

Uvod u genologiju

Bačić-Karković, Danijela; Car-Mihec, Adriana

Authored book / Autorska knjiga

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **2000**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:841443>

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-16**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Kazalo:

1. UVOD	2
2. ODREĐENJE I POVIJEST TERMINA	4
3. TEORIJSKI ASPEKTI KNJIŽEVNOG ŽANRA	20
4. PROBLEMI KLASIFIKACIJE	31
4.1. CRKVENA DRAMA	34
4.1.1. <i>Podrijetlo srednjovjekovnih dramskih tvorbi</i>	36
4.2. LITURGIJSKA DRAMA	39
4.2.1. <i>Teatrološke pretpostavke</i>	43
4.2.2. <i>Književnoteorijske pretpostavke</i>	46
4.3. CRKVENA PRIKAZANJA	49
4.3.1. <i>Putovi razvoja</i>	56
4.3.2. <i>Osnovna obilježja</i>	61
4.4. DRAMSKI ŽANROVI SREDNJEG VIJEKA	64
4.4.1. <i>Misterij</i>	66
4.4.2. <i>Mirakul</i>	72
4.4.3. <i>Moralitet</i>	74
5. ZAKLJUČAK	78
6. LITERATURA:	83

1. Uvod

Već samo pristupanje problemima razvrstavanja književnih djela otvara i produbljuje teškoće. Gotovo da se radi o zatvorenom krugu. Razvrstavati djela možemo ako imamo terminološke pretince, klasifikacijske odrednice s pomoću kojih se manje-više jasno luče različitosti, sličnosti ili "istost" neznatnih nijansi odstupanja... Komplikacija je to veća upozorimo li i na činjenicu divergentnih stavova među našim teoretičarima o tome u kojoj je mjeri naša genološka terminologija sređena ili joj pospremanje tek predstoji, zatim je li ta "babilonska" situacija opće mjesto svijetu (nacionalnih) poetika i genoloških koncepata - pa je problem globalan ili je terminološki nered specifikum naše književnoteorijske stvarnosti. Nadalje, jedni drže izrazito važnim unošenje reda i preciznih formulacija u određivanje genoloških termina, drugima je to naprosto *tehnika* za bolje i jednostavnije baratanje književnim materijalom. U tom se smislu govori o novoj, revolucionarnoj antitotalitarnosti s kraja osamdesetih godina 20. stoljeća. Doduše, i njoj se prigovara da potajice priprema "novi totalitarizam" rušenja svega prethodnoga i slijepoga povjerenja u novi početak i nova pravila "bez pravila". Kako bilo, i dalje će trajati kreativne svađe konceptualista i pragmatista, nominalista i realista, herderovskih prosvjetitelja i postmodernih nihilista o vjerodostojnosti genologije. Naš je stav da sve te diskusije i klasifikacijske ponude ima smisla upoznavati ako razgrću konfuziju. Ako služe i pomažu, a ne odmažu. Ako uspijevaju biti, od slučaja do slučaja ili konceptualno, regulativnim idejama, kategorijama koje pomažu medijaciju djela, ako ne zaborave na djelo i ne postanu same sebi svrhom. Poput periodizacijskih pojmova genološke su kategorije

najkorisnije kada ih rabimo heuristički, kao strategijske konstrukte koje nakon neke upotrebe možemo i poreći i odbaciti. Time se ne isključuje povjerenje u genološki instrumentarij. Dapače, ovim priručnikom želi se potpomoći uvid u problemsko polje genologije. Drži se višom razinom spoznaje (u)poznavanja teškoća oko nekog znanja, analiziranje problematičnih točaka nekoga gradiva, bježnosti i privremenosti pripadnih postulata, nego li spoznajna ravnodušnost uz priručno opravdanje kako “ionako nema unisonoga stava, kako sve može ovako i onako, pa čemu se onda mučiti oko određenja!” U nekome trenutku rasprave, u tijeku predavanja, diskusije, prijateljskoga uvjeravanja, na sljedećoj stranici seminarskoga ili diplomskog rada, u uvodniku (vaše) buduće knjige eseja suočavamo se s vrijednosno-prosudbenim grebenom: neznani čitatelj ili sudionik u raspravi prešutno očekuje da vi zastupate jasan kategorijalni aparat. Ova bi skripta opravdala svoju ulogu ako bi pomogla da taj aparat bude što jasniji, uz prijedlog: *jasno o (ne)jasnome!*

2. Određenje i povijest termina

Termin *genologija* (eng. *genre theory*, njem. *Gattungspoetik*, polj. *genologia*) novijeg je datuma te ga u donedavnim udžbenicima i rječnicima književnoteorijskog područja pokriva naziv *književni rodovi i vrste*, odnosno *književna morfologija*. Uz *genologiju* vezuje se i prožima termin *genealogija*, odnosno *generičko pamćenje*.¹ Najbliži opisni pojam poljskome izvorniku *genologia* mogao bi biti razvrstavanje književnosti na tipove, oblike, podoblike što se uvriježilo formulirati kao razvrstavanje na rodove, vrste i podvrste odnosno rodove, vrste i žanrove s podžanrovima. Genologija je disciplina koja spada u *poetiku*. Drži ju se središnjom disciplinom tradicionalne poetike. Množina naziva koji supostoje pri razvrstavanju svjedoči o teškoćama i aporijama koje prate tu disciplinu od njena postanka do današnjih dana. Neki to povezuju s imanentnom krizom književne paradigme koja je danas očitija nego prije. Ako je ukupna književnoteorijska impostacija napukla, onda od toga nije izuzet ni njezin segment, drži se. Uz suvremeni relativizam vrijednosnih sudova i anarhiju ukusa raste kaos književnih teorija, pa teorijski problemi i relativizam vrijednosnih odredbi onemogućuju jednu homogenu znanost o književnosti. Ako danas raste svijest o krizi kulturnih ideala i svijest o krizi *estetike* kao onoga načina mišljenja koji ne može napustiti metafizičku tradiciju, valja prihvatiti i konzekvencije koje takva kriza donosi. “Krizu estetskog mišljenja samo naizgled ostavlja po strani poetiku.”²

Može se postaviti pitanje: čemu razvrstavanje književnosti? Pogotovo, ako naslućujemo da je to sizifovski posao jer definitivno određenje izmiče u polimorfna zamagljenja ili teorijsku skepsu. Međutim,

¹ Vidi: Biti, 1997, 110.

razvrstavanje je sastavni dio razumijevanja³ od pamtivijeka. Pritom su se mjerila mijenjala obzirom na status književnosti u danome povijesnome razdoblju, te obzirom na konceptualni okvir u kojem se razvrstavanje provodilo (npr. poetika, retorika, estetika, duhovna povijest, književna kritika...) Kako se ne može zamisliti razumijevanje književnosti izvan takva primarnoga odnosa, naglašava Biti, razvrstavanje se pokazuje kao spontano pravilo toga razumijevanja. Razvrstavanje se “pretvara” u genologiju trenutkom su-postojanja paralelnih, mnoštvenih razvrstavalačkih ponuda. Konkurencija konceptualnih okvira kao polazišnih pri razvrstavanju uzrokuje preobliku preskriptivno-normativnih okvira u geno-logiju, sustav znanja i pripadnih postulata. Tek kada se ta samorazumljiva vrijednosna ljestvica od Aristotelove *Poetike* i Horacijeva *Pjesničkog umijeća* pa do kraja 18. stoljeća počela razgrađivati ravnopravnim izdvajanjem različitih pristupa, propisivački stav poetičara zamjenjuje se opisivačkim i polemičkim. Stoga Biti govori o tzv. snažnom antigeneričkom impulsu koji je krenuo s romantičarima, teorijom o individualnosti književnoga djela, teorijom genija i ekstatičnog nadahnuća koji je neponovljiv i jedinstven. Njihove je ideje još radikalnije zastupao početkom 20. stoljeća B. Croce u reakciji na evolucionističke stavove o književnome razvrstavanju, a po analogiji s darvinovskom biologijom.

Najkraće kazano, povijest genologije jest često povijest suprotstavljenih pristupa. Uopćeno, pratimo barem tri okvirna pristupa:

1. **retoričko-normativni** (aristotelovski);
2. **povijesno-filozofski** (hegelovski);
3. **strukturno-funkcionalni** (Bahtin, Jameson, Armstrong, Fowler, Davis i dr.).

² Solar, 1971, 20.

³ Vidi: Biti, 1997.

Potonji pristup odustaje od postojanih obilježja rodova i vrsta. Umjesto obilježja praćenih u dijakronijskoj perspektivi u prvi plan dolaze sinkronijski odnosi. Ta obilježja nude se kao relacijsko-konvencionalni konstrukti.⁴ Oni su lišeni bilo kakve postojane osnove jer podliježu stalnim povijesnim preoblikama. No unutar danih razdoblja oni služe kao učvršćene mreže komunikacijskih kodova. Kao izdiferenciran sklop praksi pisanja, čitanja, odgoja i tumačenja tekstova, nova razumijevanja genologije djelotvorno se upisuju u prijem, razumijevanje i ukupno vrednovanje književnosti. Stoga se središnjim interesom analize, ističe Biti, više ne očituje generička identifikacija o sebi, nego što točniji opis okolnosti u kojima do nje u danom obliku dolazi.

Solar⁵ drži da je gotovo teže sistematizirati genološke teorije unutar suvremene znanosti o književnosti nego li klasificirati književna djela u rodove i vrste. On, na primjer, izdvaja dva temeljna pristupa ili tendencije: *induktivni* i *deduktivni*. Pod prvim se misli na tzv. *empirijsku* morfologiju književnosti. Ta se morfologija uvelike oslanja na postupke prirodnih znanosti koji tragaju za serijalima istoga, sličnoga i različitoga unutar nekih promatranih nizova. Kad se to pokuša prenijeti na tlo humanistike, odnosno znanosti o književnosti izvođenje početnih premisa se komplicira. Prijelaz od kvantitativnih na kvalitativne veličine samo je uvjetno moguć. Unutar induktivnoga pristupa, odnosno empirijske morfologije razabiru se dvije varijante ili podpristupa:

1. *formalni* (kako funkcionira unutarnja i vanjska forma djela)
2. *sadržajni* (kako se u djelu reflektira “životna istina” ili “način obrade stvarnosti”)

Prvu varijantu obično vezujemo uz ruske formaliste (Tomaševski, Šklovski, Jakobson, Ejhembbaum...) premda u teorijskom smislu oni nisu

⁴ Vidi: Biti, 1997.

⁵ Vidi: Solar, 1971.

bili tako monolitni kako se, radi pojednostavljivanja, nekad izlaže. Priklanjaju im se Wellek, Warren i mnoge specijalističke studije o pojedinim žanrovima, čak i ako se izriječkom ne deklariraju formalnima. Jedan od temeljnih operativnih pojmova u tom je slučaju *postupak* (*priem*, rus.). U popularnom djelu *Teorija književnosti / Tematika* Boris Tomaševski umjesto rodova i vrsta tematizira *žanrove, razrede, vrste i podvrste*.⁶

Postupak je temeljni pojam jer njegovo praćenje i promatranje u pojedinim djelima omogućuje pronalaženje sličnih, čak istovjetnih književnih konvencija u čitavu nizu pojedinih književnih djela. Tomaševski tako predlaže razvrstavanje djela u *skupine* prema vrsti *postupaka*. Vrstu, odnosno *žanr* određuje količina nekih književnih postupaka. Tu zamjetljivu količinu on zove *dominantom*. Žanrovi su prepoznatljivi po postupcima koji se grupiraju ovako ili onako, te ih držimo obilježjima žanra. “Ta obilježja žanra bivaju različita i mogu se odnositi na bilo koje strane umjetničkog djela. Dosta je da se pojavi kakva novela koja ima uspjeha (npr. detektivska, “kriminalistička”) pa da se pojave njene imitacije, stvara se cijela književnost oponašanja, nastaje novelistički žanr kojega je osnovno obilježje – razmrsivanje zločina od detektiva, tj. određena tema. (...) Žanrovi žive i razvijaju se. (...) Uzrok koji je proizveo određeni žanr može otpasti, osnovna obilježja žanra mogu se polako mijenjati, ali žanr nastavlja živjeti *genetski* (istaknuo B. T.). (...) Žanr se ponekad raspada. Tako se u dramskoj književnosti XVIII. stoljeća komedija raspala na čistu komediju i na “plačljivu komediju” – iz koje se pojavila suvremena drama. S druge strane, stalno smo svjedoci rađanja novih i raspadanja starih žanrova. Tako se

⁶ Vidi: Tomaševski, 1998, 44 – 49.

raspadom opisne i epske poeme XVIII. stoljeća rodio novi žanr lirske ili romantičke poeme (“bajronovske”) početkom XIX. stoljeća.”⁷

Tomaševski zagovara tezu da nikakva logička, kruta i apriorna shema žanrova nije moguća. Njihovo je razvrstavanje uvijek *povijesno*, to jest istinito je samo za jedan određeni povijesni trenutak. Preporučuje da se genološkim problemima pristupa opisno, a logičku klasifikaciju zamijeni pomoćnim metodama. Klasifikacija žanrova je složena. Djela se razvrstavaju na razrede, ovi na vrste i podvrste.⁸ Rabi termine *žanrovska ljestvica, apstraktni žanrovski razredi, konkretni povijesni žanrovi*. Na dno razdiobe smješta pojedina književna djela. U spomenutoj *Teoriji književnosti* iznio je sažeti pregled žanrova prema trima temeljnim razredima: *dramskome, lirskome i pripovjednome*.

Drugu varijantu ili podpristup ilustrira Lukacseva koncepcija. Lukacs u svome djelu *Historijski roman*⁹ obrazlaže kako specifični oblik nekog žanra proizlazi iz specifične životne istine. Tragičan ili komičan odnos prema stvarnosti određuje i odabir žanra dramske književnosti. Slično je i s novelom i romanom. “Specifični oblik nekog žanra treba da se zasniva na nekoj specifičnoj životnoj istini. Kad se drama deli na tragediju i komediju (ovde se nećemo osvrutati na međuvrste), onda su tome ozbiljniji sadržajni razlozi one životne činjenice koje se odražavaju, i to *dramski* odražavaju, u tragediji i komediji.”¹⁰ Hoćemo li se odlučiti za jedno ili drugo ne ovisi o nagnuću prema manjoj, odnosno većoj “formi”, kraćem ili dužem tekstu. “Uvijek se tu radi samo o specifičnom obliku odražavanja specifičnih životnih činjenica.”¹¹ Solar drži kako Lukacseva

⁷Tomaševski, 1998, 47 – 48.

⁸ Tomaševski, 1998, 49.

⁹ Najprije objavljen na ruskome 1938. godine, potom na njemačkome jeziku 1955. godine; naši citati preuzeti su iz beogradskog izdanja: *Istorjski roman*, Kultura, Beograd, 1958., prijevod F. Filipović.

¹⁰ Lukač, 1958, 235.

¹¹ Isto.

genološka koncepcija nije strogo induktivna jer je teško razabrati je li dramsko izražavanje kako ga poima taj estetičar svojstveno jedino književnosti (i kazališnoj umjetnosti) ili je riječ o životnoj istini koja prethodi književnim istinama. Premda je Lukacs pokušao “preokrenuti” hegelijansku, idealističku genološku sliku tako da djeluje induktivno (od posebnoga općem), vidljivi su tragovi filozofske antropologije koja, pojednostavljeno kazano, komično i tragično poima iz svoga obzora prije i mimo književnoga iskustva, čak i prije životnoga iskustva, kao vječne (idealne) kategorije. Podsjetimo: Hegel je deducirao (iz općeg prema posebnome i pojedinačnome) književne rodove iz daleko općenitijeg, meta-književnoga sustava, iz dijalektičkoga kretanja tzv. apsoluta. Njega nije zanimalo kako i koliko su-postoje pojedine književne vrste kroz povijest književnosti: iz njegove spekulativne vizure i rodovi i vrste traju relativno nezavisno od njihovih stvarnih inkarnata u pojedinim književnim djelima. Ipak, zaključit će Solar¹², Lukacseva koncepcija vrijedi unutar marksističkih pristupa kao jedna od najdoradenijih. Ipak ju se drži empirijskom, koliko god je po srijedi različita “vrsta” iskustvenosti naspram ostalih predstavnika induktivne, empirijske morfologije.

Drugi, ranije spomenuti, a oprečni pristup induktivnome jest **deduktivni**. Platforma, pozadina ili teorijski temelj iz kojeg ishodi genološka “mreža” jest hegelijanska jer slijedi spekulativnu metodu (onu koja se priklanja nad-iskustvenoj, metaempirijskoj spoznaji koja je na distanci od stvarnoga i osjetilnoga za volju teorijskih, apstraktnih uvida; lat. *speculari* = iz daljine promatrati). Taj deduktivni pristup, kako rekosmo – hegelijanski – jer se kreće od općih prema posebnim i pojedinačnim pojmovima, može se oprimjeriti u radovima Wolfganga

¹² Vidi: Solar, 1971, 71.

Kaysera i Emila Staigera. Oni pristupaju genološkim problemima stilskoanalitički, no u osnovi su “glasnogovornici” filozofske antropologije. Za njih su lirika, epika i dramatika shvaćeni kao idealni tipovi čovjekova odnosa prema svijetu. To su “znanstveni književni termini za fundamentalne mogućnosti ljudskog bitka uopće.”¹³ Osnovni rodovi književnosti su antropološke, a ne književnoteorijske prirode, tj. poetika je zapravo, po Staigeru, antropološka (filozofska) disciplina, a ne književnoznanstvena. Tako imamo ponuđen unaprijed dan sustav književnih oblika i sadržajnih aspekata. Kayser u djelu *Jezična umjetnina*¹⁴ poetski sustav izlaže kao poredak problemskih presjecišta ili “slojeva”: sadržaj, stih, jezik (stil), gradba, odnosno od referencije do kompozicije, od problema glasovnosti do kompozicije.¹⁵ Služeći se tradicionalnom terminologijom prati tzv. oblike, prvenstveno kao jezične. Stamać¹⁶ njegov genološki pristup smješta između duhovnopovijesne škole (Walzel, Curtius) i strukturalizma.

Djelo *Temeljni pojmovi poetike*¹⁷ drži se remek-djelom književne znanosti. Ono je, ističe Stamać,¹⁸ manifestacija jednog od zakladnih sustava poetičkom mišljenja fenomenologijske orijentacije. Spada u povlašteni niz knjiga bez kojih nije moguće zamisliti književnoteorijsko promišljanje. Postala je “neophodnim udžbenikom ‘normalne znanosti, takve, dakle, koja jednom uspostavljena više ili manje dramatičnom ‘znanstvenom revolucijom’, oblikuje i utvrđuje današnje naše iskustvo i

¹³ Citirano prema Solaru: Solar, 1971,73., fus-nota).

¹⁴ *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern – München, 1971.

¹⁵ Vidi: *Uvod u književnosti*, 759 – 760.

¹⁶ Isto.

¹⁷ *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946; ovdje se služimo srpskim i hrvatskim prijevodima: *Umjeće tumačenja / I drugi ogleđi*, Prosveta, Beograd, 1978., prev. D. Gojković; *Temeljni pojmovi poetike*, Ceres, Zagreb, 1966., prev. A. Stamać. Usp također Staiger, Emil, *O temelju pojmova pjesničkih rodova*, u: *Nova evropska kritika*, III, Marko Marulić, Split, 1972., prev. A. Stamać.

¹⁸ Stamać, *Predgovor*, u: Staiger, 1996, 5.

znanstvo.”¹⁹ Također ističe kako danas nema proučavatelja književnosti, od visokoga specijalista do studenta, koji se u pitanjima književne genologije ne bi latio upravo toga djela. Ono je ishodišno uz Kayserovo, Ingardenovo, Richardsovo – da spomenemo samo neke, klasično po svome značaju i inspiraciji za daljnja genološka istraživanja.

Staiger nudi analizu književnoga djela na način da luči i primjenjuje tri načelno različite razine u spoznajnome i ontološkom smislu:

1. *pojavnju* (konkretne književne činjenice),
2. *poetičku* (njihov rod ili vrstu)
3. *bitnu* – svodivost na: a) “lirsko”, “lirski stil” ili sjećanje
b) “epsko”, “epski stil” ili predočavanje
c) “dramsko”, “dramski stil” ili napetost;

Nijedan od nabrojanih stilova ne očituje se kroz književna djela u potpunosti. Promotrimo što kaže sam Staiger koji je najbolji tumač vlastita djela:

“*Imenice* ep, lirika, drama rabe se u pravilu kao nazivi za pretince u koje neki pjesmotvor kao cjelina spada po određenim, izvana vidljivim obilježjima. Ilijada je pripovijest u stihovima ili, kako veli Petersen, ‘monološko izvješće o nekoj radnji’. Spada dakle u pretinac ‘lirika’. Ali u isti pretinac ja ulažem i pjesme C. F. Meyera. Jer se pritom uopće ne pitam kako su te pjesme napravljene, ima li u njima više ili manje ugođaja, jesu li muzikalne i plod neposredna ganuća. Pjesme su i to je dosta! Ulaze u rubriku ‘lirika’.

Nešto drugo podrazumijevaju *pridjevi* lirsko, epsko, dramsko. Lirski stavak nije samo kakva god pjesma, kakav god monološki prikaz nekog stanja. Nego se izričito veli da je baš *ovaj* monološki prikaz nekog

¹⁹ Isto.

stanja lirski, za razliku od drugih, koji nisu izričito lirski. Uz takve karakterizacije ne treba biti vezan i vrijednosni sud. (...) S druge strane, ima i 'lirskih drama', pjesmotvora dakle koji kao kazališni komadi spadaju u pretinac 'drama', ali su ipak 'lirski'. Što podrazumijevaju ti pridjevi? Prema rečenim se imenicama oni nipošto ne odnose onako kao što se pridjevi 'željezo' i 'drveno' odnose prema imenicama 'željezo' i 'drvo', nego prije onako kako se pridjev 'ljudski' odnosi prema 'čovjek'. Čovjek spada u određenu rubriku viših kraljeznjaka ili, u teološkom pogledu, u nekakvu rubriku između 'zvijeri' i 'anđela'. Ali nije svaki čovjek čovječan, ljudski. 'Ljudski', to može značiti vrlinu ali i stanovitu slabost čovjekovu. U svakom slučaju time se izriče određeno obilježje, stanovito bivstvo u kojem čovjek može imati udjela ali ga bezuvjetno ne mora imati. Lirsko, epsko, dramsko dakle nisu nazivi pretinaca u koje se mogu pospremiti pjesmotvori. (ist. urednice) Možemo govoriti o lirskim baladama, dramskim romanima, epskim elegijama i himnama. I time nipošto ne mislimo da je ta i ta balada ništa drugo do lirski a taj i taj roman samo dramski. Mislimo samo to da je bit lirskoga ili bit dramskoga u njima više ili manje očita, da se tu nekako oblikovala.²⁰

Staiger drži besmislenim opisivati sve pretince u koje se mogu smjestiti književne umjetnine. Ali nije apsurdno pokrenuti pitanje o biti lirskoga, epskoga, dramskoga. "Jer ti su kvaliteti jednostavni te ih u njihovu miru ne ometa prelijevanje i nestalnost značaja pojedinih pjesmotvora. Dapače tek povodom tih jednostavnih, čvrstih značenja možemo izjaviti da se značaj određenog pjesništva prelijeva i da je nestalan, baš kao što neko gibanje mogu ustanoviti i izmjeriti samo ako sam prema njemu u odnosu mirovanja."²¹

²⁰ Staiger, 1996, 203.

²¹ Staiger, 1996, 203 204.

Izraz *lirski*, da još pojasnimo, Staigeru ne služi kao skupni pojam. Tako kad npr. u romantičnoj popijevci upravo lirsko drži najzamjetnijim elementom ili raspoloženjem, tada onaj spominjani pretinac *lirika* nije Staiger smanjio do potpretinca romantične popijevke, nego se je “samo izjasnio u kojoj to jednoj i nepromjenjivoj biti lirske romantična popijevka najintenzivnije sudjeluje.” Staiger kategorički odbija zagovarati tzv. čistoću roda lirske, epske ili dramske kao vrijednosni predikat. Kad, na primjer, kaže da je neka balada “ne čisto lirski” (jer ima epskih, dijaloških elemenata, mimetičko-denotativno je intonirana...) onda to “nipošto ne znači da je lirski pomiješano s muljem i nečisti; nego se time veli da su osim samoga lirske razaznatljiva i druga bitna obilježja.”²² Nadalje, Staiger radikalizira svoje razmišljanje i ovim pitanjem: ne bi li moglo biti i tako da je pjesma to savršenija, što se u njoj intimnije prožima lirski, epski i dramski?

Naime, on ističe da svako pjesništvo ima više ili manje udjela u svim rodovima, te baš to “više” ili “manje” odlučuje hoćemo li ga nazvati lirskim ili kojim drugim rodom. Naprosto, modernoj se poetici valja nedvosmisleno odrediti spram staroga nesporazuma oko strogosti ili elasticiteta kad se o genološkim pretincima radi. Čitav se smisao poetike odvija u pravcu relativizacije: pojmove “epski, lirski, dramski” koji se odavno rabe u stilističkome značenju valja definitivno “odlijepiti” od “epa, lirike, drame. Poetika bi trebala, zaključuje Staiger, postati izrazito neutralna prema svim pokušajima rubriciranja. namjesto slijepoga povjerenja u kategoriju roda kao (pra)uzora valja se osloniti na neposredni osjećaj za individualno-povijesnu kvalitetu. Ne zaboravimo da Staiger svoje razmišljanje u ravni genologije izvodi iz meta-poetičke vizure. On “vuče na vodu” filozofskoj antropologiji, ali i prema

²² Staiger, 1996, 207.

povjerenju u romantičarski shvaćenu intuiciju. On stremi konačnome pitanju “Što je čovjek?”. Poetička načela onda služe kao pomoćno sredstvo da se u književnome djelu istraže i nađu elementi na kojima se kristalizira to temeljno antropološko pitanje. Utoliko je poetika književno-znanstveni prinos problemu opće antropologije, odnosno filozofije. Predaleko bi nas odvelo povući paralelu s jednim također vrlo uvažanim i često citiranim djelom fenomenologijske provenijencije. Radi se o *Logici književnosti*²³ Käte Hamburg koja je pokušala ići “srednjim putem”, tj. mimo normativne (propisujuće) i antropološko-filozofske (meta-poetika, deduktivno izvedena pomoćna disciplina u službi najopćenitijih, teorijskih kategorema) orijentacije u genologiji. Ne bavi se funkcijom, zadacima ili vrijednošću književnoga djela, bar ne deklarativno. Istražuje fenomenologiju žanrova, prati i osluškuje tzv. logiku književnoga djela, razlikuje tzv. pjesnički od pjesmotvornoga jezika. Ne želi književno stvaralaštvo silom “sortirati” u prokrustovu postelju poetskoga normativizma, nego se, tragajući za logikom djela uvelike oslanja baš na “mješovite oblike” i “granične slučajeve” kao one koji su zahvalni za pretragu. To je poetika izrazito antikroćeanska, kreće se u opoziciji pojmova **umjetnost** – **stvarnost**. Distinguirira “lirsko Ja” (umjetnost) naspram iskazanoga, “praktičnoga ja” (stvarnost, biografska pjesnikova ličnost). Nastoji stilskolingvističkim, estetsko-filozofskim, logičko-gramatičkim sredstvima prodrijeti što dublje u “sfingu poetike”, u “posljednje neobjašnjivosti iz koje i u kojoj pjesma živi.”²⁴ Zajedničko Staigerovoj poetici s *Logikom književnosti* K. Hamburger jest traženje općega u posebnome i pojedinačnome, vječnoga u prolaznom.

²³ *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

²⁴ Hamburger, 1976, 274. (Poslužili smo se srpskim prijevodom S. Grubačića *Logika književnosti*, Nolit, Beograd, 1976.)

Zavirimo najkraće i u najnoviju poetiku romana iz pera Gaje Peleša²⁵ i to onaj njezin dio iz kojeg upoznajemo autorov stav o genološkim pitanjima. Njega, dakako, genološka problematika u ovome djelu zanima iz pozicija romaneskne proizvodnje, iz odnosa romana (vrsni pojam) i njegovog genetičkog pripadanja. Autor jednostavno i razložno određuje položaj romana: književna je priča *vrsta* u sklopu iskazanog sustava koji se dijeli na tri velike diskursne grupe ili rodove – *lirski*, *epski* i *dramski*. Epske i dramske vrste temelje se na *fabuli*, na svojstvima (is)pričanoga, na tijeku i mijeni jednoga događajno-
doživljanoga stanja u drugo. Međutim, napominje autor, razlika između dramskoga i epskoga, odnosno pripovjednoga diskursa u tome je što se u dramskog obliku postavlja u prvi plan sam tijek promjena. Zato kažemo da je temelj dramskog teksta neposredno djelovanje, prikazivanje sudionika (lica) izravno “u akciji”. Dijalogom kao osnovnom izražajnom tehnikom neka se dramska situacija brzo pretvara u događaj. U pripovjednome tijeku, u proznome tekstu dominiraju stanja i situacije. Neki pisci skloniji su razradi stanja, minucioznome opisu prostora i vremena, sudionika zbivanja (Balzac, Proust), analiziranju karaktera, sjećanjima pripovjednoga subjekta, svođenju radnje na nekoliko neznatnih događaja. Drugi pak preferiraju događajnu dinamiku, suhu frazu kad je o mentalno-psihološkome krajoliku riječ (žanr krimi-priče). Peleš prozno pripovijedanje (epika) smješta između poetskoga iskaza (lirika) i dramskoga iskaza (drama) osnovica: *stanje* osnovica: *tijek izmjene* stanja
Potom zaključuje: književni rodovi i vrste različiti su zato što izriču različita moгуća stanja stvari.²⁶

²⁵ Peleš, 1999.

²⁶ Vidi: Peleš, 1999, 23 – 25.

Prije nego li se dotaknemo još kojega genološkoga pristupa zastanimo, kao kad nam se nudi predah, nad slijedećim citatom: "... Ja sam žrtva čudne i opasne manije. Ma o čemu razmišljao, osjećam nagon da počnem od početka (tj. od svoga vlastitog početka) ili, drugim riječima, da krčim put nanovo kao da ga nitko prije mene nije nikad opazio ni upotrebljavao.

Put o kojem govorim jest onaj što nam ga nudi ili nameće jezik. Kad se bavim kakvim problemom, prije nego što pokušam proniknuti u njegovu srž, prihvaćam se najprije razmišljanja o riječima u kojima se predstavio mome duhu. Navikao sam se ponašati kao kirurg, koji počinje tako da opere ruke i da pripremi područje na kome će operirati. Taj proces zovem čišćenje jezične situacije.²⁷ Teoretik književnosti (posebice stiha i versifikacije) Svetozar Petrović inspiriran Valeryevim riječima kritički se je osvrnuo na stanje s radnim pojmovljem u humanističkim znanostima. Naime, razgovor o terminološkim teškoćama kako ih je predočio Valery, njegov "higijenski radikalizam" kojim uvijek kreće ispočetka kako bi što jasnije i točnije odredio svoj operacionalni "alat" zvuči poput kompulzivne rabote. To higijensko pospremanje navelo je Petrovića da luči tzv. *čvrste* i *indicirajuće* termine (tzv. *termini indikatori*), no, i sam sklon neprekidnoj terminološkoj inventuri pita: može li termin koji samo indicira biti terminom? Nije nam ovdje namjera

²⁷ Valery, P. cit. prema Petrović, 1972, 87; istaknuo S.P.

opširnije izložiti Petrovićevo raspravljanje o toj temi²⁸ no, tek razumijevanja radi, valja reći da autor pod *čvrstim* terminom misli onaj kojim se neku književnu (filološku) pojavu može pouzdan objasniti. Tako je, primjerice, “rima” ili “srok” termin kojega se može gotovo egzaktno definirati. Stoga se može reći da je “rima“ *pouzdan* ili *čvrst* termin. No, većina književnih termina nema taj stupanj pouzdanosti ili čvrstine, većina tih termina posuđena je iz drugih područja. Konačno, primjećuje Petrović, rijetke su struke koje poput kemije ili medicine imaju svoju izvornu terminologiju. “Ostali se moraju zadovoljiti posuđenicama koje će biti definirane ne samo prema svom predmetu već i prema svom prvotnom, izvornom značenju.”²⁹ U studiju književnosti termin je čvrst samo dotle dok je definiran u jednoj dimenziji djela. Ako djelu pristupamo kompleksno, iz raznih aspekata (s jezične, filozofske, teologijske, recepcijske, semiotičke strane...) oslonit ćemo se na termine i indikatore koje manje apodiktično (s manjim stupnjem sigurnosti) prosuđuju. “Struktura” je, drži Petrović, jedan takav “modni” pojam 20. stoljeća kojega svatko rabi kako hoće i “s mnogo više ljubavi nego smisla”. Suvremena komercijalizacija znanosti pogodila je nadasve humanistiku, književnu teoriju i kritiku jer je u njima, po autoru, najteže razlikovati znanstveno uvjerenje od poze, autentičnost od blefa. U

²⁸ Vidi opširnije: Petrović, 1963.

²⁹ Petrović, 1963, 90.

pozadini mnogih vrlo učenih diskusija nalazi se često “grubi terminološki nesporazum”. Također “iza mnogih prividno velikih erudicija (krije se) nerazumijevanje veoma jednostavnih distinkcija i neznanje elementarnih činjenica. Pravo što ga je sebi osigurao mislilac XIX stoljeća – pravo da računa na čitaoca koji ne treba pažljivog objašnjenja za svaki izvod, pravo da štošta pretpostavlja – ozbiljno je kompromitirano poplavom esejističke kaše koja pretpostavlja samo misaonu zbunjenost i nerazmjernu ambiciju i mogućnosti svojih autora. Zdravorazumska sugestija da sve treba ispitati od početka, često se pokazuje kao jedino sredstvo lučenja naučnoga rada i trgovačke pseudoučenosti.”³⁰

No, Petrović ima jednu malu korekturu Valerijevoga savjeta o stalnom čišćenju: čistiti (krčiti) treba, to je naprosto zahtjev literarnoteorijskoga studija. Jer koliko i jest znanost, ali je znanost bez kontinuiteta koji bi bio dovoljno očigledan. “Najumnije rasprave liče na niz nepovezanih monologa.”³¹ Također preporuka za mlade istraživače: treba spremnosti na tegoban rad i trajnu intelektualnu napetost da bi se shvatio međusoban odnos pojedinih gledišta. No, to krčenje i čišćenje ne treba biti toliko radikalno da apstrahira sve što je prethodno učinjeno, kao da od nas počinje svijet! Čistiti i krčiti treba uvijek s “okom na

³⁰ Petrović, 1963, 88.

³¹ Isto.

prethodnike i suvremenike, uvijek sa smislom za rješenja koja smo zatekli (...) na zamišljenoj i višedimenzionalnoj karti mišljenja.”³²

³² Petrović, 1963, 89.

3. Teorijski aspekti književnog žanra

Suvremena teorija književnosti, kao i književna kritika u svojoj se terminologiji služi, kao što smo mogli i primijetiti u prethodnu poglavlju, mnoštvom neodređenih i ambivalentnih pojmova posebice u onim dijelovima u kojima se na vrlo složen način ogleda težnja za proučavanjem književnih formi³³ u smislu njihove pripadnosti određenim, po nečemu srodnim skupinama. Jer, kao što znamo, svako je pojedino književno djelo moguće razmatrati s aspekta njegove vlastite vrijednosti, ali i s aspekta u kojem se ono ukazuje kao proizvod opće književno-stvaralačke aktivnosti u kojoj je shvaćanje književnih rodova, vrsta i žanrova od presudne važnosti. Kada je riječ o definiranju pojmova **žanr**, odnosno **vrsta** onda se na terminološkom polju pojavljuje prava zbrka.³⁴

³³Termin *književna forma* uzimamo ovdje u smislu u kojem ga koristi i Pavao Pavličić, tj. kao skupni naziv za sve grupe djela sa sličnim karakteristikama, kako za vrste, tako i za manje skupine unutar njih. Vidi u Pavličić, 1979,144.

³⁴Kao dodatni primjer moguće je navesti i usporedbu triju često korištenih definicija spomenutih termina:

“**žanr**, *franc.* (genre - rod, vrsta) 1. određeni oblik literarnih djela; stil, način; **epski žanr** - roman, pripovijetka, priča; **lirski žanr** - v. lirika; **dramski žanr** - tragedija, komedija, zapravo drama;...” (Klaić, 1986, 1452.);

“Prema francuskoj upotrebi termina *k.ž.* označava književna dela koja imaju izvesne zajedničke i samo njima svojstvene osobine, pri čemu se obično ne pravi razlika da li je u pitanju književni *rod* ili književna *vrsta*, odnosno podvrsta. Dok klasicistička estetika pokazuje sklonost za oštro razgraničavanje žanrova, voli da ih prebrojava i njihovu čistotu uzdiže kao vrednost, romantičarska inspiracija u književnosti teoriju žanrova oseća kao nametanje retoričkih kalupa, te afirmiše mešanje žanrova i samosvojnost književnih dela. Ali, ma koliko zasnovani bili izvesni stvaralački napori protiv postojećih žanrova kao definitivno utvrđenih okvira inspiracije, istorija književnosti svedoči o njihovoj realnosti i postojanosti. U strukturi književnog dela oni su element tradicije, bez koje bi stvaralački proces bio teško zamisliv. Pa i ako se pođe sa stanovišta da je *tradicija* za stvaralaštvo nešto bezvremeno ili čak štetno, opterećenje umetničkog dela *konvencijama*, - poznavanje žanrova nameće se ne samo kao neminovnost i pretpostavka valjanog kritičkog rasuđivanja, koje mora da raspoznaje originalnost dostignuća razlučujući ga od onih stilskih elemenata koji su primljeni s uslovima žanra, nego i kao potrebe samih književnika za intencionalno oformljenje svoga dela. kao izvesne konstante književnog stvaralaštva. žanrovi pružaju uporište pokušajima klasifikacije književnosti. Neki vidovi istorije

Naime, terminologija koju susrećemo u suvremenoj, kako stranoj, tako i našoj, teoriji književnosti, kao i književnoj kritici uglavnom se njima koristi na vrlo različite načine - pojmovi *žanr* i *vrsta* vrlo se često rabe kao sinonimi, te se, kao što tvrdi i Milivoj Solar, "u većini slučajeva vrsta (...) upotrebljava kad se misli na odnos prema rodu (genus i species), a žanr je izvan odnosa subordinacije. (Epika je npr. rod, roman je književna vrsta, a kojiput se spominje i podvrsta npr. historijski roman. Međutim: roman je žanr, kao što je i historijski roman, a kojiput se i lirika shvaća kao žanr.) Ipak ponekad i termin književni rod susrećemo kao sinonim za žanr, tj. bez odnosa superordinacije. Uporaba ovih termina u našoj nauci o književnosti i u tekućoj kritici veoma je složena; ovisi o utjecajima različitih stranih terminologija (termin rod i vrsta razvili su se pod utjecajem njemačke nauke o književnosti, dok žanr, čini se, preferiraju prevodioci stručnih francuskih i angloameričkih radova), a i o samom shvaćanju koje dopušta ili isključuje odnos subordinacije u klasifikaciji književnosti."³⁵

Razlozi kaotičnu stanju pri korištenju suvremene teorijske terminologije različiti su i mnogobrojni te izlaze iz okvira našeg daljnjeg izučavanja. U narednim poglavljima pokušati ćemo razjasniti samo jedan

književnosti uzimaju ih kao jedinice svog sistema izlaganja (...). Jedno od najstarijih središta književnoteorijskog interesovanja, oni su postali predmet izučavanja posebne grane teorije književnosti koja teži da se osamostali pod nazivom *geneologija*. (...) Uz izvesno kolebanje terminologije, nazivaju se *k.r.i v.* još i *žanrovi*. (...) *Književne vrste* su skupine dela sa nekim zajedničkim osobinama koje se kod drugih književnih dela ne javljaju." ((Rečnik), 1985, 894.);

"Tradicija se najjasnije očituje u oblicima književnih djela, u književnim vrstama (ruski termin žanr nezgrapna transliteracija francuske riječi genre, koja potječe od latinske imenice genus, a ta potpuno odgovara grčkoj riječi genos - ne odgovara nikako našem fonološkom sistemu, pa će se u ovoj knjizi upotrebljavati termin vrsta)." (Škreb, 1976, 11.).

³⁵Solar, 1971, 61. Valja ujedno istaći da Solar u svojoj *Teoriji književnosti* grupu po nekim osobinama sličnih djela naziva *književnim vrstama*, ali u isto vrijeme spomenutim terminom, kao što je i uočio Pavao Pavličić, naziva čitavo šarenilo svih produkta klasifikacije.

od niza (mogućih) teorijskih pristupa problemima klasifikacije književnih formi. Želja nam je, naime, na primjeru hrvatske srednjovjekovne drame što je jasnije moguće eksplicirati načelna rješenja književne genologije koje Pavao Pavličić predlaže u svojim teorijskim studijama u kojima se oslanja na rezultate kako naše (Petrović, Solar, Škreb, Živković, Petračić, Maraković i dr.) tako i strane (Hempfer) teorijske refleksije.³⁶

U svojoj raspravi *Književna genologija* područje **genologije** Pavličić definira kao "teoriju književnih formi (rodova, vrsta, žanrova) u najširem smislu riječi."³⁷ Naziv **genologija**, ne suviše čest u našoj znanosti o književnosti, preuzima od nekih stranih, pretežito poljskih proučavalaca polazeći od pretpostavke da taj pojam ponajbolje odgovara definiranju discipline kojoj je cilj proučavanje načina na koje pojedinačno književno djelo pripada određenoj skupini djela, kao i načinima po kojima se ta djela klasificiraju. Zadaća je **genologije**, po njegovu sudu, ne samo određivanje najopćenitijih načela podjele literature, već i utvrđivanje uloga književnih formi³⁸ u određenim povijesnim razdobljima, njihov međusoban odnos, odnos pojedinih književnih formi prema poetici pojedinog razdoblja, način i zakonitost njihova funkcioniranja u određenom sustavu pod utjecajem određene poetike, njihov poetički status u raznim književnim sferama (u usmenoj i umjetničkoj literaturi), kao i niz drugih problema.

Pokušavajući riješiti jedan od temeljnih problema - genološku terminologiju - Pavličić se isprva bavi nazivima za produkte klasifikacije uopće, zatim klasifikacijskim skupinama, te najposlije nazivima za pojedinačne književne forme. Svaka je klasifikacija po njegovu sudu

³⁶Vidi u Pavličić, 1983, 5.

³⁷Pavličić, 1983, 5.

³⁸Ističući da termin **oblik** u književnoj znanosti može imati nepoželjne konotacije (njime se, naime, često nazivaju metrički oblici) koje mogu izazvati nesporazume Pavličić za produkte književne klasifikacije rabi termin **forma**.

dužna riješiti dvije vrste problema. Prvu je skupinu problema, vezanu uz nejasnoće koje proizlaze iz književnog materijala, moguće podijeliti na tri podskupine koje sadrže:

- a) problem aspekta djela koji postaje kriterij za klasifikaciju (sadržaj / forma);
- b) problem razdvajanja onih vrsta koje su klasificirane ili su se konstituirale na temelju istoznačnih načela (pri čemu se velika važnost pridaje poznavanju žanrovske tradicije na koju se djelo nastavlja);
- c) istraživanje uzroka zbog kojih djela nastala u različitim poetikama i konstituirana na različitim načelima ipak posjeduju određene strukturalne, stilske ili druge podudarnosti.

U rješavanju druge skupina problema koji proistječu iz pristupa materijalu otvaraju se pak dva puta:

- a) sinkronijsko proučavanje koje proizlazi iz pretpostavke da svaku književnu vrstu možemo promatrati kao univerzalnu kategoriju definiranu nekim određenim (stilskim, sadržajnim, strukturalnim ili dr.) obilježjem. Takav se pristup književnoj vrsti oslanja na neko filozofsko shvaćanje književnosti, a nedostatak mu je sadržan u zapostavljanju činjenice da je svako književno djelo pripadnik vrste u svome vremenu u kome uspostavlja ujedno i odnos prema nekom vladajućem žanrovskom sustavu;
- b) dijakronijski pristup, naprotiv, osobine djela sagledava u odnosu na konvencije vremena u kome djelo nastaje, te je stoga za njega karakterističan pojam književnog razvoja. Takvu putu često izmiče iz vida da djela iz različitih epoha mogu međusobno nalikovati i biti pripadnicima iste vrste bez obzira na činjenicu da nisu nastala transformacijom iste vrste.

Slijedeći navedene pretpostavke Pavličić dolazi do zaključka da svako književno djelo valja, prije svega, postaviti u *sinkronijski* presjek

kako bi se mogla utvrditi struktura njegovih neizmjenjivih dijelova, a potom ga promatrati *dijakrono* u njegovoj potenciji da stvara kontinuitet. Povijesni pojam kontinuiteta proces je stalnog stvaranja i mijenjanja obzora. Udružen sa sinkronijskim pristupom on je podjednako važan za definiranje i analizu svih komponenata djela: stilskih, formalnih, značenjskih, te drugih estetičkih i poetičkih komponenti. Temeljnu dihotomiju u proučavanju književnih formi stoga je moguće prevladati tek definiranjem *književne vrste* (a samim time i svih manjih skupina unutar nje) kao *invarijantnog modela* čija bi se realizacija u nekoj određenoj poetici zadanog razdoblja trebala uspostaviti na relaciji, lingvistički promatrano, *langue - parole*. Takovo shvaćanje načela klasifikacije književnih formi imalo bi za posljedicu:

a) dobivanje modela *sinkronijskim* proučavanjem književne forme u različitim razdobljima, što će pak doprinijeti detaljnijem proučavanju žanrovskih sustava;

b) *dijakronijsko* izgrađivanje modela s obzirom na okolnost da se neke književne forme pojavljuju samo u nekim razdobljima ili ih, pak, samo u nekima možemo nazvati literarnima.

Proučavanje modela na navedenoj relaciji usko je povezano s pojmom *žanrovskog sustava*, terminom kojim definiramo sustav vrsta, podvrsta i žanrova u jednoj epohi ili u okviru jedne poetike. Zadaća analize takova sustava je istraživanje načina na koji sustav oblikuje model, te određivanje mjesta koje književna forma u okviru njega zauzima, tj. "njegova realizacija u konkretnoj poetici."³⁹ Uočivši prednost takova projekta, Gordana Slabinac je istakla slijedeće: "...budući da ne podrazumijeva jedino sinkronijski i dijakronijski pristup, kroz koji se može razvidjeti odnos pojedinačnog djela spram modela književne vrste i

³⁹Pavličić, 1979, 148.

relacija spram konteksta povijesnog razvitka vrste kojoj pripada po nekim konstantama što transcendentiraju žanrovski sistem u kojemu se djelo uspostavilo, već omogućuje i put 'nekoj općenitijoj klasifikaciji žanrovskog sistema'."⁴⁰

Pavličić vrlo jasno postavlja i uvjete klasifikacije književnih modela u okviru žanrovskih sustava ističući da *dodatne informacije* koje sustav dodaje *modelu* moraju svakako biti strukturno važne za djelo, te shodno tomu razlikuje *implicitne* (tj. one strukturno važne za djelo) i *eksplicitne* (vezane uz stilski aspekt djela) informacije.

Utvrdivši, dakle, probleme, načela i uvjete klasifikacije autor analizira dva temeljna načina - vertikalni i horizontalni - pomoću kojih je moguće klasificirati književna djela. *Vertikalna klasifikacija* obuhvaća načela "po kojima se jedne forme smatraju višima, druge nižima i u njih uključenima (čime možemo, op. urednica) prilično slobodno klasificirati književna djela iz različitih epoha i svrstavati ih u skupine i podskupine, budući da ona u te razrede dospijevaju prije svega po svome odnosu prema nekom unaprijed zamišljenom modelu, po broju dodatnih informacija koje sadrže i po značenju tih informacija u njima, a ne po mjestu što im ga u pojedinačnome periodu namjenjuje poetika koja za njih važi."⁴¹ Pri tome u okviru načela subordinacije književnih formi ističe važnost utvrđivanja vrsnog modela koji je u skupini nekih djela interpretiran i određivanja kakvoće informacija koje ta skupina dodaje temeljnom modelu. Broj dodatnih informacija, kao i njihova strukturna važnost značajni su pokazatelji zbog čega se neka skupina djela može, u odnosu na model, izdvojiti kao samostalna cjelina. Da bi neke dodatne informacije priključene temeljnom modelu mogle utjecati na mjesto djela u subordinaciji one moraju zadovoljavati određene uvjete. Mogu, naime,

⁴⁰Slabinac, 1988, 48-49.

⁴¹Pavličić, 1979, 150.

djelovati na razini sadržaja ili mogu izazivati određene promjene u formalnoj strani djela, te je stoga nužno ispitati načine na koje one djeluju na jednom od navedenih planova.

Činjenica da svaki žanrovski sustav na neki način interpretira model služeći se najrazličijim sredstvima povezana je s procesom nastajanja manjih skupina unutar vrsta. Stoga Pavličić zaključuje da sustav utječe na hijerarhizaciju književnih formi na dva osnovna načina:

a) u prvom slučaju sustav modelu pridodaje informacije koje subordinaciju čine mogućom, pri čemu valja voditi brigu o činjenici da književne forme mogu nastati na različite načine jer utjecaj sustava na model može biti dvojak: trajan (onaj koji se prenosi iz sustava u sustav, pa tako i sam poprima osobine svojevrsnog modela), ali i takav u kome dodatne informacije koje sustav upućuje modelu ostaju svojim samo jednog vremena, žanrovskog sustava, te na druge sustave nemaju utjecaja;

b) književne forme ne žive neovisno jedna od druge, već čine sustav koji se tijekom povijesti mijenja. Hijerarhija tih formi u svakom je sustavu drugačija i ovisi o poetičkoj podlozi na koju se oslanja. Razni pak sustavi pridaju toj hijerarhiji različita značenja koja Pavličić grupira u dvije temeljne orijentacije: u prvom se slučaju vrijednost književnih formi (neovisno o književnim mjerilima) određuje nekim općenitim estetičkim, filozofskim i društvenim mjerilima, dok je u drugom slučaju hijerarhija usko vezana uz poetička načela određene epohe.

Iz dosad navedenog moguće je zaključiti da je osnovni cilj *vertikalne klasifikacije* bavljenje odnosom forme prema temeljnom modelu, tj. njegovom transformacijom uvjetovanom povijesnim promjenama žanrovskih sustava, pri čemu Pavličić ističe da je cilj ovako detaljna pristupa klasifikaciji, prije svega, u naglašavanju činjenice da "djelo koje nastaje kao pripadnik manje skupine sličnih djela unutar vrste

ne konstituira se samo u odnosu na tu manju skupinu, nego i u odnosu na vrstu u cjelini."⁴²

Horizontalna klasifikacija bavi se, za razliku od vertikalne, 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. I u takvu tipu klasifikacije moguća je pojava dvaju osnovnih problema:

a) prvi je problem identifikacija i tipologizacija u okviru kojih moramo razlučiti prvu situaciju gdje se interpretacija modela vrši sredstvima drugog modela, te drugu u kojoj se unutar teksta gubi iz vida prisutnost modela, ali tekst računa na prisutnost modela u čitateljevoj svijesti;

b) drugi se problem veže uz sredstva, tj. dodatne informacije korištene pri interpretaciji modela horizontalne klasifikacije. Kao i kod vertikalne klasifikacije i tu je važan broj i strukturalna važnost dodatnih informacija.⁴³

U horizontalnoj klasifikaciji mogu se pojaviti dva važna problema uslijed kojih razlikovanje među skupinama književnih formi dolazi u pitanje. "Jedanput do nje (sličnosti, op. urednica) dolazi zato što dvije skupine djela interpretiraju različite modele, ali to čine sličnim sredstvima; drugi put se sličnost pojavljuje zbog toga što dvije skupine djela interpretiraju isti model i to obično sličnim sredstvima, ali među njima postoje razlike."⁴⁴ Pri rješavanju prvog problema moramo ponajprije otkriti temeljni model svake skupine ponaosob i pronaći smisao što ga forma u okviru određenog sustava ima. Kada je riječ o drugom problemu,

⁴²Pavličić, 1979, 157.

⁴³Autor posebno ističe da je pri razlikovanju formi koje imaju gotovo isti stupanj modifikacije temeljnog modela potrebno identificirati formalne i sadržajne modifikacije.

⁴⁴Pavličić, 1979, 163.

tj. razlikovanju formi koje interpretiraju isti model, moramo se obratiti nižim razinama klasifikacije, te ispitati odnos svake književne forme prema temeljnom modelu (uočiti razlike koje se dodaju temeljnom modelu, te ispitati odnos svake književne forme prema drugim formama izvedenim iz istog književnog modela).

Horizontalna klasifikacija je usko vezana uz ispitivanje žanrovskog sustava u kome se analizirana književna forma pojavljuje, te, neminovno, svoja proučavanja veže uz problem vertikalne klasifikacije, tj. uvijek podrazumijeva uspoređivanje književnih epoha (ona pretpostavlja neku unaprijed dogovorenu periodizaciju).

Rezultat upravo navedenih klasifikacija Pavličićev je pokušaj definiranja genološke terminologije, tj. određivanje nazivlja za pojedinačne književne forme (tj. skupine književnih formi). Termin *rod* shodno tomu definiran je na sljedeći način: "postoji, najprije, ona razina na kojoj se književnost u cjelini dijeli na najveće moguće skupine po nečemu sličnih djela, bez obzira na to oslanja li se takva podjela na formalne, sadržajne, ili koje druge kriterije. Radi se, dakle, o onom nivou klasifikacije na kojemu se književnost dijeli na epiku, liriku i dramatiku, na poeziju, prozu i dramu, ili kakve druge slične skupine."⁴⁵ Ta je razina, dakle, najopćenitija, a termin *rod* kojim ju imenuje autor drži, u odnosu na vrsta ili oblik, prihvatljivijim (unatoč mnogim nedostacima) zbog njegove široke rasprostranjenosti i uvriježenosti.

Što se pak tiče podjele književnih formi vezane uz horizontalnu i vertikalnu klasifikaciju, a koja se temelji na uočavanju sličnosti i razlika skupine djela, Pavličić dalje razlikuje po stupnju konvencionaliziranosti pojedinih aspekata djela tri stupnja podjele. Prvu grupu obuhvaćaju

⁴⁵Pavličić, 1983, 15. U *Metodološkim problemima književne genologije* pojam roda je isključen iz ove podjele jer on, po autorovu sudu, proizlazi "iz nekog općenitijeg,

velike i najopćenitije skupine koje su najčešće dalje djeljive, a u koje se uključuju književne forme poput romana, pripovijetke, komedije i slično. Te skupine djela koje se po nekom svom bitnom aspektu razlikuju od druge skupine djela Pavličić naziva *vrstama*. Pri njihovu definiranju važno je odrediti na koji su način konstituirane, te pomoću kojih elemenata možemo odrediti pripadnost određenog djela nekoj vrsti.⁴⁶ Manje skupine unutar književnih vrsta koje posjeduju važan razlikovni sadržajni ili formalni aspekt naziva *podvrstama*,⁴⁷ a za posljednju razinu klasifikacije na kojoj se pojavljuje još više posebnih određenja, a model ostaje u drugom planu, te se stoga djela najoštrije razlikuju od drugih skupina koristi termin *žanr*. Za žanrove je konvencionalno određen sadržaj i način njegove obrade, te se stoga, sinkronijski gledano, oni najčešće vezuju uz pojedine sustave. Iz dijakronijske perspektive pak "lako je povjerovati da su neki od oblika koje danas doživljavamo kao podvrste (dakle kao veće skupine) u žanrovskome sustavu u kojemu su nastale zapravo bivale shvaćene kao žanrovi, dakle kao takvi oblici kod

obično filozofskog, shvaćanja književnosti kao fenomena, dok se pojam vrste stvara na temelju uočavanja sličnosti i razlika skupina djela." (Pavličić, 1979, 143.)

⁴⁶Obilježje vrste je sadržano u činjenici da svaka od vrsta uspostavlja određeni poetički odnos prema drugim vrstama, te ponekad i rodovima; u njima nije strogo konvencionalno određen niti jedan posebni aspekt, već samo oni najopćenitiji, pa te vidove vrsta uvijek dijeli s drugim vrstama - tek činjenica da se svi ti aspekti nalaze u specifičnom i samo njima svojstvenom odnosu čini vrstu vrstom. Svako se djelo uključuje u vrstu posredstvom nekog nižeg oblika, te stoga Pavličić ponovno ističe: "nema vrste u čistome obliku i nijedno djelo ne pripada samo vrsti: skupine koje se imenuju nazivom vrste pripadaju nižoj skupini bez posebnog imena." (Pavličić, 1979, 168.)

⁴⁷Preduvjeti za identifikaciju ovog novog nivoa klasifikacije su sljedeći:

a)određivanje dominantnog postupka po čijem prisustvu možemo uspostaviti razliku između vrste i podvrste. Dominantni postupak jedinstven je i djeluje najčešće na sve ostale postupke karakteristične za datu podvrstu, a može se ticati sadržaja ili forme, teme ili načina njene obrade i sl.(dominantnim postupkom može nazvati samo onaj postupak kroz koji su, bez obzira na činjenicu da može biti korišten i u drugim podvrstama, svi drugi postupci u datoj vrsti prelomljeni);

b)obraćanje pažnje na činjenicu da podvrste koje se formiraju oko sadržajne osi ili karakterističnog načina obrade možemo naći u okrilju različitih vrsta.

kojih je bio konvencionaliziran i sadržaj i način njegove obrade."⁴⁸ Sljedeći taj zaključak Pavličić korigira prethodno izneseno mišljenje da je svaka književna forma systemska interpretacija modela, te tvrdi: "model se u sistemu interpretira tako da je rezultat te interpretacije forma koja u okviru sistema vrijedi kao žanr, dakle kao forma strogo konvencionalizirana na svim nivoima. Tek naknadne modifikacije tako shvaćenoga modela otvaraju ga prema drugim interpretacijama. Tek svijest o tradiciji, o historijskom karakteru književnih formi, čini da se one relativiziraju i podvrgnu novim interpretacijama."⁴⁹

Na kraju bismo samo ukratko spomenuli još jedan važan aspekt Pavličićeve književne genologije - problem terminoloških određenja za pojedinačne vrste, podvrste i žanrove. Kako prikaz tog ogromnog - ali ne i manje važnog - područja izlazi iz okvira autorova znanstvenog rada, on u svojoj *Književnoj genologiji* daje tek priručnu, ali vrlo poticajnu tipologiju terminoloških problema (vezanu, naravno, uz sve spomenute nivoe klasifikacije) grupirajući ju na sljedeći način:

- a) prvu grupu problema čine oni termini kod kojih postoji više naziva za jednu pojavu;
- b) u drugoj su grupi termini kojima se opisuje više pojava koje se među sobom bitno razlikuju;
- c) treća je grupa kombinacija prvih dvaju grupa - u njoj se određenim terminima nastoji pokriti više različitih pojava, a istodobno, u kombinaciji s drugim terminima, oni opisuju neku pojedinačnu skupinu djela.

⁴⁸Pavličić, 1979, 170.

⁴⁹Isto.

4. Problemi klasifikacije

Slijedeći prethodno iznesene Pavličičeve teze pokušat ćemo riješiti terminološke nedoumice vezane uz klasifikaciju hrvatskih srednjovjekovnih dramskih oblika. Za to nam je neophodno ponovno prisjetiti se činjenice da je određenje preciznih termina za pojedine skupine književnih djela usko vezano uz rješavanje problema (vertikalne i horizontalne) klasifikacije književnih formi. Za početak ćemo se zato pozabaviti *vertikalnom klasifikacijom* (čija je svrha utvrđivanje načela subordinacije književnih formi) koju ćemo nadopunjavati načelima *horizontalne klasifikacije* kako bi nam razlika između skupina pojedinih književnih formi bila što jasnijom. Svrha takva načina istraživanja biti će određenje pojmova vrste, podvrste i žanra, kao i njihovo imenovanje.⁵⁰

Pri definiranju spomenutih termina valja obaviti određene predradnje, tj. smanjiti nejasnoće koje proizlaze, kao što tvrdi Pavličić, iz književnog materijala. Potrebno je, dakle, odrediti korpus književnih djela nastalih u srednjem vijeku koja posjeduju određene sličnosti. Pri definiranju toga korpusa neminovno se nameće problem književnopovijesne periodizacije, odnosno označavanja nekih vremenskih granica unutar kojih odabrana dramska djela čine određenu cjelinu. Iako nam je poznato da je svaka periodizacija zapravo nasilno i umjetno, tj.

⁵⁰Držimo da je na osnovi tih pojmova moguće potom, prilično slobodno, klasificirati književna djela iz različitih vremenskih perioda. Vertikalna će nam klasifikacija, dakle, pomoći da djela uvrstimo u različite razrede - prije svega po njihovu odnosu prema nekom unaprijed zamišljenom modelu, po broju, vrsti i značenju dodatnih informacija koje sadrže, a ne po mjestu što im ga namjenjuje poetika u vrijeme kad su nastali. Horizontalna klasifikacija će nam biti od pomoći pri istraživanju međusobnih razlika između književnih vrsta unutar određenog žanrovskog modela.

uvjetno dijeljenje neprekidna književnopovijesnog procesa⁵¹ poslužit ćemo se podjelama srednjovjekovne dramske književnosti koje se u našoj književnokritičkoj praksi drže, uvjetno rečeno, najtočnijima. Od velike pomoći biti će nam studija Franje Fanceva objavljena pod naslovom *Hrvatska srednjovjekovna prikazanja*. U njoj autor radi jednostavnosti cjelokupni repertoar hrvatskih crkvenih prikazanja dijeli na dvije grupe: pučku i književno-umjetničku. Prva grupa (pučka prikazanja) obuhvaća djela nastala do prve polovine 16. stoljeća. Problem Marulićeva autorstva⁵² koji bi (zahvaljujući istraživanjima Slobodana P. Novaka) uveo neke novosti u ovu podjelu u našem slučaju nije od presudne važnosti jer držimo da djela koja danas pripisujemo Maruliću posjeduju, unatoč nekim specifičnostima, karakteristike tipične za taj razvojni stupanj.⁵³ Zahvaljujući takvoj podjeli kao gornju granicu proučavanja dramskih srednjovjekovnih tekstova označit ćemo prvu polovicu 16. stoljeća. Navedenoj ćemo grupi djela dodati i grupu tzv. liturgijskih drama nastalih već početkom 10. stoljeća, držeći ih također integralnim dijelom srednjovjekovne dramske literature. Svakako da spomenutu korpusu moramo pridodati i neke drame koje Fancevu nisu bile dostupne u vrijeme njegova istraživanja. Na taj ćemo se način u skladu s ciljem određivanja nazivlja za različite skupine književnih formi (vrste, podvrste i žanrove) ograničiti na tekstove koji svojim postankom sigurno idu u

⁵¹ O problemima periodizacije književnosti vidi Flaker, 1968.

⁵² Fancev naime tvrdi da bi se u slučaju da je Marko Marulić autor *Prikazanja historije svetoga Panucija* početak novog - književnoumjetničkog - stupnja morao pomaknuti na početak 16. stoljeća.

⁵³ Skupinu hvarskih prikazanja u kojoj dominiraju elementi karakteristični za pučki razvojni stupanj (te ih stoga Fancev uvrštava u tzv. prijelazni stupanj) ovom prilikom ne bismo spominjali zbog njihove vremenske udaljenosti u odnosu na prvu grupu djela, kao i zbog određenih novih žanrovskih karakteristika koje ne možemo pripisati djelima nastalim, uglavnom, u 15. stoljeću.

razdoblje srednjeg vijeka.⁵⁴ Za potrebe klasifikacije poslužit će nam, dakle, sljedeća djela:

I. grupa:

1. *Visitatio sepulchri*⁵⁵
2. *Tractus stellae*⁵⁶
3. *Prophetae Christi*⁵⁷
4. *Ideši že, milostivče, ka požrtiju*⁵⁸

II. grupa:

1. *Muka Spasitelja našega*⁵⁹
2. *Uskrsnuće Isukrstovo*⁶⁰
3. *Muka Spasitelja našega*⁶¹
4. *Mišteri vele lip i slavan od Isusa kako je s križa snet zatim v grob postavljen*⁶²
5. *Muka svete Margarite*⁶³

⁵⁴ Uvrstit ćemo, doduše, i neke tekstove koji nam, bez obzira na njihovo kasnije postanje, mogu pomoći da s više sigurnosti odredimo podatke o srednjovjekovnim tekstovima.

⁵⁵ Spomenuti tekst (kao i naredna dva) je u latinskom izvorniku i hrvatskom prijevodu objavljen u studiji Mihe Demovića *Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko-glazbenim kodeksima u Hrvatskoj*. Vidi Demović, 1985, 247.

⁵⁶ Demović, 1985, 249-254.

⁵⁷ Demović, 1985, 271-277.

⁵⁸ Tekst je objavio Vjekoslav Štefanić u svojoj hrestomatiji *Hrvatska književnost srednjeg vijeka*. Vidi Štefanić, 1969, 123-124.

⁵⁹ *Muka Spasitelja našeg* je naslov koji je Franjo Fancev dao prikazanju *Tkonskog zbornika* s kraja 15. ili početka 16. stoljeća. Tekst navedenog prikazanja objavljen je u Fancev, 1939, 247-273.

⁶⁰ Prema Fancevu rukopis *Tkonskog zbornika* sadrži dva prikazanja - uz navedenu *Muku Spasitelja našega* tu je i spomenuto *Uskrsnuće Isukrstovo* objavljeno u prethodno spomenutu članku. Vidi Fancev, 1939, 273-287.

⁶¹ To glagoljsko prikazanje objavio je Valjevac. Vidi SPH, 1939. *Muka Spasitelja našega* je cikličko prikazanje podijeljeno u dva dijela, od kojih prvi ima naslov *Počina čin od muke spasitelja našega najprvo na cvitnicu*, a drugi nosi naslov *Početak čina na veliki petak*.

⁶² Valjevac u nastavku prikazanja *Muka Spasitelja našega* (str. 58-68) objavljuje navedeno prikazanje. Nikica Kolumbić u svojoj neobjavljenoj doktorskoj disertaciji tvrdi da *Mišteri...* nije jednostavan nastavak prethodnog teksta, već ističe da je to

6. *Prikazan'je historije svetoga Panucija kako moli Boga, da mu očituje komu biše takmen na zemlji*
7. *Skazan'je od nevoljenoga dne od suda ognjenoga, napokonji koji ima biti*
8. *Govoren'je svetoga Bernarda od duše osujene*
9. *Od rojen'ja Gospodinova*⁶⁴

4.1. Crkvena drama

Za početak nam valja odrediti radno nazivlje za pojedine skupine književnih formi radi lakšeg snalaženja unutar sustava vertikalne, tj. horizontalne klasifikacije. Unutar izvedena korpusa razlikovat ćemo dvije grupe tekstova - prvoj ćemo pridodat naziv liturgijska drama, a drugoj crkvena prikazanja. Obje se te grupe različito odnose prema pojmu crkvena drama - kao nazivu za jedinstveni *vrsni model* koji je u njima interpretiran. Crkvena drama je, dakle, *književna vrsta* koju bismo mogli najopćenitije odrediti, slijedeći donekle Pavličića, kao fikcionalno djelo specifična sadržaja u kojem nema autorskih komentara, a pisana je u

samostalan sastavak koji na poseban način obrađuje već opisane scene u *Muki* (što je vidljivo iz podudarnih stihova s tekstem *Muke*).

⁶³ *Muka svete Margarite*, kao i sljedeća tri teksta (*Prikazan'je svetoga Panucija...*, *Skazan'je od nevoljenoga...* i *Govoren'je svetoga Bernarda...*) po sudu Slobodana P. Novaka djela su Marka Marulića. Prosperov Novak objavio ih je u izdanju *Teatralogijske biblioteke*, knj. 15, Zagreb, 1986. Vidi Marulić, 1986. Tri rukopisa potječu iz rukopisna zbornika *Vrtal* koji je Petar Lucić sabrao krajem 16. stoljeća, dok je *Muka svete Margarite* uzeta prema rukopisu tiskanom 1957. godine u izdanju Carla Verdiana. Iako su nakon pojave Novakova izdanja u našoj znanosti javljale sumnje u točnost njegovih atribucija, kako ih do sada još nitko nije argumentirano osporio, mi ćemo navedene tekstove držati Marulićevima.

⁶⁴ Tekst je objavio Fancev, 1928, 1-21. Sačuvan je on u mlađem latiničkom rukopisu (Fancev donosi prijepis iz Vitasovićeve-zadarske pjesmarice iz 1685.g.), ali i Fancev, kao i Perillo i Štefanić navode da je to dramsko prikazanje kasniji prijepis drame nastale već krajem 15. stoljeća ili ranije.

obliku dijaloga. Njen je *vrсни model*, ponovimo, interpretiran u razredima liturđijska drama i crkveno prikazanje, tj. u dvama *podvrstama* koje je zbog izrazite sličnosti (unatoč činjenici da je u njima, kao što ću kasnije i pokazati, interpretiran različiti vrсни model) moguće podrediti nadređenom pojmu crkvene drame.

Termin crkvena drama - kao naziv za najviši stupanj subordinacije, tj. *književnu vrstu* - izdvojili smo u odnosu na (u nas) često susretane termine *religijska drama* i *srednjovjekovna crkvena drama*. Tom smo se nazivu priklonili stoga što on u sebi obuhvaća pojam *drama* (u značenju pjesničke vrste unutar dramskog roda suprostavljene pojmovima lirika, epika; te *drama* kao dramska umjetnost u smislu neposrednog prikazivanja pred publikom) i pojam *crkva* (kao termin koji "predstavlja zbiljsko zajedništvo kršćana s Kristom i međusobno"⁶⁵). Termin *religijska drama* po našem je sudu suviše općenit, jer pojam *religija* obuhvaća značenje vjere, vjeroispovijesti uopće, dakle, mnogo šire područje koje osim kršćanstva (kao konstitutivnog obilježja naših tekstova) obuhvaća i niz drugih, bitno različitih, vjeroispovijesti. Skupini dramskih tekstova ne možemo pridati ni naziv *srednjovjekovna drama*, stoga što se pridjev *srednjovjekovni* u današnjim povijestima književnosti češće rabi u kombinaciji s imenicom književnost, te označuje ne samo jednu literaturu u njenim vremenskim granicama, već i osebujan stil i osebujnu tematiku koji su karakteristični za jednu određenu epohu. Možda bismo termin *srednjovjekovna drama* (slijedeći formulu korištenu pri obilježavanju književnosti određenog doba) mogli upotrijebiti kada bismo njime željeli odrediti književnu vrstu koja je postojala u srednjem vijeku, te na dalji razvoj dramske književnosti nije imala bitna utjecaja. U takvu slučaju previše bismo računa morali voditi o konvencijama

⁶⁵ (Biblijski leksikon), 1988, 59. Slična određenja pojma *crkva* možemo naći i u *Leksikonu JLZ* objavljenom 1974. g. u Zagrebu.

vremena u kojem je djelo nastalo, a izmakla bi nam iz vida činjenica da djela iz različitih epoha mogu biti međusobno nalik, makar i ne nastaju unutar okvira identične vrste (te ih stoga danas možemo promatrati kao pripadnike iste skupine). Za razliku od tog pojma držimo crkvenu dramu prikladnijim terminom stoga što on u sebi obuhvaća ne samo književne forme koje su svojim porijeklom vezane uz srednji vijek, već i one kasnije oblike koji su u sebi trajno zadržali elemente dramske književnosti obilježene specifičnim sadržajem i formalnim osobinama. Taj nam termin daje više prostora za sinkronijsku dimenziju, tj. za uopćavanje, ali i za analizu pojedinačnih primjera, tj. dijakronijsku dimenziju.

4.1.1. Podrijetlo srednjovjekovnih dramskih tvorbi

Sada nam se nameće pitanje na temelju kojih dodatnih informacija smo iz temeljnog modela vrste, tj. crkvene drame, izdvojili prethodno spomenute podskupine.⁶⁶ Prije no što pokušamo odgovoriti na to pitanje moramo se osvrnuti na analizu žanrovskog sustava u kome su date književne forme nastale, jer je (kao što tvrdi Pavličić) pripadnost djela određenim skupinama moguće utvrditi ovisno o tome kako u pojedinom književnom razdoblju žanrovski sustav interpretira modele književnih vrsta.⁶⁷ Pri analizi žanrovskog sustava srednjega vijeka treba imati na umu Jaussovu misao da moderna sistematika triju osnovnih vrsta ili "prirodnih oblika" književnosti: *lirsko - epsko - dramsko* nije prihvatljiva

⁶⁶ Pri spomenutom je, naime, potrebno izvršiti tipologizaciju dodatnih informacija - pri čemu treba, naravno, odrediti je li bitan broj informacija ili njihova strukturalna vrijednost, jesu li one vezane uz sadržajni ili formalni aspekt djela. Ujedno valja utvrditi kakva je uloga žanrovskog sustava srednjovjekovlja u općoj hijerarhizaciji književnih formi. Pri međusobnom razlikovanju pojedinih grupa djela poslužiti će nam, naravno, načela horizontalne klasifikacije.

za opis i klasifikaciju srednjovjekovnih djela. Jauss, naime, ističe da je u srednjem vijeku, uslijed nepoznavanja podjele religioznog života i književne kulture, sva književnost funkcionalno određena svojim "središtem u životu" te stoga predmet izučavanja nije rod (prisutan u svijesti suvremenika) već funkcija djela."⁶⁸ Struktura i razvitak srednjovjekovne književnosti imaju drugačiji karakter nego struktura i razvitak nove književnosti, točnije književnosti nakon razdoblja renesanse. O činjenici da je postojanje starih žanrova u odnosu na one u novoj književnosti u većoj mjeri uvjetovano primjenom i praktičnim životom, te da se oni javljaju ne samo kao razni oblici književnog stvaralaštva, nego i kao pojave starog načina života u najširem smislu riječi, govorio je i A.S.Lihačov u svojoj studiji *Poetika stare ruske književnosti*.⁶⁹ Kao i Jauss, i Lihačov tvrdi da se suvremena podjela na žanrove⁷⁰ zasnovana na čisto književnim obilježjima javlja relativno

⁶⁷ O razlozima zbog kojih smo *crkvenu dramu* izdvojili kao posebnu književnu vrstu, te u odnosu na koje druge vrste je ona izdvojena biti će govora nešto kasnije.

⁶⁸ Jauss dodaje da taj proces "...počinje već u srednjevekovlju sa dvorskom lirikom i u kome se sa problematiziranjem funkcije rađa jedna reflektovana svest o rodu, koja se u renesansi oslobađa u smeru autonomije pesništva. Razlikovanje 'duhovnog' i 'svetovnog', vezanosti za funkciju i literarnosti, dobija u srednjevekovlju smisao tek kada se shvati kao proces literarizacije rodova što su prvobitno bili vezani za kultske, religiozne i društvene funkcije." (Jauss, 1978, 157.)

⁶⁹ Termin žanrovski sustav Pavao Pavličić preuzeo je upravo od tog znanstvenika. Njegova teza da "sistem prepoznavamo po tome što se u njemu različite književne vrste međusobno podrazumijevaju, a sve se oslanjaju na isto ili slično shvaćanje književnosti. Upravo se vrste podrazumijevaju tako da između sebe nekako dijele krug raspoloživih sadržaja, stilova, shvaćanja svijeta, društvenih pozicija itd, pa ono što usvaja jedna, to druge obično zaobilaze." (Pavličić, 1979, 148.) proizišla je iz Lihačovljeva zaključka da "u književnosti i folkloru žanrovi sadrže čitav kompleks društvenih potreba i postoje (...) u strogoj zavisnosti jedan od drugog. Žanrovi sačinjavaju određeni sistem na osnovi toga što su plod čitavog jednog spleta uzroka, a i zato što između njih postoji uzajamna povezanost u kojoj oni podržavaju postojanje jedan drugog i u isto vreme konkurišu jedan drugom." (Lihačov, 1972, 52.)

⁷⁰ Razlog korištenja termina *žanr* (u odnosu na termine *vrsta*, *podvrsta*) koristimo ovom prilikom iz dva razloga:

1. Lihačov navedeni termin koristi, doduše, kao sinonim za vrstu, ali i kao naziv za književni oblik uvjetovan određenom poetikom razdoblja;

kasno, tj. tek u doba renesanse, te da su za srednjovjekovni sustav žanrova od presudne važnosti osim književnih bile i vanknjiževne, uporabne funkcije.⁷¹

Očito je, dakle, da se pri proučavanju žanrovskog sustava srednjovjekovne književnosti moramo osloboditi suvremenog poimanja žanra, odnosno vrste, te da pri diferenciranju književnih oblika srednjeg vijeka na umu treba imati činjenicu da je srednjovjekovna estetika, prije svega, primijenjena estetika, kao i Lihačovljevu tvrdnju da je, bez obzira na prevlast vanknjiževnih činilaca pri formiranju žanrova, specifični karakter žanra izražen vrlo snažno. Takva je načela slijedio i Eduard Hercigonja kada je prema predmetu i obliku poruke raščlanio tekstove hrvatske srednjovjekovne književnosti. Ne ulazeći u podrobniju analizu Hercigonjine podjele⁷² htjeli bismo samo istaći da autor u toj, kao što i sam napominje, uvjetnoj podjeli izostavlja skupinu **liturgijskih dramskih tekstova**. Doduše tekst *Ideši že, milostivče, ka požrtiju* on ubraja u grupu liturgijskih tekstova navodeći da taj "ritmizirani predložak" u dramskoj cjelini obreda na Veliki petak djeluje kao dio drevne liturgijske igre. Slijedeći takovo mišljenje moguće je samo pretpostaviti da i preostale tri liturgijske drame, iako ih autor izrijeком nigdje ne spominje, možemo uvrstiti u istu grupu liturgijskih igara. One su, dakle, izdvojene iz grupe kojoj Hercigonja pridaje naziv **drame - prikazanja**, te su uvrštene u grupu **liturgijskih tekstova**. Hercigonjina razdioba, utemeljena na sociološkoj i

2. takav način uporabe termina žanr rezultirao je, u prethodno spomenutom poglavlju, Pavličićevom definicijom žanra kao naziva za strogo konvencionaliziranu formu u okvirima određenog sistema.

⁷¹ Upravo navedena činjenica da kao temelj izdvajanja žanrova nisu služile književne osobine žanra, već, predmet, odnosno tema kojoj je djelo bilo posvećeno rezultirala je još jednim važnim obilježjem srednjovjekovne književnosti - pojavom mnoštva tzv. mješovitih žanrova. O potrebi proučavanja interferiranja književnih oblika koja obilježava književnost srednjovjekovlja pisao je Eduard Hercigonja. Vidi u Hercigonja, 1975.

⁷² Vidi: Hercigonja, 1975.

formalnoj ravni u ovom slučaju je očito nedosljedna, jer glede predmeta poruke (prenošenja vjerskih istina) *liturgijske drame* zaista možemo uvrstiti u grupu liturgijskih spisa, ali formalni postupak navedenu grupu tekstova usmjerava k dramskim tekstovima bez obzira na to što je u njima interpretiran vrsni model narativnih biblijskih tekstova.

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

4.2. Liturgijska drama

Pitanje porijekla srednjovjekovnog kazališta predmetom je žučnih rasprava ne samo naše, već i europske medijevlistike. Većina istraživača drži da je *liturgijska drama* najstariji oblik dramske umjetnosti u srednjem vijeku izrastao iz onih dijelova obreda mise koji nose izrazite dramske elemente rođenja, muke i uskrsnuća Isukrstova. Po sudu Miha Demovića premda obredi katoličke službe u cjelini posjeduju dramske elemente, ipak je unutar njih moguće izvršiti podjelu na *obredne drame*⁷³, *dramske obrede* i *obrede bez dramskog izražaja*. Demović, nadalje, ukazuje na potrebu razlikovanja *dramskog obreda* i *liturgijske drame* koja je uvjetovana načinom izvođenja tekstualnog predloška, te ističe: "Granicu između obredne drame i dramskog obreda povlači osoba koja tumači liturgijski tekst. Ako je ta osoba službenik (svećenik, đakon ili drugo kleričko lice) pa makar bio tekst zamišljen dramski ili pak da sam obred predviđa dramske pokrete, treba smatrati da se radi o dramskom

⁷³ Pojmom *obredna drama* Demović označava *liturgijsku dramu*. Vidi: Demović, 1985.

obredu, a ne o obrednoj drami. U protivnome, uz izneseni uvjet s obzirom na tekst, tj. kad je osoba koja tumači tekst predstavljena odijelom i maskom ličnosti dramskog teksta, riječ je o obrednoj drami."⁷⁴ Iz takova mišljenja možemo izvesti zaključak da je upravo prikazivanje 'priče' glumačkim sredstvima osnova na temelju koje je moguće razlikovati liturgijsku dramu od crkvenog obreda.

Liturgijska drama je, dakle, integralni dio bogoslužja, a nastaje s ciljem da se pučke mase bolje upute u tajne vjere. Prema sudu većine medijevlista najstariji njeni primjerci nastali su u 10. stoljeću u švicarskoj opatiji Saint Gall iz uskršnjeg tropa, dijaloškog umetka u svečanu liturgiju. Te su se anonimne i latinskim jezikom pisane drame širile Europom putem crkvenih knjiga.⁷⁵ Predmet našeg zanimanja biti će, prije svega, prve liturgijske drame pronađene na hrvatskom tlu.⁷⁶ Njihov broj nije velik, ali se možemo složiti s Demovićem da su i ove sačuvane znakovite jer ukazuju na činjenicu da je dramski život u Hrvatskoj u to najranije doba postojao i bio sličan ostalim dijelovima Europe. Bez obzira na njihovo vjerojatno internacionalno porijeklo o njima možemo govoriti kao o prvim primjercima dramskih formi unutar hrvatskog glumišta.⁷⁷

O načinu na koji je većina tih tekstova došla do nas, je li je došla slučajno ili je kod nas kao i u drugim sredinama nastala iz prirodne potrebe za vizualizacijom crkvenih vjerskih pouka mnogo je pisano u

⁷⁴ Demović, 1985, 244.

⁷⁵ Studija Eduarda Hercigonje samo je jedan od pregleda povijesti srednjovjekovne književnosti prema kojoj se ovi tekstovi svrstavani unutar pojedinih formalnih i sadržajnih grupa po mjestima pronalaska pojedinih misala ili sličnih obrednika u okviru kojih su postojale i takve liturgijske drame.

⁷⁶ O razvoju europske srednjovjekovne drame vidjeti u hrestomatiji Bratoljuba Klaića, 1988.

⁷⁷ O odnosu hrvatske liturgijske drame i njenih možebitnih izvora vidi u Batušić, 1975.

našoj kritičkoj literaturi.⁷⁸ Ne bismo se željeli zadržavati na toj problematici, već ćemo pokušati pokazati da u svim dosad otkrivenim tekstovima postoje stanovite formalne i sadržajne sličnosti na temelju kojih iste možemo svrstati u skupinu književnih formi kojoj sam pridali naziv liturgijska drama.

Visitatio sepulchri najkraća je liturgijska drama nastala na temelju opisa iz Evandjelja kako Marija Magdalena dolazi do groba tražeći mrtvog Krista, te joj se tamo ukazuje anđeo upozoravajući je da je tijelo Kristovo uskrsnulo (*Matej XXVII, Marko XVI, Luka XXIV*). *Tractus stellae* božićna je igra (*Matej I*) nastala, po Batušićevu sudu, "na temelju primarnog tropa iz igre Isusova uskrsnuća - 'Quem quaeritis in sepulchro?', što je u srži božićne igre varirano u 'quem quaeritis in praespe?'"⁷⁹ *Ideši že, milostivče, ka požrtiju* rudimentarni je oblik drame u kojem se obrađuje prvi element drame *Visitatio sepulchri* - tematski je dakle, vezana uz biblijsku priču o Kristovu uskrsnuću.⁸⁰ Važnost tog vrlo jednostavnog teksta je u činjenici da je on jedini tekst, za razliku od ostale tri liturgijske drame koje su pisane latinskim jezikom, pisan glagoljicom.⁸¹

Prophetae Christi razlikuje se od prethodno spomenutih liturgijskih drama po tome što njegov izvor predstavlja propovijed, a ne

⁷⁸ O porijeklu i načinu širenja liturgijskih drama pisali su mnogi povjesničari i teoretičari hrvatskog teatra. Vidi Batušić, 1978, Batušić, 1975, Ćfancev, 1925, Kolumbić, 1975, Kolumbić, 1986b, Maštrović, 1985, Morović, 1980.

⁷⁹ Batušić, 1975, 63.

⁸⁰ Tekst *Ideši že...* preuzet je iz grčkog izvornika kojemu je autor bizantski himnograf Roman, kojeg su zvali i Melod. Vidi u Novak, 1997, 287. Drugačije mišljenje zastupa Kolumbić koji tvrdi da je taj tekst došao do nas iz latinsko-romanske literature. Vidi u Kolumbić, 1994, str. 202.

⁸¹ Kolumbić zaključuje "Ovaj tekst nije pisan na hrvatskom narodnom jeziku i to zato jer je smatran dijelom liturgije. Pisan je kao i na području latinske liturgije liturgijskim, u ovom slučaju staroslavenskim jezikom, a to nam samo pokazuje kako se slavenska crkva, koje su predstavnici u vanliturgijskoj knjizi gajili gotovo čisti narodni jezik, kad se ticalo crkvenog autoriteta, smatrali svoje slavensko bogoslužje u svemu ravno latinskom. Pojava staroslavenske liturgijske drame zasada je jedinstven primjer te vrste u najstarijem razdoblju hrvatske književnosti." (Kolumbić, 1975, 41.)

biblijski predložak i liturgijski obred. Po Demovićeve sudu taj je tekst zapravo dramatizacija 11. do 14. poglavlja propovijedi pseudo-Augustina *Contra Judaeos, Paganos et Arianos*.⁸² Stoga nije čudno da se u prikazivanju igre kao sudionici u raspravi pojavljuju sveti Augustin kao crkveni učitelj koji poziva proroke na pozornicu i postavlja pitanja o tome što su oni prorekli o dolasku Mesije. "Kako proizlazi iz opisa dramske radnje, prikazivanje obredne igre Kristovi proroci, kako je ona zamišljena u zagrebačkom predlošku, ima značaj više školske rasprave nego bogoslužnog obreda. Ulogu profesora ima sveti Augustin, crkveni naučitelj. Sudionici u raspravi su proroci, s jedne strane, i Židovi i Pogani, s druge. Ocjenjivači uspjeha su porotnici (Concludentes), a prisutni su i slušači u ulozi zbora te službene crkvene vlasti u ulozi crkve."⁸³ Obredna igra *Kristovi proroci*, unatoč različitu izvoru, sačinjava sa prethodnim dramama jedinstvenu cjelinu glede sadržaja. U njoj je prikazana procesija biblijskih i "povijesnih" figura kao niz ikona koje ukazuju na pojavu Krista, tematski je dakle, usko vezana uz temu Kristova navještenja, a izvođena je u vrijeme božićnih obreda.

Iz kratkog pregleda htjeli smo pokazati da sve hrvatske liturgijske drame motive crpu iz nadasve dramatski intoniranih dijelova liturgije: navještenja, rođenja, muke i uskrsnuća Isusova. Sve su one pisane liturgijskim jezikom (latinskim i staroslavenskim), tj. službenim jezikom crkve svoga doba. Obilježene su dakle, kršćanskom dogmom i učenjem o moralu, autoritetom proizišlom iz temeljne kršćanske knjige - *Biblije*. Veza s biblijskim tekstovima (u ovom slučaju misalima i propovijedima) po našem je sudu presudna za utvrđivanje njihova porijekla.

⁸² Vidi u Morović, 1980. S. Prosperov Novak ističe da je homiliju *Contra Judeos, Paganos et Arianos* u 5. st. napisao biskup Kartagene Quodevuldeus. Vidi u Novak, 1997, 286.

4.2.1. Teatrološke pretpostavke

Ustvrdili smo da je njihov izvor liturgijski obred u kojem dominiraju dramski elementi, tj. kako tvrdi Demović *dramski obred* iz kojeg se je razvila *dramska*, tj. *liturgijska igra*. Diferencirajući element pri tome je, kao što smo već i spomenuli, upravo prikazivanje 'priče' glumačkim sredstvima. O elementima glumišnog čina imanentno sadržanim u strukturi tekstova *Tractus stellae* i *Visitatio sepulchri* pisao je Nikola Batušić u svom članku *Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve*. Upućujući na teško odvojivu vezu "kazališnog" i "liturgijskog" Batušić u svezi s *Uskrsnom igrom* zaključuje da je nastala od liturgijske dramatizacije polaganja križa kao simbolske oznake Krista, te ukazuje na scenski aspekt te drame: "U našem, ako smijemo reći 'zagrebačkom' tekstu đakoni koji 'glume Marije, nakon anđelova odgovora kako nema onoga koga ovdje traže i kako valja objaviti da je uskrsnuo od mrtvih, (...) Nalaže se, dakle, i priprema rekvizita Kristova ruha što je ostalo u grobu, i radnja podizanja ruha te njegova pokazivanja gledateljima, kako bi se odista uvjerali da u grobu više nema nikoga.(...) 'Uskrsnuo je Gospodin iz groba koji je za nas visio na križu', nastavljaju Marije svoj latinski dijalog s općinstvom u crkvi, ali tek pošto su izrazitim scenskim postupkom pripravile taj nastup. (...) Već se dakle i u ovom malom pomaku prema konkretnosti kazališnog čina vidi razvoj scenskog aspekta liturgijske drame, pa čak i u ovom prvotnom tipu od svega četiri sudionika i pet dijaloških rečenica."⁸⁴ Što se pak tiče scensko-prostornog elementa navedena teksta u zagrebačkom obredniku nema preciznijih navoda, ali možemo pretpostaviti da se predstava odigravala na točno određenom mjestu crkvenog prostora: u prezbiteriju

⁸³ Demović,1985, 280.

što se nalazio iza glavnog oltara. Taj je prostor značenjski vezan s Kristom (kako njegovim rođenjem, tako i s njegovim grobom), te je, shodno i samoj namjeri izvođenja, simbolika u njemu apsolutizirana.

U svezi, pak, *Božićne igre* Batušić drži da je scenska implikacija u njoj posebno naglašena što je vidljivo isticanjem glagolske imenice "tractus" u našem tekstu. "Naime, već sam naziv 'kazališnog' djela naglašava kako će zvijezda biti vučena na konopcu, pa je to možda i prvi dokaz posve kazališne varijante jednog tradicionalnog naziva koji inače u sebi nema ovako izrazito predočenu scensko-vizualnu komponentu. Uz preciznu indikaciju početka ove igre i daljnje su didaskalije posve jasne i scensko-tehnički razgovijetne."⁸⁵ Preciznu analizu izvedbenog aspekta naše božićne drame Batušić nadopunjuje rekonstrukcijom prostora zbivanja drame (ukazujući, u odnosu na prethodni tekst, na izvedbeno širenje crkvenim prostorom do stupnja integracije cijelog hrama u samo uprizorenje), kostima, rekvizita i sl. Svojim razmatranjima autor ujedno pokušava odgonetnuti odgovor na pitanje jesu li navedene drame bile izvođene. Dok za *Uskrsnu igru* tvrdi da je ostala tek predloškom, mogućnošću na stranicama obrednika, *Trokraljevska igra* posjeduje niz dokaza (ispisane "neume" nad tekstom replika, kao i drugi znakovi naknadne intervencije u tekstu) da je bila izvođena.

Na izvedbeni aspekt teksta *Ideši že, milostivče, ka požrtiju* upućuje nas, na temelju Štefanićevih napomena, Nikica Kolumbić: "Iako su svi obredi Velikog petka već i prema kanonskom tekstu morali biti izvođeni u nekakvom dramskom obliku, odvijajući se u dijalozima između tri svećenika koji služe misu - gdje je jedan komentator, drugi Krist a treći izgovara riječi ostalih osoba, ipak ovaj tekst izričito govori kako se od ta dva žakna traži gluma, oni igraju Marije koje plaču pod križem obraćajući

⁸⁴ Batušić, 1975, 62.

⁸⁵ Batušić, 1975, 65.

se propetom Kristu, ovdje križu, kao što su i inače u liturgijskim dramama scenu nadopunjavale slike i predmeti oltara (...) u spomenutom vrbničkom misalu radilo se o tekstu koji je bio dodan obredu, vidi se po tome što se u nastavku spominju tobožnje riječi apostola Tome, a kojih nema ni u jednom evanđelju."⁸⁶

Obredna drama *Kristovi proroci* svojim sadržajem, rekli smo, predstavlja proširenje tekstova koji obrađuju dva sadržaja iz Kristova života - njegovo rođenje i smrt. Još je Hrvoje Morović (na osnovi zapisanog tropiranog teksta božićnog proročanstva na latinskom jeziku: *Propheta cum versibus*) objavljivanjem hrvatskog teksta iz jednog trogirskom rukopisa koji je nastao 1688. uputio na mogućnost da se je u trogirskoj katedrali već od 13. stoljeća pjevalo Izajino proročanstvo.⁸⁷ Latinski pak tekst *Prophetae Christi*, po Kolumbićevu sudu, potvrđuje tu pretpostavku. Je li je taj, nažalost samo fragmentarno sačuvan, tekst bio izvođen možemo samo pretpostaviti na temelju njegove usporedbe s dvama tekstovima francuske provenijencije (predložak iz S. Martial de Limoges, te onaj iz Rouena) koji su, prema iskazima povjesničara, imali procesijsku strukturu.⁸⁸ Pri usporedbi navedenih tekstova najzanimljivijim nam se čini podatak vezan uz scenu Balaamova dolaska na magarici. Demović, naime, tvrdi da francuski predlošci sadržavaju "obrednu dramu u pravom smislu riječi" i to onog tipa igre s magarcem (što je i vidljivo iz naslova Rouenskog predloška - *Obred ophoda s magarcima po ruenskom običajniku*). Za razliku od njih, drži on, zagrebački je predložak više nalik na školsku dramu tipa *dispute*. Nakon

⁸⁶ Kolumbić, 1975, 41.

⁸⁷ Morović, na osnovu podataka koji ukazuju na činjenicu da se je u Trogiru u 17. stoljeću *Igra proroka* izvodila, ističe da taj tekst posjeduje snažne scenske elemente: dijalog, podjelu uloga, odgovarajuću mizanscenu, kostime i pjevanje. Vidi Morović, 1980, 1115-1124. O trogirskoj inačici teksta vidi i u Novak, 1997, 286.

⁸⁸ Usp. Akston, 1988.

toga, pomalo kontradiktorno, Demović zaključuje da francuski tekstovi sadrže nerazvijeni stupanj dramske radnje uslijed jedva primjetnog udaljavanja od dramske izražajnosti crkvenog obreda, dok zagrebački tekst predstavlja razvijeni tip liturgijske drame koja bi se mogla izvoditi neovisno o crkvenom obredu. Držimo da je, neovisno o eventualnoj nerazrađenosti u odnosu na francuske predloške, scena s Balaamom u našem tekstu upravo dokaz da su *Kristovi proroci* posjedovali snažno prisutne elemente glumišnog čina. Didaskalije vezane uz tu scenu zapravo su jedine didaskalije koje se u tekstu javljaju (napominjemo opet da je tekst sačuvan tek u fragmentima). U njima je evidentna potreba korištenja scenskih rekvizita (mač, bič, magarica) i uputa o scenskom kretanju (odnos Balaama i magarice, Balaama i anđela). Tako korišteni elementi scenskog izražavanja ukazuju na pomak navedena teksta od liturgijske propovijedi ka konkretnosti kazališnog čina.

4.2.2. Književnoteorijske pretpostavke

Proučavanja glumišnih aspekata liturgijskih drama nađenih na hrvatskom prostoru izniču iz teatroloških postavki koje specifičnost drame očitavaju kao prvenstveno teatarski fenomen. Ali tekstove možemo promatrati ne samo s njihova mogućeg izvedenog aspekta, već i kao literarne fenomene, što nam se posebno interesantnim čini pri izučavanju drama čije se scenske realizacije drže upitnima (što smo i vidjeli u primjeru *Uskrsne igre*, ali i *Igre proroka*). Promatramo li navedene predloške isključivo kao tekstove (a ne predstave), dakle s književnoteorijskog a ne teatrološkog stanovišta, pokušat ćemo potražiti dostatne elemente pomoću kojih bi liturgijsku dramu mogli separirati u odnosu na njen vrsni model (tj. spomenute biblijske predloške, odnosno propovijedi).

Vidljivo je, naime, da korpus naših liturgijskih tekstova posjeduje specifikum na temelju kojeg ga možemo razlikovati od drugih književnih, prije svega narativnih, oblika. Sam njihov grafički izgled predstavlja ih kao dramska djela (tekst dramskog djela sastoji se od dva dijela: govora junaka i didaskalija). Činjenice da se liturgijske drame pojavljuju u dijaloškoj formi i da su vizualno prepoznatljive ipak nam, unatoč svojoj važnosti, nisu dovoljne pri razlikovanju dramskih formi u odnosu na prozne predloške iz kojih su potekle.

Pri traženju odgovora na pitanje što navedene drame čini dramama pomoći će nam studija *U prilog teoriji dramskog teksta (Između naratologije i teatralogije)* Marine Kovačević koja nam kao temelj za uspostavljanje teorije dramskog teksta nudi identifikaciju njegovih bitnih obilježja, a to su ikonička značenjska organizacija i pripovijedanje u "paratekstu". Oslanjajući se na naratološka izučavanja književnosti, autorica ističe: "Iz terminološkog sustava naratoloških izučavanja lučimo pojmove *radnja pripovijedanja* (akt pripovjedača) i *radnja koja se pripovijeda* (sama priča, pretpostavljena 'izvorna' perspektiva). Teoretičari drame uglavnom ističu odsustvo pripovijedalačke instance (naratološkom terminologijom: *radnje pripovijedanja*) kao njezine osobite specifičnosti. Neposredno očitovanje likova ističe se kao svojstvo imanentno drami. Pripovjedač se povlači izvan dijaloških dionica: u didaskalije."⁸⁹ Pri tome nas pitanje imali li u drami ili nema pripovjedača neće odvesti daleko pri distinguiranju drame od ostalih književnih oblika, jer je sigurno da se pripovjedač u drami pojavljuje - kao implicitni pripovjedač. Specifičnost implicitnog pripovjedača u dramskom tekstu upravo je u načinu na koji je on ekspliciran, tj. njegov je dio teksta posve vidljiv, formalističkim rječnikom izrečeno - ogoljen. "U samom pak

⁸⁹ Kovačević, 1993, 66.

tekstu sasma ga je lako identificirati upravo zbog činjenice da se dionice likova pojavljuju u prepoznatljivu okruženju pripovjedačevih informacija. Razlika između romana i dramskog teksta nije u tome što se u prvome pripovijeda, a u drugome ne, već tu razliku valja tražiti u načinima na koje se pripovijedanje ostvaruje i suodnosi s *radnjom o kojoj se pripovijeda*, kao i u pripovjednim strategijama kojima se dramska poruka uručuje primaocu. Pripovijedanje koje hini da to nije, a to može činiti upravo jer se do kraja ogoljuje kao konvencija koja priči kao da i ne pripada, odvija se 's onu stranu' radnje o kojoj se pripovijeda, ne kao njezin podtekst, već kao 'paratekst'.⁹⁰ Upravo zbog ovako bitno različitog odnosa radnje pripovijedanja prema radnji o kojoj se pripovijeda (bez obzira što se način prikazivanja svijeta ostvaruje unutar istog, ikonički organiziranog značenjskog polja) dolazi do procesa sekularizacije u kojem se prvobitno liturgijsko, narativno zbivanje putem umetnutih scena sve više odvaja i pretvara u pravu dramu. Takvim načinom zapravo možemo ujedno i objasniti odgovor na pitanje kako je u novoj, srednjovjekovnoj poetici uopće došlo do pojave nove *književne vrste*. Ako se prisjetimo činjenice da se u srednjem vijeku novi žanrovi javljaju zato da bi udovoljili nekim specifičnim svrhama, kao i da bi izrazili neke osobite sadržaje možemo zaključiti da se liturgijska drama, uslijed potrebe da se u vjeru upute široke mase i da se njihova vjera učvrsti, javlja kao težnja ka vizualizaciji liturgijskih tekstova, ali i kao potreba da čitatelj, tj. gledatelj ne sumnja na pripovjedača (glumca, svećenika, 'nosioca vlasti' - kako bi rekao Novak), ni na autonomnost lika koji se u njoj predstavlja. "Pripovjedač sam sebe zatvara u didaskalije da bi s te distance imao manje zamjetan, a stoga i veći upliv na lik. Potreban mu je *paratekst* da bi njegovo ulaženje u tekst ostalo neprimjećeno. Čini se kao

⁹⁰ Isto.

da lik sam od sebe djeluje, jer onaj koji bi mogao utjecati (pripovjedač) izoliran je i na njega se ne sumnja."⁹¹

Liturgijska drama javlja se, dakle, kao prikazivanje, predstavljanje teksta nasuprot kazivanju, naraciji liturgijskog obreda. Ona se rodila na liturgijskom jeziku u okružju liturgije koja je reproducirala društvenu moć i razumljivo je da ju je upravo takovo totalitarno okružje i ugušilo. Stoga nije ni čudno da se razvoj liturgijske drame prekida u 12. stoljeću. Rani srednji vijek je, dakle, stvorio skupinu književnih formi kod kojih su dodatne informacije ostale svojinom jednog vremena, srednjovjekovnoga žanrovskog sustava i na druge sisteme nisu imale utjecaja.⁹²

4.3. **Crkvena prikazanja**

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

⁹¹ Isto.

⁹² Držimo, naime, da liturgijska drama ima znatnih utjecaja na stvaranje isusovačke drame (glede funkcije i sadržaja, mjesta izvođenja, izbora "glumaca" i sl.), ali se u čistom obliku nije prenijela u druga razdoblja. O njenu utjecaju na neke folklorne oblike (*Zvezdari*, *Adam i Eva*) pisao je Ivan Lozica u knjizi *Izvan teatra* ustvrdivši da je sličnost spomenutih tekstova uzrokovana, vjerojatno, kasnijim baroknim utjecajem isusovačke kazališne prakse. Vidi u Lozica, 1990.

mного puta u našoj kritičkoj literaturi doticanu, tezu o jednoznačnoj evoluciji našega srednjovjekovnog teatra.⁹³

U odnosu na rano srednjovjekovno razdoblje društvene okolnosti koje su uvjetovale pojavu nove dramske *podvrste* u 14. i 15. stoljeću (a to je doba, naime, u kojima nastaju naša prva crkvena prikazanja) bitno su izmijenjene. Težnja kršćanskog društva da se ukruti u strogoj i centralističkoj vlasti, da ističe pravni i institucionalizirani vid izvanjskog ponašanja rezultirala je potpunim poistovjećanjem religije i kulture. Kao državna religija kršćanstvo daje biljeg ponašanju, ulogama i društvenim statusima, funkcioniranju institucija. Ali, to nametanje religije društvenim i kulturnim pritiskom uvjetovalo je s vremenom pojavu potpuno suprotnog procesa - gubljenja njegove snage, te tumačenja uloge Boga kao kozmičke i životne sile od koje je na neki način potrebno potražiti zaštitu. Religija se razvija u pravcu religije 'pojedinačnog spasenja', prema tome "ne začuđuje nas da je takva religija veoma razvila (...) kult mrtvih, traženje oprosta i brigu za pojedinačno spasenje svakoga."⁹⁴ Liturgijski kult u to je doba potpuno uniformiran i normiran za čitavu Crkvu, ali ezoteričan (najčešće latinski ili pak staroslavenski) jezik čini tu liturgiju nepristupačnom ogromnoj masi većinom nepismenih kršćana koji, najčešće, žive u veoma nepovoljnim uvjetima. Uostalom, od puka se sve manje traži da u liturgiji aktivno sudjeluje, te se kao nadomjestak tome razvijaju pučke pobožnosti, koje su najčešće paraliturgijske ili izvanliturgijske.

Gotovo svi priručnici naše književnosti pučke pobožnosti vezuju s pojavom bratovština. Prve vijesti o bratovštinama, po sudu Josipa Bratulića, sežu još u 12. stoljeće i vežu se uz spomen sačuvan u

⁹³ O tzv. darvinizmu dosadašnje kritike hrvatskog religijskog kazališta iscrpno je pisao S.P.Novak u nizu svojih studija, od kojih kao najvažnije možemo izdvojiti slijedeće: Novak / Lisac, 1984, Novak, 1985, Novak, 1986, Novak, 1996.

Povaljskoj listini iz 1184. godine.⁹⁵ Kroz 13. stoljeće vijesti o bratovštinama već su mnogo obimnije, one postoje u Zadru, Dubrovniku, Rabu, Kotoru, dok se tijekom 14. stoljeća javljaju u nizu naših gradova.⁹⁶

Pojava bratovština u 12. stoljeću uvjetovana je, dakle, velikim duhovnim promjenama toga doba na hrvatskom, ali i europskom području uopće. Slobodan P. Novak istakao je da su ove promjene sukladne pojavama prvih prikazanja na temu Isusove muke i uskrsnuća. "To je trenutak u kulturnoj povijesti u kojem koncepciju 'humilitasa', poniznosti, koncepciju prevažnu za prethodno razdoblje, koncepciju svojevrsne vertikalne etike, započinju očitavati u novom, horizontalnom ključu, ključu koji proizlazi iz reaktivizacije zaboravljene metafore o teatru svijeta. Naime, prema teološkoj reinterpretaciji spomenute metafore, ali i njenoj svojevrsnoj laicizaciji, ideal humilitasa i poniznosti prestaje biti brana teatralizacijama u svakodnevnom životu gdje se započinje proces raslojavanja društva (a i teatra) na sfere u kojima je svaki pojedini član vocatus sebe samog. Svak je svoj glumac! Za novu koncepciju svi ljudi su glumci u jednoj velikoj predstavi za nebeskog gledanja, ali novost reaktivizacije sada nije u tome! Novi koncept metafore 'theatrum mundi' unosi u povijest Evrope i mogućnost samoprikazivanja ne samo pojedinca nego i zajednice! Samoprikazivanje

⁹⁴ Laloux, 1981, 97.

⁹⁵ Vidi u Bratulić, 1985.

⁹⁶ Glede pak veza naših bratovština s poviješću bičevalačkog, flagelantskog pokreta u Italiji Bratulić ističe: "Mnoge od ovih bratovština, prema domaćoj literaturi, jesu bičevalačke (batudi, verberati), te se isticalo da su postojale i ranije nego slične bratovštine u Umbriji, a kojima je začetnik Rainerije Fasani. U Perugi je takav pokret započet 1258., a naše bratovštine vjerojatno nisu starije, samo je u Italiji takav pokret bio zabranjen, a kod nas je trajao duže, negdje, čini se, čak do 17. stoljeća." (Bratulić, 1985, 453.) Rasprava o utjecaju talijanskog bičevalačkog pokreta na naše bratovštine presudno je utjecala i na proučavanje naše srednjovjekovne drame. U literaturi posvećenoj toj problematici daju se, naime, razlučiti dvije orijentacije: jedna u kojoj se ističe da su naša *crkvena prikazanja* pisana na temelju talijanskih predložaka, te druga po kojoj su se ona doduše ugledala na talijanske reprezentacije, ali direktnih predložaka nije bilo.

kolektiva u ovom slučaju vrlo će brzo prerasti u samoprodukciju kakva je u prethodnim razdobljima bila nemoguća!"⁹⁷

Iz takova gledanja na povijest i uzroke nastanka crkvenih prikazanja vidljivo je zapravo da je nova književna forma, čije orijentire možemo potražiti sada u potpuno drugačijem feudalnom poretku, proizišla ne iz liturgijskog obreda, već upravo suprotno - iz narodnih pobožnosti koje su bile usmjerena protiv monoteističke dogmatike svoga doba. Za razliku od liturgijske drame koja je u 10. stoljeću izrasla iz potrebe klera za nametanjem vjerske moći - pa shodno tomu nastaje interpretacijom strogo liturgijskih tekstova (čiju, vidjeli smo, neprikosновенost vlast prikriva stvaranje upravo dramskih oblika) - crkvena su prikazanja nastala iz potrebe puka za pojedinačnim spasenjem. Dakle, opet je na neki način crkveni obred postao pokretačem dramske aktivnosti, ali ne u smislu sekularizacije dramskih formi iz različitih oblika liturgijskog obreda, kao u slučaju liturgijske drame, niti u smislu vezanosti za prvobitne kultne crkvene funkcije, već u smislu nemogućnosti razdvajanja "duhovnog" i "svjetovnog", religioznog života i književne kulture. U srednjem vijeku sva je književnost, bez obzira na razlike između pojedenih vrsnih grupacija, bila funkcionalno određena, kao što sam već i istakla, svojim "središtem u životu", a to je središte vjera u Krista i njegov poziv. Stoga su nosioci novih dramskih aktivnosti, koji pripadaju sada drugačijem socijalnom sloju, samo djelomično nezavisni od crkve. Njihov novi način organizacije i djelovanja putem bratovština bitno se razlikuje načinom i svrhom od monopolistički ustanovljene službene crkvene institucije,⁹⁸ ali su produkti njihova stvaralaštva i nadalje uvjetovani njihovom pripadnošću toj istoj crkvi

⁹⁷ Novak, 1986, 31.

poimanoj u obliku zajednice svih onih koji vjeruju. Stoga, bez obzira na neodrživost teze o rođenju svjetovnog kazališta isključivo iz crkvenog obreda, ne možemo negirati vezu koja je između obreda i kazališta postojala.

Ne smijemo zanemariti ni povezanost književnih oblika koji se javljaju u temeljnoj knjizi kršćanstva - *Bibliji* - s različitim srednjovjekovnim književnim i dramskim formama. *Biblija* je, naime, razvila najrazličitije književne oblike: svjetovnu liriku, duhovnu liriku, legende o mučenicima, novele, povijesnu prozu, pouke i sl. Pri tome su različiti oblici duhovne lirike bili presudni u formalnom (mislimo ovdje na oblik korištenih stihova, ponajprije osmerca, koji su prisutni u najstarijim *crkvenim prikazanjima*) i sadržajnom pogledu pri nastanku *lirsko-narativnih pučkih pjesama* kao temelja iz kojeg su se kasnije razvila *crkvena prikazanja*. Hercigonja tvrdi da "u procesu reforme staroga liturgijskog repertorija, prilagodbe rimskom obredu redigiranjem plenarnih misala i brevijara, tijekom 12.-13. stoljeća, glagoljaški pisci posizu i u bogato izvorište srednjovjekovne latinske himnodije (sačuvavši ipak i neke stare - moguće čak i ćirilo-metodske - liturgijske pjesničke tekstove).(...) Bez obzira, međutim, na izvorni versifikacijski oblik te himnodije (vezani stih, slobodni stih s rimom ili bez rima) glagoljaški prevodioci te 'šekvencije' (himne) u crkvenoslavenski jezik slobodno - ponekad parafrastički - ili pak zamornom doslovnošću slijede prijevodom tekst predloška - no redovito prozom koja rijetko pokazuje tragove nastojanja oko ritmizacije."⁹⁹ Govoreći o daljnjem utjecaju latinske himnodije na naše neliturgijsko pučko pjesništvo dodaje da se forma latinske crkvene pjesme (pisane su one izosilabičkim ambrozijanskim

⁹⁸ Bratulić ističe da je crkvena vlast bila protiv izvođenja dramskih prikazanja, ali je nemoguće točno ustvrditi koliki je utjecaj njenih zabrana, jer ona nije imala direktnog utjecaja na bratovštine koje su bile glavnim organizatorom crkvenih prikazanja.

osmercem) lako adaptirala na vanliturgijsku upotrebu iz tog razloga što je rani pučki hrvatski stih posjedovao osobine na osnovi kojih se je lako mogao prilagoditi romanskome izosilabičkom kupletu.¹⁰⁰ U svezi pak sa sadržajem, pučke lirsko-narativne pjesme su bile, gotovo bez iznimke, vjerske inspiracije, imale su obrednu funkciju i najčešće su vezane uz božićni i uskrсни ciklus, motiv Majke božje, pojedine svece i slično.

Prisjetit ćemo se ponovno da je *liturgijska drama* pisana od strane klera, a u funkciji obreda, te zato u njoj možemo, kao što je i Demović ustvrdio, razlikovati nekoliko stupnjeva obrade. Svi su ti tekstovi prožeti duhom crkvene nadmoći, te su stoga i pisani liturgijskim (latinskim i crkvenoslavenskim) jezikom, uzvišenim stilom. "U tekstovima te ranije faze Krist, pa čak i u jaslicama, prikazan je kao Creator (Stvoritelj), kao gospodar i vladalac, kralj kraljeva, nebeski kralj koji je daleko od ljudskih boli i patnji.

U tekstovima pučkih obreda, iz kojih su se razvila crkvena prikazanja, Krist postaje Redemptor (Otkupitelj), on je božanstvo koje otkupljuje ljudske grijehе svojom vlastitom žrtvom i patnjom koju podnosi na ljudski način."¹⁰¹ U crkvenim prikazanjima jezik tako postaje narodni, stil se spušta na razinu slušatelja, pokretač prikazanja postaje puk koji uslijed straha od kazni, koji se narodu utjelovljuje propovijedanjem, teži traženju oprosta, štovanju nekih svetaca, ali i kultu mrtvih, grijehа i naplate, te brizi za pojedinačno spasenje svakoga ponaosob.

Crkvena prikazanja se u takovu okruženju, uslovljena novom primjenom i praktičkim životom, nisu mogla razviti iz liturgijske drame unutar koje je počivalo skriveno strogo oko vlasti. Pokret bratovština

⁹⁹ Hercigonja, 1975, 158.

¹⁰⁰ Hercigonja se nastavlja na istraživanja Ivana Slamniga iz njegove studije *Hrvatska versifikacija*, Liber, 1981, Zagreb.

morao je posegnuti za novim izvorom kako bi za svoje potrebe stvorio dramske književne oblike koji bi odgovarali njegovim potrebama. Kolumbićeva pretpostavka o izvorima srednjovjekovne pasionske dramatike, koja je po njegovu sudu u velikoj mjeri primjenjiva i na druge tematske skupine, za sada se u našoj kritičkoj literaturi drži najrelevantnijom.¹⁰² Prema toj pretpostavci (koja u mnogim elementima korespondira s Pavličićevom teorijom) u crkvenim je prikazanjima interpretiran vrсни model pučke duhovne poezije.¹⁰³ Pogledajmo, dakle, slijedeći Kolumbića, na koji je način u srednjem vijeku nastala nova dramska forma kojoj danas pridajemo naziv crkveno prikazanje, odnosno gdje možemo potražiti njene izvore.

¹⁰¹ Kolumbić, 1986b, 10.

¹⁰² Kolumbić, govoreći o odnosu hrvatske prema stranoj pasionskoj drami, naglašava da se u hrvatskim pasionskim tekstovima može pratiti organski, samonikli razvoj od lirsko-narativne laude preko dijaloške pjesme do dramatizacije i razvijenih crkvenih prikazanja. Vidi u Kolumbić, 1994, 140-152.

¹⁰³ Mnoge Kolumbićeve teze o transformacijskim korespondiraju s Pavličićevim pretpostavkama o uvjetima koji su potrebni pri razlikovanju književnih formi koje imaju približno isti stupanj modifikacije temeljnog modela. Valja se ipak upitati kako je moguće razlikovati lirsko-narativne pjesme, od dijaloških plačeva, dramatiziranih plačeva ili od crkvenih prikazanja ako se sve one, kako tvrdi Kolumbić, javljaju kao rezultat modifikacije jedinstvenog vrsnog modela - ovog puta duhovne lirske pjesme? Sredstva koja nam Pavličić nudi kao pomoć pri razlikovanju tih književnih oblika unutar horizontalne klasifikacije, kao što sam već i spomenula, mogu biti formalne ili sadržajne prirode. Sadržajni moment u navedenim transformacijskim žanrovskim skupinama u kojima je interpretirana jedinstvena tematska (točnije pasionska) skupina tekstova odnosit će se na proširenje tematskih okvira unutar različitih razvojnih transformacijskih skupina (sadržajni aspekt pasionskih, ali i drugih srednjovjekovnih dramskih tekstova iz skupine crkvenih prikazanja upućuje nas na spomenutu nemogućnost razgraničenja duhovne i svjetovne književnosti). Svi spomenuti predlošci su, naime, određeni obrascem datim u temeljnoj knjizi srednjega vijeka - *Bibliji* - koja obiluje najrazličitijim književnim oblicima (u njoj možemo vidjeti različite skupine svjetovne i, duhovne poezije, pripovjedne proze, povijesne proze, pouke i sl.). Formalni, pak, aspekt obuhvaća npr. odvajanje replika, uvođenje didaskalija, scena, motiva, sekvenci i sl. Upravo navedeni postupci temeljni su faktor koji nam pomaže pri razlikovanju književnih oblika, odnosno pri utvrđivanju odnosa određene forme prema formama izvedenim iz istog oblika. Sadržajni i formalni aspekti dodatnih informacija koje sustav pridaje modelu Pavličićevi su termini koji umnogome korespondiraju s Kolumbićevim terminima kvantitativne, tj. kvalitativne promjene koje su, po njegovu sudu, uzrokom transformacijskog postupka, tj. nastanka novih književnih žanrova.

4.3.1. Putovi razvoja

U okviru pučkih pobožnosti počele su se za potrebe laičkih crkvenih obreda sastavljati lirski tekstovi koji su imali snažno razvijen dramski karakter. Te *lirsko-narativne pjesme*, koje Kolumbić naziva prvim razvojnim stupnjem pasionskih tekstova, nastale su za pjevanje u bratovštinskim pučkim pobožnostima i u njima su slobodno interpretirani dijelovi teksta evanđelja postupnim širenjem motiva i pojedinih epizoda. Kao primjer spomenuta razvojna stupnja Kolumbić izdvaja dvije kraće tvorevine pod naslovom *Pesan od muki Hristovi*¹⁰⁴ i *Edga čusmo želne glase*¹⁰⁵. "Razlike među njima zapažaju se samo u manjim kvantitativnim promjenama, u ispuštanju ili dodavanju dvostihova, pa pripadaju jednoj jedinstvenoj verziji, zapravo već spomenutom lirsko-narativnom žanru kao prvom i početnom stupnju hrvatskog pasionskog ciklusa. Oni, kao što je već rečeno, svojom unutrašnjom organizacijom, temeljenom na upravnom govoru, na dijalogu, postaju podloga za primamljivu i lako ostvarivu težnju za daljnjim osamostaljivanjem dijaloške fakture."¹⁰⁶ Takva je osobina navedenih lirsko-narativnih tekstova vjerojatno bila poticajom nekom prepisivaču ili prerađivaču da na temelju iste versifikacijske strukture izvrši transformaciju lirsko-narativnog teksta u novi žanrovski tip. Taj je prijelaz izvršen kvalitativnim i kvantitativnim postupcima, te se stoga kao osnovna osobina novog - *dijaloškog tipa*¹⁰⁷, u odnosu na prethodni, javlja veći broj dvostihova, a tekst je organiziran

¹⁰⁴ Najraniji poznati njen tekst potječe s kraja 14. stoljeća i obrađuje Isusovu muku na križu i plač Marijin pod križem.

¹⁰⁵ Navedena je pjesma sačuvana u Petrisovu zborniku iz 1468. godine, a obrađuje Isusovo skidanje s križa i polaganje njegova tijela u grob.

¹⁰⁶ Kolumbić, 1986b, 14.

¹⁰⁷ Vidljivo je to iz tekstova poznatih pod nazivom *Plač Marijin* ili *Plač blažene gospoje* sačuvanim u dvama rukopisima: jednom vrbničkom glagoljskom s kraja 15. st. i jednom rapskom latiničkom kojeg je 1471. zapisao Matij Picić.

kao dijaloški iskaz, s podjelom na uloge. Što se tiče kvantitativna postupka dijaloški tekstovi u odnosu na prethodne narativne tekstove šire sadržaj, dok su kvalitativni postupci, presudni za prelazak u novi žanrovski stupanj, vidljivi, prije svega, u organizaciji dijaloga: "Dijaloška verzija pasionskih tekstova, u odnosu na prethodnu narativnu fazu, unosi tekstualno i strukturalno izdvojene osobe kao sudionike u upravnom govoru, dijalogu. To su prije svega aktivna dramska, a po nekim elementima i scenska lica, koja već sačinjavaju mali ansambl: Anjel, Gospa (majka), Ivan, Magdalena, Gospodin (sin) i Osip. Međutim, određenu scensku predodžbu pobuđuju i pasivna, ali u tekstu prisutna lica kojima se obraćaju aktivne osobe. To su, kako je već navedeno: puk, vratari, židovi (žudiji), vladike erusalimske, otac."¹⁰⁸ Didaskalije se u ovim tekstovima javljaju ne samo kao oznake tko govori, već i kome se govori, te pobuđuju izvjesnu dinamiku i kretanje. Upravo one posjeduju strukturalnu važnost na osnovi koje su nastali oblici sa svim odlikama dramske koncepcije, tj. s mogućnošću scenskog izvođenja.

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

¹⁰⁸ Kolumbić, 1986a, 114.

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

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

s varijantama prvotne dramatizacije."¹⁰⁹ Autor ujedno zaključuje da je spomenutim prikazanjima morao prethoditi neki, nama nepoznati, matični tekst koji je morao biti u tješnijoj vezi s tekstovima prethodnog genetskog stupnja.

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

Prelazak u novi književni oblik nezamisliv je dakako bez kvalitativnih postupaka. U navedenim primjerima oni se očituju u formiranju didaskalija koje su, za razliku od primjera u prethodnim plačevima, obilježene razvijenim smislom za scenski doživljaj zbivanja. Usmjerene na opis simultano koncipirane scene didaskalije u prikazanjima sadrže upute o kretanju glumaca, o načinu glumačkog izražavanja, preciznije formulirane geste i mimiku. Kolumbićeva istraživanja o sceničnosti didaskalija u hrvatskim srednjovjekovnim prikazanjima iscrpno je nadopunio i proširio Boris Senker tvrdeći da većina didaskalija "ima dvostruku 'referencijalnu funkciju' što će reći da se odnose na dva 'predmeta', da imaju dva 'referenta': kazališnu predstavu i prikazani dramski svijet. Naime, didaskalije s jedne strane čitaocu potanko opisuju, ili barem sugeriraju, izgled pozornice i način glumačke izvedbe što si pisac predočuje pišući svoj tekst, a s druge strane, zajedno s dijalogom, sudjeluju u stvaranju značenjskog sklopa koji obično

¹⁰⁹ Kolumbić, 1986a, 118-119.

nazivamo 'svijet umjetničkog djela' ili, ovdje, 'prikazani dramski svijet'.¹¹⁰ Govoreći o didaskalijama koje se istodobno odnose na zbivanje u imaginarnom dramskom svijetu i njihovu glumišnu realizaciju, Senker koristi metodu utemeljenu na Kowzanovoj sistematizaciji znakovnih sustava, te vezano za naš primjer, tj. za *Muku* iz 1556. godine¹¹¹ ističe da je taj tekst obilježen točnim određenjem prikladna mjesta (unutrašnjost crkve) i vremena (Cvjetna nedjelja, Veliki četvrtak i Veliki petak) izvođenja. Didaskalije ovog prikazanja ujedno obiluju podacima o smislu, sadržaju pojedinih replika, o njihovu tonu (o prozodijskim obilježjima glasovnih realizacija dijaloških dijelova teksta), gestama, položaju glumčeva tijela, kretanju glumaca, o rekvizitima, kostimima, izgledu pozornice i dekoru, te stoga Boris Senker zaključuje da literarna nezanimljivost većine didaskalija upućuje na činjenicu da su prikazanja bila namijenjena, prije svega, izvođenju na pozornici. Njihova je funkcija, u odnosu na prethodne žanrovske transformacije, pokazivala bitan pomak u odnosu na sociološku i teatrološku komponentu.

Analizu Kolumbićevih postavki o nastanku nove književne forme mogli bismo zaključiti autorovim riječima: "Cikličkim prikazanjem Muke iz 1556. završava razvojni put jedne tematske i dramske skupine hrvatskog srednjovjekovnog razdoblja. Ali time nije prekinut i genetski niz te tematske skupine, naprotiv, on se nastavio i dalje razvijati, samo što su pri tome prestale živjeti neke bitne kvalitete kojima se tekstovi istog tematskog ciklusa nastali u razdoblju srednjeg vijeka odvajaju od onih u istom genetskom nizu, a koji su nastali u drugim stilskim i duhovnim razdobljima."¹¹²

¹¹⁰ Senker, 1985, 427.

¹¹¹ Kako Senker svoja istraživanja temelji na tekstovima koje je Valjevac objavio u ediciji *Stari pisci hrvatski*, knj. XX. Tkonska *Muka* izmiče njegovoj pažnji.

¹¹² Kolumbić, 1986b, 15.

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

4.3.2. Osnovna obilježja

Na osnovi iznesenih pretpostavki o nastanku hrvatskih *crkvenih prikazanja* htjeli bismo još ponešto dodati o njihovim temeljnim karakteristikama. U Kolumbićevim istraživanjima bilo je govora o dvama tekstovima: *Muci* iz Tkonskog zbornika, te o cikličkom prikazanju iz 1556. godine. Njima valja pridodati još neke medijevalne tekstove koji, unatoč razlikama koje su u njima evidentne, sadrže elemente na osnovi kojih ih možemo svrstati u istu skupinu tekstova, tj. u II. grupu. To su: *Uskršnuće Isukrstovo, Mišteri vele lip i slavan od Isusa kako je s križa snet zatim v grob postavljen, Od rojen'ja Gospodinova, Muka svete Margarite, Prikazan'je historije svetoga Panucija kako moli Boga, da mu očituje komu biše takmen na zemlji, Skazan'je od nevoljenoga dne od suda ognjenoga, napokonji koji ima biti, Govoren'je svetoga Bernarda od duše osujene*. U svim tim djelima prepoznatljiv je jedinstveni siže. Sva su spomenuta prikazanja posvećena događajima koji su se u kontekstu srednjovjekovnoga pogleda na svijet uzimali istinitima neovisno o tome jesu li se zaista i odigrali. U središtu njihova zbivanja nalazi se skroman

život jednog lica - Krista ili pak nekog sveca (čiji je život zapravo prefiguracija Spasiteljeva života). Sve što se je u svijetu događalo prije njegove pojave samo je priprema za njegov dolazak, ono što se desilo nakon njegova dolaska i muke put je iskupljenja. Međusobni odnosi likova i njihovi odnosi prema Kristu (ili nekom svecu) podvrgnuti su pri tome određenoj tradiciji, običaju, obredu vezanom uz njegovu slavu.

Za razliku od liturgijskih drama crkvena su prikazanja pisana, kao što smo već i spomenuli, narodnim jezikom. Tematikom utemeljena na biblijskim temama i motivima, kao i apokrifnim i legendarnim tekstovima kršćanske predaje, usmjerena su religiozno-didaktičkoj pouci (nikako subjektivnom doživljaju svijeta) koja je pak rezultirala izravnim obraćanjem gledaocima, uz snažno poticanje emocija. Stoga su dijalozi u prikazanjima najčešće upućeni gledaocima ili su organizirani kao pripovijedanje o određenom događaju, kao moralno-didaktička pouka, ponekad kao molitva ili pohvala. Navedene su karakteristike odredile strukturu crkvenih prikazanja koja je najčešće obuhvaćala prolog (izgovara ga obično anđeo ili svetac¹¹³), komentare unutar teksta i nužni epilog¹¹⁴ sa snažno izraženom poukom upućenom gledateljima. Demonstriranje vjerskih istina putem priča o Kristu ili nekim svecima unaprijed je određivalo karakter i ponašanje likova na pozornici. Protagonisti u crkvenim prikazanjima poprimaju osobine uloga, oni su kodirani akteri ograničeni svojom funkcijom koju im nameće njihova strogo utvrđena priča preuzeta iz nekog biblijskog predloška.

Većina navedenih prikazanja ne poznaje podjelu na činove. Temeljni čimbenik u formiranju njihove kompozicije je prikaz biblijskog

¹¹³ Početna besjeda najčešće sadrži izravnu invokaciju Boga, ponekad prelazi u obraćanje narodu tražeći od njega pažnju i poslušnost ili odmah prelazi na izlaganje osnovnog tijeka radnje.

¹¹⁴ I ovdje najčešće nalazimo lik anđela ili kakvog drugog protagonista radnje koji je iz prikazanja izvukao pouku, molio blagoslov božji i duhovna dobra za gledaoce.

ili hagiografskog teksta (opisani su događaji, dakle, publici već unaprijed poznati), pri čemu dominira epsko, kvantitativno načelo. Radnja (linearna, bez tipičnih zapleta) u prikazanjima se izlaže uglavnom redom izlaganja u svojim izvorima, tj. u Bibliji ili legendi. Iz kompozicije proizlazi i tzv. mногоstruka ili simultana pozornica kojoj događaji slijede jedan za drugim.¹¹⁵

Podređivanje tijekom radnje poznatom predlošku određivalo je, kao što smo i spomenuli, karakter i ponašanje osoba na pozornici. "Kako se njihove reakcije nisu zasnivale na prirodnom i individualnom proživljavanju, kako te osobe nisu živjele za sebe nego za kolektiv kojemu su bile prezentirane, sastavljači nisu osjećali potrebu da ih psihološki razrađuju, da njihove postupke u svakoj sceni posebno motiviraju. Zato život na sceni nosi radnja, zbivanje, goli događaj, u čemu i jest zanimljivost ovakvog teksta."¹¹⁶ Među protagonistima koji se nikada ne suprotstavljaju sudbini ne postoji uzajamnost, ni reciprocitet u iskazima te se radnja seli s jednog lica na drugo bez ikakve motivacije. Napetost se gradi na razini pojedinih epizoda, događaji, sporedne osobe i epizode se kvantitativno gomilaju, a didaskalije pričaju određeni dio radnje i nisu samo naputak redatelju.¹¹⁷

Prikazanja su se obično izvodila o vjerskim praznicima, te su tako dobivala masovan i univerzalan značaj koji je bio uvjetovan odgojnim svrhama.¹¹⁸ Napomenimo, osim toga, da je većina navedenih **prikazanja** pisana bez oznake autora, u osmeračkim distisima. "Osmerački dvostih je vjerojatno najbolje odgovarao okvirima misaono-poetskog dometa tadašnjeg pučkog čovjeka, razini njegova obrazovnog stupnja, a ujedno je

¹¹⁵ O strukturi srednjovjekovne pozornice vidi u Batušić, 1985.

¹¹⁶ Kolumbić, 1985, 11.

¹¹⁷ Kao što tvrdi Senker njihov referent nije samo kazališna predstava, već i prikazani dramski svijet.

¹¹⁸ O mjestu i vremenu izvođenja crkvenih prikazanja vidi u Perillo, 1978.

bio pogodan za sve vrste prerađivačke stihotvoračke metode anonimnih 'začinjavaca', koja se zasnivala na kraćenju ili produžavanju te na parafraziranju cjelina iz prethodnih tekstova.(...) Skučeni okvir osmeračkog dvostiha sputavao je upotrebu bogatijih i razvedenijih rečeničnih i poetskih struktura, utjecao je na formiranje posebnih jezičnih elemenata, sve sa ciljem da bi se u tako kratkoj formi postigao maksimalan broj riječi. To je pak formiralo posebnu sintaksu, a sve skupa posebnu poetiku izraza, poseban stil."¹¹⁹

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

4.4. Dramski žanrovi srednjeg vijeka

U slijedu razmatranja tradicije kojom je književnost medijevalnog doba bila umnogome određena valja nam spomenuti i Lihačovljev pojam književne ***etikecije*** koja iz feudalnog načina života prodire u sve pore života, pa tako i u umjetnost, odnosno u način kojim je uvjetovan postanak i oblik naših prikazanja. Po Lihačovu književna se etikecija sastoji iz triju komponenti: iz pretpostavke kako se je određeni događaj koje djelo opisuje trebao odigrati, kako se je opisani junak morao ponašati u skladu sa svojim položajem, te kojim je riječima, tj. formulama pisac trebao opisivati određeni događaj. "Pred nama je, dakle, etikecija svjetskog poretka, etikecija ponašanja i etikecija izražavanja. Sve se sliva u jedinstveni normativni sustav, koji kao da je utvrđen unapred, stoji iznad autora i ne odlikuje se unutrašnjom celovitošću pošto

¹¹⁹ Kolumbić, 1985, 14.

se određuje spolja - predmetima slikanja, a ne unutrašnjim zahtevima dela."¹²⁰ Književnu etikeciju ne smijemo promatrati kao mehaničko ponavljanje uzora i formula, već kao variranje književnih kanona u zavisnosti od predstava pojedinog autora o "književnoj pristojnosti" koje su presudne u njegovu stvaralaštvu, odnosno kao pojavu ideologije, pogleda na svijet. Ona je vodila k posebnom obliku tradicionalizma književnosti, pojavi utvrđenih stilskih formula, prenošenju cijelih odlomaka jednog djela u drugo, postojanosti likova, simbola i sl. Dodajmo, osim toga, da se na tradicionalnost postupka u srednjem vijeku nije gledalo kao na nedostatak već je on izazivao kod čitaoca, uslijed velike uloge podređenosti umjetnosti društvenom životu, refleks za stvaranje određenog raspoloženja. Tradicionalne formule, teme, motivi, siže i usmjeravali su čitaoca ili gledaoca k određenom pravcu, pri čemu ta svojevrsna stereotipija nije bila znakom slabosti književnog djela, već je, naprotiv, ukazivala na srž umjetničkog sustava srednjovjekovne umjetnosti. Veza između književne etikecije i žanra je pri tome bila uvjetovana predmetom o kome je riječ u pojedinom djelu. Upravo taj predmet poprima obilježja svojevrsnog signala za izbor određenih formula koje zahtijeva književna etikecija, odnosno predmet (a ne književne osobine djela) postaje temeljem za izdvajanje pojedinih žanrova. U srednjem vijeku, dakle, upravo predmet pripovijedanja postupno stječe sva ona književna obilježja s kojima je mogao biti vezan prema književnoj etikeciji, pa je na taj način postajao žanrovska oznaka u pravom smislu riječi.

Pojam književne etikecije, odnosno važnost predmeta pri nastanku određenog književnog djela spomenuli smo stoga što unutar djela uvrštenih unutar skupine crkvenih prikazanja postoje određene razlike

¹²⁰ Lihačov, 1972, 117.

uvjetovane upravo odabirom teme. Srednjovjekovni je žanrovski sustav, naime, interpretirao njihov model stvarajući unutar njega podskupine specifičnih formi i sadržaja koje je smatrao idealnim. Sadržaj, tema i predmet su pri tome odigrali presudnu ulogu. Osnovne karakteristike tih podskupina (u ovom slučaju *žanrova*) uvjetovane su postupkom interpretacija modela *crkveno prikazanje* sličnim instrumentima, pri čemu postoje određene sadržajne, a time i strukturalne posebnosti koje pri razlikovanju modela mogu pomoći.

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

4.4.1. Misterij

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

Pogledajmo načas naše primjere. *Muka Spasitelja našega* iz Tkonskog zbornika obuhvaća događaje koji započinju slikom gdje "Maria Magdalena lipo se ob(uk)ši, oholo se noseći"¹²¹ polazi na Isusovu propovijed nakon koje se pokaje, a završava Isusovom smrću i Petrovim plačem. Na to se prikazanje nastavlja *Uskrsnuće Isukrstovo* koje je po sudu Franje Fanceva sastavljeno od dvaju fragmenata: u prvom se opisuje Isusovo oslobađanje svetih otaca iz limba, dok u drugom dijelu nalazimo opis uskrsnuća Isukrstova.¹²²

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

Nakon *Muke* slijedi drugo prikazanje *Mišteri vele lip i slavan od Isusa kako je s križa snet zatim v grob postavljen*. Iako taj misterij u rukopisu iz 1556. godine slijedi kao nastavak *Muke*, te je iz tog razloga vjerojatno bio i prikazivan u sklopu cikličkog izvođenja za vrijeme korizme i Uskrsa, po Kolumbićevu je sudu on posebna cjelina koja se ne nastavlja na radnju cikličkog prikazanja, nego predstavlja njegovu posebnu preradu. Spomenuti misterij započinje anđelovim prologom u

¹²¹ Fancev, 1939, 247.

kojem anđeo poziva gledaoce na pažnju, te ih potom upućuje na događaje koji su bili uzrokom Kristove smrti. Slijedi potom drama o skidanju Isusa s križa za koju Kolumbić tvrdi da predstavlja u biti jedan novi transformacijski proces čija je osobitost hipertrofiranje jednog sadržajnog dijela ranijeg predloška, kao i osamostaljivanju tog dijela teksta koji se potom pretvara u posebnu dramu.¹²³

Prikazanje *Od rojen'ja Gospodinova*, za razliku od prethodnih misterija u kojima se obrađuju događaji vezani uz uskršnji ciklus, tematizira rođenje Isusovo, dakle, božićni ciklus. Iako navedeno djelo nije sačuvano u rukopisima iz 15. stoljeća, tj. mlađe je za gotovo dva stoljeća od prikazanja Tkonskog zbornika, Fancev tvrdi da "ono svojim postankom sasvim lijepo pristaje u doba, kad su nastala i prikazanja Tkonskog zbornika, to jest svakako na kraj 15. stoljeća. Dokaze za to imamo u njemu samome. Prvi je dokaz u osnovi same obrade, koja ni za jedno lice ne prekoračuje biblijski opis Isusova rođenja. Cijeli njezin interlokuratorij sastoji se od Marije, Josipa, Anđela, Pastira i trojce 'ostara'- gostionika. (...) dramatičari Isusova rođenja oni su bili potrebni, da bi se vjernicima zorno prikazalo ono mjesto u jevanđelju po Luci (III-7), gdje se kaže: I rodi sina svojega prvenca, i povi ga, i metnu ga u jaslje; jer im ne bijaše mjesta u gostionici'. Uostalom uvođenje gostionika u prikazanje rođenja Isusova nije izum anonimnog autora našega prikazanja, već se oni uz druga neka lica potvrđuju u dramaturzijama iz božićnog ciklusa od 14. stoljeća."¹²⁴ Dokaz je pripadnosti ovog teksta najranijem razdoblju naših prikazanja i oblik njegovih didaskalija koje su vrlo opširne (poput didaskalija iz Tkonske muke), za razliku od onih u

¹²² Spomenutim se stavom Fancev suprotstavio R. Strohalu koji drži da Tkonski zbornik sadrži tri drame: *Muka s smrti spasitelja našega*, *Kako Isus oslobodi svete oce iz limba* i *Uskršnuće Isukrstovo*.

¹²³ Vidi u Kolumbić, 1986b.

¹²⁴ Fancev, 1928, 9-10.

kasnijim tekstovima gdje su didaskalije vrlo kratke, te se često svode na ime protagonista. Osmeračka struktura stihova s parnim rimama i vrlo jednostavna dikcija dodatni su argumenti kojima Fancev potvrđuje svoje mišljenje da svoje porijeklo ovaj tekst veže uz 15. stoljeće. Sastavljač drame se, dakle, tematski nije bitno pomakao od Lukina pripovijedanja u Evandjelju. U svezi s umetnutim scenama u kojima se opisuje Ivanovo kucanje na vrata triju gostionica valja napomenuti da su one odraz želje priređivača za konkretiziranjem i vizualizacijom Lukine izjave u kojoj se navodi da Josip s Marijom u Betlehemu nije ni u jednoj gostionici mogao dobiti konačište.

Važno je, naime, istaći da su neke scene iz srednjovjekovnih ***misterija*** davale povoda za umetanje realističkih prizora. One se najčešće vežu uz Isusovo rođenje u betlehenskoj štali, posjet pastira, dolazak triju kraljeva.¹²⁵ Nadasve drastične prikaze nalazimo i u scenama Isusove muke, lakrdijaškim razgovorima vojnika prilikom Isusova krunjenja trnovim vijencem, u scenama šibanja, nošenja križa i konačno samog razapinjanja. Realističke elemente naći ćemo i u razgovorima zanatlija koji izrađuju pomagala koja će bit potrebna za Isusovo razapinjanje na križ, što ćemo vidjeti na primjeru *Muke Isukrstove s prigovaranjem Dive Marije*¹²⁶ koja, po Badalićevu mišljenju, bez obzira na njen kasni materijalni nastanak možemo vezati sa starohrvatskim crkvenim prikazanjima iz 15. i 16. stoljeća. Željeli bismo, naime, istaći da svi ti realistički elementi čine bitnu komponentu srednjovjekovnih crkvenih prikazanja, posebice ***misterija***, bez obzira na vrijeme njihova nastanka. S vremenom njihov realizam biva sve grublji, u prikazanja se vrlo često

¹²⁵ Realističnim prizorima ispunjena su kasnija Vetranovićeveva i Gleđevićeva prikazanja koja svoje motive crpu iz božićnog ciklusa.

¹²⁶ Badalić, 1973.

uvode elementi lakrdije i groteske što je bilo čestim uzrokom zabrane njihova prikazivanja od strane crkvene vlasti.¹²⁷

Događaji opisani u našim tekstovima teže k živom prikazivanju biblijskih zbivanja koja se, sa svojim imanentno dramskim elementima, nalaze u liturgiji. Jer, kazalište misterija je otvoreno, trijumfalno, ono pozivajući širi ruke da bi prihvatilo neobrazovane i prostodušne gledaoce i odvelo ih od svakodnevnog i konkretnog k skrivenom i istinitom. Za pisca i gledaoca opisani događaji od najvećeg su značenja, ali je stil prikazivanja narodni - uzvišeni se događaj, naime, nastoji osuvremeniti, povezati sa životom bez obzira na to koliko bio uzvišen.¹²⁸

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

¹²⁷ O zabranama izvođenja crkvenih prikazanja pisao je Josip Bratulić. Vidi u Bratulić, 1985.

¹²⁸ Uzroke takova stila u kojem dolazi do spajanja visokog i niskog stila (a koji je u antičkoj književnosti bio strogo odvojen) Erich Auerbach tumači utjecajem *Biblije* koja je stvorila nove vrste uzvišenog gdje svakodnevno i nisko nisu isključeni. "Svaki komad srednjovjekovne dramske igre ponikle iz liturgije predstavlja deo jedne, u stvari uvek iste celine; jedne velike drame, čiji je početak stvaranje sveta i ogrešenje, a vrhunac utelovljenje i muke Isusove, čiji će očekivani kraj biti Hristov ponovni dolazak i strašni sud. (...) U toj velikoj drami svi su događaji svetskog zbivanja načelno sadržani, i sve visoke i niske ravni ljudskog ponašanja, kao i sve visoke i niske ravni njegovog stilističkog izraza, imaju u tome kako moralno, tako i estetički dobro saznavano opravdanje svoga postojanja; zato nema nikakvog razloga za odvajanje uzvišenog od nisko-svakidašnjeg, koje je već u samom Hristovom životu i patnjama nerazdvojivo povezano; i nema nikakvog razloga za trud oko jedinstva mesta, vremena ili radnje, pošto postoji samo jedno mesto: svet; samo jedno vreme: sada, koje od početka pripada svakom vremenu; i jedna jedina radnja: pad i spasenje čoveka." (Auerbah, 1978, 155.)

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

U misterijima vezanim uz motive uskrsnuća i spašavanja Svetih otaca iz limba aktancijski model bitno se ne mijenja. Glede spašavanja Svetih otaca subjekt radnje je i nadalje Krist, a objektom radnje sada postaju duše u limbu, na mjesto pomagača, tj. protivnika javljaju se anđeli, tj. đavoli, odnosno vjera, tj. nevjera, proizišle iz srednjovjekovne binarne podjele po kojoj je mjesto mučenika u središtu vječne sukobljenosti između sila dobra i sila zla (dakle, slično kao i u slučaju misterija posvećenih mucu Kristovoj). Lik Krista pri tome je, prema Fryeu, po svojoj moći djelovanja nadmoćan u stupnju "drugim ljudima i svojoj okolini, junak je božansko biće, a pripovijest o njemu bit će mit u uobičajenom značenju priče o bogu."¹²⁹ On sudjeluje u drami čija je svrha duhovno i tjelesno zajedništvo koje će gledaocima pomoći na putu osobna iskupljenja i spoznaje, jer Krist je otkupitelj ljudskih grijeha svojim patnjama koje podnosi na ljudski način. Te svoje patnje on podnosi na svom križnom putu, te je neminovno da je misterijska pozornica poprimila "sve moguće oblike vizualizacije puta. Redaju se tako u sukcesivnom slijedu dani svetačkih života na longitudinalnoj pozornici, prolazi na nizu kola Kristov život pokraj statičke publike, kreće općinstvo u ophod kako bi na nekoliko lokaliteta promatralo biblijske prizore."¹³⁰ Za prikazivanje Kristova puta izvođači su se gotovo isključivo služili horizontalnom pozornicom. Pozornica misterija bila je, dakle, uvjetovana sadržajem koji je u djelu interpretiran, a taj isti sadržaj je određivao i vrijeme izvođenja pojedinih tekstova (Uskrs - Božić).

¹²⁹ Frye, 1979, 45.

¹³⁰ Batušić, 1985, 424.

4.4.2. Mirakul

Mirakuli su, kao i **misteriji**, izvođeni u vrijeme crkvenih blagdana, vjerojatno u dane posvećene određenim svecima - zaštitnicima na pozornicama horizontalnog tipa. Tipičan **mirakul**, tj. žanr o čudima ili stradanju za vjeru nekog sveca je *Muka svete Margarite*. Put svetice Margarite u toj je drami određen dvama polovima: paklom (koji je obično na desnoj strani) i rajem (na lijevoj strani pozornice). Batušić ističe: "na horizontalnoj se razini nižu prostori Margaritinih susreta s ključnim mjestima njene vjerske postojanosti. Od tratine na kojoj pase ovce do mansije gdje će Olibri prvi put staviti na kušnju njeno 'divstvo', od tamnice gdje će se susretati s đavolom do ponovnog izlaska pred Olibrija, kada započinje strašno njeno mučenje koje završava smrću i uzašašćem u kraljevstvo nebesko. Nekoliko će boravišta (ili 'loca') promijeniti Margarita na svom martirskom putu, napredujući uvijek jasnim smjerom prema ispunjenju svog vjerskog poslanja. Pozornica je, dakle, vidljivo uvjetovana neporecivom procesualnošću tematsko-dramaturške strukture ovoga mirakla."¹³¹

Struktura pozornice u **misterijima** i **mirakulima** je, vidimo, gotovo identična. Ona proizlazi iz činjenice da su likovi svetaca (u ovom slučaju lik žene, što predstavlja značajnu novost u našem crkvenom teatru¹³²) iz srednjovjekovnih **mirakula** po mnogo čemu antipodi najvećeg mučenika - Krista. "Muka Kristova čin je neizreciva jada, ali je to i šifra kojom se otkriva Božja ljubav spram čovjeka. U mračnoj svjetlosti Kristove patnje istočni se grijeh nadaje kao radosna pogreška (felix culpa). Kroz tu patnju

¹³¹ Batušić, 1989, 308.

čovječanstvo će biti vraćeno u stanje kudikamo uzvišenije od Adamove nevinosti. U drami kršćanskog života strelica udara protiv vjetra ali pokazuje prema gore. Budući da je pragom vječnosti, smrt kršćanskog junaka može biti prigoda za tugu ali ne tragediju."¹³³ Stoga smrt mučenika, tj. mučenice nije tragična (tragedija je, po Steinerovu sudu, strana judaističkom osjećanju svijeta) jer put koji oni slijede nije ni besciljan, ni besmislen. To je put prema stanju svetosti, tj. prema smrti kao vidu spasenja.

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

U mirakulu junak postaje ljudskim bićem, a Bog (Krist) se povlači na nebo. Stoga je i aktancijski model izmijenjen u odnosu na aktancijske modele prisutne u misterijima. Na mjesto subjekta tu dolazi Olibrij (on je, po Novaku, analogan Pilatovoj figuri, birokrat je nasilja, figura zemaljske vlasti koja u ovom dramskom svijetu nema nikakve šanse) koji u svrhu grješnog preobraćenja (adresat) želi Margaritu za sebe samog i za svoje poganske bogove (adresant). Objekt radnje je, dakle, Margarita, a Krist u mirakulu iz položaja subjekta radnje koji je zauzimao u svijetu misterija prelazi na mjesto pomoćnika objekta, te - zajedno s vjerom - postaje nosiocem ideološkog značenja teksta. Na mjestu pak Margaritinih protivnika nalazimo mnoštvo "sila paklenih", tj. alegorijskih likova poput zmaja, drakuna, đavla i sl. Ovakvim premještanjem Krista iz središta

¹³² O ulozi žene-robinje u hrvatskom dramskom teatru, kao i problemu Marulićeva autorstva vidjeti u Novak, 1986, 9 - 80.

¹³³ Steiner, 1979, 223.

zbivanja u položaj pomoćnika objekta radnje dana je mirakulima mogućnost približavanja gledalištu i njegovim potrebama, odnosno mogućnost uživanja u ulogu mučenog, ali i iskupljenog objekta. Postupak identifikacije u tom je žanru, dakle, daleko snažniji i pruža pojedincu ostvarenje sna o ispunjenju života vječnog.

4.4.3. Moralitet

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

U moralitetima dominiraju apstraktni likovi koji vode alegorijske rasprave s nadasve poučnom svrhom polazeći od pretpostavke da je obveza svakog odgovornog čovjeka da se već tijekom života valjanim ponašanjem pripremi na rastanak s ovim svijetom. Lik Isusa u njima stoga više ne poprima epitet Iskupitelja, on više nije žrtva koju muče u pasionskim ciklusima, već postaje nadmoćni sudac. "Za razliku od pasionskog teatra u kojem su okolnosti gledanja bile eminentno identifikacijske i samoproizvodne, u Christu iudexu gledanje se organizira sasvim drugačije. Ono se organizira kao strah! (...) U teatru općeg suda Isus stojeći na centralnom mjestu čitave povijesti prestaje igrati kao tijelo, postaje čista ideja, čista vlast, čista emanacija straha. Za razliku od Isusa koji je bestjelesno mjesto ove scene tijelo će ponijeti u ovom teatru svi drugi.

Zli u ovom teatru pred zastrašujućom pojavom Isusovom nisu više uporni kao što su to bili zli u pasionskom teatru. Ovi zli iz suda nisu

spremni da do kraja ostanu zli, te za razliku od teatra muka u kojem je postojala nada čak i za krvnika, ovdje, dok traje sud, nitko nema šanse ukoliko je već prije, u scenskom predvremenu nije zaradio. Marulićev teatar koji dramatizira smrt i suđenje nije više melodramatičan poput teatra Margaritine muke. Smrt koja je u Margaritinom teatru bila put ka spasenju, put k cilju, sada je u teatru posljednjeg suda postala samo fizička činjenica za proizvodnju straha."¹³⁴

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

Rekli smo da je u misterijima subjekt radnje božansko biće i pripada području mita; u mirakulu on je tipičan junak romanse. Što je sa subjektom moraliteta? Držim da njegovo mjesto autor, s ciljem zastrašivanja i upozorenja, popunjava junakom koji je u trenutku prikazivanja svojom moći slabiji od gledatelja "te osjećamo kao da gledamo prizor zarobljenosti, frustracije ili apsurdna, junak pripada ironijskom modusu. To vrijedi i kad čitatelj osjeća da se i sam nalazi ili bi se mogao nalaziti u istoj situaciji, budući da se ta situacija prosuđuje normama veće slobode."¹³⁵

¹³⁴ Novak, 1986, 67-68.

¹³⁵ Frye, 1979, 46.

Položaj takova junaka utječe i na organizaciju scenskog prostora moralitetnih tekstova. "Sveti Bernardin koji se javlja u Prologu i Epilogu preuzima ovdje ulogu uobičajenoga anđela, sa standardnim introdukcijskom i zaključnim govorom u kome se obraća puku. On ne ulazi u strukturu igre raspoređene po ordinati u tri mansije. U gornjoj, nebeskoj, nalazi se Krist, Bogorodica te Ivan Krstitelj, u sredini su duša i tijelo, dok je prema ustaljenoj konvenciji na dnu ove pozorišne strukture pakao s anđelima.(...) Scensko zbivanje svedeno na samo jedan primjer grješne duše nije uvjetovalo veći broj igračih prostora kao prethodna drama, pa je autor zasnovao rudimetarni scenski raspored, s mansijama predloženima po vertikalnom slijedu."¹³⁶

Ovakav način organiziranja pozornice isti je i u primjeru *Skazan'ja od nevoljenoga dne od suda ognjenoga, napokonji koji ima biti*. I ovdje imamo pozornicu vertikalnoga simultanog tipa, no u daleko razvedenijem obliku. "Sud ognjeni, posljednji sud, scenski je strukturiran kao golemi poliptih unutar kojeg se jasno razabire dominantna okosnica što se proteže od Kristova sjedišta na vrhu do đavolskih mansija na dnu prizorišta. Lijevo i desno od središnje točke vertikale nalaze se bočne mansije kojih se 'stanovnici' u danom trenutku uključuju u zbivanje."¹³⁷

Iz prethodno spomenutih primjera mogli smo vidjeti da se u mirakulima *Muci svete Margarite*, kao i u *Svetom Panuciju* (a slično je i s misterijima) zbivanja uglavnom odvijaju u neprekidnu horizontalnu slijedu, te da tek pri njihovu kraju dolazi do spajanja horizontalne s vertikalnom linijom (kada mučenici zazivaju Kristovu pomoć). Pri tome, kao što i ističe Batušić, nebeski stanovnici aktivno ne ulaze među mučenike, te je pozornica u njima uglavnom strukturirana horizontalno. U primjerima, pak, moraliteta procesualni agonski put ne postoji, a za

¹³⁶ Batušić, 1989, 314-315.

¹³⁷ Batušić, 1989, 312.

prikazivanje stanja koja su posljedica prethodnih, gledatelju nepoznatih akcija primjerena je pozornica vertikalne simultane strukture. Točan je Batušićev sud da "takva pozorička struktura upućuje na izrazito disputacijski scenski diskurs u kome unutrašnja dinamika monologa i dijaloga zamjenjuje dinamiku kretanja po vodoravnoj pozornici misterija odnosno mirakula. Svatko tko se našao unutar strukture ove pozornice-križa donio je u vlastitu mansiju dramski naboj svoga životnog puta koji je u toj finalnoj postaje spreman za konačnu erupciju: za ushit sreće i blaženstva ili pak krik očajja i uzaludnog vapaja što ga prati u strašne paklene muke."¹³⁸

¹³⁸ Batušić, 1989, 314.

5. Zaključak

U zaključku bismo, napokon, pokušali dati konačan odgovor na pitanje u kakve skupine možemo razvrstati dramska djela nastala u razdoblju srednjega vijeka, te koje im nazive možemo pridati odnosno, pokušat ćemo opravdati terminološka rješenja koja smo predložili na početku analize dramskih predložaka koji su svojim postankom vezani uz medijsko doba.

Slijedeći Pavličićeva istraživanja ukazali smo na činjenicu da po stupnju konvencionaliziranosti pojedinih aspekata djela možemo razlikovati tri stupnja podjele. Prvu, najopćenitiju i najveću skupinu djela - *književnu vrstu* - nazvali smo terminom **crkvena drama**. Definirali smo ju kao fikcionalno djelo specifičnog sadržaja u kojem nema autorskih komentara, a pisano je u obliku dijaloga. Aspekti koji su nam pomogli pri njenoj određenoj takvi su da ih ona dijeli s drugim *vrstama*: fikcionalnost dijeli s liturgijskim tekstovima, crkveno-pripovjednom prozom, poučnom prozom i sl.; sadržaj dijeli s većim dijelom srednjovjekovnih proznih i poetskih vrsta; dijaloški oblik s npr. dijaloškim pjesništvom i sl. Ne smijemo zanemariti ni odnos **crkvene drame** prema folklornim dramskim (ali i pjesničkim) oblicima, jer su u srednjem vijeku folklor i kazalište imali mnogo više dodirnih točaka nego u novo doba.¹³⁹

Činjenica da su svi ti elementi spojeni zajedno i da stoje u specifičnom odnosu karakterizira, kao što tvrdi i Pavličić, posebnost te *vrste*. Na taj se način **crkvena drama** kao *vrsta* razlikuje i od *komedije*, tj. *tragedije* - dramskih vrsta nastalih u razdoblju antike. Bitan razlikovni moment pri njihovom diferenciranju je sadržajni - temeljno je obilježje

crkvene drame, u odnosu na druge dramske vrste nastale u okviru drugih žanrovskih sustava, njena vezanost uz osnovne elemente kršćanskog pogleda na svijet, tj. uz obrazac dat u *Bibliji* kao temeljnoj knjizi kršćanstva. Uz pojam sadržaja ovdje, naravno, valja uključiti i njegovu obradu kako u smislu konvencionaliziranog odnosa prema sadržaju koji je zajednički većem broju djela, tako i u formalnom smislu. Važno je, napokon, napomenuti da crkvenu dramu kao *književnu vrstu* nigdje ne možemo sresti u čistom obliku, jer se svaka književna forma u nju uključuje tako da nedvojbeno pripada nižoj skupini unutar nje.

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

¹³⁹ Vidi Bošković-Stulli, 1983; Lozica, 1990; Novak, 1986.

dramskom (sveštenik je glumac), didaktičkom (ona tumači dogmu predočujući činjenice), lirskom (muzika i horsko pevanje)."¹⁴⁰

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

Sljedeća *podvrsta crkvene drame* je crkveno prikazanje.¹⁴¹ Nastala je ona za potrebe pučkih pobožnosti, a njezina uvjetovanost novom primjenom i praktičkim životom reflektirala se je u nizu specifičnih karakteristika na temelju kojih se ona mogla odvojiti od *vrste crkvene drame*, ali i od *podvrste liturgijskih drama*. Tematika, iako bitno proširena, u toj *podvrsti* ostaje ista kao i u njoj nadređenoj *vrsti*, ali i suprostavljenoj *podvrsti*. Namijenjenost novom krugu gledatelja uvjetovala je prelazak na narodni jezik, izlazak iz crkvenog prostora na trg ispred crkve, spuštanje stila na razinu slušatelja, izravno obraćanje gledateljima s ciljem snažnog poticanja emocija i religiozno-didaktičnog poučavanja. Te su pak osobitosti odredile strukturu prikazanja koja ne poznaju podjelu na činove, a najčešće obuhvaćaju prolog, komentare unutar teksta i epilog. Tijekom pravocrtno vođene radnje bez izraženih dramskih napetosti likovi u njima poprimaju osobine "uloga", nisu

¹⁴⁰ Simon, 1988, 442.

¹⁴¹ Bez obzira na to što u nazivima naših starih prikazanja nije vidljivo razlikovanje prema njihovom sadržaju, već su ona mahom (izuzev prikazanja *Mišteri vele lip i slavan...*) obilježena jedinstvenim terminom *prikazanje*, tj. *skazanje*, držimo da među njima postoje određene sadržajne (a time i formalne) razlike. Stoga smo se za definiranje tih međusobno različitih tematsko-formalnih podskupina poslužili terminima koje crkvena drama dobiva u engleskom srednjovjekovnom kazalištu - vidi D'Amico, 1972.

psihološki razrađeni, a postupci su im podređeni strogo kodiranom predlošku iz kojeg su potekli. Iz takove kompozicije proizlazi i simultana pozornica na kojoj su se u vrijeme vjerskih praznika izvodile predstave. Većina je prikazanja u srednjem vijeku djelo anonimnih autora, a pisana su ona osmeračkim distisima koji su ponajbolje odgovarali misaonim dometima tadašnjeg pučkog čovjeka.

Unutar *podvrste crkveno prikazanje* odjelito možemo promatrati tri podskupine djela koje posjeduju više posebnih, samo za njih karakterističnih osobina. Te podskupine nazivamo *žanrovima*; oni predstavljaju svojevrsnu "interpretaciju vrste", te neminovno smjeraju nekim ciljevima koji se takvom interpretacijom žele postići. Tradicionalne teme i motivi po kojima se oni međusobno razlikuju služili su u njima kao signal za stvaranje specifičnog raspoloženja među gledateljima. Svi ti žanrovi posjeduju osobine karakteristične za podvrstu iz koje su potekle, ali i neke karakteristike na osnovi kojih ih možemo razlikovati. Unutar njih je, kao što smo i spomenuli, strogo utvrđen tipičan sadržaj: *misteriji* obrađuju teme iz starozavjetnoga ili novozavjetnoga materijala, prije svega, one o Kristovu rođenju, mucu i uskrsnuću; *mirakuli* su posvećeni temama iz svetačkog života; *moraliteti* moralnim pitanjima vezanim uz teme posljednjega suda. Tako utvrđen sadržaj utjecao je i na osobit način obrade svakog žanra ponaosob (sadržaj je, naime, uvjetovao osobit raspored i ulogu aktera unutar radnje, kao i način strukturiranja pozornice). Navedeni su *žanrovi* nastali interpretacijom *podvrste crkveno prikazanje* unutar žanrovskog sustava srednjeg vijeka. Utjecaj tog sustava na navedene žanrove je trajan, tj. njihova je osnovna osobina da se prenose iz sustava u sustav, te tako i sami postaju predmetom interpretacije. Kao osebujne povijesne kategorije koje pretpostavljaju određeni kontinuitet u kojem njihov temeljni model ostaje nepromijenjenim one vremenom poprimaju nove

sadržajno-formalne i značenjske komponente, te postaju osnovom za razumijevanje niza dramskih tekstova koji su nastajali tijekom stoljeća razvoja hrvatske dramske književnosti.

Slijedeći teorijske pretpostavke moderne genologije (točnije, Pavličićev genološki model) pokušali smo, dakle, predložiti što je moguće točnije termine kojima bismo mogli imenovati različite grupe srednjovjekovnih dramskih formi (*vrste*, *podvrste* i *žanrove*). Na temelju istraživanja korpusa književnih djela koja posjeduju određene formalne i sadržajne sličnosti, a čiji je postanak vezan uz medijevalno doba nastojali smo opravdati (s početka rada) predložena terminološka rješenja. Slijedeći istraživanja recentnih teoretičara i povjesničara hrvatske dramske baštine, te postupke vertikalne, tj. horizontalne kalsifikacije književnih formi, došli smo do zaključka da po stupnju konvencionaliziranosti pojedinih aspekata djela unutar dramske književnosti srednjega vijeka možemo razlikovati tri stupnja podjele književnih skupina: *vrste*, *podvrste* i *žanrove*. Unutar dramske *vrste* kojoj smo pridodali naziv crkvena drama izdvojili smo dvije *podvrste*: liturgijsku dramu i crkvena prikazanja. Unutar, pak, crkvenih prikazanja razlučili smo tri podskupine - misterije, mirakule i moralitete - koje posjeduju više posebnih, samo za njih specifičnih osobina, a koje možemo uvrstiti u grupu tzv. književnih *žanrova*.¹⁴²

¹⁴² Spomenutu bismo podjelu grafički mogli prikazati na slijedeći način:

VRSTA	CRKVENA DRAMA		
PODRVSTA	LITURGIJSKA DRAMA	CRKVENO PRIKAZANJE	
ŽANR		MISTERIJ	MIRAKUL MORALITET

6. Literatura:

Akston, Ričard

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

Auerbah, Erih

1978 *Mimesis*, Nolit, Beograd.

Badalić, Josip

1973 *Muka Isukrstova - neobjavljena varijanta starohrvatskog prikazanja*, u: *Mogućnosti*, XX, Split, 7, 695-700.

Batušić, Nikola

1975 *Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve*, u: *DHK- Uvod*, Čakavski sabor, Split, 57-72.

1978 *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb.

1985 *Struktura srednjovjekovne pozornice*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, Split, 415-425.

1989 *Scenski prostor Marulićevih drama*, u: *DHK - Marko Marulić*, Književni krug, Split, 306-318.

(Biblija)

1969 *Biblija*, Stvarnost, Zagreb.

(Biblijski leksikon)

1988 *Biblijski leksikon*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb.

Bošković-Stulli, Maja

1983 *Usmena književnost nekad i danas*, Prosveta, Beograd.

Bratulić, Josip

1972 *Apokrif o prekrasnom Josipu u hrvatskoj književnosti*, u: *Radovi staroslavenskog instituta, knjiga 7*, Staroslavenski institut "Svetozar Ritig" u Zagrebu, Zagreb, 31-122.

1985 *Srednjovjekovne bratovštine i crkvena prikazanja*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, Split, 425-457.

D'Amico, Silvio

1972 *Povijest dramskog teatra*, NZMH, Zagreb.

Demović, Miho

1985 *Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko - glazbenim kodeksima u Hrvatskoj*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, Split, 242-292.

Fališevac, Dunja

1989 *Genološki i naratološki problemi u vezi s hrvatskom srednjovjekovnom prozom*, u: Fališevac, Dunja, *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, SNL, Zagreb, 7-29.

Fancev, Franjo

1925 *Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi*, u: *Narodne starine*, IV, 1-15.

1928 *Novi prilozi za povijest hrvatske crkvene drame*, u: *Nastavni vjesnik* knj. XXXVI, Društvo srednjoškolskih profesora, Zagreb, 1-21.

1939 *Muka Spasitelja našega i Uskrsnuće Isukrstovo - dva hrvatska prikazanja 15. vijeka*, u: *Grada za povijest književnosti hrvatske*, knj. XIV, JAZU, Zagreb, 241 - 287.

Flaker, Aleksandar

1968 *Književne poredbe*, Naprijed, 1968, Zagreb.

Frye, Northrop

1979 *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb.

(Grada)

1932 *Noćno viđenje Svetoga Bernarda do proklede duše s telom na grobu karajuče, kruto hasnovito čteti*, u: *Grada za povijest književnosti hrvatske*, knj. XI, JAZU, Zagreb, str. 42-63.

Hamburger, Käte

1976 *Logika književnosti*, Nolit, Beograd.

Hercigonja, Eduard

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

Ibersfeld, An

1982 *Čitanje pozorišta*, Zodijak, Beograd.

Jauss, Hans Robert

1970 *Teorija rodova i književnost srednjeg vijeka*, u: *Umjetnost riječi*, XIV, 3, 327-352.

1978 *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd.

Klaić, Bratoljub

1986 *Rječnik stranih riječi*, NZMH, Zagreb.

Klaić, Dragan

1988 *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad.

Kolumbić, Nikola

1975 *Neka pitanja postanka i razvoja hrvatske srednjovjekovne drame*, u: *DHK - Uvod*, Čakavski sabor, Split, 36-56.

1985 *Hrvatska srednjovjekovna drama u vremenu i prostoru*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, Split, 5-15.

1986a *Dramske transformacijske strukture*, u: *Radovi*, 25, 15, Filozofski fakultet, Zadar, 97-128.

1986b *Razvojni put hrvatske srednjovjekovne drame*, u: *DHK - Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, Književni krug, Split, 5-23.

1994 *Po običaju začinjavac*, Književni krug, Split.

Kovačević, Marina

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

Laloux, Joseph

1981 *Uvod u sociologiju religije*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb.

Lihačov, Dimitrije Sergejevič

1972 *Poetika stare ruske književnosti*, Književna misao, Beograd.

Lozica, Ivan

1990 *Izvan teatra*, Teatralogijska biblioteka, Zagreb.

Lukač, Đorđ

1958 *Istorijski roman*, Kultura, Beograd.

Marulić, Marko

1986 *Drame*, Teatralogijska biblioteka, Zagreb.

Morović, Hrvoje

- 1980 *Trogirska liturgijska igra*, u: *Mogućnosti*, XXVII, 10-11, Split, 1115-1124.

Novak, Slobodan Prosperov

- 1985 *Logika tijela i retorika ideologije u hrvatskom religijskom kazalištu*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, Split, 398-414.
- 1986 *Dramski rad Marka Marulića*, u: Marulić, Marko, *Drame*, Teatralogijska biblioteka, Zagreb, 9-80.
- 1996 *Povijest hrvatske književnosti (Od početaka do Krbavske bitke)*, I. knjiga, Antibarbarus, Zagreb.
- 1997 *Povijest hrvatske književnosti (Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604.)*, II. knjiga, Antibarbarus, Zagreb.

Novak, Slobodan P. / Lisac, Josip

- 1984 *Hrvatska drama do narodnog preporoda I. i II. dio*, Logos, 1984, Split.

Pavličić, Pavao

- 1979 *Metodološki problemi književne genologije*, u: *Umjetnost riječi*, XXIII, 3, 143-171.
- 1983 *Književna genologija*, SNL, Zagreb.

Peleš, Gajo

- 1999 *Temačenje romana*, Artresor, Zagreb.

Perillo, F.S.

- 1978 *Hrvatska crkvena prikazanja*, u: *Mogućnosti*, Split.
- 1985 *Jedna latinska tragedija u talijanskoj i hrvatskoj književnosti*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, Split, 34-57.

Petrović, Svetozar

- 1963 *Kritika i djelo*, Zora, Zagreb.
- 1972 *Priroda kritike*, Liber, Zagreb.

(Rečnik književnih termina)

- 1985 *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd.

Senker, Boris

1985 *Didaskalije u srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta*, u: *DHK - Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, Književni krug, Split, 426-451.

Simon, Alfred

1988 *Misterija i liturgijska drama*, u: Klaić, Dragan, *Pozorište i drame srednjeg veka*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 441-453.

Slabinac, Gordana

1987 *Hrvatska književna avangarda*, August Cesarec, Zagreb.

Slamnig, Ivan

1981 *Hrvatska versifikacija*, Liber, Zagreb.

Solar, Milivoj

1971 *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb.

1989 *Teorija proze*, SNL, Zagreb.

1997 *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb.

Staiger, Emil

1972 *O temelju pojmova pjesničkih rodova*, u: *nova evropska kritika*, II, Marko Marulić, Split, 1972.

1996 *Temeljni pojmovi poetike*, Ceres, Zagreb.

(Stari pisci hrvatski)

1872 *Stari pisci hrvatski - Pjesme Mavra Vetranića*, knj. IV, JAZU, Zagreb

1893 *Stari pisci hrvatski - Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, knj. XX, (ur. Valjevac, M.) JAZU, Zagreb.

Steiner, George

1979 *Smrt tragedije*, Prolog, Zagreb.

Škreb, Zdenko

1976 *Studij književnosti*, Školska knjiga, Zagreb.

1981 *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb.

Škreb, Zdenko / Stamać, Ante (ur.)

1998 *Uvod u književnost, Teorija, metodologija*, GZH, Zagreb.

Štajger, Emil

1978 *Umeće tumačenja*, Prosveta, Beograd.

Štefanić, Vjekoslav

1969 *Hrvatska književnost srednjeg vijeka, V stoljeća hrvatske književnosti*, Matica Hrvatska, Zagreb, 3 - 69.

Tomasović, Mirko

1977 *O hrvatskoj i romanskoj tradiciji*, Mladost, Zagreb.

Tomaševski, Boris

1998 *Teorija književnosti / Tematika*, MH, Zagreb.

Velek, Rene / Voren, Ostin

1968 *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd.