

# Pitanje crkvene drame u kulturnom kontekstu

---

**Tokić, Lucija**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2018**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Departement of Culturology / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Odjel za kulturologiju**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:156:113262>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-18**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the diploma theses of the Department of Cultural Studies, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA  
U OSIJEKU  
ODJEL ZA KULTUROLOGIJU

DIPLOMSKI RAD

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA  
U OSIJEKU  
ODJEL ZA KULTUROLOGIJU

DIPLOMSKI RAD

NASLOV TEME: PITANJE CRKVENE DRAME U KULTURNOM KONTEKSTU

Lucija Tokić, Osijek, 24. 4. 2018.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA  
U OSIJEKU  
ODJEL ZA KULTUROLOGIJU

TEMA: PITANJE CRKVENE DRAME U KULTURNOM KONTEKSTU

PRISTUPNIK: LUCIJA TOKIĆ

TEKST ZADATKA:

Crkvenu se dramu može definirati kao književnu vrstu koja se interpretira u liturgijskoj drami i crkvenom prikazanju. Crkvena se prikazanja dijele na tri žanra, misterij, mirakul i moralitet. Specifičnost i najvažnije svojstvo crkvene drame jest njen sadržaj koji je isključivo vezan uz kršćanstvo. Svrha je njenog nastanka približavanje vjernika kršćanskom nauku i vjeri. Crkvenu se dramu može analizirati u kontekstu dramaturških i tehničkih aspekata njenog izvođenja. Kako bi se bolje mogao shvatiti njen značaj i sadržaj, potrebno je detaljnije poznavanje i razumijevanje povijesnih i kulturnih čimbenika u srednjovjekovnoj Europi koji su utjecali na pojavu i razvoj crkvene drame. Njenu se pojavu i razvoj može u određenoj mjeri pratiti i na hrvatskom tlu.

## ODJEL ZA KULTUROLOGIJU

### DIPLOMSKI RAD

Znanstveno područje: humanističke znanosti

Znanstveno polje: znanost o umjetnosti

Znanstvena grana: teatrologija

Prilog:

Izrađeno:

Primljeno:

MENTOR:

Mj:

Broj priloga:

PRISTUPNIK:

Mentor: izv. prof. dr. sc. Lucija Ljubić

Predsjednik Odbora  
za završne i diplomske ispite:

---

(potpis)

---

(potpis)

## SADRŽAJ

UVOD .....	5
1. NASTANAK I POJAVA CRKVENIH DRAMSKIH OBLIKA.....	6
2. PITANJE KLASIFIKACIJE I DEFINICIJE .....	9
3. CRKVENA DRAMA .....	17
4. LITURGIJSKA DRAMA.....	18
4.1. <i>Visitatio sepulchri</i> .....	20
4.2. <i>Tractus stellae</i> .....	24
4.3. <i>Ideši že, milostivče, ka požrtiju</i> .....	30
5. CRKVENA PRIKAZANJA .....	32
5.1. Karakteristike crkvenih prikazanja .....	35
5.2. Obilježja hrvatskih crkvenih prikazanja .....	37
5.2.1. Karakteristike stihova .....	37
5.2.2. Didaskalije .....	40
5.2.3 Govor .....	42
5.2.4. Mimika i geste.....	43
5.2.5. Rekviziti, dekor i pozornica .....	45
5.2.6. Maska, šminka i kostimi .....	46
6. PODVRSTE CRKVENIH PRIKAZANJA – MISTERIJ, MIRAKUL, MORALITET .....	48
6.1. Misterij.....	48
6.2. Mirakul .....	49
6.3. Moralitet .....	51
ZAKLJUČAK .....	53
LITERATURA .....	55

## UVOD

U 10. stoljeću na zapadu Europe kao novi dramski oblik vezan uz Crkvu i bogoslužje pojavljuje se liturgijska drama. Osim liturgijske drame kasnije će se razviti i još jedan dramski oblik, crkvena prikazanja. Prema mišljenju nekih autora crkvena prikazanja nastaju već u 12. stoljeću, a po nekima u 13. i 14. stoljeću. Liturgijska drama i crkvena prikazanja mogu se svrstati pod zajednički pojam crkvene drame. Crkvena drama nastaje s ciljem osnaživanja vjere u narodu. Posebno je zanimljiva činjenica da se Crkva poslužila dramom, tom profanom formom kao sredstvom kojim će vjernike pomnije uputiti u religiozne teme. U literaturi koja se bavi ovom tematikom postoje određena razilaženja u pogledu definiranja i klasifikacije ovih pojmova, što može stvoriti određene poteškoće u razumijevanju sadržaja i proučavanja obilježja crkvene drame.

Cilj je ovoga rada dati sistematičan i kronološki pregled razvoja crkvene drame na temelju domaće i strane literature. Cilj se planira ostvariti kroz interpretaciju stručne literature relevantne za ovu temu i usmjerene na razrješavanje klasifikacije i definiranja crkvene drame te iznošenja bitnih obilježja njezinih podvrsta s kulturnog i teatrološkog motrišta, s posebnim naglaskom na primjerima iz hrvatske crkvene drame. Rad je podijeljen na šest poglavlja. U prvom se dijelu rada kroz kratak pregled iznose najvažnije karakteristike konteksta pojave i nastajanja crkvene drame. Drugi dio rada bavi se problemom definiranja i klasificiranja crkvene drame i njezinih podvrsta. Nakon iznošenja ovoga problema u trećem se dijelu rada objašnjava zašto je termin crkvena drama adekvatniji u usporedbi s drugim terminima vezanim za ovu tematiku. U četvrtom se dijelu rada iznosi što je liturgijska drama, kako nastaje i koja su njezina najvažnija obilježja. U petom se dijelu rada iznose obilježja crkvenih prikazanja i društvenih zbivanja u zapadnoj Europi u srednjem vijeku koja su imala utjecaj na nastajanje crkvenih prikazanja. U šestom, ujedno i posljednjem dijelu rada, iznose se podvrste crkvenih prikazanja i njihove najvažnije karakteristike prema kojima se prikazanja svrstavaju u posebne podvrste.

## 1. NASTANAK I POJAVA CRKVENIH DRAMSKIH OBLIKA

Velik utjecaj na kazališnu umjetnost imao je pad Rimskog Carstva koji je prouzročena unutarnjim previranjima i seobama naroda koji su stigli s istoka i sjevera Europe, posjedujući kulturu koja se uvelike razlikovala od rimske. S druge se strane Crkva širila kontinentom te je također imala svoj utjecaj na kazalište. Kršćanstvo i cjelokupna kultura nisu bili blagonakloni prema kazališnoj umjetnosti. Potrebno je napomenuti kako se rimsko kazalište u zadnjim fazama svoga postojanja sastojalo tek od trivijalne zabave za masu s vrlo malo osjećaja za sofisticiranost (Jurkowski, 2005). Glumačka profesija nije uživala veliku popularnost. Bavljenje njome smatralo se gotovo nemoralnim. Razlog tomu može biti i mišljenje da glumac na neki način prepušta svoju osobnost zlodusima: „To pretvaranje, to odricanje sama sebe, to javno izlaganje i obeščaćivanje vlastita krštenoga tijela, to prepuštanje vlastite duše otkupljene Kristovom krvlju raznim personama, krinkama i ličnostima junaka drame, to nuđenje poput roba, zbivanjima, pomamama i besramnostima Apolona ili Venere, Pasifaje ili Fedre ili naprosto pohotljive ženke i razbludnog mužjaka, sve to kršćaninu predočuje glumca kao neku vrst opsjednutog bjesomučnog čovjeka, prodavača vlastite duše“ (D'Amico 1972, 86). Umjesto toga kršćaninu se nalaže da sebe kroz kršćanski nauk uključi u umjetnost na način da prikazuje svece, apostole, anđele pa čak i samoga Krista. Smatralo se da kršćanin onda više neće biti opsjednut već posvećen (D'Amico 1972). Ovako mišljenje i nepovjerenje prema kazališnoj umjetnosti naslijeđe je judaizma. Prvi su kršćani živjeli u kontekstu nastavljanja antičkih umjetnosti, no postupno napuštaju taj kulturološki okvir. Različiti su se smjerovi razvoja umjetnosti pojavili u zapadnim i istočnim dijelovima bivšeg Rimskog Carstva. Zapadno kršćanstvo pokazivalo je svoju nesklonost prema svim oblicima poganske umjetnosti, dok je bizantska kultura mnogo duže ostala u dodiru s antičkom umjetnošću (Jurkowski, 2005).

U svome radu Eduard Hercigonja (1975, 13) navodi da se kristijanizacija Hrvata, pored ranijih pokušaja, može s određenom sigurnošću smjestiti u vrijeme kneza Borne (2. desetljeće 9. stoljeća). Na temelju postojeće izvorne građe teško je utvrditi o crkvenom središtu iz kojega je poteklo misioniziranje Hrvata. Dalje Hercigonja navodi da u raspravi između dviju teorija: dalmatinske (konstruirane na temelju vremenskih nepreciznih navoda koje *Historia Salonitana* arhidakona Tome donosi o nadbiskupu reorganizirane splitske crkve Ivanu Runjaninu) i franačke (furlansko-akvilejske i bavarske) više je vjerojatnosti na strani potonje. U prilog takvom mišljenju govori činjenica da su 803. godine Hrvati (izvan



bizantskog dalmatinskog temata) bili vazali franačkog cara, politički organizirani u kneževinu te je još potrebno naglasiti da je franačka crkvena politika bila ujedno i državna.

Prema tvrdnjama Nikole Batušića (1975, 70) u vrijeme pojave liturgijskih drama na hrvatskom području, crkveni je kazališni život u zapadnoeuropskim središtima bio razvijeniji u usporedbi s hrvatskim. Tamo se neprestano traženje novih literarnih varijanti zasnivalo na temelju osnovnih dijaloških shema. Batušić tvrdi da je liturgijska latinska drama u hrvatskoj ostala tek epizoda, odnosno rudimentarni početak iz kojega nije proizašlo mnogo izdanaka. Hrvatsko srednjovjekovno glumište nije imalo snažnijeg oslonca u kontekstu scenske empirije i sve je svoje realizacije moralo graditi postupnim, iskustvenim procesom ili pak ogledanjem na zapadnoeuropske uzore.

Nadalje, Josip Bratulić (1985, 58) navodi da sustavno razmatranje pitanja hrvatske srednjovjekovne književnosti najčešće započinje spominjanjem Ćirila i Metoda kao „začetka svega što je u hrvatskoj kulturi nastalo“. Bratulić naglašava da crkvena prikazanja nemaju ništa zajedničko s djelovanjem i baštinom Ćirila i Metoda. Vezujući se snažnije za zapadni kontekst kulture i duhovnosti, Hrvati u oba liturgijska jezika (staroslavenski i latinski) vrlo rano ostvaruju slične ili jednake forme kazališnog i scenskog stvaralaštva u onim oblicima kakvi se pojavljuju na Zapadu.

Silvio D'Amico (1972, 87) navodi da su zajedno s mišljenjem o srednjem vijeku kao razdoblju okrutnosti i divljaštva pa samim time i zatišja kulturne i umjetničke produkcije, povjesničari književnosti dugo prihvaćali pretpostavke i mišljenja o nepostojanju srednjovjekovnog kazališta. Moderna su istraživanja ukazala na neodrživost i netočnost takvih tvrdnji. Premda ne postoji konkretno srednjovjekovno kazalište kao zasebna izgrađena zgrada jer sjedišta prikazbi u srednjem vijeku nisu bile građevine stalno namijenjene toj svrsi, no o srednjovjekovnom kazalištu u kontekstu književnog i dramskog stvaralaštva može se govoriti.

Dolazak drugih naroda u Rimsko Carstvo i njihovo osvajanje srednje i južne Europe, zatim širenje Crkve i njezine maksime o čovjekoljublju te težnja da se očuva uspomena na vječni Rim i njegov jezik kojega je usvojila Crkva i njegovu kulturu, stvorilo je kako tvrdi D'Amico (1972) okolnosti za razvoj različitih utjecaja. Stoga se može uočiti eruditska svjetovna struja koja nastoji u što većoj mjeri održati kult antičke književnosti s djelima koja bi po duhu i formi podsjećala na grčke i latinske klasike. Osim toga tu su i religiozni pisci koji pokušavaju pomiriti novi religiozni duh s antičkim oblicima pa iz toga razloga pišu duhovne

drame koje bi trebale u određenoj mjeri biti u klasičnom stilu. Osim navedenog prisutni su i pučki scenski oblici putujućih družina.

## 2. PITANJE KLASIFIKACIJE I DEFINICIJE

U uvodu je već navedeno kako postoje određena razilaženja stranih i hrvatskih stručnjaka koji se bave srednjovjekovnom dramom u pogledu klasifikacije, definicije i terminologije dramskih oblika vezanih uz Crkvu pa je potrebno krenuti od toga problema. U ovome se radu problematika terminologije rješava pomoću različitih misaonih i teorijskih definicija i promišljanja. Između ostaloga u radu se navedena problematika promatra i kroz promišljanja autorice Adriane Car-Mihec iznesena u knjizi *Dnevnik triju žanrova* (2003) pa je to teorijsko polazište i ovog rada. Autorica pokušava dati jasan pregled, zaključak i definiciju kroz sustavno teorijsko definiranje. Prije toga autorica navodi kako je u hrvatskoj literaturi prisutan čitav terminološki „mozaik“ te da je gotovo nemoguće sastaviti iscrpan popis radova vezanih uz istraživanje hrvatske srednjovjekovne dramske baštine. Stoga se autorica koncentrira na one autore i studije koji su po njezinom mišljenju ključni i relevantni za ovu tematiku. Najprije je potrebno spomenuti Armina Pavića. On u knjizi *Historija dubrovačke drame* (1871) kompozicijski slične književne forme čiji su sadržaji preuzeti iz Biblije ili različitih svetačkih legendi naziva prikazanjima, skazanjima ili crkvenom dramom, odnosno tri različita termina koristi za određivanje jedne grupe dramskih oblika. Navodi još da su izvođene u crkvama ili ispred njih te da im je svrha bila približavanje crkvenih istina širokim narodnim masama. Za drame koje potječu iz 17. i 18. stoljeća, a čije su teme također izvađene iz „svetih knjiga“, Pavić ističe da to nisu više prikazanja namijenjena izvođenju pred narodom tj. publikom, već anagnostičke drame napisane isključivo za čitanje. Može se uočiti da Pavić nije uviđao razliku između anonimnih prikazanja i autorskih prikazanja iz 16. i 17. stoljeća. Uzrok tomu može se potražiti u činjenici kako Pavićevoj knjizi nije prethodilo proučavanje i kritičko izdanje srednjovjekovnih kritičkih tekstova.

Veći pomak nije dao ni Matija Valjavec koji je 1893. godine objavio starohrvatska crkvena prikazanja iz 16. i 17. stoljeća. Valjavec nije isticao razliku između anonimnih prikazanja i umjetničkih prikazanja. Nadalje, Milorad Medini (1902) crkvenim prikazanjima naziva dramska djela vezana u Crkvu, a koja su nastala u 15. stoljeću. Takav primjer slijedi i Rudolf Strohal (1910). On pak tvrdi da su jedino svećenici glagoljaši stvaratelji hrvatske crkvene drame, a pri tome je potrebno naglasiti da crkvenom dramom naziva cjelokupnu srednjovjekovnu dramu.

Važniji pomak u odnosu na do sada navedene radove o hrvatskoj crkvenoj drami učinio je Franjo Fancev dvadesetih godina dvadesetog stoljeća u svojim studijama,

raspravama i priložima posvećenima proučavanju starije hrvatske književnosti. Hrvatska crkvena prikazanja dijeli u tri razvojne skupine. Prva su skupina pučka prikazanja, druga su prikazanja u kojima se miješaju elementi pučkih s elementima umjetničkih prikazanja i treća skupina su „čista“ umjetnička prikazanja koje naziva crkvenim prikazanjima. Unutar nabrojanih grupa on ne imenuje manje podskupine djela koja bi se mogla razlikovati u svom sadržajnom aspektu, već samo navodi da te drame obrađuju misterije, svetačke legende i eshatološke motive. Anonimne drame pisane na latinskom jeziku koje su dio bogoslužja Fancev naziva liturgijskim igrama.

Vinko Lozovina (1936) u svome radu većinom slijedi Fancevljev primjer i dijeli srednjovjekovnu dramu u više razvojnih faza i pri tome se koristi prilično složenom terminologijom. Potom, Slavko Ježić hrvatsku crkvenu dramu dijeli prema sredinama u kojima nastaje. Usputno navodi njezine daljnje razvojne stupnjeve na dubrovačkom i hvarskom području. Nazive poput prikazanja, skazanja i crkvenih igrokaza koristi kao sinonime.

Mihovil Kombol (1949) navodi da se, kako je on naziva, srednjovjekovna kršćanska drama u hrvatskoj književnosti pojavljuje pod terminom prikazanja ili misteriji i u sličnim oblicima kao i u Italiji. Kombol polazi od pretpostavke kako su svi ti oblici tek parafraza crkvenih tekstova bez gotovo ikakve umjetničke vrijednosti. Stoga se Kombol ne bavi njihovom analizom niti traži nazive za sve te oblike. Kasnije u suradnji sa Slobodanom Prosperovom Novakom Kombol (1992) iznosi ponešto opsežnije podatke o književnim rodovima srednjeg vijeka u okviru kojih se kao književni rod pojavljuje pobožna drama. Kombol iz kršćanske drame izdvaja latinsku liturgijsku igru iz koje se postupno razvijaju „ponarodnjeni“ oblici pobožne drame. Važno se dotaknuti i naziva koje koristi Marijan Matković. Crkvenim prikazanjima Matković (1958) naziva više različitih formi (plačeva, dramskih prikazanja) te istu skupinu tekstova naziva i crkvenim dramama

Nikica Kolumbić je 1964. godine u Zadru obranio svoju doktorsku disertaciju *Postanak i razvoj hrvatske srednjovjekovne pasionske drame i poezije* koja je postala u određenoj mjeri putokazom zrelih sintetičkim studijima koji se javljaju sedamdesetih godina i u njima se očituju modernija vrednovanja stare hrvatske dramatike. Kolumbić nailazi na poteškoće pri definiranju pjesničkih i dramskih tekstova koji obrađuju predmet muke i plača jer od hrvatskih naziva muka, plač i tužba nema odgovarajućih izvedenih pridjeva pa je odabrao pridjev stranog podrijetla – pasionski. Veliku važnost ima i njegovo izlaganje na

Danima Hvarskog kazališta 1975. godine u kojem navodi kako hrvatska srednjovjekovna drama osim religioznog sadržaja i oblika nije gajila neke svjetovne forme kao što je bio slučaj u nekim drugim europskim zemljama. Kolumbić ističe kako na području crkvene dramske književnosti postoje obredne igre odnosno liturgijske igre i pučka crkvena prikazanja. Crkvena prikazanja odvaja na različite vrste crkvene književnosti i to na misterije, moralitete i mirakule. Kolumbić prikazanju ponekad pridaje status roda, ponekad vrste, a nekad i žanra.

Potom, Vjekoslav Štefanić u svojoj hrestomatiji iz 1969. godine terminom dramsko pjesništvo obuhvatio je plačeve i pučko-crkvene drame, odnosno prikazanja. Tomo Matić u svojoj studiji iz 1970. godine koristi termin crkvena drama za imenovanje književnih formi namijenjenih izvođenju u crkvama, a termin prikazanja za sve ostale dramske oblike izvođene za široko gledateljstvo. Nadalje, Eudard Hercigonja (1975) prati razvojni put hrvatskih srednjovjekovnih dramskih vrsta od dijaloškog pjesništva preko narativno – dijaloških plačeva do prikazanja. Razlikuje četiri tematske skupine prikazanja, prva je skupina vezana uz pasionski ciklus, druga uz božićni ciklus, treća uz svetačke legende i četvrta uz eshatološke motive. Kao posebnu dramsku vrstu izdvaja dramski moralitet.

Nikola Batušić (1975) navodi da je temeljna podjela srednjovjekovne drame na liturgijsku i poluliturgijsku dramu. Dotiče se i strane literature pa tako navodi da francuska literatura nastoji opravdati termine liturgijski i poluliturgijski. U američkoj se literaturi koristi termin „the drama of the medieval church“ ukoliko je riječ o latinskim dramama usko vezanim za crkvene obrede, a za poluliturgijsku dramu koristi se termin „the medieval drama“ ili „the medieval theatre“. Njemačka literatura koristi termin „Kirchenraumspiel“ za liturgijsku dramu, dok dramska zbivanja izvan crkve označavaju pasijama, misterijima i mirakulima. Batušić navodi kako su u hrvatskoj terminologiji najviše u upotrebi termini prikazanje, skazanje ili mirakul za srednjovjekovne forme pisane hrvatskim jezikom dok se za čiste liturgijske igre koristi pojam obredna igra. Batušić se odlučuje za termin liturgijska drama jer obuhvaća i pojam obredne igre, njezinu povezanost s mjestom i vremenom izvođenja, kao i činjenicu da je takva dramska forma sastavni dio bogoslužja.

Ne treba zanemariti i doprinos što ga je dao Francesco Saverio Perillo istraživanju hrvatske crkvene drame. Perillo (1978) navodi kako liturgijska drama nema utjecaja na razvoj hrvatskog crkvenog kazališta koji se na hrvatskom tlu razvio potpuno neovisno od analognih utjecaja talijanskog, njemačkog ili francuskog kazališta. Prema njegovom mišljenju,

prikazanja su literarni žanr koji se kao prvi oblik dramskih manifestacija u Hrvatskoj razvijao u kontaktu s ostalim žanrovima srednjega vijeka.

Nadalje, Josip Bratulić (1985) za anonimnu srednjovjekovnu dramsku produkciju koristi termin skazanje, a termin prikazanje za tekstove čiji su autori poznati. Hrvoje Morović (1980) liturgijskim igrama i dramama naziva najstarije oblike dramske književnosti nastalim interpoliranjem u obredne tekstove kršćanske liturgije. On tvrdi da liturgijske igre i drame ulaze u sklop srednjovjekovne crkvene drame i može ih se razlikovati od crkvenih prikazanja ili skazanja.

U svome radu u ediciji *Dani Hvarskog kazališta* iz 1985. godine Smiljka Malinar koristi termin crkvena prikazanja kao naziv za književnu vrstu i književni žanr. U istoj ediciji Tihomil Maštrović u okviru hrvatskog religijskog kazališta razlikuje dvije grupe. Prvu čine liturgijske drame vezane uz crkveni obred, a drugu crkvene drame, odnosno crkvena prikazanja unutar kojih razlučuje dramske misterije i dramatizacije svetačkih legendi. U istoj ediciji Miho Demović za dramske oblike vezane izravno uz liturgijski obred koristi termin obredna drama iako se u njegovom radu može naići i na izraz liturgijska drama. U toj ediciji Nikica Kolumbić iznosi svoj zaključak kako su se termini liturgijska ili obredna igra ustalili u hrvatskoj znanosti pa tako i sam prihvaća te termine kao nazive za dramatizirane tekstove vezane uz crkveni obred i pisane na liturgijskom jeziku. Napominje kako se iz njih u hrvatskoj književnosti nisu razvili samostalni dramski oblici. Terminu liturgijska igra nadređuje termin liturgijska drama čije je prema Kolumbiću značenje mnogo šire jer obuhvaća sve vrste dramskih tekstova vezanih uz crkveni obred. Za termin crkveno prikazanje ili skazanje navodi da je u upotrebi kao općenit naziv za tip crkvenih ili religioznih dramskih tekstova koji prema tematici imaju više naziva za podvrste. Kolumbić dalje navodi da se termin srednjovjekovna drama sve više koristi za sve dramske oblike nastale u srednjem vijeku.

U svojoj studiji Kuzma Moskatelo (1993) godine razlikuje liturgijsku dramu od srednjovjekovnih prikazanja. Moskatelo unutar prikazanja diferencira misterije, mirakule i moralitete premda ne provodi strogu podjelu prikazanja na podgrupe. Naposljetku, potrebno je još spomenuti i rad autorice Sanje Nikčević objavljen 1995. godine. S. Nikčević navodi da su prikazanja dramske forme karakteristične za zapadnoeuropsko katoličanstvo i da su to drame s religioznim temama, a dijele se na misterije, mirakule i moralitete.

U svome radu A. Car-Mihec (2003, 10-11) navodi da se određeno književno djelo može razmatrati kao proizvod književnog stvaranja u kojem shvaćanje književnih rodova, vrsta i žanrova ima veliku važnost. Suvremena teorija književnosti i književna kritika u svojoj se terminologiji služi velikim brojem neodređenih i ambivalentnih pojmova, posebno u onim slučajevima u kojima se uočava težnja za proučavanjem grupe djela sa sličnim karakteristikama. Kada je riječ o definiranju pojma žanr, odnosno vrsta, onda se terminologija u stranoj i hrvatskoj suvremenoj teoriji književnosti i književnoj kritici uglavnom služi pojmom žanr na vrlo različite načine, odnosno pojmovi žanr i vrsta vrlo se često koriste kao sinonimi. Osim toga, ponekad se i termin književni rod uzima kao sinonim za žanr. Što se tiče hrvatske znanosti o književnosti i književnoj kritici, uporaba ovih termina je vrlo kompleksna i ovisi o utjecajima različitih stranih terminologija. Tako su se primjerice termini rod i vrsta razvili pod utjecajem njemačke znanosti o književnosti, dok je žanr karakterističan za francusku i angloameričku znanost o književnosti. Sve rečeno naravno ovisi i o samom shvaćanju koje dopušta ili isključuje odnos subordinacije u klasifikaciji književnosti. Vrlo lako se može uočiti i zaključiti da je prisutno kaotično stanje pri korištenju suvremene terminologije, a razlozi takvog stanja su mnogobrojni i složeni.

Nadalje, A. Car-Mihec (2003, 12-13) smatra kako je pripadnost određenog djela nekoj skupini bitno vezana uz njegovu literarnu vrijednost i definiranje njegove značenjske komponente. Također smatra da s tog motrišta treba pristupiti k proučavanju i interpretaciji i hrvatskih crkvenih drama. Problem same klasifikacije književnih formi (književni rod, vrsta, žanr) vrlo je važan za istraživanje srednjovjekovnih dramskih žanrova i njihovih transformacija tijekom povijesti. Svaka transformacija mora riješiti dvije skupine problema. Prvu skupinu čine nejasnoće koje proizlaze iz književnog materijala. Ovu je skupinu moguće podijeliti na još tri podskupine. Prva podskupina sadrži problem aspekta djela koji postaje kriterij za klasifikaciju. Druga podskupina sadrži problem razdvajanja onih vrsta koje su klasificirane ili su se konstruirale na temelju jednakih načela pri čemu se veliki značaj pridaje poznavanju žanrovske tradicije na koju se djelo nastavlja. Treća podskupina sadrži istraživanje uzroka zbog kojega su djela nastala u različitim poetikama i konstruirana na različitim principima, a ipak imaju određene strukturalne, stilske ili druge sukladnosti. Drugu skupinu problema čine pristupi materijalu i tu se otvaraju dva smjera. Jedan je sinkronijsko proučavanje koje proizlazi iz pretpostavke da se svaka književna vrsta može promatrati kao opća kategorija koja je definirana nekim specifičnim obilježjem (primjerice stilskim, sadržajnim i slično). Drugi je smjer dijakronijski pristup koji osobine djela razmatra u odnosu

na konvencije vremena u kojem je djelo nastalo. Svako književno djelo treba postaviti u sinkronijski presjek kako bi se mogla utvrditi struktura njegovih neizmjenjivih dijelova, a zatim ga promatrati dijakronijski u njegovoj sposobnosti da ostvari kontinuitet. Glavnu proturječnost u proučavanju književnih formi moguće je prevladati definiranjem književne vrste, a samim time i svih manjih skupina unutar nje kao nepromijenjenog modela. Takav pogled na načela klasifikacije književne forme moglo bi značiti s jedne strane dobivanje modela sinkronijskim proučavanjem književne forme u različitim vremenskim sekvencama, što bi moglo rezultirati detaljnom proučavanju žanrovskih sustava. S druge strane, dijakronijsko izgrađivanje modela s obzirom na pretpostavku kako se neke književne forme pojavljuju samo u nekim razdobljima ili ih se samo u nekima može nazvati literarnima. Proučavanje modela u takvim aspektima povezano je s pojmom žanrovskog sustava tj. terminom pomoću kojeg se definira sustav vrsta, podvrsta i žanrova u jednoj epohi ili u granicama jedne poetike. Svrha analize takvoga sustava je istraživanje načina na koji sustav oblikuje model te određivanje položaja kojega književna forma u okviru njega zauzima. Osim toga, važno je još spomenuti kako dodatne informacije koje žanrovski sustav dodaje književnom modelu moraju biti strukturno važne za djelo. Tako se mogu razlikovati implicitne informacije kao one koje su strukturno važne za djelo i eksplicitne kao one koje su vezane uz stilski aspekt djela.

A. Car-Mihec (2003, 14-17) analizira dva temeljna načina pomoću kojih je moguće klasificirati književna djela. Jedan je vertikalna klasifikacija koja obuhvaća principe po kojima se jedne književne forme smatraju višima, druge nižima i u kojima se može prilično slobodno klasificirati književna djela iz različitih epoha i svrstati ih u skupine i podskupine. Ističe se važnost utvrđivanja vrsnog modela koji je u skupini nekih djela interpretiran i određivanje kvalitete informacija koje ta skupina dodaje temeljnom modelu. Broj dodatnih informacija kao i njihova strukturna važnost značajni su indikatori zbog čega se neka skupina djela može u odnosu na model izdvojiti kao samostalna cjelina. Činjenica je da svaki žanrovski sustav na neki način interpretira model pomoću različitih sredstava i ta činjenica povezana je s procesom nastajanja manjih skupina unutar vrsta. Sustav utječe na hijerarhizaciju književnih formi na dva osnovna načina. Jedan je način da sustav modelu pridodaje informacije koje subordinaciju čine mogućom. Drugo je da književne forme ne žive neovisno jedna od druge, već čine sustav koji se tijekom povijesti mijenja. Hijerarhija tih formi u svakom sustavu je drugačija i ovisi o poetičkoj podlozi. Cilj vertikalne klasifikacije je bavljenje odnosom forme prema temeljnom modelu, odnosno njegovom transformacijom



uvjetovanom povijesnim promjenama žanrovskih sustava. Djelo koje nastaje kao dio manje skupine sličnih djela unutar vrste ne konstruira se samo u odnosu na tu manju skupinu, nego i u odnosu na vrstu u cjelini. Horizontalna klasifikacija bavi se odnosom književnih formi prema vladajućem sustavu, odnosno načelima na temelju kojih se književne forme međusobno razlikuju unutar određenog žanrovskog sustava, kao i načelima po kojima se pojedina književna djela svrstavaju u određene razlikovne modele. U horizontalnoj se klasifikaciji također mogu pojaviti dva temeljna problema. Prvi je problem identifikacije i tipologizacije u okviru kojeg se mora uočiti prva situacija gdje se jedan model interpretira sredstvima drugog modela. Druga je situacija u kojoj se unutar teksta gubi iz vida prisutnost modela, ali tekst računa na prisutnost modela u čitateljevoj svijesti. Drugi je problem povezan uz sredstva, drugim riječima povezan je s dodatnim informacijama korištenim pri interpretaciji modela horizontalne klasifikacije. Horizontalna klasifikacija je vezana uz ispitivanje žanrovskog sustava u kojemu se analizirana književna forma pojavljuje i takvo ispitivanje povezuje s vertikalnom klasifikacijom, odnosno uvijek podrazumijeva uspoređivanje književnih epoha.

A. Car-Mihec (2003, 17-19) navodi da je rezultat navedenih klasifikacija određivanje nomenklature za pojedinačne, ali i skupine književnih formi. Prema tome, termin rod definira kao onu razinu na kojoj se književnost u cjelini dijeli na najveće moguće skupine dijela koja su po nečemu slična, bez obzira na to oslanja li se takva podjela na formalne, sadržajne ili koje druge kriterije. To je razina klasifikacije na kojoj se književnost dijeli na epiku, liriku, dramatiku, poeziju, prozu i dramu ili druge slične skupine. Dakle, ta je razina najopćenitija. Što se tiče podjele književnih formi prema horizontalnoj i vertikalnoj klasifikaciji, mogu se izdvojiti tri stupnja podjele. Prvu grupu obuhvaćaju velike i najopćenitije skupine koje su najčešće dalje djeljive, a u koje se uključuju književne forme poput romana, pripovijetke, komedije i slično. Ova skupina je nazvana vrstama. Pri njihovom definiranju važno je odrediti na koji su način utemeljene i pomoću kojih se elemenata može odrediti pripadnost određenog djela nekoj vrsti. Manje skupine unutar književnih vrsta koje posjeduju neki razlikovni sadržajni ili formalni aspekt nazvane su podvrstama. Posljednju razinu klasifikacije gdje se pojavljuje još više posebnih određenja, a model ostaje u drugom planu te se stoga, djela najoštrije razlikuju od drugih skupina, naziva se žanr.

A. Car-Mihec (2003, 44-49) predlaže termine koji bi najpreciznije mogli odrediti grupe književnih formi koje su se pojavile u srednjem vijeku, a koje su tijekom vremena doživjele razmjernu žanrovske preobrazbe. Autorica napominje kako se ti termini ne mogu

smatrati idealnim i definitivnim. Smatra da je to samo uvjetno i radno nazivlje koje se može koristiti za imenovanje vrsta, podvrsta i žanrova srednjeg vijeka. Određenje preciznih termina za pojedine skupine književnih djela usko je vezano za rješavanje problema vertikalne i horizontalne klasifikacije književnih formi. Autorica upozorava i na problem periodizacije, odnosno označavanje nekih vremenskih granica unutar kojih odabrana dramska djela čine određenu cjelinu. Uz to A. Car-Mihec ukazuje kako treba uzeti u obzir da je svaka periodizacija uvjetno dijeljenje neprekidnog književnopovijesnog procesa. Tako autorica dramske tekstove vezane uz Crkveno djelovanje koji svojim postankom idu u razdoblje srednjega vijeka, klasificira na crkvenu dramu kao književnu vrstu čiji je vrsni model interpretiran u podvrstama, liturgijska drama i crkvena prikazanja, a crkvena prikazanja su model interpretiran u žanrovima - misterij, mirakul, moralitet.

### 3. CRKVENA DRAMA

Adriana Car-Mihec (2003, 47-49) definira crkvenu dramu kao književnu vrstu i određuje je kao fiktionalno djelo dijaloškog oblika i specifičnog sadržaja u kojem nema autorskih komentara. Njen je vrsni model interpretiran, kao što je ranije navedeno, u dvjema podvrstama, liturgijska drama i crkveno prikazanje koje je zbog istaknutih međusobnih sličnosti moguće podrediti nadređenom pojmu – crkvena drama. Autorica izdvaja termin crkvena drama kao naziv za najviši stupanj književne vrste u odnosu na česte termine poput religijska drama i srednjovjekovna drama jer smatra da je termin religijska suviše načelan, odnosno pojam religija osim kršćanstva, obuhvaća i niz drugih različitih religija. Osim toga, autorica nije naklona ni nazivu srednjovjekovna drama iz razloga što se „pridjev srednjovjekovni i u današnjim povijestima književnosti češće pridaje imenici književnost te tako označuje ne samo jednu literaturu u njenim vremenskim granicama, već i osebujan stil i osebujnu tematiku karakterističnu za određenu epohu“ (Car-Mihec 2003, 48). Dakle, drži da je termin crkvena drama najprikladniji termin jer obuhvaća književne oblike koji su svojim korijenom vezani za srednji vijek i one kasnije oblike koji su u sebi trajno zadržali komponente dramske književnosti okarakterizirane specifičnim sadržajem i formalnim osobinama.

#### 4. LITURGIJSKA DRAMA

U 10. je stoljeću kada nastaju liturgijske drame veliku ulogu u društvu imao kler. U to se vrijeme u Crkvi pojedinac nije posebno isticao. Bio je dijelom skupine unutar koje su osobne inicijative bile uronjene u zajednička djela i zajedničku odgovornost. Većina se vjernika smatrala preslabima ili neukima da bi sami mogli pronaći spasenje. Zbog toga su vlastito otkupljenje očekivali kao rezultat žrtvovanja što su ga primjenjivali drugi i od kojega bi cijela zajednica trebala imati koristi jer će se žrtvovanje prenijeti na sve. Ti su posrednici kolektivnog iskupljenja redovnici. Redovnički svijet svoju vjeru ne pokušava objasniti niti se bavi uzrokom, učinkom ili dokazom. Komunikaciju sa svijetom nevidljivoga ostvaruje putem liturgije (Duby, 2006). Liturgija ispod simbolike kojom je prožeta sadrži dramske elemente. Obredni čin mise koji je u središtu cijeloga katoličkog života tumači se kao prikazba Kristova života, muke, smrti i uskrsnuća te se djelomice odvija u dijaloškom obliku između svećenika koji predvodi misu i ostalih prisutnih vjernika (D'Amico, 1972).

Liturgijska drama integralni je dio bogoslužja nastao sa svrhom da se vjernici bolje upute u vjeru. To su anonimne dramske tvorbe pisane latinskim jezikom. Liturgijsku dramu pisao je kler. Tekstovi liturgijskih drama prožete su duhom crkvene nadmoći te su zato i pisane liturgijskim jezikom i uzvišenim stilom. Europom su se širile putem crkvenih knjiga. Prema sudu i mišljenju većine stručnjaka za srednji vijek predstavljaju najraniji oblik dramske djelatnosti u srednjem vijeku, izuzevši pojedine pojave u odredbama religioznih tema pod utjecajem latinske klasične drame ili pučkih scenskih oblika putujućih družina. Izrasle su iz onih dijelova bogoslužja koji sadrže izrazite dramske elemente Kristova rođenja, muke i uskrsnuća (Car-Mihec, 2003).

Prema tvrdnjama autora Franje Fanceva (1925, 2) izdanak se dramatizacije u crkvenoj drami nalazio u samoj liturgiji, odnosno u naizmjeničnom pjevanju svećenika, zбора i vjernika. Početci crkvene drame pojavili su se prvenstveno u obredu onih svetkovina u kojima je bilo najviše dijaloških elemenata. „U svojim prvim zametcima crkvena je drama najprije liturgijska slava, odnosno liturgijski dijalozi koji su povučeni iz teksta evanđelja i složeni u trope i antifone, zatim bi se podijelili na više lica koja su ih u vrlo uskoj vezi sa samim bogoslužjem naizmjenice govorila ili pjevala. Najjednostavnija liturgijska slava se vremenom proširila novim licima i dijalogima, no sama liturgija nije to zahtijevala. Prerasla je liturgiju i odvojila se od nje, a prikazivala se je još uvijek u vezi sa slavom dana, ali izvan samoga bogoslužja“.

Unatoč tome što bogoslužje u Katoličkoj crkvi ima dramske elemente, ipak se može uočiti razvrstanost na liturgijske drame, dramske obrede i obrede bez dramskog izričaja. Razliku između liturgijske drame i dramskog obreda čini osoba koja tumači liturgijski tekst. Ako je ta osoba crkveni službenik (svećenik ili neki drugi kler) i ako je tekst zamišljen dramski ili pak da sam obred predviđa dramske pokrete, onda treba smatrati da se radi o dramskom obredu. U slučaju kada je osoba koja tumači tekst predstavljena kostimom i maskom dramskog teksta riječ je o liturgijskoj drami (Demović, 1985).

Liturgijske drame su obično svrstavane po mjestima nastanka odnosno mjestu pronalaska pojedinih kodeksa, misala, obrednika ili rukopisa koji su među ostalim tekstovima sadržavali i liturgijsku dramu. Većina medievalista smatra da su najstariji primjerci liturgijske drame nastali u 10. stoljeću u švicarskoj opatiji Saint Gall iz uskršnjeg tropa<sup>1</sup> u kojem anđeo stoji na Kristovu grobu i upućuje Marijama (Marija Magdalena, Marija Saloma i Marija majka Jakovljeva) pitanje: „Quem queritis in sepulchro?“ („Koga tražite na grobu?“). Taj se dio posebno scenski izvodio s izvršenom podjelom uloga. Tako je nastala najkraća liturgijska drama *Visitatio sepulchri* (*Posjet grobu*). Sačuvano je više od 400 verzija *Visitatio sepulchri* u mnogim europskim zemljama uključujući Francusku, Italiju, Španjolsku, Njemačku i Poljsku (Kolumbić, 1994). Najvažnije značajke liturgijske drame su da ostaju usko vezane uz obred i na latinskom su jeziku. Izvodili su ih isključivo svećenici i drugi klerici tumačeći muške i ženske uloge. Uloge su tumačili manje potpunom fizičkom preobrazbom u razne likove, a više sumarnom stilizacijom tih likova kroz vanjska obilježja (D'Amico, 1972).

U svojoj ranoj fazi, liturgijska drama bila je statična i simbolična. No, s vremenom postaje sve bogatija i življa, a ponegdje se uvode i komični elementi. Predstava se na početku odvija samo u crkvi, no poslije osvaja sve više prostora. Najveći je procvat dosegla u 11. stoljeću. Najprezentniji je primjer liturgijske drame u kojoj se uvode scene iz svakodnevnog života liturgijska drama pod naslovom *Ženik ili mudre i luckaste djevice* za koju se pretpostavlja da je napisana koncem 11. stoljeća i da pripada u uskršni ciklus. U njoj se osim latinskog jezika uvode i scene u kojima se govori provansalskim jezikom. Pojavljuju se likovi mudrih i luckastih djevojaka, ali sudeći po didaskalijama i nečastivi. Na ovom primjeru uočava se kako dolazi do sve vidljivijih proširivanja liturgijske drame. Takva su proširivanja izazvala protivljenje crkvenih autoriteta pa su pojedini pape, sinode i koncili zabranjivali predstave u crkvi (Crnojević-Carić, 2014).

---

<sup>1</sup> Trop - glazbeni i verbalni dodatak usred mise temeljen na evanđelju.

Skroman je broj nađenih liturgijskih drama na hrvatskom tlu, no valja naglasiti da to ne umanjuje njihovu važnost, štoviše one su stanoviti znakovi da je hrvatsko dramsko stvaralaštvo postojalo u srednjem vijeku. Bez obzira na njihovo internacionalno ishodište, mogu se smatrati prvim primjercima dramskih formi unutar hrvatskog glumišta. Sve su pisane liturgijskim jezikom, latinskim i staroslavenskim, odnosno službenim jezikom Crkve toga doba. Motive crpe iz dramski intoniranih dijelova liturgije. Prožete su i obilježene kršćanskim učenjem o moralu proizašlom iz temeljene kršćanske knjige – Biblije (Batušić 1978).

#### 4.1. *Visitatio sepulchri*

U kontekstu liturgijskih drama uskrсна liturgijska drama je prema svom postanku najstarija i predstavlja početak razvoja liturgijske drame. Uskršne liturgijske drame sežu u 10. stoljeće i to su najstariji srednjovjekovni dramski tekstovi (Fancev, 1925). Njihovu osnovu čini uskršni trop u kojem se izmjenjuju pitanja i odgovori između triju Marija i anđela na Isusovu grobu, a anđeo im govori o Kristovu uskršnuću. Trop se temelji na evanđeljima: Mt (28, 1-7), Mk (16, 1-8), Lk (24, 1-9). Sastavljač je posebno odabrao one dijelove evanđelja koji su najpogodniji za oblikovanje dijaloga (Fischer-Lichte, 2010).

Uskršni trop je prvo činio sastavni dio *introitusa*<sup>2</sup> uskršne mise, nakon toga postaje dio uskršne *matutine*<sup>3</sup> te se ustalio između *responzorija*<sup>4</sup> i *tedeuma*<sup>5</sup>. Isprva je trop u bogoslužju imao funkciju samo prisjećanja na uskršnuće, no dolazi do spajanja navještenja i uskršnuća te tako trop postaje prikazba izvornog uskršnog zbivanja. Ova značajna promjena prvi put je zapisana u *Regularis Concordia*, u zbirci liturgijskih običaja koju je sastavio biskup Ethelwold iz Winchestera. Nastala u drugoj polovici 10. stoljeća i vrijedila je za sve benediktinske samostane u Engleskoj. U njoj je *Visitatio sepulchri* povezan s drugim trima simboličkim radnjama, odnosno scensko – dramskim elementima liturgije, s *Adoratio crucis* (Klanjanje križu), s *Depositio crucis* (Polaganje križa) i *Elevatio crucis* (Uskršnuće križa). Adoracija se izvodi na Veliki petak kao prisjećanje na pribijanje Isusa na križ. Nakon klanjanja križu đakoni umataju križ u komad tkanine i polažu ga na oltar ili pored oltara, „Si Domini Nostri Ihiesu Christi Corpore sepulto“ što znači „kao da pokapaju tijelo Gospodina našega Isusa Krista“. Podizanje križa odvija se u potpunoj tišini prije početka uskršne zornice i to bez prisutnosti vjernika. Na kraju matutine se konačno odvija prikazivanje posjeta

---

<sup>2</sup> Introitus – pristupna molitva u katoličkoj misi.

<sup>3</sup> Matutina – jutarnja služba Božja kod katolika.

<sup>4</sup> Responzorij – odgovori na svećenikovo predmoljenje pri katoličkom bogoslužju.

<sup>5</sup> Tedeum – prema početku himne *Te Deum laudamus* (*Tebe Boga hvalimo*), molitva, zavalnica.

grobnice. *Regularis Concordia* propisuje i da jedan od đakona odjene albu<sup>6</sup>, približi se grobu i ostane ovdje kao anđeo mirno sjediti s palminom grančicom u rukama. Zatim se druga tri đakona približe grobu kao Marije odjeveni u bijele ogrtače noseći u rukama zapaljene kadionice i hodajući oprezno tragajući za nečim. Potom se antifonom između anđela i Marija navješćuje Gospodinovo uskrsnuće. Tri Marije prenose zboru vijest o uskrsnuću koju su primile od anđela i postave se kao da žele napustiti grob. Anđeo međutim zovući ih natrag zapjeva antifonu *Venite et videte (Dođite i vidite)*, podiže zastor koji pokriva grob i pokazuje da u grobu leži samo tkanina u koju je križ umotan, ali ne i križ simbol Krista. Ovakav oblik uskrsne liturgijske drame brzo se širio cijelim područjem zapadne Crkve i to zahvaljujući benediktincima (Fischer-Lichte, 2010).

Osim jednostavne prikazbe posjete groba, kasnije su se razvile još dvije proširenije prikazbe. U jednoj je dodan prizor u kojem tri Marije učenicima navješćuju uskrsnuće na što Petar i Ivan trče prema grobu, a zbor pjeva antifonu *Currebant duo simul* što znači *Trčahu obojica zajedno*. Dok je u drugoj dodan prizor u kojem se pojavljuje uskrsnuli Krist odmah nakon posjete i upita uplakanu Mariju Magdalenu zašto plače i koga traži. Nakon što ga Marija Magdalena prepozna uzvikujući *Rabboni* što znači *Učitelju*, Krist joj zabranjuje da ga dotakne i nalaže da njegovo uskrsnuće objavi učenicima. I ove su se proširene prikazbe širile i bile prihvaćene na području zapadne Crkve. Gdje su se pojedine od te tri prikazbe izvodile ovisilo je o regionalnim posebnostima i tradicijama. Ta tri tipa obilježavanja Uskrsa bila su sve do 16. stoljeća (u pojedinim slučajevima još u 17. i 18. stoljeću) obavezan sastavni dio uskrsne matutine. Nakon Tridentskog koncila (1545. – 1563.), na kojem je zabranjeno pjevanje tropa te nakon objavljivanja *Rimskog misala* 1570. godine, koji je otada postao obavezan i jedini vrijedeći, takvo obilježavanje Uskrsa ubrzo je nestalo iz liturgije. Njihov se kraj vremenski poklapa s prestankom održavanja velikih crkvenih prikazanja na narodnim jezicima čija je zabrana za reformacije i protureformacije relativno konzekventno provedena u cijeloj Europi u drugoj polovici 16. stoljeća (Fischer-Lichte, 2010).

Što se tiče konkretno situacije u Hrvatskoj u pogledu pitanja liturgijskih drama, sačuvane su dvije potpune latinske liturgijske drame, uskrsna liturgijska drama *Visitatio sepulchri* i božićna liturgijska drama *Tractus stellae (Povlačenje zvijezde)*. Obje se nalaze u najstarijem obredniku zagrebačke katedrale, pisanom potkraj 11. ili početkom 12. stoljeća,

---

<sup>6</sup> Alba – bijela lanena tunika koju svećenik odijeva za misu.

nazvanog *Missale antiquissimum*. Ova je knjiga mješavina pontifikala<sup>7</sup> i obrednika, pisana karolinom<sup>8</sup>. Bila je naručena za gjurskoga biskupa Chartuirga, ali je u Zagreb dospjela osnutkom Zagrebačke biskupije (utemeljio ju je ugarski kralj Ladislav 1094. godine) i s njenim prvim biskupom Čehom Duchom. Pretpostavlja se da je ta knjiga zapravo francuskog podrijetla, a da je posredništvom njemačkih samostana najprije pristigla do Ugarske, potom poslana novom biskupu u Zagreb. Nadalje, liturgijska uskrсна drama iz ovoga uvjetno nazvanog zagrebačkog obrednika engleskog je postanja. Preoblikovana i nadopunjena doprla je do Duchova obrednika putem francuskih benediktinskih samostana (Batušić, 1975).

Kao i *Regularis Concordia*, zagrebački obrednik sadrži *Depositio crucis* i *Elevatio crucis* koji su povezani s *Visitatio sepulchri*. Zagrebački obrednik propisuje sve radnje koje se trebaju izvesti na Veliki petak i to *in hora sexta*, a to označava prema srednjovjekovnoj satnici vrijeme između podneva i najkasnije četiri sata poslije podne, ovisno o satu održavanja podnevne mise. Na listu 74b obrednika opisuje se detaljno što se sve mora napraviti i to u kazališnom i liturgijskom smislu. U kazališnom smislu riječ je o polaganju križa pod pokrov na oltaru. Za vrijeme ove radnje ne smiju se paliti tamjan i svijeće. U liturgijskom smislu slijedi molitva koju izgovaraju razni klerici (spominju se *presbiter*, *pontifex*, *diaconus* i ostali). Ponovno scenski naputci zamjenjuju molitvu pa se tako iz liste 78b može saznati da se križ sve do nedjelje odnosno do Uskrsa mora staviti *in valde mundam buxidem*, zapečatiti ili zaključati. Ceremoniji je prisustvovao i sam biskup te tako završava *Depositio crucis*. Pri *Depositio crucis* mogli su sudjelovati samo klerici jer u didaskalijama stoji *laici et feminis exclusis*. Zatim slijedi *Elevatio crucis* koji je u zagrebačkom obredniku spojen s *Visitatio sepulchri*. Činjenica da se *Depositio* završava na listu 78b obrednika, a *Elevatio* i *Visitatio sepulchri* počinje na listu 100b i nastavlja se na listu 101a potvrđuje dvije pretpostavke. Očito je da se radi o dvije dramske forme. O najstarijoj već spomenutoj dramatizaciji nekih liturgijskih elemenata bez tropičkog proširivanja teksta evanđelja te o novom dramskom djelu odnosno o posjeti triju Marija Isusovom grobu, dramaturški razvijenijem obliku koji u sebi sadrži poznati trop *Quem Quaeritis* (Batušić, 1975).

U svome radu Nikola Batušić (1975) navodi kako je Fancev (1925) smatrao *Visitatio sepulchri* i kazališnim nastavkom pokapanja križa, no Batušić smatra da to nije posve točno jer je riječ o novoj formi koja je nastala kasnije i isključuje u svom završetku svako miješanje čistih liturgijskih elemenata u tropičko proširenje teksta evanđelja, posebno Matejeva. Batušić

---

<sup>7</sup> Pontifikal – u Katoličkoj crkvi bogoslužje što ga služi vrhovni svećenik.

<sup>8</sup> Karolina – latiničko pismo kakvim se pisalo u doba Karla Velikoga (oko 800. godine n. e.).



upućuje i na činjenicu da je u zagrebačkom obredniku, između *Depositio crucis* i *Elevatio crucis* više od dvadeset listova razmaka. Razlog tomu između ostalog može biti praktične prirode zbog ondašnjih tehnika prepisivanja. No, Batušić upozorava da bi trebalo uzeti najprije drugi razlog, onaj vremenske prirode. Naime, dramatizacija dolaska triju Marija na Kristov grob nastala je kasnije od liturgijske dramatizacije polaganja križa kao alegorijske oznake za Krista. S obzirom na navedeno, Batušić nadopunjava Fanceva zaključkom kako zagrebački obrednik sadrži dvovrsnu dramu Kristova uskrsnuća, i to *Depositio crucis* i *Elevatio crucis*, a potom *Visitatio sepulchri* koji je razvijeniji oblik uskrsne liturgijske drame.

*Visitatio sepulchri* iz zagrebačkog obrednika, prema međunarodnoj književnoj i scenskoj klasifikaciji je najjednostavniji i najrudimentarniji oblik te dramske tropičke tvorbe. Pojavljuju se samo tri Marije koje dolaze do praznoga Kristova groba i jedan anđeo kojega tamo zatiču. U razvijenijim oblicima pojavljuju se još likovi Krista i apostola Ivana i Petra. Dramski dijalog je vrlo kratak i vodi se između triju Marija i anđela te pripada u rudimentarne dramsko – scenske varijante. Scenski aspekt je jednostavan, samo je navedena jedna didaskalija. *Visitatio sepulchri* je pisana dvobojom karolinom, smeđa boja za dramski tekst i crvena za didaskalije. Nalaže se i priprema rekvizita, Kristova ruha koje je ostalo u grobu i radnja podizanja ruha i njegova pokazivanja gledateljima. U ranijoj fazi liturgijske uskrsne drame nema pokazivanja plahte okupljenom narodu u crkvi već se samo najavljuje činjenica da je grob prazan. Zagrebačka verzija *Visitatio sepulchri* kao scenski element nije imala posebno naznačen Kristov grob, što je slučaj u razvijenijim crkveno-kazališnim sredinama Francuske i Njemačke, nego se pretpostavlja da se odvijala pred jednim i glavnim crkvenim oltarom koji je služio i kod prethodnih međudjelova polaganja križa u grob. Zagrebački obrednik ne daje jasnija određenja mjesta odvijanja radnje (Batušić, 1978).

U svome radu Miho Demović (1985, 244-246) navodi da se radnja ove liturgijske drame odvija se tako da svećenici ili đakoni koji tumače tri Marije dolaze s tamjanima na Kristov grob i svećenik ili đakon koji predstavlja anđela upita ih: „Quem queritis in sepulchro, o chrieticole?“ („Koga tražite tu na grobu, o kršćani?“). Marije odgovaraju: „Ihiesum Nazarenum crucifixum, o celicole!“ („Isusa Nazarećanina raspetoga, o nebesnici!“), na to im anđeo odgovara: „Non est hic, surexit sicut predixerat. Ite, annunciate, quia surexit a mortuis. Venite et videte locum ubi positus erat Dominus alleluia, alleluia!“ („Nije ovdje, uskrsnuo kako reče! Pođite i razglašujte jer je uskrsnuo od mrtvih. Dođite i vidite mjesto gdje je bio pokopan Gospodin aleluja, aleluja!“). Zatim anđeo pokazuje Marijama praznu plahtu, a one uzimaju plahtu i pokazuju prisutnima i pjevaju: „Surrexit Dominus de sepulchro, qui pro

nobis pependit in ligno, alleluia. Surexit enim sicut dixit Dominus, et procedet vo sin Gallileam alleluia, alleluia, alleluia!“ (Uskrsnu Gospodin iz groba koji je zbog nas visio na križu aleluja. Uskrsnuo, naime, Gospodin kako predkaza i pred vama ide u Galileju aleluja, aleluja, aleluja!“). Potom se završava pjesmom zahvalnicom *Te Deum laudams* (*Tebe Boga hvalimo*), kojom se i inače završavaju sve liturgijske drame.

Potrebno je naglasiti da postoji mogućnost da zagrebačka uskrsna liturgijska drama nije nikada doživjela svoje izvođenje. „Za razliku od kasnije trokraljevske igre, uskrsna nam ni po kojem, vanjskom aspektu svoje zabilježbe ne daje naslutiti i kazališnu praksu koja bi je morala pratiti“ (Batušić 1975, 63). Ova drama ne sadrži neume<sup>9</sup> za pjevane dijelove dijaloga kao potvrdu izvođenja za razliku od *Tractus stellae* koja ih sadrži. Stoga ova činjenica upućuje na mogući zaključak da *Visitatio sepulchri* iz zagrebačkog obrednika nije doživjela svoju stvarnu izvedbu (Batušić, 1975).

#### 4.2. *Tractus stellae*

Dramaturški razvedenija i scenski bogatija je božićna liturgijska drama *Tractus stellae*. Središnji dio liturgijske božićne drame nastao je na temelju primarnog tropa i liturgijske drame o uskrsnuću – „Quem quaeritis in sepulchro?“, što je u pogledu božićne drame oblikovano u „Quem quaeritis in praesepe?“ („Koga tražite u jaslicama?“). Božićna se drama zbog svojih scenskih elemenata razvila u niz varijacija i podvrsta u kojima je ovo temeljno i središnje postavljeno pitanje zamjenjivano ili gotovo napuštanom. Posebno je velika podvrsta ovih drama što se razvila oko interpretacije tekstova evanđelja i apokrifnih<sup>10</sup> tekstova u vezi s Bogojavljenjem u potpunosti napustila dramsko čvorište radnje temeljenog isključivo na mijenjanju pitanja *quem quaeritis?*, već je uvođenjem likova triju kraljeva, Heroda, pisara, primalja i drugih likova proširila svoju radnju na niz dijelova, a time je i broj prizorišta unutar crkvenoga prostora povećan. *Tractus stellae* nastavlja se na jednostavnu dramaturgiju dolaska pastira pred jaslice i u svojoj razvedenijoj inačici nosi uobičajen naziv *ordo stellae* ili *officium stellae*. Prema prethodnoj formi gdje se na prizorištu pojavljuju samo pastiri, a to je *officium pastorum*, u *officium stellae* je naglasak na događanjima u Betlehemu. Sam naslov *Tractus stellae* naglašava scenski aspekt ove liturgijske drame koji se iskazuje u povlačenju papirnate zvijezde sa svijećom u njoj kao simbolom za repaticu iza koje stupaju tri kralja

<sup>9</sup> Neuma – znak srednjovjekovnog notnog zapisa, neume su se pisale crticama, točkicama i kvačicama iznad teksta te su određivale samo kretanje melodije.

<sup>10</sup> Apokrifan – lažan, nepravi, podmetnut, nekanonski, neautentičan (o biblijskim spisima).

noseći tek rođenom Kristu darove (Batušić, 1978). Batušić (1975) navodi kako je zvijezda prvi scenski i tehnički efekt u povijesti kazališta, ističući da je isprva postavljena na vrh štapa i tako nošena crkvom, potom je zamijenjena svijetlećom krunom koja visi pred križem na glavnom oltaru. Tek u kasnijoj fazi drame zvijezda postaje mobilnom napravom obješena na užu, a ovim tehničkim dijelom predstave rukuje jedan od nevidljivih statista.

*Tractus stellae* iz zagrebačkog obrednika pretpostavlja tri glumca za kraljeve i to Gašpara, Melkiora i Baltazara, potom glumca za kralja Heroda i barem još dvojicu za pisare, premda se njihov broj posebno ne spominje. Također, nije moguće pretpostaviti koliko bi izvođača trebalo za zbor koji nastupa nakon prizora u kojem Herod razgovara s pisarima. Zbor izgovara tek jednu rečenicu i potom više ne sudjeluje u izvedbi. Pretpostavlja se da u tom zboru nisu bili posebni glumci, nego da je za navedeni prizor angažiran zbor koji je inače bio nazočan u crkvi radi pjevanih dijelova kasnijeg crkvenog obreda. Nadalje, bila su potrebna i dva glumca za varijantu primalja i mladić koji je tumačio anđela. Ako se izuzme zbor i uz pretpostavku da su u drami sudjelovala dva pisara, za *Tractus stellae* iz zagrebačkog obrednika bilo je potrebno devet izvođača, a pri tome je važno napomenuti da pojedinci nisu mogli nastupati u dvostrukim ulogama jer je trajanje igre bilo prekratko za eventualna presvlačenja i ponovna maskiranja (Batušić, 1975).

U slijedećim odlomcima biti će korišten prijevod latinskih rečenica na hrvatski jezik koji je preuzet iz rada autora Mihe Demovića (1985). Tri glumca koji tumače uloge kraljeva stoje na tri različita mjesta u crkvi i kad ugledaju zvijezdu kreću prema oltaru svete Marije za kojega se pretpostavlja da je središnje smješten. Ovdje primaju darove koje će ponijeti na put zlato, tamjan i smirnu. Zajedno odlaze do slijedećeg mjesta zbivanja, do sredine crkve gdje sjedi Herod na prijestolju. Potom slijedi dijalog s Herodom u kojem se on obraća trojici kraljeva. Nakon dijaloga Herod se obraća pisarima koji su smješteni oko njega. Nakon razgovora s pisarima i zbor se ubacuje sa svojom replikom. Odlazeći od Heroda, smjer kretanja u didaskaliji nije naveden, tri će kralja vidjeti zvijezdu, prstom je pokazati i reći kako svijetli. Zatim zvijezda dovodi kraljeve pred lik svete Marije. U scensko – prostornom pogledu pretpostavlja se da bi to mogao biti isti lokalitet od kojeg su krenuli na svoj put prema Herodu, odnosno središnje smješten oltar svete Marije. Novim odnosom dramskih likova i pojavom novih sudionika zbivanja taj lokalitet sada dobiva drugačiji dramaturški značaj i vrijednost. Tri kralja ovdje susreću primalje s djetetom na rukama. Primalje su u zagrebačkom obredniku zamijenjene mladim svećenicima. Također, među rekvizitima nakon zvijezde i posuda s darovima može se svrstati i lutka koja je zamjenjivala Isusa. Nakon što su

se poklonili kraljevi predaju svoje darove i pojavljuje se lik anđela odjeven u sjajnu dalmatiku<sup>11</sup>. Pretpostavlja se da se taj anđeo nalazi na nekom povišenom položaju jer u tekstu stoji *stans superius*. Anđeo izgovara jednu svoju repliku: „Impleta sunt omnia que prochetice dicta sunt, ite viam remantes aliam“, u prijevodu: „Sve se dogodilo kako su proroci prorekli, vratite se svojim domovima i izaberite novi put pri povratku“. U posljednjoj sceni, didaskalija koja govori o odlasku kraljeva: „Tunc magi reduentes per aliam viam, angelicoque responso ovantes“, što bi u prijevodu značilo: „Tada mudraci vraćajući se pošto su uvažili anđeoski savjet“, može uputiti na dokaz kako se radnja zbivala na širokom prostoru crkvenoga broda. Nadalje, sve dok ne dođu do zbora kraljevi pjevaju antifonu: „O regem celi cui talia famularum obesquia, stabulo ponitus qui continet mundum, iacet in presepio et in nubilus venit“, u prijevodu: „O nebeski kralju, kojega smo slavili ovim zavjetom, stanuješ u staji dok obuhvaćaš čitav svijet, ležiš u jaslama dok hodaš po oblacima“. Nakon antifone pjeva se *Te deum*. Time je završen *Tractus stellae* iz zagrebačkog obrednika (Batušić, 1975).

Ako se prostor crkvenoga broda označi kao integralni prostor u cijeloj svojoj sveukupnosti, „zagrebačka“ *Tractus stellae* ipak pretpostavlja neke uvjetno rečeno manje prostore u tom zajedničkom prizorištu. To su najprije početni položaji svakog od kraljeva, slijedi oltar svete Marije kao drugo mjesto zbivanja, Herodovo prijestolje smješteno u sredini crkve kao treći lokalitet. Četvrti je lokalitet put od Heroda prema Betlehemu, peti je lokalitet prizorište pred slikom svete Marije što može biti već poznati oltar koji je poslužio kao početna stanica putovanja triju kraljeva, ali je sada taj lokalitet u drugačijem scensko-prostornom kontekstu jer predstavlja Betlehem i mjesto Isusova rođenja, a šesti lokalitet može biti put kojim su se kraljevi vraćali iz Betlehema. Dakle, jedinstveni lokalitet cjelokupne *Tractus stellae* podijeljen je na šest prizorišta od kojih su pojedina privremena i imaju manji značaj, dok se peto prizorište s klericima koji predstavljaju primalje uz njihov dijalog s kraljevima pretvara u središnji lokalitet ovog događanja. Više prizorišta koncentriranih u jedinstveni prostor utjelovljuje srednjovjekovno shvaćanje svijeta i predstavlja cjelovito poistovjećivanje određenog okoliša s geografskim prostorima na kojima se iz biblijske topografije odvija radnja. Unutar toga prostora oblikuju se potom i u uskrsnim i božićnim liturgijskim dramama manji prostori, svojevrsni podprostori te se daje naslutiti da takvo raščlanjivanje u strukturalne značajke crkvene srednjovjekovne pozornice dovodi do začetka prvih zamisli o simultanom scenskom prostoru koji će do svojeg najrazvijenijeg oblika doći u

---

<sup>11</sup> Dalmatika – kasnorimska ukrašena gornja odjeća, dugačka gornja haljina s rukavima, u starije vrijeme dio vladarskog svečanog ornata, a danas misnička haljina katoličkih svećenika.

vremenu nastajanja crkvenih prikazanja. Kristov život prikazan je na podiju pred crkvenim portalom s podjelom na niz mansija koje tek glumačkim interpretacijama unutar njih i oko njih postaju relevantni scenski lokaliteti. I u ovom dramskom aspektu jedan univerzalni ambijent je podijeljen u niz prizorišta u scenskom i tehničkom pogledu gotovo savršeno pripremljenih za odvijanje predstave, no još uvijek samo u scenografskom smislu indikativno koncipiranih dok iluzionistički koncept još nije razvijen. Batušić navodi da se nakon analize scenskog prostora za *Tractus stellae*, može pretpostaviti da je sistem simultane pozornice koja je razvijena za crkvena prikazanja morao poteći od nekih postulata što ih je već utvrdila liturgijska drama unutar crkvenoga prostora, gdje je upravo taj prostor predstavljao jedinstveni lokalitet dok razni oltari, prijestolja i usputna stajališta glumaca predstavljaju rudimentarne mansije (Batušić, 1975).

Što se kostima tiče, *Tractus stellae* iz zagrebačkog obrednika je osim u točnom navođenju crkvene odjeće koja se koristi u njoj, dosta siromašna i skromnija detaljnijim naputcima u tom pogledu. Didaskalije u zagrebačkom obredniku ništa ne govore o kostimima likova triju kraljeva. Za pisare u didaskalijama stoji: „Scrive vero in subtilibus induti, et mitras habentes in capitibus circa Herodem“, što bi značilo „Pismoznanci odjeveni u odore s mitrama na glavi stoje pred Herodom“. Zatim, da je glumac koji je tumačio lik Heroda imao krunu na glavi može se pretpostaviti ne samo uzimajući u obzir činjenicu da je Herod kralj, već i prema didaskaliji: „Herodes autem residens in solio suo in media ecclesia coronatus inquirat magos hoc modo“, u prijevodu: „A Herod sjedeći okrunjen na prijestolju u sredini crkve ovako ispituje mudrace“. Od kostima koji su trebali nositi svećenici koji su zamijenili varijantu s primaljama, spominju se krila: „Et duo clerici appis induti stanteque“, odnosno: „A dva klerika s krilima stojeći“. Naposljetku, za kostim anđela spominje se dalmatika: „Angelicus puer indutus dalmatica“, u prijevodu: „Anđeoski dječak obučen u dalmatiku“. Dakle, uglavnom je korištena svećenička odjeća s nekim manjim modifikacijama u obliku karakterističnih pokrivala za glavu Heroda i pisara (Batušić, 1975).

Za *Tractus stellae* predviđen je malen broj rekvizita, ali u svakoj pojedinosti su važni i neophodni za izvedbu. Najbitnija je već ranije spomenuta zvijezda koja je potezana duž crkvenog broda. Na tu se zvijezdu tri kralja u dva navrata tijekom radnje osvrću. Na listu 29b zagrebačkog obrednika zabilježeno je da kraljevi i prstom pokazuju zvijezdu: „Redeuntes ergo magi ab Herode et inspicientes stellam digitoque monstrantes dicat unus“, u prijevodu: „Vraćajući se dakle mudraci od Heroda, opaze zvijezdu i pokazujući je prstom, prvi od njih zbori“. Po tadašnjim principima scenske tehnike zvijezda je bila izrađena od pergamenta sa

svijećom u sredini, stoga je na razmjerno jednostavan način postignut maksimalan kazališni efekt. Od ostalih rekvizita bile su potrebne tri posude u kojima kraljevi nose darove Isusu jer u didaskalijama stoji: „De altari autem accipiant vascula mistica munera continetia“, što bi značilo: „A s oltara pak uzevši tajnovite darove“. Potom, knjige za pisare: „Librosque tenetat in manibus“, prijevod bi bio: „Držeći sveta pisma u rukama“ te kip, lutka ili čak slika koja predstavlja tek rođeno dijete, a koju drže svećenici koji zamjenjuju primalje. Pojedini autori smatraju da su u ostalim europskim slučajevima ove drame, svećenici koji su tumačili likove primalja, držali sliku Bogorodice s djetetom dočekujući kraljeve. Što se tiče zagrebačkog obrednika, pretpostavlja se da bi lutka mogla biti rekvizit za navedeni prizor budući da u didaskaliji stoji: „Tenetis dominum parvulum in manibus“, odnosno „Drže u rukama kip dječaka“. Pa i prije replike „klerika-primalja“ trima kraljevima stoji uputa: „Iuxta stantes imaginemquem Domini digito monstrantes dicant ad magos“, u prijevodu: „A oni što oko stoje upirući prstom u kip Gospodina zbore mudracima“. Značenje latinske riječi *imago* – kip, može pomoći u pretpostavci da je riječ o drvenom kipu ili lutki koja najuvjerljivije ilustrira tek novorođeno dijete (Batušić, 1975).

Batušić (1975) iznosi nekoliko razmatranja i promišljanja o mogućoj stvarnoj izvedbi ove liturgijske drame. Potrebno je odgovoriti na pitanje, je li ona doživjela svoje izvođenje ili je poput *Visitatio sepulchri*, kako se pretpostavlja ostala tek predloškom na stranicama zagrebačkog obrednika. Batušić upozorava na neke dokaze koji bi mogli indicirati na izvođenje *Tractus stellae*. Ponajprije, naglasak stavlja na sam naslov drame – *Tractus stellae* koji implicira scensku radnju i najavljuje veću mogućnost praktične interpretacije teksta ove drame. Nadalje, važniji dokaz za izvođenje ove drame su neume koje su ispisane nad gotovo integralnim tekstom svake pojedine replike. Osim toga, može se ustanoviti kako su neume dodavane nad pojedine dijaloške ili monološke dijelove, što potvrđuje pretpostavku da je isključivo s razlogom scenske interpretacije tekst i glazbeno oblikovan. Dok prethodno spominjana liturgijska drama *Visitatio sepulchri* ne pokazuje nikakvih naknadnih intervencija. Batušić dalje spominje još jedan dokaz o izvođenju ove drame u zagrebačkoj katedrali, a to je ispravak na listi 29b obrednika. U toj alineji stoji: „quem stella ducente venimus“, a glagol „adorare“ koji upotpunjava smisao rečenice ispisan je na lijevoj margini i to s neumam iznad. Batušić navodi kako je očito prepisivač zaboravio dodati glagol na kraju rečenice, što bi ostalo neopaženo da tekst drame nije trebalo izvesti te da su taj ispravak i neume nad tekstom pisani drugom rukom i svjetlijom bojom nego izvorni dijelovi drame. Nadalje, Batušić četvrti dokaz o izvođenju ove drame povezuje s kazališnom praksom. Navodi kako je već ranije

Fancev upozorio na neke bilješke ispisane na marginama koje se nalaze na listama 28b, 29a te 29b zagrebačkog obrednika. Radi se o proširenju teksta drame. Te bilješke su dodavane onako kako se drama proširivala umetanjem nekih dijaloga. Budući da su sve ove bilješke numerirane, pretpostavlja se da su ove nadopune nastale zbog scenskih potreba i da se temeljni dio teksta razvijao usporedno sa sve širim dijaloškim i dramskim oblicima koje su posebice zamjetljive u nekim francuskim dramama sličnoga tipa. Batušić smatra kako ovaj podatak može zasigurno poslužiti kao najснаžniji dokaz o izvođenju *Tractus stellae* u zagrebačkoj katedrali.

Ostaje otvoreno i neriješeno pitanje o učestalosti izvođenja ove liturgijske drame. Naime, malo izvora, uključujući i sam obrednik, govori o kontinuitetu izvođenja. Batušić zaključuje da se ipak može pretpostaviti da se ova drama izvodila o svakom blagdanu Bogojavljanja jer se očiti dokazi koji potkrepljuju pretpostavku nalaze upravo na marginama teksta, a to su već spomenuta proširenja, do čega ne bi došlo da je dramski tekst kao kod *Visitatio sepulchri* ostao tek samo predložak na listovima obrednika. Osim toga, Batušić navodi da nema sigurnog podatka o tome do kada se ova predstava izvodila. Postoji podatak da je biskup Augustin Kažotić „za svoga biskupovanja od 1303. do 1322. reformirao obred zagrebačke biskupije, te je tom prilikom uskrсна igra bila izbačena iz uskrсноg obreda“ (Batušić 1975, 70). Batušić spominje Dragutina Kniewalda, povjesničara zagrebačkih crkvenih zbivanja, koji pretpostavlja da se ova drama najvjerojatnije u zagrebačkoj katedrali izvodila u nekim oblicima čak sve do 18. stoljeća (Batušić, 1975).

*Visitatio sepulchri* bavi se prostorima koji su ili odsustvo tijela ili su gledanje tog odsustva. U *Visitatio sepulchri* prilaze tri Marije praznome grobu i anđeo im daje vijest da je onaj koji bi trebao biti u grobu izvan njega odnosno uskrsnuo. U *Tractus stellae* dramatizira se Herodova vlast kao antivlast, naspram vlasti dječaka u kolijevci i u koju se tek treba uvjeriti. Ova drama je zapravo, drama Herodove nevjere, ali je i drama neke tuđe pretpostavljene nevjere. Ona je okrenuta gledanju iz publike. Promjene u srednjovjekovnom kazališnom sustavu mogle su u ove dramatizacije ući tek onda kada su se promijenile okolnosti kazališnog gledanja, odnosno kada govoriti scenski više nije značilo moliti, ponavljati ciklus, nego odglumiti jedan isječak (Novak i Lisac, 1984).

### 4.3. *Ideši že, milostivče, ka požrtiju*

Dvije liturgijske drame iz zagrebačkog obrednika, *Visitatio sepulchri* i *Tractus stellae* jedine su dramske tvorbe ovakvog tipa na latinskom jeziku pronađene do sada u hrvatskim crkvenim knjigama, ali nisu jedini primjeri postojanja liturgijske drame u Hrvatskoj. Za razliku od ovih latinskih tekstova, zabilježen je i jedan primjer rudimentarne liturgijske drame uskrсне tematike pisan glagoljicom na staroslavenskom jeziku pod nazivom *Ideši že, milostivče, ka požrtiju*. Ova je liturgijska drama pronađena u *Vrbničkom glagoljskom misalu* iz 1462. godine (Batušić, 1978).

Vanjski oblik teksta ima formu starinske poezije i ritmičku prozu čiji je izraz pjesnički (Štefanić, 1969). Dokaz da je riječ o dramskoj i scenskoj formi nalazi se u opširnoj didaskaliji: „Potom vazmeta 2 žakna križ pokrven i stavša pred oltarem i vspojeta umiljeno kako ženi plačivice“, odnosno to je uputa da dva klerika pjevaju tekst tugaljivo kao žene narikače. Ovaj tekst izričito govori kako se od dva klerika traži gluma. Oni tumače likove Marija koje plaču pod križem obraćajući se raspetom Kristu. Način interpretacije *kako ženi plačivice* ukazuje kako i ovu dramu, baš kao u cijelom liturgijskom kazalištu, izvode muškarci tumačeći i ženske uloge. Također, ova didaskalija ukazuje na rekvizit, pokriveni križ i mjesto radnje, a to je pred oltarom (Batušić, 1978).

Kolumbić (1994) navodi da se opis u uputi „vspoeta (...) kako ženi plačivice“ potpuno podudara s dijelom teksta jedne engleske liturgijske drame iz 13. stoljeća gdje se umjesto dva *žakna* javljaju „tres fratres preparati et vestiti in similitudinem trium Mariarum“ i gdje se kao zahtjev glume navodi „quasi tristes...cantent.“ Uzimajući u obzir navedeno, može se zaključiti da su hrvatski glagoljaši poznavali europske latinske tekstove liturgijskih drama. Isto tako da se u *Vrbničkom misalu* radilo o tekstu koji je bio dodan obredu, vidi se po tome što se u nastavku spominju tobožnje riječi apostola Tome, a iz evanđelja nije poznato da bi on govorio ove riječi: „Pojdem i mi da urem š njim. Se ni jedino t teh umirajet, takmo ti sam jedin, gospodi, iže me prečistu shranil jesi, sinu moj i Bože moj. Priedete i vidite Boga i človeka viseća na križi, iže me prečistu sharnil jesi, sinu moj i Bože moj.“

Taj tekst nije pisan na hrvatskom narodnom jeziku iz razloga što je smatran dijelom liturgije. Pisan je kao i na području latinske liturgije liturgijskim, u ovom slučaju, kao što je netom



spomenuto, staroslavenskim jezikom. Navedeno ukazuje na to kako je slavenska crkva kada se ticalo crkvenog autoriteta, smatrala svoje slavensko bogoslužje u svemu jednakopravnim latinskom bogoslužju. Pojava staroslavenske liturgijske drame zasada je jedinstveni primjer te vrste u najstarijem razdoblju hrvatske književnosti, a time i hrvatskog sakralnog kazališta (Kolumbić, 1994).

Latinski jezik spomenutih liturgijskih drama nije sprječavao put do općinstva u Crkvi. Svojom ilustrativnošću i sve naglašenijom funkcijom dočaravanja, liturgijske su drame prevladavale granicu jezične nerazumljivosti. S drugog aspekta, ove drame su nosile u sebi svojevrsna obilježja zatvorenosti, krutosti pa gotovo i mističnosti. Upravo zbog svoje tematske i dramaturgijske uskogrudnosti nisu mogle dostići veći zamah, no to će kasnije uspjeti crkvena prikazanja odnosno mirakuli, moraliteti i misteriji (Bratulić, 1978).

## 5. CRKVENA PRIKAZANJA

U knjizi autorice Erike Fischer-Lichte (2010) stoji da su se crkvena prikazanja, ona ih naziva pasionskim igrama, razvila znatno kasnije od liturgijskih drama i nisu proizašle iz njih. U pojedinim slučajevima crkvena prikazanja se mogu naći u 13. i 14. stoljeću, dok su svoj vrhunac dosegla oko 1500. godine. S druge strane Car-Mihec (2003) smatra da su crkvena prikazanja nastala već u 12. stoljeću, ali da se na hrvatskom području crkvena prikazanja mogu pratiti tek od 14. i 15. stoljeća. Pretpostavlja se da je kolijevka crkvenih prikazanja na hrvatskom tlu bio Zadar s bližom i daljom okolicom (Nin i Šibenik), no brzo su se proširila i na sjever do Kvarnera i na jug preko Trogira, Splita, Brača i Hvara do Korčule i Dubrovnika (Fališevac, 1985). Sanja Nikčević (2008) navodi da se crkvena prikazanja javljaju početkom srednjeg vijeka (11. i 12. stoljeće) i intenzivno traju u 14. i 15. stoljeću da bi prestala u 16. stoljeću. U Hrvatskoj se intenzivno razvijaju uglavnom u priobalnim i otočkim gradovima u 15. i 16. stoljeću, a zatim se povlače u samostane za odabranu publiku.

Najveća rasprostranjenost i popularnost crkvenih prikazanja smještena je u vrijeme u kojemu kršćanska vjera prestaje biti pitanjem obreda i svećenika. Počinje težiti tomu da privuče što veći broj ljudi. Evanđeoski se nauk proširuje i prodire u svijest naroda. Kršćanstvo poprima oblik narodne vjere. Među vjernicima prisutan je strah od demona i Boga kao sudca i zato se u prvi plan vjerskog života stavlja zaštitnički čin pobožnosti kojim se istjeruju zle sile i pridobiva Božja milost. U tome novom pogledu kršćanstva laici više nisu promatrači liturgijske predstave. Osim toga, odnosi između svećenika i vjernika korjenito su se promijenili. Stoljećima su crkvene institucije na Zapadu funkcionirale kao instrument duhovne i vjerske kompenzacije. Klerici i redovnici molili su se u ime svih laika, a laici su ih zauzvrat redovito opskrbljivali darovima. Zbog uspjeha što su ga heretička učenja polučila kod već prosvijećenih laika željnih da napuste svoj pasivni položaj, Crkva je bila primorana obnoviti svoju pastoralnu ulogu i djelatnost. Pri tome se više nije mogla osloniti na loše obrazovane i ne baš pomno odabrane župne svećenike koji su sve manje živjeli među svojim župljanima, a sve su više izdaleka ubirali svoje prihode. Crkva se nije više mogla osloniti ni na crkvenjake, na te izuzetno siromašne ljude. Obnovu pastoralne funkcije Crkve, barem u gradovima, provodili su prosjački redovi koji su s tim ciljem usavršili mnogobrojne tehnike organiziranja i vođenja velikih skupina vjernika. S ciljem okupljanja i organiziranja u tijela aktivnija nego što su to župne zajednice, prosjački redovi i braća propovjednici u svojem su trećem redu oko sebe okupljali sve one koji su umjesto da kršćanstvo i dalje promatraju

izdaleka i bez boljeg razumijevanja, težili njegovu aktivnom življenju, a da pri tome ipak nisu bili spremni živjeti redovnički život. Tako su se vjernici počeli okupljati u bratovštine i razne družbe za uzajamnu pomoć i povremene libacije koje je Crkva dugo osuđivala kao poganska praznovjerja, ali ih je u 14. stoljeću počela podržavati, nadzirati i usmjeravati (Duby, 2006).

E. Fischer-Lichte (2010, 74) navodi da su veliku popularnost među narodom uživali flagelanti izvodeći svoj ceremonijal otvoreno, većinom pred velikim brojem gledatelja. Osim njih, tu su i pučki propovjednici koji su naviještali skorašnji kraj svijeta. Neke je propovjednike slijedila gomila ljudi od mjesta do mjesta, spremna na izvršavanje raznih pokora. Ljudi su u gradovima išli od crkve do crkve da bi prisustvovali liturgiji što je moguće više puta. Zanimljivo je spomenuti da su vođene i parnice zbog mjesta s kojih se najbolje vidi oltar. Smatralo se da gledanje i prisustvovanje liturgiji donosi spas, da na svojstven magičan način može zajamčiti život, zdravlje i izlječenje. Vjerovanje je u magiju i magijska svijest vrlo je karakteristična za narodnu kulturu srednjega vijeka. U toliko je mjeri bila utkana među narodom da je svećenici nisu uspjeli potisnuti čak ni uz crkvene kazne. Uzurpirala je sadržaje i rituale kršćanstva na način da je bilo gotovo nemoguće jasno razlikovati jedno od drugoga te iz crkvenog stajališta razlučiti što je prihvatljivo, a što u potpunosti neprihvatljivo.

A. Car- Mihec (2003, 62-64) navodi da se religija razvijala u pravcu religije pojedinačnog spasenja. U tom vremenu, liturgijski kult je bio potpuno uniformiran i normiran za cijelu Crkvu. Staroslavenski ili latinski jezik na kojemu se euharistija odvijala činio je liturgiju nepristupačnom masi koju su većinom činili nepismeni kršćani. Osim toga, od puka se nije tražilo da aktivno sudjeluje u liturgiji te se kao nadomjestak tome razvijaju pučke pobožnosti koje su većinom paraliturgijske ili izvanliturgijske. Nova književna forma, kao što je već spomenuto na početku ovoga poglavlja, nije proizišla iz liturgijskog obreda već iz narodnih pobožnosti koje su bile usmjerene protiv monoteističke dogmatike svoga doba. Za razliku od liturgijske drame koja je u 10. stoljeću proizašla iz težnje klera za nametanjem vjerske moći i koja je nastala interpretacijom strogo liturgijskih tekstova, crkvena prikazanja nastala su iz potrebe puka za pojedinačnim spasenjem. Može se primijetiti da je i ovdje na svojevrsan način crkveni obred postao pokretačem dramske aktivnosti, no ne u smislu sekularizacije dramskih formi iz različitih oblika liturgijskog obreda kao što je slučaj s liturgijskom dramom niti u aspektu povezanosti za prvobitne kultne crkvene funkcije, već u pogledu nemogućnosti razdvajanja duhovnoga i svjetovnoga, shodno tome, religioznog života i književne kulture. Nositelji novih dramskih aktivnosti pripadaju drugačijem socijalnom sloju i samo su djelomično neovisni od Crkve. Njihov novi način organizacije i funkcioniranja

putem bratovština razlikuje se načinom i svrhom od službene crkvene institucije, ali su rezultati njihova djelovanja i dalje uvjetovani njihovom pripadnošću toj istoj Crkvi poimanoj u obliku općinstva svih onih koji vjeruju.

Nadalje, E. Fischer-Lichte (2010, 63-64) objašnjava da su crkvena prikazanja pripadala dvjema različitim kulturama. Nastala su u aspektu crkvene kulture i kao njezin proizvod dok su s druge strane pripadala i narodnoj kulturi. Prijelaz s klerikalne na pučku kulturu išao je postupno i taj se prijelaz može poistovjetiti s izlaženjem prikazanja iz crkve koje je započelo u 13. stoljeću, no to se ne može s potpunom vremenskom sigurnošću potvrditi. I kad su prikazanja izvođena izvan crkvenih prostora još uvijek su bila pod nadzorom Crkve koja se brinula i o financiranju. Inzistiralo se da likove Krista, Marije i učenika tumače svećenici. Tek u 15. stoljeću financiranje su preuzeli gradovi i cehovi. U tom razdoblju igre su već postale izraz i proizvod kulture gradskih svetkovina. Tako se na primjer prema nekim izvješćima i opisima godine 1480. godine pri osmodnevnoj izvedbi prikazanja u Reimsu okupilo oko 16 000 gledatelja iz grada i okolnih sela. Točilo se vino i dijelilo pecivo. U takvim je prilikama znalo doći i do težih ili lakših izgređa, pijanki i tučnjava. U Auxerreu prikazivanja su se tradicionalno održavala na groblju. Godine 1551. tijekom izvođenja koje je trajalo oko 28 dana, došlo je do sukoba i nasilja te je poslije toga groblje moralo biti odriješeno od grijeha i iznova blagoslovljeno. Navedeno najbolje potvrđuje činjenicu da su prikazanja već odavno prestale biti dio klerikalne kulture. Crkvene vlasti nisu više blagonaklono gledale na njih što je rezultiralo crkvenim zabranama izvođenja prikazanja. Crkva je postupno počela uočavati da se prikazanja više ne mogu vratiti pod okrilje Crkve i crkvene kulture.

Prema tvrdanjama E. Fischer-Lichte (2010, 83-85) velika popularnost crkvenih prikazanja u europskim se gradovima nije smanjivala tijekom cijelog 16. stoljeća. Njihov gotovo potpuni prestanak na prijelazu stoljeća (u pojedinim seoskim i teško pristupačnim brdskim krajevima zadržala su se do 17. i do polovice 18. stoljeća) nije uzrokovan načelnom promjenom ukusa publike već raznim zabranama njihovih izvođenja. Tako je na primjer u Frankfurtu 1515. godine gradsko vijeće odbilo molbu za izvođenje crkvenih prikazanja. Potom godine 1522. grad Nürnberg nije dopustio održavanje crkvenih prikazanja. U Canterburyu su posljednja prikazanja održana 1500. godine, u Beverlyu godine 1520. Godine 1534. biskup iz Evore u Portugalu općenito zabranjuje izvođenje prikazanja. Od sredine 16. stoljeća sve više se gomilaju zabrane jednako s gradske i s crkvene strane. Godine 1548. pariška skupština izdaje edikt kojim bratovštinama koji izvode crkvena prikazanja zabranjuje

svako daljnje izvođenje. 1557. godine ponovno im se dopušta izvođenje te im se dozvola 1577. godine opet ukida. Krajem 40-ih godina 16. stoljeća u Firenci se crkvena prikazanja više nisu održavala, iako su se do kraja 16. stoljeća tiskali njihovi tekstovi. Godine 1565. nadbiskup Carlo Borromeo iz Milana saziva biskupijsku sinodu na kojoj je jedan od zaključaka bila beskompromisna zabrana crkvenih prikazanja. Godine 1583. koncil u Reimsu zabranjuje sve vrste izvedbi za blagdane. Škotska reformirana Crkva morala je 1577. godine poduzeti sve korake protiv ponovnih izvedbi prikazanja vezanog uz Tijelovo. Crkva je smatrala da ovo prikazanje predstavlja idolopoklonstvo i praznovjerje pa i sablazan. Godine 1601. vlada španjolske Nizozemske izdaje edikt kojim zabranjuje izvođenje crkvenih prikazanja. U znanstvenim se krugovima ustalilo mišljenje da je ponajprije reformacija uzrok naglog nestanka crkvenih prikazanja. Erazmo Roterdamski htio ih je zabraniti zbog tragova starih poganskih vjerovanja u njima i zbog toga što su prilika za pojavu nemoralna. Marthin Luther se usprotivio izvođenju crkvenih prikazanja jer bi kod gledatelja mogla izazvati pogrešno gledanje na Kristovu muku, odnosno da se uživljavaju u Kristovu patnju i tako ga žale i oplakuju kao što su činile Jeruzalemske žene koje su umjesto toga trebale oplakivati sebe i svoju djecu. U gradovima koji su prešli na protestantizam prikazanja su se ranije prestala izvoditi nego li u nekim katoličkim gradovima. Međutim i na kraju 16. stoljeća prikazanja su nestala kao i u ostatku katoličke Europe.

Potrebno je spomenuti da E. Fisher-Lichte (2010, 85-86) navodi da se Tridentski koncil (održan 1545. do 1565. godine), sazvan kao reakcija na reformacijski pokret, uopće nije dotaknuo crkvenih prikazanja niti općenito crkvene drame. Ne postoji nikakvo službeno stajalište Katoličke crkve kojim bi crkvena drama bila izrijekom zabranjena. Osim reformacije, potrebno je potražiti i druge razloge prezira prema crkvenim prikazanjima. Od 1500. godine, ali s većim zamahom od 1550. godine, odnosno usporedno s prestankom izvođenja crkvenih prikazanja, počeo je proces koji je u cijeloj zapadnoj Europi doveo do postojanog potiskivanja narodne kulture. Kao najvažniji argument protiv prikazanja uvijek se isticao nemoral izazvan crkvenim prikazanjima.

### **5.1. Karakteristike crkvenih prikazanja**

Crkvena prikazanja pisana su narodnim jezikom i obično su se izvodila o vjerskim blagdanima. Većina ih je pisana bez oznake autora u osmeračkim dvostihovima. Temelje se na biblijskim temama i motivima, kao i na apokrifnim tekstovima i legendama iz kršćanske predaje. Sadrže religiozno-didaktičku pouku što dovodi do izravnog obraćanja publici. Prema

tome, dijalozi u prikazanjima su najčešće usmjereni gledateljima ili su organizirani kao pripovijedanje o određenom događaju (Car-Mihec, 2003). Osnovna je svrha i namjena crkvenih prikazanja širenje vjerskih istina među pukom na upečatljiv i puku blizak način. U početku su se prikazanja izvodila unutar crkve da bi kasnije prešla na trg ispred crkve, a s vremenom svećenike kao glumce zamjenjuju pripadnici bratovština koji su osim uloga preuzeli na sebe i financiranje i organiziranje tih predstava (Nikčević, 2008). Srednjovjekovni glumci crkvenih prikazanja nisu bili profesionalni glumci kao glumci u nekadašnjim grčkim i rimskim predstavama. Osim pripadnika bratovština, u prikazanjima su glumili i pripadnici cehova, a ponekad su se našli članovi uglednih obitelji u „važnijim“ ulogama. Svi su glumci bili muškarci koji su tumačili i ženske uloge, a u nekim se zemljama zbog toga prednost davala mladićima. Ponekad su u crkvenim prikazanjima glumili siromašni, lutajući histrioni i lakrdijaši. Najveću naknadu za nastup u prikazanjima glumci su dobili u obliku naknade za vlastite troškove ili izgubljenih nadnica ili su pak dobivali samo piće i hranu. Pretpostavljalo se da ih je trebao voditi veći cilj, a to je nastupanje zbog ljubavi prema Bogu (D'Amico, 1972). Za razliku od liturgijskih drama crkvena prikazanja nisu imala utvrđen datum izvođenja. U Francuskoj se na primjer kao datum izvedbi često navodio tjedan nakon Duhova. Kasnije kada su gradovi počeli biti zaduženi za njihovo organiziranje, onda su ih upriličili kada bi vremenske prilike bile pogodne. Datum se morao pažljivo odabrati jer su izvedbe trajale i više dana te bi se za njihova trajanja, uključujući i pripreme koje su mogle trajati mjesecima, prekidao svakodnevni život i sva ostala djelatnost (Fischer-Lichte, 2010).

U svome radu autorica Dunja Fališevac (1985, 346) navodi da su prikazanja usmjerena prema religiozno-didaktičkoj i moralističkoj pouci srednjovjekovnoga čovjeka prikazujući izbjavljenje grešnog čovječanstva od vječnog prokletstva kroz Kristovu žrtvu na križu. Kao kazališna predstava odnosno kao vizualni spektakl, crkvena prikazanja spomenuto ostvaruju djelujući na osjetila, a preko osjetila na religiozne osjećaje vjernika. Vjernikovom nevrijednom zemaljskom realitetu i postojanju suprotstavljen je svijet nadzemaljskog i svijet sakralnog te se tako egzistencija vjernika, odnosno gledatelja odvlači u transcendentalnu i eshatološku perspektivu. Apostrofiranje gledatelja kao braće upućuje na to da je publika shvaćena kao jedinstveni kršćanski svijet u kojem ne vladaju nikakvi zakoni ovozemaljske društvenosti.

A. Car-Mihec (2010, 73-74) navodi da većina prikazanja ne poznaje podjelu na činove, najčešće sadrže prolog, komentare unutar teksta i epilog. Važan čimbenik u

oblikovanju njihove kompozicije je prikaz biblijskog ili hagiografskog<sup>12</sup> teksta što upućuje na to da su opisani događaji publici već unaprijed poznati pri čemu dominira epsko, kvantitativno načelo. Radnja je linearna i bez tipičnih zapleta i izlaže se uglavnom redom izlaganja u svojim izvorima koji mogu biti Biblija, hagiografski tekst ili legenda o svecu. Iz takve kompozicije proizlazi mnogostruka ili simultana pozornica na kojoj događaji slijede jedan za drugim. Podređivanje tijeka radnje poznatom predlošku određivalo je karakter i ponašanje osoba na pozornici. Sastavljači prikazanja nisu psihološki razrađivali likove jer oni na pozornici nisu živjeli za sebe već za kolektiv kojem su se obraćali i njihove reakcije nisu se zasnivale na prirodnom i individualnom proživljavanju. Život na sceni nosi radnja. U iskazima ne postoji uzajamnost i reciprocitet, radnja se seli s jednog lika na drugi lišena bilo kakve motivacije. Napetost se gradi na razini pojedinih epizoda te se događaji, sporedne osobe i epizode kvantitativno gomilaju.

Vezana uz kršćanski obred, uz liturgijski, a ne svjetovni kalendar, s temama od ranije poznate publici i vanjski oblikovana kao spektakl, crkvena prikazanja djeluju kao kršćanska predaja pretočena u kazališni mediji i predstavljaju komunikacijski kanala između osjetila i religioznih osjećaja. Više nije prisutno obraćanje Bogu, nego je zastupljena usmjerenost i obraćanje prvenstveno čovjeku. Takvim svojim položajem prikazanja upućuju na promjene svjetonazora od teocentrizma do antropocentrizma. Iako crkvena prikazanja projiciraju sudbinu gledatelja u onozemaljsko, ipak je gledatelj svojom fizičkom prisutnošću, svojim osjetilima uključen u predstavu kao ovozemaljsko biće. Crkveno je prikazanje smješteno u sjevremenost, ne samo po odrednicama vremena radnje, nego i po smještanju publike u tu istu sjevremenost koja se ravna isključivo po liturgijskom poimanju vremena (Fališevac, 1985).

## **5.2. Obilježja hrvatskih crkvenih prikazanja**

### **5.2.1. Karakteristike stihova**

U svome radu autor Pavao Pavličić (1985, 212) iznosi kako se o metričkim elementima crkvenih prikazanja u hrvatskoj znanosti ne pridaje velika pažnja jer je najveći broj tih djela metrički jednoličan. Metrička se jednoličnost odnosi na izbor stiha (osmerci) i njegove organizacije (stihička, parna rima). U prikazanjima se može javiti i metrička

---

<sup>12</sup> Hagiografija – životopis svetaca.

raznolikost, ali najčešće takva pojava ne predstavlja problem jer se radi o stihovima poznatog podrijetla i većinom jasne tradicije. Upravo zato se u znanstvenim radovima koji se bave prikazanjima najčešće mogu pronaći tek kratki osvrti na osobine i podrijetlo stihova i strofa. Kada se govori o metričkim elementima crkvenih prikazanja, u središtu zanimanja je njihovo metametričko značenje. Na primjer, ako se u nekom prikazanju iz 16. stoljeća umjesto tradicionalnog osmerca pojavi dvanaesterac, onda se pretpostavlja da je publika vjerojatno svjesna te promjene i zna da je dvanaesterac stih kojim se tada piše kultivirana književnost. Da bi publika mogla i dvanaesterac prihvatiti kao stih one scenske vrste u kojoj se inače na jednostavan način govori o životima Krista i svetaca, moralo je doći do određenih promjena u svijesti i ukusu te publike.

Prikazanja su se po nizu aspekata razlikovala od drugih scenskih vrsta. Pavličić (1985, 213-214) navodi da su nje govala vlastiti stil, metričke oblike i slično te na njih nisu djelovali književni pokreti i mode. Prikazanja nikad nisu prihvatila pravilo o trima jedinstvima. To pravilo nisu prihvatili ni potkraj 16. stoljeća ni početkom 17. stoljeća, ali s druge strane preuzimaju od drugih scenskih oblika neke druge bitne aspekte, osobito one stilske i metričke. U prikazanjima su sada češći stihovi i stilovi koji su inače svojstveni kultiviranoj umjetničkoj literaturi. Navedeno daje naslutiti da prikazanja više nemaju onaj žanrovski status koji su imali prije jer se sad drugačije odnose prema drugim književnim vrstama. Da bi se ovakva promjena mogla uopće i dogoditi, moralo se pojaviti sasvim novo poimanje književnosti unutar kojeg ima dovoljno prostora za prikazanja i za kultiviranu, visoku literaturu, a i za međusobne utjecaja tih dviju sfera. Nadalje, može se postaviti pitanje o shvaćanju književnosti unutar kojega su mogući prepoznatljivi i funkcionalni međusobni utjecaji između crkvenih prikazanja na jednoj, a kultiviranih literarnih vrsta na drugoj strani. Kako ne bi došlo do pogrešnih zaključaka, potrebno je istaknuti da ovaj međusobni utjecaj osim na metričkoj, vidljiv je i na drugim razinama. Iz toga proizlazi da se pažnja usmjerava na prirodu i karakter žanrovskog sustava u koji su uklopljeni prikazanja i druge vrste te je potrebno istražiti kakav je njihov međusobni odnos i utjecaj u tome sustavu.

Logičnim slijedom postavlja se pitanje kakva poetika stoji iza toga žanrovskog sustava. Naime, kako bi jasnije to ispitivanje bilo Pavličić (1985, 216-225) je pokušao provesti na primjeru jednoga poznatijeg teksta, *Prikazanja svetoga Ivana Krstitelja porojenje i smrt*. Pretpostavlja se kako je tekst hvarskog podrijetla i da je igran na početku 16. stoljeća. Ovo je prikazanje pogodno za analizu jer sadrži bitne dramaturške karakteristike crkvenog prikazanja (veliki vremenski raspon u radnji, specifična koncepcija likova) i izrazitiju svijest



o dramaturškim zakonitostima (podjela na prizore unutar pojedinih činova), osim toga, što je najvažnije, u djelu je prisutno dinamično i signifikantno miješanje stihova raznih dužina, različite strofičke organizacije, pa čak i različitog podrijetla.

U ovome se tekstu miješaju četiri vrste stiha ili točnije, četiri vrste metričke organizacije. Najprije, postoji stihički organizirani osmerac s parnim rimama, pojavljuje se na različitim mjestima u komadu i najviše se koristi za razgovore koji nemaju osobito uzvišeni karakter ili za razgovore što ih vode likovi ne osobito visokog položaja i važnosti u radnji. Zatim, u katrenama se pojavljuje organizirani osmerac s rimom abba. Koristi se za dijaloge s nešto povišenijim tonom i za replike koje izgovaraju važniji likovi. U obje je skupine osmerac simetričan, a metričke su mu karakteristike većinom svuda iste, no ipak je ovdje raščlanjen u dvije skupine jer u komadu postoji vidljiva težnja da se dva tipa osmerca razlikuju. Osmerac koji je stihički organiziran odlikuje većom konzervativnošću, u njemu postoji težnja da svaki stih kao i u narodnome pjesništvu bude zasebna sintaktička cjelina stoga opkoračenja koja bi odvajala atribut od imenice i pomoćni glagol od participa gotovo da i nema. Dok posve suprotne osobine ima osmerac koji je organiziran u katrene i tu postoji više opkoračenja. Veća je sintaktička gibljivost pa se odmah zamjećuje da ima daleko više zavisno složenih rečenica koje se ponekad znaju protegnuti kroz više stihova i strofa. Ove dvije vrste osmeraca nastoje se ne miješati i javljaju se u raznim replikama pa čak i u razdvojenim prizorima. U ovakvom je principu prisutna razmjerna dosljednost te se rijetko može dogoditi da jedan isti lik u okviru istoga prizora prijeđe s jednoga tipa osmerca na drugi.

Treća je vrsta stiha dvostruko rimovani dvanaesterac. Ovakvi stihovi su razmjerno rjeđi, javljaju se na važnijim mjestima u radnji i njima se služe važniji likovi i to ne toliko važniji u dramskom smislu koliko važniji po svome društvenom statusu i ugledu ili možda po popularnosti kod publike. Najviše ga upotrebljava lik Krista i Irud. Četvrta vrsta stiha je safička strofa koja je sastavljena od tri jedanaesterca i jednog peterca. Ova se strofa javlja na samo jednome mjestu u komadu i izgovara je Skup angelov u trenutku kad lik Gospe završi jednu svoju repliku u osmeračkim katrenama.

Situacija sa stilom je složena, baš kao i sa stihovima. Može se pretpostaviti da ako postoji četiri vrste stiha, onda postoje najmanje dvije vrste stila. Stilovi se ne poklapaju sasvim sa stihovima, unatoč tome što su na neki način povezani. Jedan stil se može nazvati jednostavnim ili pučkim i pojavljuje se u najvećem broju stihički organiziranih osmeraca. Drugi se stil može nazvati literarnim ili umjetničkim i tu se može razlikovati dva aspekta.

Jedan je aspekt pod utjecajem petrarkističke lirike i pojavljuje se u osmeračkim katrenama i dvostruko rimovanim dvanaesteracima, dok je drugi aspekt pod utjecajem nabožne umjetničke poezije i javlja se u drugom dijelu osmeračkih katrena i u drugom dijelu dvostruko rimovanih dvanaesteraca te u jednom manjem broju stihičkih organiziranih osmeraca.

Pavličić (1985, 225- 227) naglašava da je autor ovoga prikazanja metametrička značenja vezivao uz likove, prizore i sadržaje pojedinih replika. U ovome prikazanju većina likova govori raznim vrstama stihova, no vrlo je važno kojim će stihom progovoriti lik kada se prvi put pojavi na pozornici. Tako Irud kada se prvi put pojavi na pozornici progovara dvanaestercem i nitko od drugih likova nije se služio tim stihom, kasnije će govoriti i u drugim oblicima stihova. Kada on po prvi puta koristi takav stih, gledatelju je jasno kako je ovdje riječ o liku koji je po nečemu poseban i izuzetan jer progovara kultiviranim stihom kojega koristi umjetnička poezija. Nadalje, kada Skup angelov progovori ili možda zapjeva safičkom strofom koju gledatelj prepoznaje kao oblik karakterističan za religioznu poeziju stoga tekst i skup koji ga izgovara dobivaju u prikazanju poseban status. Lik Krista govori u dvostruko rimovanom dvanaesteru, ali koristi i druge oblike, razlog tomu je težnja autora da okarakterizira lik Krista kao važnu osobu, drugim riječima, s jedne strane kao kralja (u biblijskom smislu) i s druge kao osobu blisku puku s kojim Krist govori na običan način.

Osim što se metametrička značenja oblika mogu koristiti za karakterizaciju likova, Pavličić (1985, 227-231) tvrdi da jednako tako se koriste u pokušaju okarakteriziranja prizora. Vidljivo je da se u običnim prizorima u kojima se o nečemu praktičnom govori ili o nečemu izvještava, koristi parno rimovani, stihički organizirani osmerac, a da se za refleksivne i značenjski podignutije prizore koriste drugi oblici. Za razgovore ponekad se koristi i osmerački katren. Odnos među stihovima uvijek nastoji odrediti karakter prizora još prije nego što iz sadržaja postane jasan njegov smisao. Zatim, može se uočiti veza stihova i sadržaja u kojem stih služi da se pobliže okarakterizira replika koja se njime izriče. U tekstu je moguće uočiti težnju da se promjena tona naznači promjenom metričkog predloška, pri čemu nije uvijek obavezno da uzvišeniji ton bude vezan uz literarniji metrički oblik, važnije je da se sama promjena osjeti.

### **5.2.2. Didaskalije**

Kako piše u svome radu autor Boris Senker (1985, 426-427) većina didaskalija ima dvostruku referencijalnu funkciju, drugim riječima, didaskalije se odnose na dva predmeta to jest dva referenta, kazališnu predstavu i prikazani dramski svijet. Naime, didaskalije čitatelju

potanko opisuju ili sugeriraju izgled pozornice i način glumačke izvedbe što si ih autor predočuje pišući svoj tekst, a s druge strane, didaskalije zajedno s dijalogom, sudjeluju u stvaranju značenjskog sklopa koji se obično naziva prikazani dramski svijet ili svijet umjetničkog djela. Tako, na primjer, kratka didaskalija: „Tu Isus reci Judi“, govori dvije stvari. Prvo, da se po zamisli nepoznatoga autora ili priređivača teksta u crkvenom prikazanju *Muka Spasitelja našega*, glumac koji tumači lik Isusa treba na ranije određenom dijelu pozornice postaviti sučelice glumcu koji tumači Judin lik i u naznačenom trenutku izgovoriti repliku što slijedi netom navedenu didaskaliju: „Juda dragi, zo zlamenje meni daješ prehinenje, nimaš pravo gospodinu tvomu meštu bošju sinu“. Drugo, da se u povijesnom, mitskom ili poetskom svijetu što ga stvaraju tekst *Muke Spasitelja našega* i njegova izvedba, Isus u određenom trenutku života, u Getsemanskom vrtu susreo s Judom i izgovorio mu te ili slične riječi.

Neke didaskalije s jedne strane uvelike govore o pozornici za koju je tekst napisan i o načinu glume, dok s druge ništa ne govore o dramskom svijetu oblikovanome u prostoru pozornice. Nadalje, druge didaskalije pridonose oblikovanju i oslikavanju dramskog svijeta te na taj način pomažu čitateljima, glumcima ili redateljima da steknu dojam o prikazanim radnjama i likovima, ali ništa ne govore o autorovu odnosu prema mogućem uprizorenju njegova teksta. Tako je u *Muci svete Margarite* vrlo slikovito opisan prikaz svetičina susreta sa zmajem: „To rekaši drakun otvori usta i prožri s(ve)tu Mar(gari)tu, a ona se prekriži u njem i tudje puknu drakun, a ona izajde vanka, i toti djaval dodje, i tako ona kleče govor“. Naglašena sceničnost didaskalija odnosno njihova usmjerenost na kazališnu izvedbu često ukazuje na to da autor scensku komunikaciju svojega teksta smatra.

Nadalje, Senker (1985, 428) navodi da naglašena literarnost didaskalija ukazuje na njihovu usmjerenost na imaginarni dramski svijet. Osim toga, didaskalije ponekad nalikuju opisima ili naracijama koji su karakteristični za djela koja pripadaju pripovjednim književnim vrstama. Ovakve značajke didaskalija mogu ukazivati na to da autor svoj tekst želi učiniti književnim i umjetničkim djelom. Drugim riječima, autor želi tekst učiniti zanimljivim i pristupačnim kazališno zainteresiranim čitateljima i onima koji to nisu. Razlog literarnosti didaskalija može biti i taj da je dramski tekst izveden iz nekog pripovjednog teksta namijenjen čitanju, a ne glumačkoj izvedbi, pa su i opisni i narativni dijelovi u većoj ili manjoj mjeri doslovno prepisani u obliku didaskalija. Zanimljiva je usporedba autora i sastavljača hrvatskih prikazanja s francuskim autorima i sastavljačima. Naime, hrvatski se sastavljači i autori ne

obraćaju često i izravno izvođačima i ne daju razmjerno detaljne scenske naputke kao francuski.

### 5.2.3 Govor

Kada se razmatra govor u srednjovjekovnim prikazanjima, Senker (1985, 435) tvrdi da semiološka se analiza može suziti na tematsku i dramaturšku vrijednost dijaloških dijelova dramskoga teksta. Sadržaj, značenje i smisao pojedinih replika, jednako kao i njihov povod ili nakana rijetko postaju referenti didaskalija, ali ne opet tako rijetko da bi ih se moglo smatrati slučajnim. Moguće je zapaziti da se u hrvatskih srednjovjekovnih autora i priređivača prikazanja javlja težnja i potreba da glumcima izriječom kažu na koji način u nekoj dramskoj situaciji lik kojega tumače mora govoriti i zašto baš na taj način.

Tako Senker (1985, 435) navodi da se u *Muci* iz 1556. godine može pronaći dvadesetak didaskalija koje se referiraju na temu ili dramaturšku funkciju replika koje im prethode ili ih slijede. Na primjer, nakon Lazarovih riječi: „Slavni Isus, sin Marije, ki me skrиси, ono ti je, koga sliš'te vetri, more, vse negova kripost more“, slijedi didaskalija: „To slišavši Židove, da ga je Isus skresil, poklenvši reku“. Ponavljanje glagola *skresiti* sugerira glumcu koji tumači Lazara da bi valjalo na neki način jače naglasiti riječi *ki me skrиси*, a glumcima koji tumače Židove da upravo ta informacija treba izazvati njihovu reakciju.

O tonu, točnije rečeno o prozodijskim karakteristikama glasovnih realizacija dijaloških dijelova teksta, Senker (1985, 437-438) navodi da se u didaskalijama može naći podosta pouzdanih informacija. U njima se premda ne svugdje sasvim jasno i dosljedno napominje pjeva li se ili govori neka replika. U *Muci* se primjerice može pročitati: „Magdalena pinez dajući reci“, a odmah zatim: „Tu Magdalena vazme pomast i gre za Isusom k hiši k Šimunovi kantajući“. U nekim se didaskalijama može pronaći čak i naputak kojom je melodijom potrebno pjevati neke stihove. Osim navedenoga, didaskalije često određuju govore li glumci jedan po jedan, dva po dva u glas ili svi istovremeno. Glumca se također upućuje gdje bi valjalo odstupiti od pretpostavljenog osnovnog, razgovornog, značenjski i afektivno neobilježenog tona o kojem nema konkretnih i izravnih podataka pa početi visokim glasom govoriti, zavapiti, početi plakati, reći tiho ili na neki drugi način glasovno odrediti emocionalno i fizičko stanje lika.

U svome radu Senker (1985, 438) analizira i načine govora u prikazanjima. Dva načina govora koja se najčešće spominju su *vapijuć* i *plachuć*. Od osjećaja, raspoloženja i

emocionalnih stanja kojima moraju biti prožete replike pojedinih likova spominju se „zla volja“, srdžba, veselje, očaj, strah, čuđenje, kajanje i tuga. Autori i priređivači hrvatskih prikazanja razlikuju se s obzirom na pažnju koju posvećuju tonu koji bi po njihovom sudu bio prikladan za glasovnu intonaciju dijaloških dijelova.

#### 5.2.4. Mimika i geste

O mimici se u didaskalijama prikazanja govori vrlo malo i uopćeno. Vrijedni su spomena, tvrdi Senker (1985, 439), samo naputci iz *Muke sv. Margarite*, premda su i oni malobrojni i neprecizni. Tako, na primjer, spominje se da vidjevši lijepu Margaritu: „Olibri se promini u obraz čineći ju k sebi priti“ i da Margarita dalje u tekstu četiri puta govori *s očima k nebu* ili *oči k nebu uzdvigne* dok je muče u kotlu na vatri prije smaknuća. U jednom od tih prizora: „Olibrij videći (...) gdi njoj krf teciše, zatisnu oči, ne mogući gledati gdi njoj teciše“. Zbog oskudnosti podataka o mimici u didaskalijama ne može se zaključiti da glumci nisu mijenjali izraz lica, nego da su se te promjene doživljavale kao prirodne, odnosno kao element glumčeve izvedbe koji ne treba posebno naglašavati jer se sam po sebi podrazumijeva.

Gestama je posvećeno mnogo više pažnje nego mimici. Senker (1985, 439) smatra da jedan od mogućih razloga je vjerojatno i taj što je u srednjovjekovnom kazalištu prostorni odnos između velikog broja gledatelja i glumaca bio takav da je gesta bila podjednako vidljiva za sve gledatelje dok grimasa to nije bila. Drugi razlog može proizlaziti iz ideje da je poslije govora i njegovog pisanog oblika, gesta najvažnije sredstvo za izražavanje misli. Srednjovjekovni autor ili sastavljač teksta drži da glumac gestom može izraziti neki osjećaj, misao ili nakanu lika. Na primjer, u *Muci Magdalena pokajnički lama prsi* ili nakon što joj Isus navijestio svoju muku: „Marija mu položi glavu na prsi (...) i objamši ga“, Pilat pranjem ruku daje Židovima do znanja da se odriče krivice. U *Muci svete Margarite*, vidjevši zmaja, sveta se Margarita u strahu prekriži i tome slično. Gestama se izražava i odnos među likovima. Tako u *Muci* Isus pere noge učenicima, Magadalena u istom tome prikazanju, suzama umiva Isusove noge, otire kosom i naposljetku mu „ispoiije cvitje misto pomasi na glavu“. Zatim, centurion nogom udara Isusa, a jedan mu Židov daje *poličnicu*. Potankošću u određivanju gesti ni jedno se hrvatsko srednjovjekovno crkveno prikazanje ne može usporediti sa *Skazanjem slimjenja s križa*. Ovdje prvo centurion pa Marija grle križ, zatim Osib i Nikodem slijedom pokazuju ili dodiruju slaveći riječima: „slavno tilo Isusovo, glavu Isusovu, bradu Isusovu, usta slavna, lišca slavna, nos slavni, oči, uši, desnu ruku, prsa, lijevu

ruku i noge“. Marija „ljubi sinka mrtva“, a Osib i Nikodem „dvižu glavu gospinu s obraza Isusova“.

U velikom se broju slučajeva položaj glumčeva tijela bitno ne razlikuje od geste. Sklopljene ruke označavaju molitvu jednako jasno kao i klečanje. Tjelesna i duševna patnja mogu se izraziti klonulom glavom jednako kao i klonulim tijelom. Stoga su i naputci o položaju glumčeva tijela jednako brojni i precizni kao i naputci o gestama. Didaskalije gotovo bez iznimke bilježe svaku promjenu položaja tijela te glumce upozoravaju da u pojedinim prizorima stoje, sjede, kleče (kad se lik moli ili kad mu se odsijeca glava), leže (kada treba označiti, primjerice, Isusovu tjelesnu iscrpljenost pod križem, Marijinu bol dok gleda njegovu patnju, bolest ili smrt dramskog lika) ili da ih drugi glumci moraju raspeti na križ ili staviti na mučila.

Sjedenje i stajanje mogu imati i posebno značenje koje druge geste nemaju. U nekim prikazanjima kad glumac sjedi u svojoj mansiji pokazuje kao da nije na pozornici, odnosno dramski lik što ga tumači ne sudjeluje u prikazanim zbivanjima. Glumac koji stoji pokazuje da njegov lik sudjeluje u tim zbivanjima. Potrebno je napomenuti da u takvim prikazanjima, ustajanje i sjedenje ne označuje samo „ulaskе i izlaske na pozornicu“, nego i mijenjanje položaja lika u prikazanom dramskom prostoru. O kretanju glumca pozornicom, također, kao i o gestama, didaskalije pružaju najviše detaljnih obavijesti. Osim što se u većini tekstova spominje svaka promjena mjesta, svaki prelazak iz jedne mansije u drugu ili svaki izlazak i ulazak lika, naznačuje se i to dolazi li glumac sam ili ga kao mučenika na pozornicu vezana dovode glumci i statisti što prikazuju sluge i vojnike. Mogu se pojaviti i skupine glumaca.

S obzirom na kretanje pozoriškim prostorom, Senker (1985, 441-442) navodi da se razlikuju dvije skupine hrvatskih srednjovjekovnih prikazanja i njihovih kasnijih izdanaka. Prvu tvore one u kojima svi glumci neprekidno borave na pozornici pa kako je već ranije navedeno, ustajanje i sjedenje imaju vrijednost dolaska na pozornicu i odlaska s nje. Drugu skupinu tvore prikazanja u kojima glumci zaista dolaze na pozornicu i odlaze s nje. Također je važno još spomenuti dvije vrste kretanja. Prva, skupno kretanje često dobiva oblik procesije. Sklonost ceremonijalnom kretanju mogla bi ići u prilog pretpostavci da se ova vrsta crkvenih prikazanja razvila iz procesija, a ne iz liturgijske drame. Drugo, u izvedbama u kojoj glumci ustajanjem i sjedenjem naznačuju dolazak i odlazak lika, naglašena je sposobnost lika Isusa da zaista ode s pozornice ili se skloni iza nekog vela na sceni te se to može shvatiti kao znak njegove nadnaravne moći naglog pojavljivanja i iščezavanja pred očima učenika. Takvu

sposobnost pokazuju duše umrlih, anđeli, vragovi i Bog, dok su obični smrtnici čvrsto vezani za zemlju pa i glumci koji ih prikazuju ne mogu ili ne smiju otići sa scene.

### 5.2.5. Rekviziti, dekor i pozornica

U didaskalijama se mogu naći podaci o tome kada su se i kako glumci trebali služiti određenim rekvizitima, čak se u ponekim didaskalijama mogu pronaći i upute o načinu izrade predmeta i građi od koje je izrađen. Senker (1985, 444-445) navodi da prvi prizor *Skazanja slimjenja s križa* ponajbolje ilustrira kolika se pažnja pridavala rekvizitima u hrvatskom srednjovjekovnom prikazanju i kakav im je bio značaj. U tom prikazanju gledateljima se obraća šesnaest anđela koji im slijedom pokazuju po jedan rekvizit vezan za Kristovu muku, počevši od Judinih srebrnjaka, zatim trnove krune, križa, mlata i čavala do Osibovih i Nikademovih ljestava i kliješta. Navedeni rekviziti imaju još i funkciju pojačavanja i zornog prikazivanja predmeta koji su Kristovu tijelu nanijeli bol ili ponizili ljudsko i božansko dostojanstvo, drugim riječima, oni su scensko opredmećenje muke i poniženja. Rekviziti služe kao metafora ili simbol, na primjer, u *Muci* ljestve koje se pojavljuju na pozornici su simbol Judina prokletstva i puta u pakao. Rekviziti poput Davidove lire ili gusle, Isusova križa uskrsnuća s dugim kopljem i zastavom, Evine jabuke i mnogi drugi, postaju atributi likova i elementi njihove identifikacije i legitimacije. Najbrojniji su rekviziti raznovrsna mučila, zatim ih slijede predmeti neophodni za izvođenje vjerskih obreda i potrepštine iz svakodnevnog života.

Što se tiče izgleda pozornice i dekora koji oblikuju prikazana mjesta radnje, u didaskalijama nema izravnih opisa. Senker (1985, 445-447) naglašava da je nedostatak opširnijih i detaljnijih opisa pozornice i cijelog dekora za neko prikazanje. Razlog tomu, pretpostavlja se leži u tome što su „izgled i oprema pozornice bili u svakoj velikoj kazališnoj epohi i u svakoj sredini s razvijenim kazališnim životom dio prešutno prihvaćenih i svima znanih konvencija“. O pozornici i dekору može se ipak ponešto iščitati iz didaskalija koje određuju kretanje glumaca kao, na primjer, didaskalije iz *Muke*: „Tu Isus stani od stolca i poj k vrtlu s učenicima svojim i tu pojmi sobom Petra, Ivana i Jakova i poj š njim iva vrta!“ i didaskalija: „Tu Isus gre opet ka učenicima iz vrtla i najde ih speći“. Iako opisuju kretanje glumaca ove didaskalije govore da su na pozornici istovremeno prikazani Šimunova kuća i vrt, zatim da su ta dva mjesta međusobno povezana vidljivim putem kojim će se glumci kretati te da je vrt oblikovan tako da se u njega može izlaziti i ulaziti što ukazuje na to da nije samo naslikan ili naznačen, nego i prostorno ostvaren. Iz didaskalija prikazanja *Muke*,

*Skazanja smijenja s križa, Muka svete Margarite* i drugih sličnih prikazanja može se zaključiti da su pisana za tipičnu formu srednjovjekovne, već ranije spomenute u ovome poglavlju, simultane pozornice. Ovakvu pozornicu čine središnji, neutralni dio koji se zove platea i niz dekorom naznačenih i oblikovanih mansija. Tako su mansije, na primjer: Šimunova kuća, Pilatova kuća, Marijina kuća, hram, tamnica, trgovina, vrt, Golgota, zatim nebo, limb, pakao, crkva, Jeruzalem i slično.

Naposljetku je potrebno spomenuti još i glazbu i osvjetljenje. Tako Senker (1985, 445-448) navodi da srednjovjekovno kazalište, podrazumijeva se, ne poznaje rasvjetu. No, u didaskalijama se međutim, na nekoliko mjesta spominje vatra i to u slučajevima kad suklja iz pakla ili se pali pod kotlom svete Margarite, tu se javlja kao znak najvećih tjelesnih patnji i vječnog ognja u paklu. S druge strane, u nekim prikazanjima pojavljuje se vatra kao simbol Božje milosti.

Iako je glazba bila jedan od najvažnijih elemenata srednjovjekovne kazališne predstave, didaskalije je spominju relativno rijetko i uopćeno. Pretpostavlja se da razlog tomu može biti taj što su kazališna i crkvena praksa već normirale glazbenu pratnju te prema tome autori i priređivači tekstova nisu držali potrebnim zapisivati općepoznate stvari. Nadalje, što se tiče zvukova, odnosno šumova u izvedbama prikazanja koji se namjerno proizvode kao dio radnje, sudeći po didaskalijama malo je takvih šumova dopiralo s hrvatskih srednjovjekovnih pozornica, no kad bi se i javili često su bili u funkciji dočaravanja pakla. Prisutni su bili još i zvukovi kucanja na vrata raja, limba, pakla ili kuće nekog dramskog lika.

### **5.2.6. Maska, šminka i kostimi**

Senker (1985, 442-444) navodi da se u didaskalijama srednjovjekovnih crkvenih prikazanja o „kazališnoj“ šminki, kostimima i maskama vrlo malo može saznati, no pretpostavlja se da su se ondašnji glumci sigurno nekako šminkali i nosili maske, barem oni koji su preuzimali uloge vragova. Tijekom izvedbe ni šminka ni maske se nisu trebali mijenjati pa se to uzima kao glavni razlog što im se u didaskalijama ne posvećuje pažnja. Osim toga, smatralo se da se šminka, kostim i maska sami po sebi podrazumijevaju te da su dio poznatih konvencija.

S istim se problemom susreću i pokušaji opisa frizura i kostima. Didaskalije ukazuju na promjene frizura i kostima, kao i o nekim odstupanjima od uvriježenog načina vizualnog



prikazivanja načina češljanja, odijevanja i urešavanja biblijskih junaka, ali govore i o uvriježenim frizurama i kostimima. Zanimljivu uputu o promjeni frizure može se pročitati u zadarskom prikazanju *Od Rojenja Gospodina* gdje stoji sljedeće: „I tako govoreći poča se približati vrime od projenja Isusova, a Slavna Diva to dobro znaše, i zato pojde ter pokljače i pusti doli oni svoji prislatki i slavni vlasi za zlan'je difstva i čistoće od puti“.

Nadalje, Senker (1985, 444) spominje da postoje određene nedoumice pa čak i nejasnoće u svezi scenske realizacije autorovih naputaka u prikazima mučenja, naime u tim didaskalijama se govori o nagosti mučenika. Literatura navodi da su u njemačkim prikazanjima nagost dočaravali haljama u boji kože. Pretpostavlja se da su se takvom kostimografskom rješenju koristili i izvođači hrvatskih prikazanja.

## 6. PODVRSTE CRKVENIH PRIKAZNJA – MISTERIJ, MIRAKUL, MORALITET

Između djela uvrštenih u skupinu crkvenih prikazanja postoje određene razlike kao posljedica odabira teme. Srednjovjekovni je žanrovski sustav interpretirao model prikazanja stvarajući unutar njega podskupine specifičnih struktura i sadržaja. U tom su procesu sadržaj, tema i predmet imali presudnu ulogu. Temeljne osobine tih podskupina, u ovome kontekstu žanrova, uvjetovane su postupkom interpretacije modela crkvenog prikazanja sličnim instrumentima uz određene sadržajne i strukturalne posebnosti koje pri razlikovanju modela mogu pomoći. Odabir žanrova u srednjem vijeku bio je uvjetovan temom pripovijedanja. Osnovne teme za svoja djela dramatičari toga doba preuzimaju najčešće iz Isusova života, osobito iz njegove muke i uskrsnuća, potom, iz života svetaca, svetica i kršćanskih mučenika te se bave i razrađuju motive posljednjeg suda. Ove tri tematske skupine u pogledu njihova sadržaja i strukture, predstavljaju tri različita književna žanra – misterij, mirakul i moralitet (Car-Mihec, 2003).

### 6.1. Misterij

U misteriju je obrađivan starozavjetni ili novozavjetni materijal, prije svega događaji koji predstavljaju polaznu podlogu kršćanske dogme o spasenju. Vremenski raspon u njima obuhvaća mnoštvo epizoda, od stvaranja svijeta i čovjeka, izгона iz raja i drugih događaja inspiriranih starozavjetnim materijalom do Kristova rođenja, mladosti, čuda, izdaje, suđenja Golgote, smrti i uskrsnuća. Misteriji se mogu razlikovati po završetku, tako većina završava uskrsnućem, Neki najavljuju Kristov povratak, a neki prikazuju posljednji sud i kraj povijesti (Car-Mihec, 2003).

U hrvatskoj je književnosti najpoznatiji primjer misterija *Muka spasitelja našega* iz *Tkonskog zbornika* iz 16. stoljeća. Ovaj tekst obuhvaća događaje koji započinju prizorom u kojem Marija Magdalena dolazi na Isusovu propovijed nakon koje se pokaje, a završava Isusovom smrću i Petrovim plačem. Idući primjer je *Muka* iz 1556. godine. Podijeljena je u tri izvedbena dana, odnosno na Cvjetnu nedjelju, Veliki četvrtak i Veliki petak. U ovome su misteriju obrađene scene kojih nema u *Muci* iz *Tkonskog zbornika*. U početku su to scene o Lazaru, optužbe protiv Isusa, Isusov ulazak u Jeruzalem, potom scene Isusa u tamnici, Isusov hod na Kalvariju, dok je scena Judina vješanja znatno proširena. I ova *Muka* završava Isusovom smrću, ali i anđelovim epilogom. Idući je primjer misterij *Mišteri vele lip i slavan od Isusa kako je s križa snet zatim v grob postavljen*. Ovo prikazanje slijedi kao nastavak

*Muke* te se pretpostavlja da je i prikazivano za vrijeme Korizme i Uskrsa, no neki autori smatraju da je ono zasebna cjelina i da ne predstavlja nastavak (Car-Mihec, 2003).

Autori se i priređivači misterija tematski bitno ne odmiču od pripovijedanja u evanđeljima, no ponekad su umetali scene u kojima će intenzivnije konkretizirati i vizualizirati neki dio radnje. Neke scene u srednjovjekovnim misterijima davale su povoda za umetanje realističkih prizora. One se najčešće vežu uz Isusovo rođenje u betlehenskoj štali, posjet pastira i dolazak triju kraljeva. Drastičniji prikazi mogu se naći u scenama Isusove muke, lakrdijaškim razgovorima vojnika prilikom Isusova krunjenja trnovitom krunom, u scenama šibanja, nošenja križa i naposljetku, u scenama razapinjanja. S vremenom realistički elementi postaju sve grublji. U prikazanja se vrlo često uvode elementi lakrdije i groteske zbog čega su crkvene vlasti često branile njihove izvedbe (Car-Mihec, 2003).

Misteriji su, dakle, tekstovi vezani uz sudbinu čovječanstva, a u središtu zbivanja je Isusov lik odnosno prikaz njegove osobe i njegova puta. U središtu modela navedenih tekstova kao subjekt nalazi se lik Isusa čiji je objekt djelovanja grešno čovječanstvo koje će on, na nalog Boga, izbaviti svojom žrtvom na križu. Na mjestu protivnika nalazi se više protagonista (Juda, Židovi, Kaifa, Anna i drugi) koji se javljaju kao protivnici subjekta i njegove radnje, dok je na mjestu pomagača smješteno niz konkretnih likova (majka Marija, apostoli, Lazar i drugi) ali i apstraktnih likova (Jakost, Krepost, Pravda, Ljubav, Mudrost, Vjera) (Car-Mihec, 2003).

Budući da je u središtu radnje misterija Isus i njegov križni put, pozornica misterija je poprimila formu vizualizacije puta. Stoga su se izvođači isključivo koristili horizontalnom pozornicom. Pozornica je misterija bila uvjetovana sadržajem koji je u djelu interpretiran, a taj isti sadržaj je određivao i vrijeme izvođenja pojedinih tekstova (Car-Mihec, 2003).

## **6.2. Mirakul**

Mirakuli su izvođeni najvjerojatnije u dane štovanja određenih svetaca i svetaca zaštitnika. Tema i središte radnje mirakula je čudo ili stradanje nekog sveca za vjeru (Car-Mihec, 2003). „U mirakulima smrt mučenika i mučenica nije tragična (...) jer put koji oni slijede nije ni besciljan, ni besmislen. To je put prema stanju svetosti, tj. prema smrti kao vidu spasenja“ (Car-Mihec 2003, 82).

U 13. se stoljeću sve češće pojavljuju dramski komadi koji govore o čudima koje čine sveci. Osobito su značajni komadi o čudima Majke Božje. Mirakuli su dramatizirane legende

o svecima. Prvi je poznati mirakul *Igra o svetom Nikoli*, a napisao ga je Jean Bodel oko 1200. godine. Mirakul govori o neuspjehu Trećeg križarskog rata te poziva na novi pohod, odnosno na Četvrti križarski rat koji slijedi 1202. godine. U 15. stoljeću u gradovima uz Jadransko more zabilježeni su i prvi mirakuli na hrvatskom jeziku, primjerice *Mirakul slavne dive Marie, Prikazanje historije sv. Panucija i Prikazanje života sv. Lovrinca* (Crnojević-Carić, 2014).

Mirakule uglavnom čine dva dijela. Prvi je dio znatno duži od drugoga dijela, pun je muke, jada, mraka i patnje, nižu se mučenja, razbojstva, ubojstva, jedno za drugim, a onda se u trenutcima najteže patnje i izazova, to je već sam kraj izvedbe, pojavljuje Majka Božja, izabrani svetac ili se događa neko čudo. Čudo svima pokazuje i osvjetljava put, svijet se ponovno harmonizira, sile zla povlače se pred jačim – pred snagom dobra, ljubavi i vjere. Uočljivo je da se i ovdje mogu naslutiti elementi antičkih tragedija, odnosno čudo Majke Božje ne razlikuje se umnogome od pojave *deus ex machinae* (Crnojević-Carić, 2014).

Tipičan takav mirakul je latinska legenda o mucu i smrti svete Margarite nastala u ranom srednjem vijeku, samo što ovdje nema čuda Majke Božje. Širila se u prijevodima na narodnim jezicima, zatim se pretakala u stihove i na kraju 15. stoljeća se dramatzirala. Hrvatski prijevod legende u prozi sačuvan je u *Pariškom zborniku* iz 1375. g. i u *Oxfordskom zborniku* iz početka 15. stoljeća, oba teksta su pisana glagoljicom. Dramatizacija legende na hrvatskome jeziku u osmeračkim dvostihovima nalazi se u tri latinicom pisana rukopisa. Najstariji je rukopis firentinske knjižnice Laurenziane za koji se pretpostavlja da je pisan negdje na prijelazu 15. i 17. stoljeća, no manjka mu prva 624 stiha. Drugi je *Šibenski rukopis* iz druge polovice 16. stoljeća, a treći je *Zadarski rukopis* iz 18. stoljeća. Prema mišljenju nekih autora, versifikacija i dramatizacija nije izrađena ni po latinskoj ni po talijanskoj dramatizaciji, već je na hrvatskome tlu nastala na temelju latinske prozne legende (Štefanić, 1969).

Nadalje, struktura je pozornice u misterijima i mirakulima gotovo identična, odnosno radi se o horizontalnome tipu pozornice. Glavna razlika između misterija i mirakula je sadržana u statusu glavnog junaka bez obzira na njegovu analogiju s Kristom. U mirakulu junak postaje ljudskim bićem, a Bog (Krist) se povlači na nebo. U *Mucu svete Margarite* na mjesto subjekta dolazi Olibrij koji je analogan Pilatovoj figuri u misteriju. Olibrij predstavlja figuru zemaljske vlasti te u svrhu grešnog preobraćenja želi Margaritu za sebe samoga i za svoja poganska božanstva. Objekt radnje je Margarita, a Krist sada u mirakulu zauzima

položaja pomoćnika objekta i zajedno s vjerom postaje nositeljem ideološkog značenja teksta. Na mjestu Margaritinih protivnika su se našli alegorijski likovi poput zmaja. Premještanjem Krista iz središta radnje i njegovo zauzimanje položaja pomoćnika objekta radnje uvjetovala je razvoju mogućnosti približavanja gledateljima, drugim riječima, mogućnost uživljanja u ulogu mučenog i naposljetku iskupljenog objekta (Car-Miheć, 2003).

### 6.3. Moralitet

Moraliteti su se kao žanr pojavili kao reakcija na zalet populističkih misterija tijekom 15. i 16. stoljeća. Moralitet personificira ljudske vrline i poroke te prema nekim autorima nije samo alegorijska igra, već je i lekcija koja poučava vještini umiranja – *ars moriendi*. Alegorijske su figure baratale apstraktnim kategorijama, elementi svakodnevnog i naturalističkog pa k tome i senzacionalističkog s vremenom su izostajali. Kako su likovi lišeni individualnih karakteristika, polagano se gubio i poticaj za razvijanje dramske radnje. Dihotomijom dobrog i zlog dodatno se učvrstila i binarna opozicija duh – tijelo. Duhu je pripadao razum, a tijelu nerazumnost. Moraliteti su bili prilično naglašenog konverzijskog karaktera i verbaliziranja, a etički postulati bili su temelje ovoga žanra. Naslov prvog moraliteta je *Razumni i nerazumni*, koji je izveden u Francuskoj 1436. godine (Crnojević-Carić, 2014).

U moralitetima je intenzivniji naglasak na individualnoj sudbini čovjeka. U ovome se žanru gubi individualizirani dramski lik pa je u središtu pozornosti lik običnog čovjeka suočenog sa smrću. Shodno tome, didaktički učinak je zato u ovome žanru naglašen jer se cjelokupna kršćanska doktrina sužava na smrtnu situaciju u kojoj su svi ljudi izjednačeni. Dominiraju apstraktni likovi koji vode alegorijske rasprave s poučnom svrhom polazeći od pretpostavke da je zadatak i obveza svakog pojedinca voditi krepostan život, paziti na valjanost svoga ponašanja te se na takav način pripremiti za rastanak s ovozemaljskim svijetom. Iz tog razloga uloga lika Krista više nije otkupiteljska i on više nije žrtva, već postaje nadmoćni sudac (Car-Miheć, 2003).

Uzimajući za primjer hrvatski moralitet *Govoren'je svetoga Bernarda od duše osujene* može se razmotriti na koji se način aktantski model promijenio u odnosu na modele u mistreijima i mirakulima. Naime, u središtu radnje je običan čovjek, njegova duša i tijelo koji dolaze na posljednji sud. Točnije rečeno, duša je ovdje sada objekt koja u trenutku smrti želi djelovati na svoje tijelo kako bi se iskupila i zadobila vječni život. Kao pomoćnici duše

javlja se Isusova majka i sveti Ivan (Car-Mihec 2003). „Krist zauzima položaj protivnika subjektu radnje, nije više pomoćnikom osobe na njenu putu ka svetosti, niti je predmet njegova djelovanja grešno čovječanstvo koje treba iskupiti od vječnog prokletstva“(Car-Mihec 2003, 85).

U misterijima subjekt radnje je božansko biće koje pripada sferi mita, u mirakulu je on tipičan junak romanse, dok je subjekt u moralitetu junak kojega autor s ciljem zastrašivanja i upozorenja oblikuje kao junaka čija je moć u trenutku prikazivanja slabija od moći gledatelja. Takav status junaka uvjetovao je i određenu organizaciju scenskog prostora tekstova moraliteta (Car-Mihec, 2003). Pozornica je bila podijeljena na četiri stupa, koji su činili troja vrata, ali je bila postavljena i na dva kata. Već se ovime da naslutiti dolazak renesansnih elemenata, a samim time i očigledniji povratak antičkoj podijeli pozornice. Na prvom su katu postavljena troja vrata, a na drugom tri prozora. Na prozorima su postavljene žive slike, poput, primjerice pojave anđela, zrake svjetla i Svetog Duha u oblacima. I dalje je na djelu načelo simultaniteta, no sada ono više nije zasnovano samo horizontalnoj već i na vertikalnoj osi. S drugog kata svijet viših razina promatra donji svijet, odnosno svijet ljudskih vrlina i mana. S vremenom se funkcija kata donekle promijenila, postavljaju se žive slike koje objašnjavaju radnju koja se događa u svijetu prizemlja. Katkad bi glumac oko vrata nosio pločice koje bi označavale promjenu raspoloženja, karaktera alegorijskih lica, na primjer krotko srce i slično ili bi jednostavno sadržavale neki drugi odgovarajući natpis (Crnojević-Carić, 2014).

## ZAKLJUČAK

Crkvena drama ukazuje da postoji iskonska ljudska potreba za vizualnim izražavanjem koja je čini se neuništiva. Istovremeno je prisutna i težnja za apsorpcijom scenskih sadržaja. Crkvene se drame mogu personificirati kao svjedoci jednog vremena i alegorijski shvatiti kao vremenski prolaz u jedno davno, minulo vrijeme u kojem su se odvijali događaji koji će nepobitno promijeniti daljnju sudbinu svijeta.

U radu se analizirala crkvena drama kao dramska vrsta čije je temeljno i glavno obilježje njena vezanost uz kršćanski pogled na svijet. Crkvenu je dramu kao književnu vrstu nemoguće pronaći u čistom obliku jer se svaka književna forma u nju uključuje na način da pripada nižoj skupini unutar nje. Mogu se razlučiti dvije podvrste, liturgijska drama i crkvena prikazanja. Kronološkim pregledom iznesena su obilježja ovih dviju podvrsta. Liturgijska drama potječe iz obrednih dijelova kršćanske crkvene liturgije. Nastaje sa svrhom širenja crkvenih istina i obilježena je kršćanskom dogmom. Liturgijsku dramu izvode svećenici ili đakoni u crkvenom prostoru za vrijeme bogoslužja. Pisana je liturgijskim jezikom, latinskim ili crkvenoslavenskim. Liturgijske drame iz zagrebačkog obrednika *Missale antiquissimi*, jedine su do sada pronađene u Hrvatskoj. Nisu nastale na hrvatskom tlu, već su došle u knjigama koje su postale inventarom Zagrebačke nadbiskupije. Sljedeća su podvrsta crkvene drame crkvena prikazanja. Prikazanja su pisana narodnim jezikom i osmeračkim dvostihovima koji su ponajbolje odgovarali misaonim dometima tadašnjeg pučkog čovjeka, ali kasnije će se osim osmeračkih dvostihova u prikazanjima pojaviti i složeniji stihovi kao posljedica promjene svijesti i ukusa gledatelja. U svojim su početcima, crkvena prikazanja bila anonimne tvorbe. Kasnije će crkvena prikazanja pisati autori imenom i prezimenom. U početku su se izvodila unutar crkve te su kasnije prešla na trg, a s vremenom su svećenike kao glumce zamijenili pripadnici bratovština i cehova. Crkvena se prikazanja dijele na tri žanra koja se razlikuju po sadržaju, ali su dovoljno slična da bi ih se moglo svrstati pod istu podvrstu. To su misterij, mirakul i moralitet. Misterij obrađuje teme iz Staroga zavjeta i Novoga zavjeta, posebno one teme vezane uz Kristovo rođenje, muku i uskrsnuće. Mirakul se bavi temama iz života svetaca i svetica. U moralitetu su obrađena moralna pitanja vezana uz teme posljednjeg suda. Crkvena drama je kompleksna i zahtjevna materija koja traži pristup s više aspekata, i to s aspekta klasifikacije, definicije i terminologije te s kazališnog, povijesnog i kulturnog aspekta.

Naposljetku, napravi li se odmak od termina *crkvena*, kao svojstven jednoj religiji, uočava se nepregledno prostranstvo kako europske tako i hrvatske kulturne baštine sadržane u jednoj dramskoj vrsti – crkvenoj drami.



## LITERATURA

1. Batušić, Nikola. 1975. „Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve. Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, 1(1), 57-72. Preuzeto s <http://hrcak.srce.hr/100493> (17.7.2017.)
2. Batušić, Nikola. 1978. Povijest hrvatskoga kazališta. Zagreb: Školska knjiga.
3. Bratulić, Josip. 1985. „Srednjovjekovne bratovštine i crkvena prikazanja“. U Dani Hvarškog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, ur. Fotez, M. et al., 452- 457. Split: Književni krug.
4. Bratulić, Josip. 1985. „Trajanje srednjovjekovnih prikazanjskih tekstova“. U Dani Hvarškog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, ur. Fotez, M. et al., 58-68. Split: Književni krug.
5. Car-Mihec, Adriana. 2003. Dnevnik triju žanrova. Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO.
6. Crnojević-Carić, Dubravka. 2014. Knjiga 1: O kazalištu i drami tijekom stoljeća. Zagreb: Alfa.
7. D'Amico, Silvio. 1972. Povijest dramskog teatra. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
8. Demović, Miho 1985. „Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko – glazbenim kodeksima u Hrvatskoj“. U Dani Hvarškog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, ur. Fotez, M. et al., 242-292. Split: Književni krug.
9. Duby, Georges. 2006. Vrijeme katedrala: umjetnost i društvo: 980. – 1420. Zagreb: AGM.
10. Fališevac, Dunja. 1985. „Struktura i funkcija hrvatskih crkvenih prikazanja“. U Dani Hvarškog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, ur. Fotez, M. et al., 332-347. Split: Književni krug.
11. Fancev, Franjo. 1925. Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi. Narodna starina, 4(10), 1-16. Preuzeto s <http://hrcak.srce.hr/59723> (17. 7. 2017.)
12. Fischer-Lichte, Erika. 2010. Povijest drame: razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas. Sv. 1, Od antike do njemačke klasike. Zagreb: Disput.
13. Hercigonja, Eduard. 1975. Povijest hrvatske književnosti 2. Zagreb: Liber
14. Hrvatska enciklopedija. Pruzeto s <http://www.enciklopedija.hr/> (23. 7. 2017.)

15. Ježić, Slavko. 1993. Hrvatska književnost od početka do danas (1100 – 1941). Zagreb: GZH.
16. Jurkowski, Henryk. 2005. Povijest europskoga lutkarstva. Dio 1: Od začetaka do kraja 19. stoljeća. Zagreb: MČUK.
17. Klaić, Bratoljub. 1986. Rječnik stranih riječi: tuđice i posuđenice. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
18. Kolumbić, Nikica. 1975. „Neka pitanja postanka i razvoja hrvatske srednjovjekovne drame“. U Dani Hvarskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, ur. Fotez, M. et al., 36-56. Split: Književni krug.
19. Kolumbić, Nikica. 1985. „Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru“. U Dani Hvarskog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, ur. Fotez, M. et al., 5-21. Split: Književni krug
20. Kolumbić, Nikica. 1994. Po običaju začinjavac: rasprave o hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti. Split: Književni krug.
21. Kombol, Mihovil. 1949. „Hrvatska drama do 1830.“ Hrvatsko kolo 2 (1): 293-311.
22. Kombol, Mihovil. i Novak, Slobodan Prosperov. 1992. Hrvatska književnost do Narodnog preporoda: priručnik za učenike, studente i učitelje književnosti. Zagreb: Školska knjiga.
23. Lozovina, Vinko. 1936. Dalmacija u hrvatskoj književnosti. Zagreb: Matica hrvatska.
24. Malinar, Smiljka. 1985. „Crkvena prikazanja i sacre rappresentazioni, stilski kontinuitet i otklon od tradicije“. U Dani Hvarskog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, ur. Fotez, M. et al., 133-160. Split: Književni krug.
25. Maštrović, Tihomil. 1985. „Počeci hrvatske drame i kazališta u Zadru“. U Dani Hvarskog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, ur. Fotez, M. et al., 161-176. Split: Književni krug.
26. Matić, Tomo. 1970. Iz hrvatske književne baštine. Zagreb – Slavonska Požega: Matica hrvatska.
27. Matković, Marijan. 1958. Antologija hrvatske drame: od marina Držića do Miroslava Krležje. Beograd: Nolit.
28. Medini, Milorad. 1902. Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku. Zagreb: Matica hrvatska.
29. Morović, Hrvoje. 1980. „Trogirska liturgijska igra“. Mogućnosti 27 (10/11): 1115-1124.

30. Moskatelo, Kuzma. 1993. „Cresko prikazanje“. U Muka, ur. Voadrić, F., 3-72. Mali Lošinj: Katedra Čakavskog sabora Cres-Lošinj.
31. Nikčević, Sanja. 2008. Što je nama hrvatska drama danas?. Zagreb: Naklada Ljevak.
32. Novak, Slobodan, Josip Lisac. 1984. Dio 1: Hrvatska drama do narodnog preporoda. Split: Logos.
33. Pavić, Armin. 1871. Historija dubrovačke drame. Zagreb: JAZU.
34. Pavličić, Pavao. 1985. „Metrički elementi kao nosioci značenja u hrvatskim crkvenim prikazanjima“. U Dani Hvarskog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, ur. Fotez, M. et al., 212-232. Split: Književni krug.
35. Perrilo, Francesco Saveri. 1978. Hrvatska crkvena prikazanja. Split: Čakavski sabor.
36. Senker, Boris. 1985. „Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta.“ U Dani Hvarskog kazališta: srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, ur. Fotez, M. et al., 426-451. Split: Književni krug.
37. Strohal, Rudolf. 1910. „Starohrvatska glagolska crkvena prikazanja“. Nastavni vjesnik 19: 211-219.
38. Štefanić, Vjekoslav. 1969. Hrvatska književnost srednjega vijeka: od XII. do XVI. stoljeća. Zagreb: Zora – Matica hrvatska.
39. Valjavec, Matija Kračmanov. 1893. Stari pisci hrvatski: Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka. Zagreb: JAZU.