹
2. *Tractus stellae*¹⁰
3. *Prophetiae Christi*¹¹
4. *Ideši že, milostivče, ka požrtiju*¹²

⁷ Problem Marulićeva autorstva koji bi - zahvaljujući istraživanjima S.P. Novaka (vidi u: Marko MARULIĆ, *Drame*, Zagreb, 1986.) - uveo neke novosti u ovu podjelu u našem slučaju nije od presudne važnosti jer držimo da djela koja danas pripisujemo Maruliću posjeduju, unatoč nekim specifičnostima, karakteristike tipične za pučki razvojni stupanj. Fancev, naime, tvrdi da bi se u slučaju da je Marko Marulić autor *Prikazanja historije svetoga Panucija* početak novog - književnoumjetničkog - stupnja morao pomaknuti na početak 16. stoljeća. Vidi: Franjo FANCEV, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Posebni otisak iz XI. knj. *Narodne starine*, Zagreb, 1932.

⁸ Skupinu hvarskih prikazanja u kojoj dominiraju elementi karakteristični za pučki razvojni stupanj (te ih stoga Fancev uvrštava u tzv. prijelazni stupanj) ovom prilikom nećemo spominjati zbog njihove vremenske udaljenosti u odnosu na prvu grupu djela, kao i zbog određenih novih žanrovskih karakteristika koje ne možemo pripisati djelima nastalim, uglavnom, u 15. stoljeću.

⁹ Spomenuti tekst (kao i naredna dva) je u latinskom izvorniku i hrvatskom prijevodu objavljen u studiji Mihe DEMOVIĆA, *Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko-glazbenim kodeksima u Hrvatskoj*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Split, 1985, str. 247.

¹⁰ M. DEMOVIĆ, nav. dj., str. 249-254.

¹¹ M. DEMOVIĆ, nav. dj., str. 271-277.

II.1. *Muka Spasitelja našega*¹³

2. *Uskrsnuće Isukrstovo*¹⁴

3. *Muka Spasitelja našega*¹⁵

4. *Mišteri vele lip i slavan od Isusa kako je s križa snet zatim v grob postavljen*¹⁶

5. *Muka svete Margarite*¹⁷

6. *Prikazan'je historije svetoga Panucija kako moli Boga, da mu očituje komu biše takmen na zemlji*

¹² Tekst je objavio Vjekoslav ŠTEFANIĆ u svojoj hrestomatiji *Hrvatska književnost srednjeg vijeka*, Zagreb, 1969, str. 123-124.

¹³ *Muka Spasitelja našeg* je naslov koji je Franjo Fancev dao prikazanju *Tkonskog zbornika* s kraja 15. ili početka 16. stoljeća. Tekst navedenog prikazanja objavljen je u: Franjo FANCEV, *Muka Spasitelja našega i Uskrsnuće Isukrstovo - dva hrvatska prikazanja 15. vijeka*, u: *Grada za povijest književnosti hrvatske*, knj. XIV, JAZU, Zagreb, 1939, str. 247-273.

¹⁴ Prema Fancevu rukopis *Tkonskog zbornika* sadrži dva prikazanja - uz navedenu *Muku Spasitelja našega* tu je i spomenuto *Uskrsnuće Isukrstovo* objavljeno u predhodno spomenutu članku. Vidi: F. FANCEV, nav.dj., 1939, str. 273-287.

¹⁵ To glagoljsko prikazanje objavio je Valjevac. Vidi: *Staru pisci hrvatski - Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, (ur. M. VALJEVAC) knj. XX, JAZU, Zagreb, 1893. *Muka Spasitelja našega* je cikličko prikazanje podijeljeno u dva dijela, od kojih prvi ima naslov *Počina čin od muke spasitelja našega najprvo na cvitnicu*, a drugi nosi naslov *Početak čina na veliki petak*.

¹⁶ Valjevac u nastavku prikazanja *Muka Spasitelja našega* (str. 58-68) objavljuje spomenuto prikazanje. Nikica KOLUMBIĆ u svojoj neobjavljenoj doktorskoj disertaciji *Postanak i razvoj srednjovjekovne pasionske poezije i drame*, Zadar, 1964 tvrdi da *Mišteri...* nije jednostavan nastavak predhodnog teksta, već da je to samostalan sastavak koji na poseban način obrađuje već opisane scene u *Muki* (što je vidljivo iz podudarnih stihova s tekstem *Muke*).

¹⁷ *Muka svete Margarite*, kao i sljedeća tri teksta (*Prikazan'je svetoga Panucija...*, *Skazan'je od nevoljenoga...* i *Govoren'je svetoga Bernarda...*) po sudu Slobodana P. Novaka djela su Marka Marulića. Slobodan Prosperov NOVAK objavio ih je u izdanju Teatralogijske biblioteke, knj. 15, Zagreb, 1986. Tri rukopisa potječu iz rukopisna zbornika Vrtal koji je Petar Lucić sabrao krajem 16.stoljeća, dok je *Muka svete Margarite* uzeta prema rukopisu tiskanom 1957. godine u izdanju Carla Verdiana. Iako su nakon pojave Novakova izdanja u našoj znanosti javljale sumnje u točnost njegovih atribucija, kako ih do sada još nitko nije argumentirano osporio, mi ćemo navedene tekstove držati Marulićevima.

7. *Skazan'je od nevoljenoga dne od suda ognjenoga*

8. *Govoren'je svetoga Bernarda od duše osujene*

9. *Od rojen'ja Gospodinova*¹⁸

Razlog odabira djela vezanih svojim nastankom uz razdoblje jedne jedinstvene - srednjovjekovne - poetike uvjetovan je, kao što smo već i spomenuli, ciljem naše studije, a taj je utvrđivanje nazivlja za pojedine grupe srednjovjekovnih dramskih djela. Stoga se, kao što smo već i napomenuli, na početku moramo pozabaviti vertikalnom klasifikacijom čija je svrha utvrđivanje načela subordinacije književnih formi. Naravno da ćemo vertikalnu klasifikaciju morati nadopunjavati načelima horizontalne klasifikacije kako bi nam razlika između skupina pojedinih književnih formi bila što jasnijom. Takav način istraživanja omogućit će nam određenje pojmova vrste, podvrste i žanra, kao i njihovo imenovanje.¹⁹

Crkvena drama

Na početku nam valja odrediti radno nazivlje za pojedine grupe književnih formi radi lakšeg snalaženja unutar sistema vertikalne, tj. horizontalne klasifikacije. Nadamo se da ćemo nakon provedene klasifikacije moći pokazati da te, zasad samo uvjetne, termine možemo koristiti za imenovanje vrsta, podvrsta i žanrova srednjeg vijeka.

Unutar izvedena korpusa razlikovat ćemo dvije grupe tekstova koje se različito odnose prema pojmu *crkvena drama*. To je grupa *liturgijskih drama* (uvrštena u grupu I.), s jedne strane, i *crkvenih prikazanja* (II.grupa), s druge strane. Držimo da je u njima interpretiran jedan jedinstveni vrsni model kojem možemo dati naziv *crkvena drama*. Termin *crkvena drama* - kao naziv za najviši stupanj subordinacije, tj. književnu vrstu - izdvojili smo u odnosu na često susretane termine *religijska drama* i *srednjovjekovna*

¹⁸ Tekst je objavio Franjo FANCEV u: *Novi prolozi za povijest hrvatske crkvene drame*, u: *Nastavni vijesnik*, knj. XXXVI, Zagreb, 1928, str. 1-21. Sačuvan je on u mlađem latiničkom rukopisu (Fancev donosi prijepis iz Vitasovićeve-zadarske pjesmarice iz 1685.g.), ali i Fancev, kao i F.S. PERILLO, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Split, 1978., te V. Štefanić (Vjekoslav ŠTEFANIĆ, *Hrvatska književnost srednjeg vijeka*, Zagreb, 1969.) navode da je to dramsko prikazanje kasniji prijepis drame nastale već krajem 15. stoljeća ili ranije.

¹⁹ Vertikalna će nam klasifikacija pri tome biti od pomoći pri uvrštavanju djela u različite razrede - prije svega po njihovu odnosu prema nekom unaprijed zamišljenom modelu, po broju, vrsti i značenju dodatnih informacija koje sadrže, a ne po mjestu što im ga namijenjuje poetika u vrijeme kad su nastali. Horizontalna klasifikacija će nam biti od pomoći pri istraživanju međusobnih razlika između književnih vrsta unutar određenog žanrovskog modela.

crkvena drama. Njemu smo se priklonili stoga što u sebi obuhvaća pojam *drama* (u značenju pjesničke vrste unutar dramskog roda suprostavljene pojmovima lirika, epika; te drama kao dramska umjetnost u smislu neposrednog prikazivanja pred publikom) i pojam *crkva* (kao termin koji "predstavlja zbiljsko zajedništvo kršćana s Kristom i međusobno"²⁰). Termin *religijska drama* po našem je sudu suviše općenit, jer pojam religija obuhvaća značenje vjere, vjeroispovjesti uopće, dakle, mnogo šire područje koje osim kršćanstva (kao konstitutivnog obilježja naših tekstova) obuhvaća i niz drugih, bitno različitih, vjeroispovijesti. Skupini dramskih tekstova ne možemo pridati ni naziv *srednjovjekovna drama*, stoga što se pridjev *srednjovjekovna* u današnjim povijestima književnosti češće rabi u kombinaciji s imenicom književnost, te označuje ne samo jednu literaturu u njenim vremenskim granicama, već i osebujan stil i osebujnu tematiku koji su karakteristični za jednu određenu epohu. Možda bismo termin *srednjovjekovna drama* (slijedeći formulu korištenu pri obilježavanju književnosti određenog doba) mogli upotrijebiti kada bismo njome željeli odrediti književnu vrstu koja je postojala u srednjem vijeku, te na dalji razvoj dramske književnosti nije imala bitna utjecaja. U takvu slučaju previše bismo računa morali voditi o konvencijama vremena u kojem je djelo nastalo, a izmakla bi nam činjenica da djela iz različitih epoha mogu biti međusobno nalik, makar i ne nastaju unutar okvira identične vrste (te ih stoga danas možemo promatrati kao pripadnike iste skupine). Za razliku od tog pojma držimo *crkvenu dramu* prikladnijim terminom stoga što on u sebi obuhvaća ne samo književne forme koje su svojim porijeklom vezane uz srednji vijek, već i one kasnije oblike koji su u sebi trajno zadržali elemente dramske književnosti obilježene specifičnim sadržajem i formalnim osobinama. Taj nam termin daje više prostora za sinkronijsku dimenziju, tj. za uopćavanje, ali i za analizu pojedinačnih primjera, tj. dijakronijsku dimenziju.

Crkvena drama je, dakle, književna vrsta koju bismo mogli najopćenitije odrediti, slijedeći donekle Pavličića, kao fikcionalno djelo specifična sadržaja u kojem nema autorskih komentara, a pisana je u obliku dijaloga. Njen vrsni model je interpretiran u razredima *liturgijska drama* i *crkveno prikazanje*.

Slijedeći nam je zadatak utvrditi na temelju kojih dodatnih informacija smo iz temeljnog modela vrste, tj. *crkvene drame*, izdvojili navedene

²⁰ *Biblijski leksikon*, Zagreb, 1988, str. 59. Slična određenja pojma crkva možemo naći i u *Leksikonu JLZ* objavljenom 1974 u Zagrebu.

podskupine. Pri tipologizaciji dodatnih informacija moramo odrediti da li je bitan broj informacija ili njihova strukturalna vrijednost, da li su one vezane uz sadržajni ili formalni aspekt djela, te kakva je uloga žanrovskog sustava srednjovjekovlja u općoj hijerarhizaciji književnih formi. Prije no što pristupimo navedenim istraživanjima moramo se osvrnuti na žanrovski sustav u kome su date književne forme nastale. Načela horizontalne klasifikacije poslužit će nam pri međusobnom razlikovanju pojedinih grupa djela. Držimo, naime, da moramo odrediti razloge zbog kojih smo *crkvenu dramu* izdvojili kao posebnu književnu vrstu, te precizirati u odnosu na koje druge vrste je ona izdvojena.

Moramo također riješiti nejasnoće što se javljaju pri razlikovanju dvaju izdvojenih podvrsta - *liturgijske drame* i *crkvenih prikazanja*. U njihovu primjeru, naime, postoje izrazite sličnosti zbog kojih držimo da mogu biti podređene nadređenom pojmu *crkvene drame*, iako je pri izučavanju njihova porijekla vidljivo da je u njima interpretiran različit vrsni model.

Pavao Pavličić je istakao da je moguće utvrditi pripadnost djela određenim specifičnim skupinama ovisno o tome kako u pojedinom književnom razdoblju žanrovski sustav interpretira modele književnih vrsta. Pri analizi žanrovskog sustava srednjega vijeka treba imati na umu Jaussovu misao da moderna sistematika triju osnovnih vrsta ili "prirodnih oblika" književnosti: lirsko - epsko - dramsko nije prihvatljiva za opis i klasifikaciju srednjovjekovnih djela. Jauss ujedno ističe da je u srednjem vijeku, uslijed nepoznavanja podjele religioznog života i književne kulture, sva književnost funkcionalno određena svojim "središtem u životu" te stoga predmet izučavanja nije rod (prisutan u svijesti suvremenika) već funkcija djela."²¹

Struktura i razvitak srednjovjekovne književnosti imaju, dakle, drugačiji karakter nego struktura i razvitak nove književnosti, točnije književnosti nakon razdoblja renesanse. O činjenici da je postojanje starih žanrova u odnosu na one u novoj književnosti u većoj mjeri uvjetovano primjenom i praktičnim životom, te da se oni javljaju ne samo kao razni oblici književnog stvaralaštva, nego i kao pojave starog načina života u najširem smislu riječi, govorio je i A.S. Lihačov u svojoj studiji *Poetika stare ruske književnosti*. Termin žanrovski sustav Pavao Pavličić preuzeo je upravo od tog znanstvenika. Njegova teza da "sistem prepoznamo po tome

²¹ Vidi: H.R. JAUSS, *Estetika recepcije*, Beograd, 1978., kao i Jauss. H. R., *Teorija rodova i književnost srednjeg vijeka*, u: *Umjetnost riječi*, XIV, 3, Zagreb, str. 327-352.

što se u njemu različite književne vrste međusobno podrazumijevaju, a sve se oslanjaju na isto ili slično shvaćanje književnosti. Upravo se vrste podrazumijevaju tako da između sebe nekako dijele krug raspoloživih sadržaja, stilova, shvaćanja svijeta, društvenih pozicija itd, pa ono što usvaja jedna, to druge obično zaobilaze."²² proizišla je iz Lihačovljeva zaključka da "u književnosti i folkloru žanrovi sadrže čitav kompleks društvenih potreba i postoje (...) u strogoj zavisnosti jedan od drugog. Žanrovi sačinjavaju određeni sistem na osnovi toga što su plod čitavog jednog spleta uzroka, a i zato što između njih postoji uzajamna povezanost u kojoj oni podržavaju postojanje jedan drugog i u isto vreme konkurišu jedan drugom."²³ Kao i Jaus, i Lihačov tvrdi da se suvremena podjela na žanrove²⁴, zasnovana na čisto književnim obilježjima, javlja relativno kasno - tek u doba renesanse, te da su za srednjovjekovni sustav žanrova od presudne važnosti osim književnih bile i vanknjiževne, uporabne funkcije.²⁵

Očito je da se pri proučavanju žanrovskog sustava srednjovjekovne književnosti moramo osloboditi suvremenog poimanja žanra, odnosno vrste, te da pri diferenciranju književnih oblika srednjeg vijeka na umu treba imati činjenicu da je srednjovjekovna estetika, prije svega, primijenjena estetika, kao i Lihačovljevu tvrdnju da je, bez obzira na prevlast vanknjiževnih činilaca pri formiranju žanrova, specifični karakter žanra izražen vrlo snažno. Takva je načela slijedio i Eduard Hercigonja kada je, prema

²² P. PAVLIČIĆ, nav. dj., str. 148.

²³ D.S. LIHAČOV, *Poetika stare ruske književnosti*, Beograd, 1972, str. 52.

²⁴ Razlog korištenja termina *žanr* (u odnosu na termine *vrsta*, *podvrsta*) su ovom prilikom slijedeći:

1. Lihačov navedeni termin koristi, doduše, kao sinonim za *vrstu*, ali i kao naziv za književni oblik uvjetovan određenom poetikom razdoblja;
2. takav način uporabe termina *žanr* rezultirao je Pavličićevom definicijom *žanra* kao naziva za strogo konvencionaliziranu formu u okvirima određenog sistema.

²⁵ Upravo činjenica da kao temelj izdvajanja žanrova nisu služile književne osobine žanra, već, predmet, odnosno tema kojoj je djelo bilo posvećeno rezultirala je još jednim važnim obilježjem srednjovjekovne književnosti - pojavom mnoštva tzv. *mješovitih žanrova*. O potrebi proučavanja interferentnih književnih oblika koji obilježavaju književnost srednjovjekovlja pisao je Eduard HERCIGONJA u *Povijesti hrvatske književnosti* 2, Zagreb, 1975., kao i Dunja FALIŠEVAC u *Neki genološki problemi u vezi s hrvatskom dramskom književnošću*, u: *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991*, Osijek-Zagreb, 1992.

predmetu i obliku poruke, raščlanio tekstove hrvatske srednjovjekovne književnosti.

Ne ulazeći u detaljniju analizu Hercigonjine podjele moramo spomenuti da autor u toj, kao što i sam napominje, uvjetnoj podjeli izostavlja skupinu *liturgijskih dramskih tekstova*. Doduše tekst *Ideši že, milostivče, ka požrtiju* on ubraja u grupu liturgijskih tekstova, navodeći da taj "ritmizirani predložak" u dramskoj cjelini obreda na Veliki petak djeluje kao dio drevne liturgijske igre. Shodno takvu mišljenju možemo samo pretpostaviti da i preostale tri liturgijske drame, iako ih autor izriekom nigdje ne spominje, možemo uvrstiti u istu grupu liturgijskih igara. One su, dakle, izdvojene iz grupe kojoj Hercigonja pridaje naziv drame - prikazanja, te su uvrštene u grupu liturgijskih tekstova. Razdioba, utemeljena na sociološkoj i formalnoj ravni, u ovom slučaju je očito nedosljedna. Glede predmeta poruke - prenošenja vjerskih istina - liturgijske drame zaista možemo uvrstiti u grupu liturgijskih spisa, ali formalni postupak navedenu grupu tekstova usmjerava k dramskim tekstovima, bez obzira na to što je u njima interpretiran vrsni model narativnih biblijskih tekstova.

Razlozi zbog kojih držimo da grupu *liturgijskih drama* možemo uvrstiti, zajedno s *crkvenim prikazanjima*, u vrstu *crkvena drama* biti će nam jasniji ako se kratko osvrnemo na pitanje porijekla srednjovjekovnih dramskih formi, tj. na vrsni model koji je u njima interpretiran.

Liturgijska drama

O porijeklu dramskih tekstova koje smo uvrstili u skupinu *liturgijskih drama* ovom ćemo prilikom²⁶ spomenuti samo da su one najstariji oblik dramske umjetnosti u srednjem vijeku. Svoje motive one crpu iz nadasve dramski intoniranih dijelova liturgije: navještenja, rođenja, muke i uskrsnuća Isusova. Kao integralni dio bogoslužja *liturgijska drama* se javlja kao prikazivanje, predstavljanje teksta nasuprot kazivanju, naraciji liturgijskog obreda, te je veza s biblijskim tekstovima presudna za utvrđivanje njihova podrijetla. Ona se rodila na liturgijskom jeziku u okružju liturgije koja je reproducirala društvenu moć i razumljivo je da ju je upravo takovo totalitarno okružje 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 svojnom

²⁶ O *liturgijskoj dram*i i njenu porijeklu vidi u: Adriana CAR-MIHEC, *Liturgijska drama i njeno porijeklo*, u: *Fluminensia*, 8, 1996, 1-2, str. 79-86.

jednog vremena, srednjovjekovnoga žanrovskog sustava i na druge sisteme nisu imale utjecaja

Crkveno prikazanje

Dalji razvoj dramskih formi na našim područjima možemo pratiti tek od 14. i 15. stoljeća, ali sada u sasvim novim oblicima koji, u odnosu na liturgijski tip drame, pokazuju drugačije transformacije vrsnog modela *crkvene drame*. Uzrok takova diskontinuiteta moguće je obrazložiti mnogobrojnim činiocima. Neke od njih možemo potražiti u sociološkim pretpostavkama - nastanak i razvoj određenih društvenih pojava mogao je biti od presudne važnosti za pojavu novih kazališnih oblika. Iako ne možemo nijekati tijesnu vezu između liturgijskog obreda i novih dramskih oblika - *crkvenih prikazanja* - ne možemo prihvatiti, do sada mnogo puta u našoj kritičkoj literaturi doticanu, tezu o jednoznačnoj evoluciji našega srednjovjekovnog teatra.²⁷

U odnosu na rano srednjovjekovno razdoblje društvene okolnosti koje su uvjetovale pojavu nove dramske podvrste u 14. i 15. stoljeću (to je doba, naime, u kojima nastaju naša prva *crkvena prikazanja*) bitno su izmijenjene. Težnja kršćanskog društva da se ukruti u strogoj i centralističkoj vlasti, da ističe pravni i institucionalizirani vid izvanjskog ponašanja rezultirala je potpunim poistovjećanjem religije i kulture. Kao državna religija kršćanstvo daje biljeg ponašanju, ulogama i društvenim statusima, funkcioniranju institucija. Ali, takovo nametanje religije društvenim i kulturnim pritiskom uvjetovalo je s vremenom pojavu potpuno suprotnog procesa - gubljenja njegove snage, te tumačenja uloge Boga kao kozmičke i životne sile od koje je potrebno, na neki način, potražiti zaštitu. Religija se razvija u pravcu religije 'pojedinačnog spasenja', prema tome "ne začuđuje nas da je takva religija veoma razvila (...) kult mrtvih, traženje oprosta i brigu za pojedinačno spasenje svakoga."²⁸ Liturgijski kult u to je doba potpuno uniformiran i normiran za čitavu Crkvu, ali ezoteričan (latinski ili, pak, staroslavenski) jezik čini tu liturgiju nepristupačnom ogromnoj masi većinom nepismenih kršćana koji, najčešće, žive u veoma nepovoljnim

²⁷ O tzv. darvinizmu dosadašnje kritike hrvatskog religijskog kazališta iscrpno je pisao S.P. Novak u nizu svojih studija, od kojih, osim već spomenute knjige o Marulićevim dramskim djelima, kao najvažnije možemo izdvojiti slijedeće: S.P. NOVAK./J. LISAC, *Hrvatska drama do narodnog preporoda I.,II.*, Split, 1984; S.P. NOVAK, *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*, Split, 1977.

²⁸ J. LALOUX, *Uvod u sociologiju religije*, Zagreb, 1981, str. 97.

uvjetima. Uostalom, od puka se sve manje traži da u liturgiji aktivno sudjeluje, te se kao nadomjestak tome razvijaju pučke pobožnosti, koje su najčešće paraliturgijske ili izvanliturgijske.

Gotovo svi priručnici naše književnosti pučke pobožnosti vezuju s pojavom bratovština. Prve vijesti o bratovštinama, po sudu Josipa Bratulića, sežu još u 12. stoljeće i vežu se uz uz spomen sačuvan u *Povaljskoj listini* iz 1184. godine.²⁹ Kroz 13. stoljeće vijesti o bratovštinama već su mnogo obimnije, one postoje u Zadru, Dubrovniku, Rabu, Kotoru, dok se tijekom 14. stoljeća javljaju i u nizu drugih hrvatskih gradova. Glede veze naših bratovština s poviješću bičevalačkog, flagelantskog pokreta u Italiji Bratulić ističe: "Mnoge od ovih bratovština, prema domaćoj literaturi, jesu bičevalačke (batudi, verberati), te se isticalo da su postojale i ranije nego slične bratovštine u Umbriji, a kojima je začetnik Rainerije Fasani. U Perugi je takav pokret započet 1258., a naše bratovštine vjerojatno nisu starije, samo je u Italiji takav pokret bio zabranjen, a kod nas je trajao duže, negdje, čini se, čak do 17. stoljeća."³⁰ Rasprava o utjecaju talijanskog bičevalačkog pokreta na naše bratovštine presudno je utjecala i na proučavanje naše srednjovjekovne drame. U literaturi posvećenoj toj problematici daju se, naime, razlučiti dvije orijentacije: jedna u kojoj se ističe da su naša crkvena prikazanja pisana na temelju talijanskih predložaka, te druga po kojoj su se ona doduše ugledala na talijanske reprezentacije, ali direktnih predložaka nije bilo.

Pojava bratovština u 12. stoljeću uvjetovana je, dakle, velikim duhovnim promjenama toga doba na hrvatskom, ali i europskom području uopće. Slobodan P. Novak istakao je da su ove promjene sukladne pojavama prvih prikazanja na temu Isusove muke i uskrsnuća. "To je trenutak u kulturnoj povijesti u kojem koncepciju 'humilitasa', poniznosti, koncepciju prevažnu za prethodno razdoblje, koncepciju svojevrsne vertikalne etike, započinju očitavati u novom, horizontalnom ključu, ključu koji proizlazi iz reaktivizacije zaboravljene metafore o teatru svijeta. Naime, prema teološkoj reinterpetaciji spomenute metafore, ali i njenoj svojevrsnoj laicizaciji, ideal humilitasa i poniznosti prestaje biti brana teatralizacijama u svakodnevnom životu gdje se započinje proces raslojavanja društva (a i teatra) na sfere u kojima je svaki pojedini član vocatus sebe samog. Svak je

²⁹ Vidi u: Josip BRATULIĆ, *Srednjovjekovne bratovštine i crkvena prikazanja*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Split, 1985, str. 425-457.

³⁰ J. BRATULIĆ, nav. dj., str. 453.

svoj glumac! Za novu koncepciju svi ljudi su glumci u jednoj velikoj predstavi za nebeskog gledanja, ali novost reaktivizacije sada nije u tome! Novi koncept metafore 'theatrum mundi' unosi u povijest Evrope i mogućnost samoprikazivanja ne samo pojedinca nego i zajednice! Samoprikazivanje kolektiva u ovom slučaju vrlo će brzo prerasti u samoprodukciju kakva je u prethodnim razdobljima bila nemoguća!"³¹

Iz takova gledanja na povijest i uzroke nastanka *crkvenih prikazanja* vidljivo je zapravo da je ta nova književna forma, čije orijentire možemo potražiti sada u potpuno drugačijem feudalnom poretku, proizišla ne iz liturgijskog obreda, već upravo suprotno - iz narodnih pobožnosti koje su bile usmjerena protiv monoteističke dogmatike. Za razliku od *liturgijske drame* koja je u 10. stoljeću izrasla iz potrebe klera za nametanjem vjerske moći - pa shodno tomu nastaje interpretacijom strogo liturgijskih tekstova (čiju neprikosновенost vlast prikriva stvaranjem upravo dramskih oblika) - *crkvena su prikazanja* nastala iz potrebe puka za pojedinačnim spasenjem. Dakle, opet je, na neki način, crkveni obred postao pokretačem dramske aktivnosti, ali ne u smislu sekularizacije dramskih formi iz različitih oblika liturgijskog obreda, kao u slučaju *liturgijske drame*, niti u smislu vezanosti za prvobitne kultne crkvene funkcije, već u smislu nemogućnosti razdvajanja "duhovnog" i "svjetovnog", religioznog života i književne kulture. U srednjem vijeku sva je književnost, bez obzira na razlike između pojedenih vrsnih grupacija, bila funkcionalno određena, kao što smo već i spomenuli, svojim "središtem u životu", a to je središte vjera u Krista i njegov poziv. Stoga su nosioci novih dramskih aktivnosti, koji pripadaju sada drugačijem socijalnom sloju, samo djelomično nezavisni od crkve. Njihov novi način organizacije i djelovanja putem bratovština bitno se razlikuje načinom i svrhom od monopolistički ustanovljene službene crkvene institucije³², ali su produkti njihova stvaralaštva i nadalje uvjetovani njihovom pripadnošću toj istoj crkvi poimanoj u obliku zajednice svih onih koji vjeruju. Stoga, bez obzira na neodrživost teze o rođenju svjetovnog kazališta isključivo iz crkvenog obreda, ne možemo negirati vezu koja je između obreda i kazališta postojala.

³¹ S.P. NOVAK, nav. dj., str. 31.

³² Bratulić ističe da je crkvena vlast bila protiv izvođenja dramskih prikazanja, ali je nemoguće točno ustvrditi koliki je utjecaj njenih zabrana, jer ona nije imala direktnog utjecaja na bratovštine koje su bile glavnim organizatorom *crkvenih prikazanja*.

Pored navedenog, nikako ne smijemo zanemariti povezanost književnih oblika koji se javljaju u temeljnoj knjizi kršćanstva - Bibliji - s različitim srednjovjekovnim književnim formama. Biblija je, naime, razvila najrazličitije književne oblike: svjetovnu liriku, duhovnu liriku, legende o mučenicima, novele, povijesnu prozu, pouke i sl. Važno je istaknuti da su različiti oblici duhovne lirike bili presudni u formalnom (mislimo ovdje na oblik korištenih stihova, ponajprije osmerca, koji su prisutni u najstarijim *crkvenim prikazanjima*) i sadržajnom pogledu pri nastanku lirsko-narativnih pučkih pjesama kao temelja iz kojeg su se razvila *crkvena prikazanja*. Hercigonja, naime, tvrdi da "u procesu reforme staroga liturgijskog repertorija, prilagodbe rimskom obredu redigiranjem plenarnih misala i brevijara, tijekom 12.-13. stoljeća, glagoljaški pisci posizu i u bogato izvorište srednjovjekovne latinske himnodije (sačuvavši ipak i neke stare - moguće čak i ćirilo-metodske - liturgijske pjesničke tekstove).(...) Bez obzira, međutim, na izvorni versifikacijski oblik te himnodije (vezani stih, slobodni stih s rimom ili bez rima) glagoljaški prevodioci te 'šekvencije' (himne) u crkvenoslavenski jezik slobodno - ponekad parafrastički - ili pak zamornom doslovnošću slijede prijevodom tekst predloška - no redovito prozom koja rijetko pokazuje tragove nastojanja oko ritmizacije."³³ Govoreći o daljnjem utjecaju latinske himnodije na naše neliturgijsko pučko pjesništvo, Hercigonja dodaje da se forma latinske crkvene pjesme (pisane su one izosilabičkim ambrozijanskim osmercem) lako adaptirala na vanliturgijsku upotrebu iz tog razloga što je rani pučki hrvatski stih posjedovao osobine na osnovi kojih se je lako mogao prilagoditi romanskome izosilabičkom kupletu.³⁴ U svezi, pak, sa sadržajem, pučke lirsko-narativne pjesme bile su - gotovo bez iznimke - vjerske inspiracije, imale su obrednu funkciju i najčešće su vezane uz božićni i uskršni ciklus, motiv Majke božje, pojedine svece i slično.

Spomenuli smo da je *liturgijska drama* pisana od strane klera, a u funkciji obreda, te zato u njoj možemo, kao što je ustvrdio Miho Demović, razlikovati nekoliko stupnjeva obrade.³⁵ Svi su ti tekstovi prožeti duhom crkvene nadmoći, te su stoga i pisani liturgijskim jezikom, uzvišenim

³³ J. HERCIGONJA, nav.dj., str. 158.

³⁴ Hercigonja se nastavlja na istraživanja Ivana SLAMNIGA iz njegove studije *Hrvatska versifikacija*, 1981, Zagreb.

³⁵ O razlici između obredne drame, dramskih obreda i obreda bez dramskog izražaja vidi u: M. DEMOVIĆ, nav. dj.

stilom. "U tekstovima te ranije faze Krist, pa čak i u jaslicama, prikazan je kao Creator (Stvoritelj), kao gospodar i vladalac, kralj kraljeva, nebeski kralj koji je daleko od ljudskih boli i patnji.

U tekstovima pučkih obreda, iz kojih su se razvila crkvena prikazanja, Krist postaje Redemptor (Otkupitelj), on je božanstvo koje otkupljuje ljudske grijehe svojom vlastitom žrtvom i patnjom koju podnosi na ljudski način."³⁶

U *crkvenim prikazanjima* jezik postaje narodni, stil se spušta na razinu slušatelja, pokretač prikazanja postaje puk koji uslijed straha od kazni, koji se narodu utjelovljuje propovijedanjem, teži traženju oprosta, štovanju nekih svetaca, ali i kultu mrtvih, grijeha i naplate, te brizi za pojedinačno spasenje svakoga ponaosob. *Crkvena prikazanja* se u takovu okruženju, uslovljena novom primjenom i praktičkim životom, nisu mogla razviti iz *liturgijske drame* unutar koje je počivalo skriveno strogo "oko vlasti". Pokret bratovština morao je posegnuti za novim izvorom kako bi za svoje potrebe stvorio dramske književne oblike koji bi odgovarali njegovim potrebama.

Kolumbićeva pretpostavka o izvorima srednjovjekovne pasionske dramatike, koja je po njegovu sudu u velikoj mjeri primjenjiva i na druge tematske skupine, za sada se u našoj kritičkoj literaturi drži najrelevantnijom. Prema toj pretpostavci u *crkvenim prikazanjima* interpretiran vrsni model pučke duhovne poezije. Teze o transformacijskim dramskim strukturama navedenog autora umnogome korespondiraju s Pavličićevim pretpostavkama o uvjetima koji su potrebni pri razlikovanju književnih formi koje imaju približno isti stupanj modifikacije temeljnog modela. Kako, prema tome, razlikovati, lirsko-narativne pjesme, od dijaloških plačeva, dramatiziranih plačeva ili od crkvenih prikazanja ako se sve one javljaju kao rezultat modifikacije jedinstvenog vrsnog modela - ovog puta duhovne lirske pjesme?

Sredstva koja nam Pavličić nudi kao pomoć pri razlikovanju književnih oblika unutar horizontalne klasifikacije mogu biti formalne ili sadržajne prirode. Sadržajni moment u navedenim transformacijskim žanrovskim skupinama u kojima je interpretirana jedinstvena tematska (točnije pasionska) skupina tekstova³⁷ odnosit će se na proširenje tematskih

³⁶ Nikica KOLUMBIĆ, *Razvojni put hrvatske srednjovjekovne drame*, u: *DHK - Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, Split, 1986, 10.

³⁷ Sadržajni aspekt pasionskih, ali i drugih srednjovjekovnih dramski tekstova iz skupine *crkvenih prikazanja* upućuje nas na spomenutu nemogućnost razgraničenja duhovne i

okvira unutar različitih razvojnih transformacijskih skupina. Formalni, pak, aspekt obuhvaća npr. odvajanje replika, uvođenje didaskalija, scena, motiva, sekvenci i sl. Upravo ti postupci temeljni su faktor koji nam pomaže pri razlikovanju književnih oblika, odnosno pri utvrđivanju odnosa određene forme prema formama izvedenim iz istog oblika.

Sadržajni i formalni aspekti dodatnih informacija koje sustav pridaje modelu Pavličićevi su termini koji umnogome korespondiraju s Kolumbićevim terminima kvantitativne, tj. kvalitativne promjene koje su, po njegovu sudu, uzrokom transformacijskog postupka, tj. nastanka novih književnih žanrova. Pogledajmo, dakle, slijedeći Kolumbića, na koji je način u srednjem vijeku nastala nova dramska forma kojoj danas pridajemo naziv *crkveno prikazanje*.

U okviru pučkih pobožnosti počele su se za potrebe laičkih crkvenih obreda sastavljati lirski tekstovi koji su imali snažno razvijen dramski karakter. Te *lirsko-narativne pjesme*, koje Kolumbić naziva prvim razvojnim stupnjem pasionskih tekstova, nastale su za pjevanje u bratovštinskim pučkim pobožnostima i u njima su slobodno interpretirani dijelovi teksta evanđelja postupnim širenjem motiva i pojedinih epizoda. Kao primjer spomenuta razvojna stupnja Kolumbić izdvaja dvije kraće tvorevine pod naslovom *Pesan od muki Hristovi*³⁸ i *Edga čusmo želne glase*³⁹. "Razlike među njima zapažaju se samo u manjim kvantitativnim promjenama, u ispuštanju ili dodavanju dvostihova, pa pripadaju jednoj jedinstvenoj verziji, zapravo već spomenutom *lirsko-narativnom žanru* kao prvom i početnom stupnju hrvatskog pasionskog ciklusa. Oni svojom unutrašnjom organizacijom, temeljenom na upravnom govoru, na dijalogu, postaju podloga za primamljivu i lako ostvarivu težnju za daljim osamostaljivanjem dijaloške fature."⁴⁰ Takva je osobina lirsko-narativnih

svjetovne književnosti. Svi spomenuti predlošci su, naime, određeni obrascem datim u temeljnoj knjizi srednjega vijeka - *Bibliji* - koja obiluje najrazličitijim književnim oblicima (u njoj možemo vidjeti različite skupine svjetovne i, duhovne poezije, pripovjedne proze, povijesne proze, pouke i sl.).

³⁸ Najraniji poznati njen tekst potječe s kraja 14. stoljeća i obrađuje Isusovu muku na križu i plač Marijin pod križem.

³⁹ Navedena je pjesma sačuvana u *Petrisovu zborniku* iz 1468. godine, a obrađuje Isusovo skidanje s križa i polaganje njegova tijela u grob.

⁴⁰ N. KOLUMBIĆ, nav, dj., str. 14.

tekstova vjerojatno bila poticajom nekom prepisivaču ili prerađivaču da, na temelju iste versifikacijske strukture, izvrši transformaciju lirsko-narativnog teksta u novi žanrovski tip. Taj je prijelaz izvršen kvalitativnim i kvantitativnim postupcima, te se stoga kao osnovna osobina novog - *dijaloškog tipa*⁴¹, u odnosu na prethodni, javlja veći broj dvostihova, a tekst je organiziran kao dijaloški iskaz, s podjelom na uloge. Što se tiče kvantitativna postupka dijaloški tekstovi u odnosu na prethodne narativne tekstove šire sadržaj, dok su kvalitativni postupci, presudni za prelazak u novi žanrovski stupanj, vidljivi, prije svega, u organizaciji dijaloga: "Dijaloška verzija pasionskih tekstova, u odnosu na prethodnu narativnu fazu, unosi tekstualno i strukturalno izdvojene osobe kao sudionike u upravnom govoru, dijalogu. To su prije svega aktivna dramska, a po nekim elementima i scenska lica, koja već sačinjavaju mali ansambl: Anjel, Gospa (majka), Ivan, Magdalena, Gospodin (sin) i Osip. Međutim, određenu scensku predodžbu pobuđuju i pasivna, ali u tekstu prisutna lica kojima se obraćaju aktivne osobe. To su, kako je već navedeno: puk, vratari, židovi (žudiji), vladike erusalimske, otac."⁴² Didaskalije se u ovim tekstovima javljaju ne samo kao oznake tko govori, već i kome se govori, te pobuđuju izvjesnu dinamiku i kretanje. Upravo one posjeduju strukturalnu važnost na osnovi koje su nastali oblici sa svim odlikama dramske koncepcije, tj. s mogućnošću scenskog izvođenja.

Prijelaz iz dijaloških plačeva prema novom žanru tzv. *dramatizaciji* izvršen je zahvaljujući, također, znatnijim kvalitativnim i kvantitativnim pomacima, što Kolumbić eksplicira na primjeru dvaju tekstova: onog s kraja 15. stoljeća kojeg je zapisao fra Šimun Klimantović negdje oko 1505. godine, te prijepisa fra Šimunova teksta koji je 1528. godine učinio fra Šimun Glavić. Kvalitativni pomaci, kao bitni nosioci žanrovskog preobražaja, vidljivi su u dosljednoj podjeli čitavog teksta na uloge, te čvrsto zacrtanoj scenskoj predodžbi koja je, bez obzira na složeniji fabulativni raspon, uskoro postala prikladnom podlogom za sadržajno obuhvatnije tekstove koji će postati primjerom novih žanrovskih struktura.

Najraniji tekst nove skupine književnih tekstova u kome su očite izrazite kvantitativne i kvalitativne promjene je *Muka* koja se nalazi u

⁴¹ Vidljivo je to iz tekstova poznatih pod nazivom *Plač Marijin* ili *Plač blažene gospoje* sačuvanim u dvama rukopisima: jednom vrbničkom glagoljskom s kraja 15. st. i jednom rapskom latiničkom kojeg je 1471. zapisao Matij Picić.

⁴² N. KOLUMBIĆ, nav. dj., str. 114.

Tkonskom zborniku, a koja je nastala krajem 14. ili početkom 15. stoljeća. Kako je taj tekst predstavlja za izučavanje skupine *crkvenih prikazanja*, zadržat ćemo se na Kolumbićevu izlaganju njegovih osobitosti, tj. na prikazu dodatnih informacija na temelju kojih se on izdvojio kao pripadnik osobite skupine u kojoj je interpretiran vrsni model duhovne lirike, ali koji je upravo zahvaljujući strukturalnoj važnosti dodatnih informacija poprimio sve osobine koje držimo obilježjem dramskih tekstova. Po tim osobinama, naime, možemo *crkvena prikazanja* uz spomenutu grupu *liturgijskih drama* podrediti vrsti *crkvenih dramskih tekstova* iako je u njima interpretiran različit model. Po nizu formalnih osobitosti te su skupine tekstova međusobno nalik, a njihova sličnost proizlazi i iz konteksta, tj. namjene koja im je u okviru žanrovskog sustava u kojem su nastale data.

Usporedimo li tako *Tkonsku Muku* čiji sadržaj obuhvaća događaje od Isusove propovjedi i Mandaljenina pokajanja do Isusove smrti i Petrova plača s *Plačem blažene dive Marije* vidljivo je da je *Muka* neovisno djelo koje u svojih 970 dvostihova sadrži samo 21 dvostih iz Klimantovićeva Plača. Kolumbić tvrdi da je "s obzirom na začinjavački prerađivački proces teško (...) vjerovati da bi preostalih 950 dvostihova, koji se ne podudaraju ni s jednom varijantom prethodne verzije, bili plod jednog autora. Morao je postojati neki prethodni tekst razvijenog prikazanja u kojem su u jačoj mjeri bili zastupljeni i dvostihovi iz prethodne dramatizacije. Da je to i moglo biti pokazuje nam glagoljska 'Muka Spasitelja našega' iz 1556 (...) Ta se 'Muka' podudara s tkonskim tekstom u 539 dvostihova, ali je ovdje važnije istaći da se u njoj nalaze 143 podudarna dvostiha s tekstom KL (Klimantovićev tekst, op. A.C.M.), odnosno 134 s tekstom AK (Picićev tekst, op. A.C.M.), dakle s varijantama prvozne dramatizacije."⁴³ Iz navedenog autor zaključuje da je spomenutim prikazanjima morao prethoditi neki, nama nepoznati, matični tekst koji je morao biti u tješnjoj vezi s tekstovima prethodnog genetskog stupnja.

Kvantitativni se čimbenici u prikazanjima, u odnosu na prethodne plačeve, očituju putem interpolacije dvostihova, povećanja broja scena i motiva, ali i umnažanja broja protagonista kojih je u tkonskoj varijanti 29, a u *Muci* iz 1556. godine čak 47. Oni su, po autorovu sudu, presudni elementi nastanka novih književnih formi koje su nezamislive bez povećanog broja osnovnih misaono-ritmičkih jedinica, scena i motiva, te aktivnih i pasivnih osoba.

⁴³ N. KOLUMBIĆ, nav. dj., str. 118-119.

Prelazak u novi književni oblik nezamisliv je, dakako, bez kvalitativnih postupaka. U navedenim primjerima oni se očituju u formiranju didaskalija koje su, za razliku od primjera u prethodnim plačevima, obilježene razvijenim smislom za scenski doživljaj zbivanja. Usmjerene na opis simultano koncipirane scene, didaskalije u prikazanjima sadrže upute o kretanju glumaca, o načinu glumačkog izražavanja, preciznije formulirane geste i mimiku. Kolumbićeva istraživanja o sceničnosti didaskalija u hrvatskim srednjovjekovnim prikazanjima iscrpno je nadopunio i proširio Boris Senker tvrdeći da većina didaskalija ima dvostruku 'referencijalnu funkciju', tj. odnose se na dva 'predmeta', imaju dva 'referenta': kazališnu predstavu i prikazani dramski svijet.⁴⁴ Govoreći o didaskalijama koje se istodobno odnose na zbivanje u imaginarnom dramskom svijetu i njihovu glumišnu realizaciju, Senker koristi metodu utemeljenu na Kowzanovoj sistematizaciji znakovnih sustava. Vezano za naš primjer, tj. za *Muku* iz 1556. godine⁴⁵ ističe da je taj tekst obilježen točnim određenjem prikladna mjesta (unutrašnjost crkve) i vremena (Cvjetna nedjelja, Veliki četvrtak i Veliki petak) izvođenja. Didaskalije ovog prikazanja obiluju podacima o smislu, sadržaju pojedinih replika, o njihovu tonu (o prozodijskim obilježjima glasovnih realizacija dijaloških dijelova teksta), gestama, položaju glumčeva tijela, kretanju glumaca, o rekvizitima, kostimima, izgledu pozornice i dekoru, te stoga Boris Senker zaključuje da literarna nezanimljivost većine didaskalija upućuje na činjenicu da su prikazanja bila namijenjena, prije svega, izvođenju na pozornici. Njihova je funkcija, u odnosu na prethodne žanrovke transformacije, pokazivala bitan pomak u odnosu na sociološku i teatrološku komponentu.

Analizu Kolumbićevih postavki o nastanku nove književne forme mogli bismo zaključiti autorovim riječima: "Cikličkim prikazanjem *Muke* iz 1556. završava razvojni put jedne tematske i dramske skupine hrvatskog srednjovjekovnog razdoblja. Ali time nije prekinut i genetski niz te tematske

⁴⁴ Senker tvrdi da didaskalije, s jedne strane, čitaocu potanko opisuju, ili barem sugeriraju, izgled pozornice i način glumačke izvedbe što si pisac predodžuje pišući svoj tekst, a s druge strane, zajedno s dijalogom, sudjeluju u stvaranju značenjskog sklopa koji obično nazivamo 'svijet umjetničkog djela' ili 'prikazani dramski svijet'. Vidi u: Boris SENKER, B., *Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Split, 1985, str. 426-451.

⁴⁵ Kako Senker svoja istraživanja temelji na tekstovima koje je Valjevac objavio u ediciji *Stari pisci hrvatski*, knj. XX. *Tkonska Muka* izmiče njegovoj pažnji.

skupine, naprotiv, on se nastavio i dalje razvijati, samo što su pri tome prestale živjeti neke bitne kvalitete kojima se tekstovi istog tematskog ciklusa nastali u razdoblju srednjeg vijeka odvajaju od onih u istom genetskom nizu, a koji su nastali u drugim stilskim i duhovnim razdobljima."⁴⁶

Crkvena prikazanja su, dakle, podvrsta književnih formi koje možemo podrediti vrsti *crkvena drama* bez obzira na činjenicu što su nastala (u odnosu na *liturgijsku dramu*) interpretacijom drugog vrstnog modela - duhovne lirske pjesme. Naime, njihov je nastanak uvjetovan vanknjiževnom funkcijom, određen je svojom upotrebom u raznim oblicima vezanim uz laički tip bogoslužja. Ona nastaju uslijed pojave novog načina života u kojem se javljaju bratovštine kao specifični vjerski pokreti koji za svoje potrebe posežu za sebi bliskim i poznatim književnim oblicima u koje unose promjene na sadržajnom i formalnom polju, te tako stvaraju novi književni oblik.

Na osnovi iznesenih pretpostavki o nastanku hrvatskih *crkvenih prikazanja* htjeli bismo još ponešto reći o njihovim karakteristikama. U Kolumbićevim istraživanjima bilo je govora o dvama tekstovima: *Muci* iz *Tkonskog zbornika*, te o cikličkom prikazanju iz 1556. godine. Uz razdoblje srednjega vijeka možemo povezati još neke tekstove koji, unatoč razlikama koje su u njima evidentne, po našem sudu, sadrže elemente na osnovi kojih ih možemo svrstati u istu skupinu tekstova. To su već spomenute drame: *Uskrsnuće Isukrstovo*, *Mišteri vele lip i slavan od Isusa kako je s križa snet zatim v grob postavljen*, *Od rojen'ja Gospodinova*, *Muka svete Margarite*, *Prikazan'je historije svetoga Panucija kako moli Boga, da mu očituje komu biše takmen na zemlji*, *Skazan'je od nevoljenoga dne od suda ognjenoga, napokonji koji ima biti*, i *Govoren'je svetoga Bernarda od duše osujene*.

U svim tim djelima možemo prepoznati jedinstveni siže. Posvećena su događajima koji su se u kontekstu srednjovjekovnoga pogleda na svijet uzimali istinitima neovisno o tome da li su se zaista i odigrali. U središtu njihova zbivanja nalazi se skroman život jednog lica - Krista ili pak nekog sveca (čiji je život zapravo prefiguracija Spasiteljeva života). Sve što se je u svijetu događalo prije njegove pojave samo je priprema za njegov dolazak, ono što se desilo nakon njegova dolaska i muke put je iskupljenja. Međusobni odnosi likova i njihovi odnosi prema Kristu (ili nekom svecu)

⁴⁶ N. KOLUMBIĆ, nav. dj., str. 15.

podvrgnuti su pri tome određenoj tradiciji (i književnoj, naravno), običaju, obredu vezanom uz njegovu slavu.

Ovom nam je prilikom važno istaći da je tradicionalnost ili "književna etikecija", kako je naziva Lihačov, prodrila iz feudalnog načina života u sve pore života, pa tako i u umjetnost, odnosno u način kojim je uvjetovan postanak i oblik naših prikazanja. Po Lihačovu ta se *književna etikecija* sastoji iz triju komponenti: iz pretpostavke kako se je određeni događaj koje djelo opisuje trebao odigrati, kako se je opisani junak morao ponašati u skladu sa svojim položajem, te iz pretpostavke kojim je riječima, tj. formulama pisac trebao opisivati određeni događaj. "Pred nama je, dakle, etikecija svjetskog poretka, etikecija ponašanja i etikecija izražavanja. Sve se sliva u jedinstveni normativni sustav, koji kao da je utvrđen unapred, stoji iznad autora i ne odlikuje se unutrašnjom celovitošću pošto se određuje spolja - predmetima slikanja, a ne unutrašnjim zahtevima dela."⁴⁷ Lihačov ujedno ističe da *književnu etikeciju* ne smijemo promatrati kao mehaničko ponavljanje uzora i formula, već kao variranje književnih kanona u zavisnosti od predstava pojedinog autora o "književnoj pristojnosti" koje su presudne u njegovu stvaralaštvu, te stoga srednjovjekovne književnosti možemo proučavati kao pojavu ideologije, pogleda na svijet. Ona je vodila k posebnom obliku tradicionalizma književnosti, pojavi utvrđenih stilskih formula, prenošenju cijelih odlomaka jednog djela u drugo, postojanosti likova, simbola i sl. Dodajmo, osim toga, da se na tradicionalnost postupka u srednjem vijeku nije gledalo kao na nedostatak, već je on izazivao kod čitaoca, uslijed velike uloge podređenosti umjetnosti društvenom životu, određeni refleks za stvaranje određenog raspoloženja. Tradicionalne formule, teme, motivi, siže i usmjeravali su čitaoca ili gledaoca k određenom pravcu, pri čemu ta svojevrsna stereotipija nije bila znakom slabosti književnog djela, već je, naprotiv, ukazivala na srž umjetničkog sustava srednjovjekovne umjetnosti. Veza između književne etikecije i žanra je pri tome uvjetovana predmetom o kome je riječ u pojedinom djelu. Upravo taj predmet je svojevrsni signal za izbor određenih formula koje zahtijeva književna etikecija, odnosno predmet (a ne književne osobine djela) temelj je za izdvajanje pojedinih žanrova. U srednjem vijeku upravo predmet pripovijedanja postupno stječe sva ona književna obilježja s kojima je taj predmet mogao biti vezan prema književnoj etikeciji, pa je na taj način postajao žanrovska oznaka u pravom smislu riječi.

⁴⁷ D.S. LIHAČOV, nav. dj., str. 117.

Pojam *književne etikecije*, odnosno važnost predmeta pri nastanku određenog književnog djela, spomenuli smo stoga što unutar djela uvrštenih unutar skupine *crkvenih prikazanja* postoje određene razlike uvjetovane upravo odabirom teme. Srednjovjekovni je žanrovski sustav, naime, interpretirao njihov model stvarajući unutar njega podskupine specifičnih formi i sadržaja koje je smatrao idealnim. Sadržaj, tema i predmet su pri tome odigrali presudnu ulogu. Osnovne karakteristike navedenih podskupina, u ovom slučaju žanrova, uvjetovane su postupkom interpretacija modela *crkveno prikazanje* sličnim instrumentima, pri čemu postoje određene sadržajne, a time i strukturalne posebnosti koje pri razlikovanju modela mogu pomoći.

Prije no što nešto više kažemo o različitim žanrovima nastalim unutar podvrste *crkveno prikazanje*, pokušat ćemo sumirati dosadašnja istraživanja. *Crkveno prikazanje*, kao osnovni model koji će biti interpretiran u tri različita žanra, određeno je sljedećim komponentama: *crkvena su prikazanja* pisana narodnim jezikom, tematikom su utemeljena na biblijskim temama i motivima, kao i apokrifnim i legendarnim tekstovima kršćanske predaje, usmjerena religiozno-didaktičkoj pouci (nikako subjektivnom doživljaju svijeta) koja je, pak, rezultirala izravnim obraćanjem gledaocima, uz snažno poticanje emocija. Stoga su dijalozi u prikazanjima najčešće upućeni gledaocima ili su organizirani kao pripovijedanje o određenom događaju, kao moralno-didaktička pouka, ponekad kao molitva ili pohvala. Te su karakteristike odredile strukturu *crkvenih prikazanja* koja je najčešće obuhvaćala prolog (izgovara ga obično anđeo ili svetac⁴⁸), komentare unutar teksta i nužni epilog⁴⁹ sa snažno izraženom poukom upućenom gledateljima. Demonstriranje vjerskih istina putem priča o Kristu ili nekim svecima unaprijed je određivalo karakter i ponašanje likova na pozornici. Ubersfeldski rečeno, protagonisti u *crkvenim prikazanjima* poprimaju osobine uloga, oni su kodirani akteri ograničeni svojom funkcijom koju im nameće njihova strogo kodirana priča preuzeta iz nekog biblijskog predloška.

⁴⁸ Početna besjeda najčešće sadrži izravnu invokaciju Boga, ponekad prelazi u obraćanje narodu tražeći od njega pažnju i poslušnost ili odmah prelazi na izlaganje osnovnog tijeka radnje.

⁴⁹ I ovdje najčešće nalazimo lik anđela ili kakvog drugog protagonista radnje koji je iz prikazanja izvukao pouku, molio blagoslov božji i duhovna dobra za gledaoce.

Većina navedenih prikazanja ne poznaje podjelu na činove. Temeljni čimbenik u formiranju kompozicije je prikaz biblijskog ili hagiografskog teksta (opisani su događaji, dakle, publici već unaprijed poznati), pri čemu dominira epsko, kvantitativno načelo. Radnja (linearna, bez tipičnih zapleta) u prikazanjima se izlaže uglavnom redom izlaganja u svojim izvorima, tj. u Bibliji ili legendi. Iz kompozicije proizlazi i tzv. mnogostruka ili simultana pozornica⁵⁰ na kojoj događaji slijede jedan za drugim.

Podređivanje tijeka radnje poznatom predlošku određivalo je, kao što smo i spomenuli, karakter i ponašanje osoba na pozornici. "Kako se njihove reakcije nisu zasnivale na prirodnom i individualnom proživljavanju, kako te osobe nisu živjele za sebe nego za kolektiv kojemu su bile prezentirane, sastavljači nisu osjećali potrebu da ih psihološki razrađuju, da njihove postupke u svakoj sceni posebno motiviraju. Zato život na sceni nosi radnja, zbivanje, goli događaj, u čemu i jest zanimljivost ovakvog teksta."⁵¹ Među protagonistima koji se nikada ne suprotstavljaju sudbini ne postoji uzajamnost, ni reciprocitet u iskazima te se radnja seli s jednog lica na drugo bez ikakve motivacije. Napetost se gradi na razini pojedinih epizoda, događaji, sporedne osobe i epizode se kvantitativno gomilaju, a didaskalije pričaju određeni dio radnje i nisu samo naputak redatelju.⁵²

Prikazanja su se obično izvodila o vjerskim praznicima, te su tako dobivala masovan i univerzalan značaj koji je bio uvjetovan odgojnim svrhama.⁵³

Napomenimo, osim toga, da je većina navedenih prikazanja pisana bez oznake autora, u osmeračkim distisima. "Osmerački dvostih je vjerojatno najbolje odgovarao okvirima misaono-poetskog dometa tadašnjeg pučkog čovjeka, razini njegova obrazovnog stupnja, a ujedno je bio pogodan za sve vrste prerađivačke stihotvoračke metode anonimnih 'začinjavaca', koja se zasnivala na kraćenju ili produživanju te na

⁵⁰ O strukturi srednjovjekovne pozornice vidi: Nikola BATUŠIĆ, *Struktura srednjovjekovne pozornice*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Split, 1985, str. 415-425.

⁵¹ N. KOLUMBIĆ, *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Split, 1985, str. 11.

⁵² Kao što tvrdi Senker njihov referent nije samo kazališna predstava, već i prikazani dramski svijet.

⁵³ O mjestu i vremenu izvođenja crkvenih prikazanja vidi u: F.S. PERILLO, nav. dj.

parafriziranju cjelina iz prethodnih tekstova.(...) Skučeni okvir osmeračkog dvostiha sputavao je upotrebu bogatijih i razvedenijih rečeničnih i poetskih struktura, utjecao je na formiranje posebnih jezičnih elemenata, sve sa ciljem da bi se u tako kratkoj formi postigao maksimalan broj riječi. To je pak formiralo posebnu sintaksu, a sve skupa posebnu poetiku izraza, poseban stil."⁵⁴

U svezi stila *crkvenih prikazanja* individualne su varijante bile vrlo ograničene, što je i posljedica činjenice da je stvaralaštvo u srednjovjekovnoj književnosti imalo manje osobni karakter, te autori nisu težili k formiranju vlastitog stila već su slijedili tradiciju koja je već prisutna u žanru što su ga izabrali.

Odabir žanrova u srednjem vijeku bio je, kao što smo i spominjali u svezi s pojmom *književne etikecije*, uvjetovan predmetom, tj. temom pripovijedanja. Sižee za svoja djela dramatičari toga doba, kao što i znamo, preuzimaju najčešće iz života Isusova, osobito iz njegove muke i uskrsnuća, kao i iz života svetaca, svetica i kršćanskih mučenika, te posežu za motivima posljednjeg suda. Proizvodi tih triju tematskih skupina, ako ih ispitujemo u njihovu sadržajnom i formalnom obliku, predstavljaju tri različita književna žanra: *misterij*, *mirakul* i *moralitet*.

Misterij

U prvom žanru - *misteriju* - obrađivan je starozavjetni ili novozavjetni materijal, prije svega događaj koji predstavlja polaznu osnovu kršćanske dogme o spasenju. Vremenski raspon prikazivanih događaja u tim anonimnih i osmeračkim stihom pisanim *misterijima* je ogroman, te obuhvaća mnoštvo epizoda od stvaranja svijeta i čovjeka, izгона iz Raja i drugih momenata inspiriranih starozavjetnim materijalom do Kristova rođenja, mladosti, čuda, izdaje, suđenja, golgote i uskrsnuća, kako ih opisuje Evanđelje. Većina *misterija* ne završava samo trijumfom uskrsnuća već najavljuje Kristov povratak, a neka prelaze u budućnost prikazujući Strašni sud, poraz Sotone i uspostavljanje vječnog blaženstva na zemlji, tj. kraj povijesti.

Pogledajmo načas naše primjere. *Muka Spasitelja našega iz Tkonskog zbornika* obuhvaća događaje koji započinju slikom gdje "Maria Magdalena lipo se ob(uk)ši, oholo se noseći"⁵⁵ polazi na Isusovu propovijed nakon koje se pokaje, a završava Isusovom smrću i Petrovim plačem. Na to se

⁵⁴ N. KOLUMBIĆ, nav. dj., str. 14.

⁵⁵ F. FANCEV, nav. dj., str. 247.

prikazanje nastavlja *Uskrsnuće Isukrstovo* koje je, po sudu Franje Fanceva⁵⁶, sastavljeno od dvaju fragmenata: u prvom se opisuje Isusovo oslobađanje svetih otaca iz limba, dok u drugom dijelu nalazimo opis uskrsnuća Isukrstova.

Muka iz 1556. godine je podijeljena u tri izvedbena dana (na Cvjetnu nedjelju, Veliki četvrtak i Veliki petak) i sadržajno je proširena u odnosu na prethodni, tkonski tekst. To je do sada najobimniji poznati tekst naše pasionske dramatike čiji sadržaj započinje nešto prije, a završava nešto poslije *Tkonske muke*. U njegovu početku obrađene su scene kojih nema u drami iz *Tkonskog zbornika*: scena o Lazaru, optužbe protiv Isusa, Isusov ulazak u Jeruzalem i prva Isusova propovijed. U sredini također ima nekoliko scena kojih u *Tkonskoj muc*i nema: npr. Isus u tamnici, Isusov hod na Kalvariju, Osip, Nikodem i ostala pratnja pod križem, dok je scena Judina vješanja znatno proširena. I ova *Muka* završava Isusovom smrću, ali i anđelovim epilogom.

Nakon *Muke* slijedi drugo prikazanje *Mišteri vele lip i slavan od Isusa kako je s križa snet zatim v grob postavljen*. Iako taj misterij u rukopisu iz 1556. godine slijedi kao nastavak *Muke*, te je iz tog razloga vjerojatno bio i prikazivan u sklopu cikličkog izvođenja za vrijeme korizme i Uskrsa, po Kolumbićevu je sudu on posebna cjelina koja se ne nastavlja na radnju cikličkog prikazanja, nego predstavlja njegovu posebnu preradu. Zapčinje on anđelovim prologom u kojem anđeo poziva gledaoce na pažnju, te ih potom upućuje na događaje koji su bili uzrokom Kristove smrti. Slijedi potom drama o skidanju Isusa s križa, za koju Kolumbić tvrdi da predstavlja u biti jedan novi transformacijski proces čija je osobitost hipertrofiranje jednog sadržajnog dijela ranijeg predloška, kao i osamostaljivanju tog dijela teksta koji se potom pretvara u posebnu dramu.

Prikazanje *Od rojen'ja Gospodinova*, za razliku od prethodnih *misterija* u kojima se obrađuju događaji vezani uz uskršnji ciklus, tematizira rođenje Isusovo, dakle, božićni ciklus. Iako navedeno djelo nije sačuvano u rukopisima iz 15. stoljeća, tj. mlađe je za gotovo dva stoljeća od prikazanja *Tkonskog zbornika*, Fancev tvrdi da "ono svojim postankom sasvim lijepo pristaje u doba, kad su nastala i prikazanja *Tkonskog zbornika*, to jest svakako na kraj 15. stoljeća. Dokaze za to imamo u njemu samome. Prvi je

⁵⁶ Spomenutim se stavom Fancev suprostavio Rudolfu STROHALU, *Starohrvatska glagolska crkvena prikazanja*, u: *Nastavni vjesnik*, 19, 1910, str. 211-219. koji drži da Tkonski zbornik sadrži tri drame: *Muka s smrt spasitelja našega*, *Kako Isus oslobodi svete oce iz limba* i *Uskrsnuće Isukrstovo*.

dokaz u osnovi same obrade, koja ni za jedno lice ne prekoračuje biblijski opis Isusova rođenja. Cijeli njezin interlokuratorij sastoji se od Marije, Josipa, Anđela, Pastira i trojce 'ostara'- gostionika. (...) dramatizaciji Isusova rođenja oni su bili potrebni, da bi se vjernicima zorno prikazalo ono mjesto u jevanđelju po Luci (III-7), gdje se kaže: I rodi sina svojega prvenca, i povi ga, i metnu ga u jaslje; jer im ne bijaše mjesta u gostionici'. Uostalom uvođenje gostionika u prikazanje rođenja Isusova nije izum anonimnog autora našega prikazanja, već se oni uz druga neka lica potvrđuju u dramaturzijama iz božićnog ciklusa od 14. stoljeća."⁵⁷ Dokaz je pripadnosti ovog teksta najranijem razdoblju naših prikazanja i oblik njegovih didaskalija koje su vrlo opširne (poput didaskalija iz tkonske *Muke*), za razliku od onih u kasnijim tekstovima gdje su didaskalije vrlo kratke, te se često svode na ime protagonista. Osmeračka struktura stihova s parnim rimama i vrlo jednostavna dikcija dodatni su argumenti kojima Fancev potvrđuje svoje mišljenje da svoje porijeklo ovaj tekst veže uz 15. stoljeće. Sastavljač drame se, dakle, tematski nije bitno pomakao od Lukina pripovijedanja u Evanđelju. U svezi s umetnutim scenama u kojima se opisuje Ivanovo kucanje na vrata triju gostionika, moramo napomenuti da su one odraz želje priređivača za konkretiziranjem i vizualizacijom Lukine izjave u kojoj se navodi da Josip s Marijom u Betlehemu nije ni u jednoj gostionici mogao dobiti konačište.

Važno je, naime, istaći da su neke scene iz srednjovjekovnih *misterija* davale povoda za umetanje realističkih prizora. One se najčešće vežu uz Isusovo rođenje u betlehemske štale, posjet pastira, dolazak triju kraljeva. Nadasve drastične prikaze nalazimo i u scenama Isusove muke, lakrdijaškim razgovorima vojnika prilikom Isusova krunjenja trnovim vijencem, u scenama šibanja, nošenja križa i konačno samog razapinjanja. Realističke elemente naći ćemo i u razgovorima zanatlija koji izrađuju pomagala koja će biti potrebna za Isusovo razapinjanje na križ, što ćemo vidjeti na primjeru jednog teksta - *Muke Isukrstove s prigovaranjem Dive Marije*⁵⁸ koji, po Badalićevu mišljenju, bez obzira na njegov kasni materijalni nastanak možemo vezati sa starohrvatskim crkvenim prikazanjima iz 15. i 16. stoljeća. Želimo, naime, istaći da svi ti realistički elementi čine bitnu komponentu srednjovjekovnih crkvenih prikazanja, posebice *misterija*, bez

⁵⁷ F. FANCEV, nav. dj., str. 9-10.

⁵⁸ J. BADALIĆ, *Muka Isukrstova - neobjavljena varijanta starohrvatskog prikazanja*, u: *Mogućnosti*, Split, 1973, str. 695-700.

obzira na vrijeme njihova nastanka. S vremenom taj realizam biva sve grublji, u prikazanja se vrlo često uvode elementi lakrdije i groteske što je bilo čestim uzrokom zabrane prikazivanja od strane crkvene vlasti.⁵⁹

Događaji opisani u našim tekstovima teže ka živom prikazivanju biblijskih zbivanja, koja se, sa svojim imanentno dramskim elementima, nalaze u liturgiji. Kazalište *misterija* je otvoreno, trijumfalno, ono pozivajući širi ruke da bi prihvatilo neobrazovane i prostodušne gledaoce i odvelo ih od svakodnevnog i konkretnog k skrivenom i istinitom. Za pisca i gledaoca opisani događaji od najvećeg su značenja, ali je stil prikazivanja narodni - uzvišeni se događaj, naime, nastoji osuvremeniti, povezati sa životom bez obzira na to koliko bio uzvišen. Uzroke takova stila u kojem dolazi do spajanja visokog i niskog stila (a koji je u antičkoj književnosti bio strogo odvojen) Erich Auerbach tumači utjecajem Biblije koja je stvorila nove vrste uzvišenog gdje svakodnevno i nisko nisu isključeni - "Svaki komad srednjovjekovne dramske igre ponikle iz liturgije predstavlja deo jedne, u stvari uvek iste celine; jedne velike drame, čiji je početak stvaranje sveta i ogrešenje, a vrhunac utelovljenje i muke Isusove, čiji će očekivani kraj biti Hristov ponovni dolazak i strašni sud. (...) U toj velikoj drami svi su događaji svetskog zbivanja načelno sadržani, i sve visoke i niske ravni ljudskog ponašanja, kao i sve visoke i niske ravni njegovog stilističkog izraza, imaju u tome kako moralno, tako i estetički dobro saznavano opravdanje svoga postojanja; zato nema nikakvog razloga za odvajanje uzvišenog od nisko-svakidašnjeg, koje je već u samom Hristovom životu i patnjama nerazdvojivo povezano; i nema nikakvog razloga za trud oko jedinstva mesta, vremena ili radnje, pošto postoji samo jedno mesto: svet; samo jedno vreme: sada, koje od početka pripada svakom vremenu; i jedna jedina radnja: pad i spasenje čoveka."⁶⁰

Misteriji su, dakle, tekstovi vezani uz sudbinu čovječanstva u čijem je središtu Isusov lik. Prikaz njegove osobe i njegova puta, dakle, sadržaj *misterija*, djelovao je na stvaranje nekih formalnih specifičnosti tog dramskog žanra. U središtu aktancijskog modela navedenih tekstova uvijek nalazimo kao subjekt lik Krista čiji je objekt djelovanja grješno čovječanstvo koje će on, na nalog Boga - oca (adresanta), a u svrhu izbavljenja (adresata) osloboditi od vječnog prokletstva kroz svoju žrtvu na

⁵⁹ O zabranama izvođenja crkvenih prikazanja pisao je Josip Bratulić u već spomenutoj studiji.

⁶⁰ E. AUERBAH, *Mimesis*, Beograd, 1978, str. 155.

križu. Na mjestu protivnika nalazimo više protagonista (Juda, Židovi, đavli, Kaifa, Anna i dr.) koji se javljaju kao protivnik subjekta i njegove radnje. Na mjestu, pak, pomagača smješten je niz konkretnih (majka Marija, apostoli, Lazar i dr.), ali i apstraktnih likova (Jakost, Krepost, Pravda, Ljubav, Mudrost, Vjera).

U *misterijima* vezanim uz motive uskrsnuća i spašavanja Svetih otaca iz limba aktancijski model bitno se ne mijenja. Glede spašavanja Svetih otaca subjekt radnje je i nadalje Krist, a objektom radnje sada postaju duše u limbu, na mjesto pomagača, tj. protivnika javljaju se anđeli, tj. đavli, odnosno vjera, tj. nevjera, proizišle iz srednjovjekovne binarne podjele po kojoj je mjesto mučenika u središtu vječne sukobljenosti između sila dobra i sila zla (dakle, slično kao i u slučaju *misterija* posvećenih muki Kristovoj). Lik Krista pri tome je, prema Fryeu, po svojoj moći djelovanja nadmoćan u stupnju "drugim ljudima i svojoj okolini, junak je božansko biće, a pripovijest o njemu bit će mit u uobičajenom značenju priče o bogu."⁶¹ On sudjeluje u drami čija je svrha duhovno i tjelesno zajedništvo koje će gledaocima pomoći na putu osobna iskupljenja i spoznaje, jer Krist je otkupitelj ljudskih grijeha svojim patnjama koje podnosi na ljudski način. Te svoje patnje on podnosi na svom križnom putu, te je neminovno da je misterijska pozornica poprimila "sve moguće oblike vizualizacije puta. Redaju se tako u sukcesivnom slijedu dani svetačkih života na longitudinalnoj pozornici, prolazi na nizu kola Kristov život pokraj statičke publike, kreće općinstvo u ophod kako bi na nekoliko lokaliteta promatralo biblijske prizore."⁶² Za prikazivanje Kristova puta izvođači su se gotovo isključivo služili horizontalnom pozornicom. Pozornica *misterija* bila je, dakle, uvjetovana sadržajem koji je u djelu interpretiran, a taj isti sadržaj je određivao i vrijeme izvođenja pojedinih tekstova (Uskrs - Božić).

Mirakul

Mirakuli su, kao i *misteriji*, izvođeni u vrijeme crkvenih blagdana, vjerojatno u dane posvećene određenim svecima - zaštitnicima na pozornicama horizontalnog tipa. Tipičan *mirakul*, tj. žanr o čudima ili stradanju za vjeru nekog sveca je *Muka svete Margarite*. Put svete Margarite u toj je drami određen dvama polovima: paklom (koji je obično na desnoj strani) i rajem (na lijevoj strani pozornice). Batušić ističe: "na horizontalnoj se razini nižu prostori Margaritinih susreta s ključnim

⁶¹ Northrop FRYE, *Anatomija kritike*, Beograd, 1979, str. 45.

⁶² N. BATUŠIĆ, nav. dj., str. 424.

mjestima njene vjerske postojanosti. Od tratine na kojoj pase ovce do mansije gdje će Olibri prvi put staviti na kušnju njeno 'divstvo', od tamnice gdje će se susretati s đavolom do ponovnog izlaska pred Olibrija, kada započinje strašno njeno mučenje koje završava smrću i Uzašašćem u kraljevstvo nebesko. Nekoliko će boravišta (ili 'loca') promijeniti Margarita na svom martirskom putu, napredujući uvijek jasnim smjerom prema ispunjenju svog vjerskog poslanja. Pozornica je, dakle, vidljivo uvjetovana neporecivom procesualnošću tematsko-dramaturške strukture ovoga mirakla."⁶³

Struktura pozornice u *misterijima* i *mirakulima* je, dakle, gotovo identična. Ona, naravno, proizlazi iz činjenice da su likovi svetaca (u ovom slučaju lik žene, što predstavlja značajnu novost u našem crkvenom teatru⁶⁴) iz srednjovjekovnih *mirakula* po mnogo čemu antipodi najvećeg mučenika - Krista. "Muka Kristova čin je neizreciva jada, ali je to i šifra kojom se otkriva Božja ljubav spram čovjeka. U mračnoj svjetlosti Kristove patnje istočni se grijeh nadaje kao radosna pogreška (felix culpa). Kroz tu patnju čovječanstvo će biti vraćeno u stanje kudikamo uzvišenije od Adamove nevinosti. U drami kršćanskog života strelica udara protiv vjetra ali pokazuje prema gore. Budući da je pragom vječnosti, smrt kršćanskog junaka može biti prigoda za tugu ali ne tragediju."⁶⁵ Stoga smrt mučenika, tj. mučenice nije tragična (tragedija je, po Steinerovu sudu, strana judaističkom osjećanju svijeta) jer put koji oni slijede nije ni besciljan, ni besmislen. To je put prema stanju svetosti, tj. prema smrti kao vidu spasenja.

U čemu je onda razlika između *misterija* i *mirakula*? Ona je, držimo, sadržana u statusu glavnog junaka bez obzira na njegovu analogiju s Kristom. Posegnemo li ponovno za Fryeovom terminologijom možemo ustvrditi da je junak u stupnju (ne više vrsti) nadmoćan drugim ljudima i svojoj okolini, njegovi postupci jesu čudesni, ali on ipak jest ljudsko biće, on je sada junak romance.

U *mirakulu* junak postaje ljudskim bićem, a Bog (Krist) se povlači na nebo. Stoga je i aktancijski model izmijenjen u odnosu na aktancijske modele prisutne u *misterijima*. Na mjesto subjekata tu dolazi svetac (u

⁶³ N. BATUŠIĆ, *Scenski prostor Marulićevih drama*, u: DHK - Marko Marulić, Split, 1989, str. 308.

⁶⁴ O ulozi žene-robinje u hrvatskom dramskom teatru, kao i problemu Marulićeva autorstva vidjeti u spomenutoj studiji S.P. Novaka iz 1986. godine.

⁶⁵ Georg STEINER, *Smrt tragedije*, Zagreb, 1979, str. 223.

našem slučaju sveta Margarita) koji na poticaj vjere (adresanta) želi postići svetost (objekt radnje), a sve u svrhu iskupljenja i spasenja s Kristom (adresata). Krist u *mirakulu* iz položaja subjekta radnje koji je zauzimao u svijetu *misterija* prelazi na mjesto pomoćnika, te postaje nosiocem ideološkog značenja teksta (jer ako na mjestu adresanta stoji, kao što smo istakli, vjera moramo napomenuti da je vjera u kršćankoj ideologiji istovjetna sa značenjem koje pridajemo Kristu). Na mjestu, pak, protivnika nalazimo Olibrija (on je analogan Pilatovoj figuri), kao i mnoštvo alegorijskih likova (zmaj, drakun, đavao i sl.). Ovakvim premještanjem Krista iz centra zbivanja u položaj pomoćnika, ali i pošiljaoca, odnosno primaoca radnje, dana je *mirakulima* mogućnost približavanja gledalištu i njegovim potrebama. Postupak identifikacije u tom je žanru daleko snažniji i pruža pojedincu ostvarenje sna o ispunjenju života vječnog.

Moralitet

Naglasak na individualnoj sudbini čovjeka još je snažnije istaknut u trećem srednjovjekovnom žanru - *moralitetu*. U njemu ne nalazimo individualizirani dramski lik, već lik čovjeka u načelu, običnog čovjeka, bilo kojeg smrtnika koji se suočava sa smrću. Samim time didaktični učinak tih žanrovskih oblika bitno je pojačan, jer se globalna kršćanska doktrina sužava na smrtnu situaciju u kojoj su svi pojedinci izjednačeni.

U *moralitetima* dominiraju apstraktni likovi koji vode alegorijske rasprave s nadasve poučnom svrhom polazeći od pretpostavke da je obveza svakog odgovornog čovjeka da se već tijekom života valjanim ponašanjem pripremi na rastanak s ovim svijetom. Lik Isusa u njima stoga više ne poprima epitet Iskupitelja, on više nije žrtva koju muče u pasionskim ciklusima, već postaje nadmoćni sudac.

"Za razliku od pasionskog teatra u kojem su okolnosti gledanja bile eminentno identifikacijske i samoproizvodne, u Christu iudexu gledanje se organizira sasvim drugačije. Ono se organizira kao strah! (...) U teatru općeg suda Isus stojeći na centralnom mjestu čitave povijesti prestaje igrati kao tijelo, postaje čista ideja, čista vlast, čista emanacija straha. Za razliku od Isusa koji je bestjelesno mjesto ove scene tijelo će ponijeti u ovom teatru svi drugi.

Zli u ovom teatru pred zastrašujućom pojavom Isusovom nisu više uporni kao što su to bili zli u pasionskom teatru. Ovi zli iz suda nisu spremni da do kraja ostanu zli, te za razliku od teatra muka u kojem je postojala nada čak i za krvnika, ovdje, dok traje sud, nitko nema šanse ukoliko je već prije, u scenskom predvremenu nije zaradio. Marulićev teatar koji dramatizira smrt i suđenje nije više melodramatičan poput teatra

Margaritine muke. Smrt koja je u Margaritinom teatru bila put ka spasenju, put k cilju, sada je u teatru posljednjeg suda postala samo fizička činjenica za proizvodnju straha."⁶⁶

U primjeru *Govoren'ja svetoga Bernarda od duše osujene* možemo vidjeti na koji se je način aktancijski model promijenio u odnosu na one u *misterijima* i *mirakulima*. U centru zbivanja je, kao što smo i rekli, običan čovjek, njegova duša i tijelo, koji dolaze na posljednji sud. Točnije, subjekt je duša koja, u trenutku smrti - dakle na njen poticaj - želi djelovati na svoje tijelo kako bi se iskupila i uživala život vječni. Kao njeni pomoćnici javljaju se Isusova majka i Sveti Ivan, a kao pomoćnici tijela đavli. Krist zauzima položaj protivnika subjektu radnje, nije više pomoćnikom osobe na njenu putu ka svetosti, niti je predmet njegova djelovanja griješno čovječanstvo kojeg treba iskupiti od vječnog prokletstva.

Rekli smo da je u *misterijima* subjekt radnje božansko biće i pripada području mita; u *mirakulu* on je tipičan junak romance. Što je sa subjektom *moraliteta*? Držimo da njegovo mjesto autor, s ciljem zastrašivanja i upozorenja, popunjava junakom koji je u trenutku prikazivanja svojom moći slabiji od gledatelja "te osjećamo kao da gledamo prizor zarobljenosti, frustracije ili apsurd, junak pripada ironijskom modusu. To vrijedi i kad čitatelj osjeća da se i sam nalazi ili bi se mogao nalaziti u istoj situaciji, budući da se ta situacija prosuđuje normama veće slobode."⁶⁷

Položaj takova junaka utječe i na organizaciju scenskog prostora *moralitetnih* tekstova. "Sveti Bernardin koji se javlja u Prologu i Epilogu preuzima ovdje ulogu uobičajenoga anđela, sa standardnim introdukcijskom i zaključnim govorom u kome se obraća puku. On ne ulazi u strukturu igre raspoređene po ordinati u tri mansije. U gornjoj, nebeskoj, nalazi se Krist, Bogorodica te Ivan Krstitelj, u sredini su duša i tijelo, dok je prema ustaljenoj konvenciji na dnu ove pozorišne strukture pakao s anđelima.(...) Scensko zbivanje svedeno na samo jedan primjer griješne duše nije uvjetovalo veći broj igračih prostora kao prethodna drama, pa je autor zasnovao rudimetarni scenski raspored, s mansijama predloženima po vertikalnom slijedu."⁶⁸

⁶⁶ S.P. NOVAK, nav. dj., str. 67-68.

⁶⁷ N. FRYE, nav. dj., str. 46.

⁶⁸ N. BATUŠIĆ, nav. dj., str. 314-315.

Ovakav način organiziranja pozornice podudara se i s drugim primjerom - *Skazan'jem od nevoljenoga dne od suda ognjenoga, napokonji koji ima biti*. I ovdje imamo pozornicu vertikalnoga simultanog tipa, no u daleko razvedenijem obliku. "Sud ognjeni, posljednji sud, scenski je strukturiran kao golemi poliptih unutar kojeg se jasno razabira dominantna okosnica što se proteže od Kristova sjedišta na vrhu do đavolskih mansija na dnu prizorišta. Lijevo i desno od središnje točke vertikale nalaze se bočne mansije kojih se 'stanovnici' u danom trenutku uključuju u zbivanje."⁶⁹

Iz prethodno spomenutih primjera mogli smo vidjeti da se u *mirakulima* (a slično je i s *misterijima*): *Muci svete Margarite*, kao i u *Svetom Panuciju*, zbivanja uglavnom odvijaju u neprekidnu horizontalnu slijedu, te da tek pri njihovu kraju dolazi do spajanja horizontalne s vertikalnom linijom (kada mučenici zazivaju Kristovu pomoć). Pri tome, kao što i ističe Batušić, nebeski stanovnici aktivno ne ulaze među mučenike, te je pozornica u njima uglavnom strukturirana horizontalno. U primjerima, pak, *moraliteta* procesualni agonski put ne postoji, a za prikazivanje stanja koja su posljedica prethodnih, gledatelju nepoznatih akcija primjerena je pozornica vertikalne simultane strukture. Točan je Batušićev sud da "takva pozorička struktura upućuje na izrazito disputacijski scenski diskurs u kome unutrašnja dinamika monologa i dijaloga zamjenjuje dinamiku kretanja po vodoravnoj pozornici misterija odnosno mirakula. Svatko tko se našao unutar strukture ove pozornice-križa donio je u vlastitu mansiju dramski naboj svoga životnog puta koji je u toj finalnoj postaji spreman za konačnu erupciju: za ushit sreće i blaženstva ili pak krik očaja i uzaludnog vapaja što ga prati u strašne paklene muke."⁷⁰

Zaključak

Na temelju naših istraživanja možemo, na kraju, odgovoriti u kakve skupine možemo razvrstati spomenuta djela nastala u razdoblju srednjega vijeka, te koje im nazive možemo pridati. Terminološka rješenja koja smo predložili na početku našeg istraživanja pokušali smo opravdati tijekom naše analize. Poslužili smo se pri tome postupkom dedukcije - prvo smo se opredijeliti za termine, a tek potom smo pokušali, na primjerima pojedinačnih književnih formi ili njihovih skupina, pokazati njihovu

⁶⁹ N. BATUŠIĆ, nav. dj., str. 312.

⁷⁰ N. BATUŠIĆ, nav. dj., str. 314.

opravdanost. Iako taj postupak možda nije i najprikladniji, mi smo ga koristili stoga što smo iz mnogobrojnih istraživanja vezanih uz našu medijsku dramaturgiju već posjedovali određene, po mnogo čemu opravdane, termine za pojedine skupine djela, tj. bile su nam pristupačne vrlo instruktivne spoznaje na temelju kojih smo mogli izgraditi naš sustav. Pošli smo stoga od termina i pokušali se među njima snaći u nadi da će oni baciti više svjetla na naše genološke pojmove.

Slijedeći Pavličićeva istraživanja ukazali smo na činjenicu da po stupnju konvencionaliziranosti pojedinih aspekata djela možemo razlikovati tri stupnja podjele.

Prvu, najopćenitiju i najveću skupinu djela - književnu vrstu - nazvali smo terminom *crkvena drama*. Definirali smo je kao fikcionalno djelo specifična sadržaja u kojem nema autorskih komentara, a pisano je u obliku dijaloga. Aspekti koji su nam pomogli pri njenu određenju takvi su da ih ona dijeli s drugim vrstama: fikcionalnost ona dijeli s liturgijskim tekstovima, crkveno-pripovjednom prozom, poučnom prozom i sl.; sadržaj dijeli s veći dijelom srednjovjekovnih proznih i poetskih vrsta; dijaloški oblik s npr. dijaloškim pjesništvom i sl. Ne smijemo zanemariti ni odnos *crkvene drame* prema folklornim dramskim (ali i pjesničkim) oblicima, jer su u srednjem vijeku folklor i kazalište imali mnogo više dodirnih točaka nego u novo doba.⁷¹

Činjenica da su svi ti elementi spojeni zajedno i da stoje u specifičnom odnosu karakterizira, kao što tvrdi i Pavličić, posebnost te vrste. Na taj se način *crkvena drama* kao vrsta razlikuje i od komedije, tj. tragedije - dramskih vrsta nastalih u doba antike. Bitan razlikovni moment pri njihovu diferenciranju je sadržajni - temeljno je obilježje *crkvene drame*, u odnosu na ostale dramske vrste nastale u okviru drugih žanrovskih sustava, njena vezanost uz osnovne elemente kršćanskog pogleda na svijet, tj. uz obrazac dat u Bibliju kao temeljnoj knjizi kršćanstva. Uz pojam sadržaja ovdje, naravno, valja uključiti i njegovu obradu kako u smislu konvencionaliziranog odnosa prema sadržaju koji je zajednički većem broju djela, tako i u formalnom smislu.

Važno je pri tome napomenuti da *crkvenu dramu* kao književnu vrstu nigdje ne možemo sresti u čistom obliku, jer se svaka književna forma u nju uključuje tako da nedvojbeno pripada nižoj skupini unutar nje.

⁷¹ Vidi: Maja BOŠKOVIĆ-STULLI, *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd, 1978; Ivan LOZICA, *Izvan teatra*, Zagreb, 1990.

Unutar *crkvene drame* razlučili smo dvije podskupine - podvrste - književnih djela nazvavši ih terminima: *liturgijska drama* i *crkveno prikazanje*. Termin *liturgijska drama* činio nam se prikladnim za definiranje jedne od podvrsta *crkvene drame* čije porijeklo možemo povezati uz određene dijelove kršćanske crkvene liturgije. Dominantni postupak na temelju kojeg podvrstu *liturgijskih drama* možemo odvojiti od vrste *crkvena drama* usko je povezan s njenom uporabnom funkcijom. On je bio presudnim činiocem karakterističnog načina njene obrade - nastala s ciljem propagiranja crkvenih istina, obilježena kršćanskom dogmom i učenjem o moralu, *liturgijska drama* je pisana liturgijskim jezikom i izvođena od strane svećenika - glumca u crkvenom prostoru za vrijeme bogoslužja. Najtočnijom nam se čini definicija Alfreda Simona koji ističe: "Liturgijska drama, to je epifanija pozorišta unutar bogoslužjenja, počev od teatrogenskog elementa mise. Misa rađa pozorište koje u sebi nosi. Znači, igra znakova, obredno ali ne i svetotajno, ubacuje se u bogoslužjenje, ne prekidajući ga. (...) Ona počiva na četiri oslonca: liturgijskom (glumac je sveštenik), dramskom (sveštenik je glumac), didaktičkom (ona tumači dogmu predočujući činjenice), lirskom (muzika i horsko pevanje)." ⁷²

Iako u našoj vertikalnoj klasifikaciji *liturgijsku dramu* doživljavamo kao podvrstu, u vrijeme u kome je nastala, ona je zapravo bila shvaćena kao žanr, dakle kao oblik kome je konvencionalno bio određen sadržaj i način njegove obrade. Iako taj žanr ostaje svojinom srednjovjekovnog žanrovskog sustava i ne pojavljuje se u kasnijim razdobljima (bez obzira na to koliko je kasnije utjecao na druge književne forme) moramo ga imati na umu kao posebnu formu u općoj klasifikaciji.

Sljedeća je podvrsta *crkvene drame* - *crkveno prikazanje* ⁷³ - nastalo za potrebe pučkih pobožnosti i uvjetovano novom primjenom i praktičkim životom. Ta dominantna funkcija je uvjetovala niz osobina na osnovi kojih se *crkveno prikazanje* moglo odvojiti od vrste crkvene drame, ali i od

⁷² Alfred SIMON, *Misterija i liturgijska drama*, u: Dragan KLAJČ, *Pozorište i drame srednjeg veka*, Novi Sad, 1988, str. 442.

⁷³ Bez obzira na to što u nazivima naših starih prikazanja nije vidljivo razlikovanje prema njihovom sadržaju, već su ona mahom (izuzev prikazanja *Mišteri vele lip i slavan...*) obilježena jedinstvenim terminom prikazanje, tj. skazanje, držimo da među njima postoje određene sadržajne (a time i formalne) razlike. Stoga smo se za definiranje tih međusobno različitih tematsko-formalnih podskupina poslužili terminima koje crkvena drama dobija u engleskom srednjovjekovnom kazalištu - vidi: Silvio D'AMICO, *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, 1972.

podskupine *liturgijskih drama*. Tematika, iako bitno proširena, u toj podvrsti ostaje ista kao i u njoj nadređenoj vrsti, ali i suprostavljenoj podvrsti. Namijenjenost novom krugu gledalaca uvjetovala je prelazak na narodni jezik, izlazak iz crkvenog prostora na trg ispred crkve, spuštanje stila na razinu slušatelja, izravno obraćanje gledaocima radi snažnog poticanja emocija i religiozno-didaktičnog poučavanja. Te su, pak, osobitosti uvjetovale strukturu prikazanja koja ne poznaju podjelu na činove, a najčešće obuhvaćaju prolog, komentare unutar teksta i epilog. Tijekom pravocrtno vođene radnje bez izraženih dramskih napetosti likovi u njima poprimaju osobine "uloga", nisu psihološki razrađeni, a postupci su im podređeni strogo kodiranom predlošku iz kojeg su potekli. Iz takove kompozicije proizlazi i simultana pozornica na kojoj su se u vrijeme vjerskih praznika izvodile predstave. Većina je prikazanja u srednjem vijeku djelo anonimnih autora, a pisana su ona osmeračkim distisima koji su ponajbolje odgovarali misaonim dometima tadašnjeg pučkog čovjeka.

Unutar podvrste *crkveno prikazanje* javile su se tri podskupine djela koje posjeduju više posebnih, samo za njih specifičnih osobina. Te podskupine nazivamo žanrovima; oni predstavljaju specifičnu "interpretaciju vrste", te neminovno smjeraju nekim ciljevima koji se takvom interpretacijom žele postići. Tradicionalne teme i motivi po kojima se oni međusobno razlikuju služili su u njima kao signal za stvaranje specifičnog raspoloženja među gledaocima. Svi ti žanrovi posjeduju osobine karakteristične za podvrstu iz koje su potekle⁷⁴, ali i neke karakteristike na osnovi kojih ih možemo razlikovati. Unutar njih je, kao što smo i spomenuli, strogo utvrđen tipičan sadržaj: *misteriji* obrađuju teme iz starozavjetnoga ili novozavjetnoga materijala, prije svega, one o Kristovu rođenju, mucima i uskrsnuću; *mirakuli* su posvećeni temama iz svetačkog života; *moraliteti* moralnim pitanjima vezanim uz teme posljednjega suda. Tako utvrđen sadržaj utjecao je i na specifičan način obrade svakog žanra ponaosob, što smo mogli i vidjeti u prethodnom poglavlju (sadržaj je uvjetovao osobit raspored i ulogu aktera unutar radnje, kao i način strukturiranja pozornice).

⁷⁴ Ovdje svakako moramo napomenuti da u primjerima naših *mirakula* i *moraliteta* postoje izvjesne različitosti u odnosu na pasionske tekstove. U njima možemo prepoznati i izvjesne osobine tipične za prikazanja renesansnog razdoblja što je npr., vidljivo na primjeru *Panucija* koji nije pisan osmeračkim, već dvanaesteračkim stihom i sl. Ipak, bez obzira na to što se tu radi o tekstovima kojima je autor vjerojatno Marulić, ti su tekstovi pisani, kao što tvrdi i Kolumbić, pod snažnim utjecajem duha i tehnike "začinjavačke" dramske produkcije.

Navedeni su žanrovi nastali interpretacijom povrste *crkveno prikazanje* unutar žanrovskog sustava srednjeg vijeka. Utjecaj tog sustava na navedene žanrove je trajan, tj. njihova je osnovna osobina da se prenose iz sustava u sustav, te tako i sami postaju predmetom interpretacije. Kao osebujne povijesne kategorije koje pretpostavljaju određeni kontinuitet u kojem njihov temeljni model ostaje nepromijenjenim oni vremenom poprimaju nove sadržajno-formalne i značenjske komponente, te postaju osnovom za razumijevanje čitava niza dramskih tekstova koji su nastajali tijekom stoljeća razvoja hrvatske dramske književnosti.