

ODNOS MISTIČKOG RITUALA ŽRTVE I PUČKE TEATRALNOSTI

Branimir Donat

Kada sam prije dvadesetak godina istraživao strukture tzv. pjesničkog teatra Miroslava Krležę, među ostalim sam upozorio i na njegovu pučku utemeljenost. Ovo iskustvo posebno se nametalo i kristaliziralo u kontekstu čitanja *Kraljeva*, drame u kojoj sam otkrivao brojne pojedinosti što ukazuju i potvrđuju na povezanost s pučkim kazalištem i najvješću njegovu obnovu.

Već struktura same scene, a to je niz »mansionesa« u prostoru velikog godišnjeg kraljevskog sajma, scena koja je u isti mah simbol polisa i univerzuma, zatim nazočnost puka u najširem značenju pojma kao neposrednih sudionika dramskog misterija, nebriga za jedinstvo i kauzalitet vremena i prostora, te nepriznavanje konvencija psihološke dramaturgije — sve su to bile značajke s kojima se susrećemo još u prvim danima povijesti hrvatske drame i kazališta. Uostalom i mnogi drugi dramski tekstovi iz ciklusa *Legendi* posjeduju jasno uočljive strukturalne značajke srednjovjekovnih ludusa i moraliteta kojima su čak i tematski bliske (*Isus i njegova sjena, Saloma, Adam i Eva, Kraljevo, pa čak i Golgota*).

Stjecajem sretnih okolnosti ljeto 1969. bijaše značajno za obnovu kazališnog zanimanja za stara hrvatska crkvena prikazanja. Izvedbe Pri-

kazanja života svetoga Lovrinca na Splitskom ljetu i Prikazanja i muke svetih Ciprijana i Justina na Dubrovačkih ljetnim igrama, aktualizirale su naš odnos prema vlastitoj dramsko-scenskoj tradiciji koja, kao što znamo, nije nikada bila dovoljno vrednovana ne samo u sklopu proučavanja kazališne prakse, nego je čak ostala izvan sklopa ozbiljnijeg bavljenja starom hrvatskom književnošću. Činjenica da osim malog izbora u I. knjizi kolekcije Pet stoljeća hrvatske književnosti (*Književnost srednjega vijeka*), nije tiskan nikakav zbornik poslije onog što ga je priredio Slovenac Valjavec objavljenog iste (daleke) godine kada je rođen Miroslav Krleža.

* * *

Nažalost, vrijedni prilozi ovoj problematici profesora Fanceva ostali su zakopani po raznim filološkim revijama. Uza svu njegovu istraživačku lucidnost, tekstološku pouzdanost sve te radove valja ipak shvatiti kao predradnje nužne da bi se ovom dijelu duhovne produkcije priznao književni status.

Da bi se, međutim, pažnja usmjerila na ranije zaobiđene ili neshvaćene aspekte spomenute književno-scenske produkcije, da bi se ne samo u literarnom, nego i u sociološkom smislu ovaj segment naše baštine valorizirao, valja problematici ovog književno-konfesionalnog žanra pristupiti istodobno s nekih zaboravljenih, ali i s nekih novih aspekata odnosa i uzajamnosti književnog izraza i društvene funkcije a da se pri tom ne zaboravi moguća inverzija koja istražuje u njima socijalni izraz epohe i književnu funkciju teksta i njegova uprizorenja.

Polazišta mogu biti različita, ali u obzir svakako valja uzeti odnos mističkog sadržaja, pravila rituala, funkciju maske, te praksu pučkog mimusa. Slijed istraživanja mora teći od apstraktno-simboličkih radnji, kao što je mistička pretvorba u misnom obredu, fabulativnih metamorfoza i čudesa kojima obiluju odabrani uzorci primjernog ponašanja. Pri tom valja imati na umu i upozorenje Jeana Divignauda koje glasi: »Ni u jednoj drugoj eposi ljudi nisu toliko živo nastojali kao što je to u srednjem veku da čvrsto uklope Boga u svoj svakidašnji život, ne samo kroz religiju (koja se i sama razvijala nastojeći pri tom da čvrsto uklopi društveni život u Crkvu), nego i kroz odnose koji su se uspostavljali među ljudima.«¹ S druge strane ne smije se zaboraviti jezična situacija (umjetničko ekspresivnu ulogu stiha, ali isto tako i na njegovu mnemotehničku funkciju) odnos prema književnim djelima pisanim na narodnu u istim

ili bliskim sredinama i vremenskim sekvencama, zatim pomak, odnosno primicanje dominantama pučkog govora u koje je sve te *visoke* sadržaje uklopiti, iskazati i stopiti tako da budu razumljivi na razini srednjovjekovnog *communitasa* koje je spremno, jasno ako to može, prihvatiti najrazličitije konvencije iskazivanja sakralnosti, društveno-moralne homogenosti, te priznavanje raznih oblika hijerarhija vlasti i moralnih normi.

* * *

U književnoj formi *prikazanja* prvi put dolazi do promjene funkcija i konvencija. Postoji uzvišena, jasno kontrolirana sveta priča (u dogmatском smislu), zapravo kanonizirani mitski sadržaj. S druge strane stoji nekanonizirana jezična zbilja. Sklop tih komponenti određuje stvarnu povezanost i prožetost predočenih simbola i korištenih rituala čiji je socijalni sadržaj bitno blizak konkretnim životnim alternativama, prijelomima i odlukama, a koje sudbonosno utječu na daljnji razvoj ličnosti, njeno ponašanje. Tako *prikazanja*, odnosno sve scenske izvedbe bitno utječu na stil društvenog života komune u kojoj su izvođene. Konkretni jezično-topografski ili etnografski momenti pri tom ne sprečavaju da se uklope u apstrakcije postojećih kozmoloških slika, naprotiv, upravo te pojedinosti služe da se pojača i naglasi zajedništvo ne samo u vjeri i načinima njezina iskazivanja nego i na uvjerenju o stalnom prožimanju mikrokozmosa i makrokozmosa.

Činjenica da pučka riječ u odnosu na posvećeni latinski crkvenih obreda, dobiva pomalo na značenju, da neprimjetno ulazi i u prostor svetih spisa, legendi, moraliteta, da se pučanin preobražava u Krista, da se uspinje na oltar pokazuju kako se na tradicionalnu temu upućivanja, inicijacije u tajne vjere povezuju novi običaji. Dolazi do identifikacije između svećenika kao Kristova namjesnika na zemlji i onog koji glumi Krista uz pomoć igre, maske i riječi koje su bile njemu pripisivane. Od prvotne poniznosti služenja doslovnosti biblijskog teksta pomalo se odstupa i element slobodne igre predstavljanja uskoro će u komediji poprimiti gotovo orgijastički značaj. Teatralizacija prerasta okvire svog prvotnog zadatka. Mislim da se ovdje približujemo problemu što ga je postavio Jean Divignaud kada shvaća da je pisac i izvođač došao do ideje o »slobodnom razvrstavanju simbola«² i ne treba li tražiti upravo u ovoj izmjeni ulogu klica onog »što moramo nazvati umetničkom vještinom pisaca misterija« koja se očitovala u sposobnosti »što su *rasplet koji je bio* neizbežan oni uspevali da predstave kao neizvesan? Zar se u misterij-

jama uticaj gradova nije ispoljavao u tom stavljanju neumitnog pod znak pitanja i u tom nespokoju koje je proisticalo iz jednog očekivanja iščekivanja? To razvrstavanje, to organizovanje raznih simbola u skladu s jednom lestvicom vrednosti sugerisalo je predstavu o čoveku kao biću sposobnom da nasluti slobodu slobodu delovanja i izbora koju je neprestano poricala opšteprihvaćena predstava o svetu kojim Bog gospodari i u kome on neprestano utiče na sve što se događa, kao i predstava o proklesnoj ljudskoj prirodi na koju ljudi nisu u stanju da utiču ni u najmanjoj meri...«³

* * *

Osvrnemo li se i pokušamo li se prisjetiti u kakvim se prostorima i u kakvim scenskim okolnostima zbiva evropsko srednjovjekovno kazalište, kada pogledamo razne oblike scenskog prostora, primjerice kada usporedimo poznati historijski dekor *Pasija* koje su se održavale u Valenciennes, čiju su parafrazu koristili Teofilovci na Sorbonni tridesetih godina, a na koju se oslonio i Božidar Viočić pri postavljanju *Prikazanja i muke svetih Ciprijana i Justine* u Dubrovniku ili pak bacimo pogled na organizaciju scensko-izvođačkog prostora u Donaueschingenu ili ako pak pokušamo u prostor smjestiti rekonstrukciju što nam je predlaže Nikica Batušić u studiji *Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke Stolne crkve*, uočavamo postojanje stalno fiksiranih mjesta na kojima se zbivaju određena, kanonom propisana zbivanja i radnje. Kanon nije kazališnog podrijetla, ali je posredstvom jasno naznačenih mansionesa ili luoggia ipak bio i scenska obaveza isto tako jasno motivirana kao i pojedine etape pasije i njena stroga vremenska i prostorna određenost u *Bibliji* ili možda nekim apokrifima.

Dakle, kao konstantu treba prihvatiti ne samo kanonizirane sadržaje, mjesta na kojima su se izvodili nego čak i dužinu tekstova koje su izvodili u točno fiksirane dane. Primjer *Muka spasitelja našega* s obredom za cvijetnicu i veliki petak ima oko 4.000 stihova, što predstavlja tek osminu jednog od najpoznatijih tekstova na istu temu Francuza Arnoula Grébana. Uz svaki pokušaj razrade ideje o načinu uprizorenja naših tekstova valja imati na umu i običaje koji su bili povezani uz crkvene obrede: instituciju božjeg groba, početak stvaranja tradicije jaslca i evokacija putovanja triju kraljeva-mudraca, procesija flagelanata ili nekih drugih bratovština, te prakse tijelovske procesije koju možemo shvatiti i kao reverziju pokladne povorke. Uostalom, napomenimo da se

i institucija svetkovine Tijelova pojavljuje u XIII. stoljeću, pa bi možda i ovaj podatak iz crkvene povijesti mogao nešto reći o strukturi i funkciji pasijskog teatra.

Usporedba organizacije kipova na oltarima pojedinih svetaca, kraljevski i velikaški grobovi, zatim svete slike na kojima se prikazuju identični sadržaji također govori i o predmetu koji je predmet naše radoznalosti. — Deus i decorum.

U *Davnim danima* saznajemo kako je budući pisac *Kraljeva* i ostalih *Legendi* mnogo vremena proveo u igri pred oltarićem. Ne radi se ni o kakvu izuzetku. U rekvizitariju igračaka za djecu gdje su se nalazile kuhinje, sobe, suđe i ostali pribor namijenjen za imaginarni život lutaka ili pak djece nalazili su se i oltarići. Čitanje muke Isusove na veliki petak bijaše dojmljivo. Plač Jeremijin ili nekog drugog biblijskog proroka trajao je gotovo cijelo poslijepodne i korsku recitaciju od vremena na vrijeme je prekidalo udaranje molitvenicama o crkvene klupe. Dojam je bio i mističan i strašan. U mraku zagrebačke katedrale moglo se očekivati čudo. Talko je bilo još i u mome djetinjstvu. Da je praksa uprizorenja *Muke* bila još živa poslije II. svjetskog rata neka posvjedoči i ovaj podatak: na veliki tjedan 1946. u tadašnjoj Franjevačkoj dvorani, današnjem kazalištu *Komedija* gledao sam uprizoreni križni put. Čiji se tekst izvodio ne znam, možda Velimira Deželića ili nekog drugog minor-nog međuratnog pisca? Sve ovo spominjem zato da bih posvjedočio da su *prikazanja* dvije stotine ili čak četiri stotine godina ranije morala funkcionirati kao pravi dramski tekstovi i da se ideja o uprizorenju mističnih zbivanja iz kršćanstva zadržala u nas sve do završetka rata. Žalost i strah konstitutivni elementi melodrame imali su utjecaj na formiranje ideje kazališta. Kao što nas poučava Eric Bentley »melodrami je svojstveno paranoidno viđenje svijeta: progone nas i nama se pričinja da su se živa bića ili obični predmeti, sve na svijetu, urotilo protiv nas, i žude našu smrt. Određenije govoreći neuduhotvorenih predmeta u melodrami nema. Čak i pejisaž oživljuje — premda samo zbog toga da bi nas strašio.«⁴

* * *

Evropski simbolizam, odnosno njegova želja da poeziju predoči posredstvom mističkih nagovještaja i slutnji ne samo u poeziji i prozi nego i u kazalištu bijaše poticajem radoznalim duhovima da objašnjenje svoje poetike potraže u povijesti. Tako je došlo i do buđenja zanimanja za ovaj tip kazališta koji je po mnogo čemu odgovarao težnjama simbo-

lista da stvore dramaturgiju koja neće biti ovisna od oponašanja konkretnog života, nego će biti transmutacijski posljedica mističkih preobraženja i egzaltacija. Put do novog je i ovaj put išao preko arheoloških iskopina duhovnih težnji prošlosti. Misterije pučkog srednjovjekovnog teatra, obnova kazališta lutaka, otkriće japanskog No teatra i još neka otkrića s područja povijesti umjetnosti u tom su pogledu bili više nego poticajni. Kada smo već malo skrenuli prema krajnjem Istoku upozorimo i na stanovitu sličnost između spominjanih mansionesa i strogo kanoniziranog rasporeda glumaca (njihovih uloga i točno određenih mjesta na kojima se odvijaju određeni dijelovi scenske izvedbe No drama).

Vraćanje počelima nije se iskazivalo samo težnjom da se ostvari teatar nejasnih slutnji nego i željom da se obnove iskustva jednostavnog »siromašnog« scenskog prikazivanja, kao i one konstante koju nazivamo teatralnošću. U tom su procesu povijesne i strukturalne okolnosti pomogle da se taj pro povijesni proces odvija u dva suprotna smjera: prema teatru budućnosti i prema teatru prošlosti.

Da bi se ostvario programski modernitet (otklon od kazališta naturalističke doslovnosti tražio se oslonac u naivitetu poetskog prikazivanja) negdje na pola puta prema budućnosti nalazila se scenska literatura prožeta nostalgijom prema vlastitim zaboravljenim počecima. Mit, simbol, ritual, znak ponovo postaju scenski zanimljivi i dramski produktivni jer uspostavljaju režim pjesničkih slika, govor slutnji i naznaka koje mogu razrasti sve do verbalnih opsjena i oniričke ekstaze. Istodobno dolazi do obnove zanimanja za kanonizirane sižeje što prirodno vodi već spominjanom zanimanju za scensku legendu, mirakul, feeriju. Začaranost je pretpostavka kazališta koje se želi zbivati i s druge strane scene, međutim, u tom času tradicionalna vjera, njezina pučko-naivna predanost zamijenjena je vjerom u čudo poezije. Do te promjene je možda došlo i zbog toga što je u međuvremenu nestala podloga za iskonski eshatološki strom, a nova egzistencijalna strepnja pokušava se prekriti Majinim velom i riješiti primjenom logike bajke. Maeterlinck, Aleksandar Blok — svaki na svoj način svojim vlastitim scenskim simbolizmom ilustriraju stanje i čine scenski aktuelnim one težnje koje će nešto kasnije Jeats u svojim kraćkim komadima ostvarivati uz pomoć teatarskih iskustava preuzetih od Istoka. Upravo svojim bezrezervnim povjerenjem i nadom u moć poezije oni su modernu dramu i kazalište doveli do ruba nemogućeg. Beckett je njihovu žudnju za nemogućim i nestvarnim doveo do apsurdna kada je započeo pisati svoju dramaturgiju šutnje.

Iskustva brojnih komparativnih istraživanja upozoravaju nas na niz povijesnih i strukturalnih podudarnosti između poetike prikazanja i zbilje dijela evropske scenske umjetnosti i od Wagnera do naših dana. Otkrića su kontroverzna, ponekad paradoksalna — a što samo potvrđuje životnost tradicije iz koje su se razvili.

Nikolaj Evreinov, jedan od najznačajnijih obnovitelja ruskog i sovjetskog kazališta, redatelj i kazališni teoretičar koji se pojavio s posljednjim naraštajem ruskih simbolista postaviti će u Petrogradu 1907. na scenu dva starofrancuska komada, jer je intuirao da mu njihova naivnost, čednost i izvorna poetičnost omogućiti oslobodenje scenskog govora da će na taj način osloboditi iskonsku *teatralnost*, da će tako možda u gledalištu osloboditi spontanost usnulu u intelektualnim disputama ili psihološkim analizama bića kojemu je racionalizam modernog uma razorio osjećajnost kojom je pipao bilo postojanja.

Da je ideja pučke misterije mnogo šira no što se to na prvi pogled čini uskoro je dokazao Evreinov. Upravo je on bio najzaslužniji da se ostvaruju neke ideološke premise Kerženceva. Njegova je neposredna zasluga da je postavio nekoliko masovnih spektakla u kojima je pokušao teatralizirati eshatologiju revolucije i to tako da se oslonio na iskustva svoga rada sa srednjovjekovnim teatrom.

Da ne duljimo, ovaj je redatelj postavio *Miracle de Théophile* i *Jeu de Robin et Marion*, ali će s isto toliko uspjeha režirati *Zauzimanje Zimskog dvorca* u kojem će sudjelovati 6.000 izvođača koji će ovu povijesnu rekonstrukciju igrati pred 100.000 gledalaca.

Nebrojene su slike srednjovjekovnih slikara gdje se oku otkriva scenska paradigma koja je bila vjerna reprodukcija duhovne slike svijeta i osjećanja simultanosti svijesti o temeljnim kršćanskim i prirodnim istinama, te načinu na koji se one mogu učiniti zornima i društveno uporabljivima.

Memingova slika *Kristovo stradanje* svojom ikonografijom i simboličkom rekapitulacijom prostora i simboličnih »postaja«
vrlo uvjerljivo sve ovo potvrđuje.

Budući da se o naravi scenskog izvođenja ne samo naših nego i prikazanja drugih naroda vrlo malo zna, čini mi se da nam načela kršćanske ikonografije i simbolike mogu pomoći u rješavanju problema. Ne samo misterij Velikog tjedna, isto tako i brojni sveci s kojima se

kao dramskim junacima susrećemo u narativnoj dramaturgiji naših prikazanja imaju vrlo jasno određene svoje ikonografske znakove i legende fiksirane u djelima poput *Legenda aurea* Jacoppo da Voragine. O scenariju izvođenja prikazanja, kao i o njegovoj poučno-nabožnoj funkciji dragocjene podatke nam pružaju slike iz tzv. *Biblia pauperum*, svojevrsnog srednjovjekovnog slikarsko-književnog žanra, nalik suvremenom stripu, ali sa zbivanjima iz života Isusa ili raznih svetaca. Ove priče u slikama i najnužnijim tekstovnim objašnjenjima bile su namijenjene nedovoljno obrazovanom puku. Slično nam nešto kazuju i poliptisi sa crkvenih oltara u kojima je naglašen njihov *prikazivački* značaj.

* * *

U *Otkrivenju* Ivanovu na nekoliko se mjesta susrećemo s naznakom: *pozornica*. Nabrojimo nekoliko primjera. U I. dijelu stoji *Pozornica* sedmerostruki svijećnjak; u II. dijelu *pozornica* je Božje prijestolje; u III. dijelu *pozornica* je kovčeg saveza; u IV. *pozornica* je šator svjedočanstva itd.

I bez ovakvih naznaka nije teško otkriti da *Otkrivenje* nije samo određeni književni žanr, nego da ono istodobno predstavlja i dramatično zasnovanu teologiju povijesti.

U velikoj većini prikazanja, gotovo jednako kao i u dramskim ofcijama *pozornica* je sačinjena od niza mansionesa, odnosno postaja na kojima se odvija neka od sekvenca poučne svete priče. Očita je sličnost s postajama križnog puta, gdje je točno utvrđeno na kojem mjestu što ima reći neki od sudionika. Sve je zapisano unaprijed u jedan čvrsti kontekst koji se morao zbog teoloških razloga strogo poštovati. »Dobija se utisak da su predstave komada sa verskom sadržinom obavijale pojedinca olovnim omotačem koji je predstavljao potpuno uređeni svet, ta tavnica iz koje nije mogao da izađe a da pri tom ne počini grijeh i izgubi život. Čovjek je bio zatočen u uskom prostoru između 'plašta kralja zlih duhova' i raja. Pozorištu nije polazio za rukom pokušaj da prikazivanom junaku ulije snagu koja bi mu omogućila da se suprotstavi preprekama i prinudama kojima ga je društvo okruživalo. Zatvoren u višnju milost što izvire iz položaja koji mu je Bog na zemlji dodelio, pojedinac bi mogao da se iščupa iz uskog okvira koji ga drži prikovanog onde gde se nalazi. Ni u jednoj misteriji, ni u jednoj dramatizaciji svete tajne pričešća, ni u jednoj liturgijskoj drami nećemo moći da otkrijemo takvog pojedinca...«⁵

Prikazanje već samim svojim imenom upućuje na prezentaciju neke istine, neke ljudske građe (moralne i socijalne naravi), tajne u čiji sveti značaj ne postoji sumnja, ali koje treba tako obznaniti da nestane bilo kakva klica nevjere u njihovu zbiljsku neopstojnost. Sve što se zbiva služi da bi se potvrdila i učvrstila istina, da bi se psihološki i povijesno provjerio odnos pojedinca prema njoj. *Sto i zašto* unaprijed su zadani. Jedina nepoznanica je *kako*. Uostalom, ova treća komponenta gotovo da i ne postoji. U tom trenutku kazalište još ne razmišlja ni o svojoj, a ni o slobodi drugih. Sve se nalazi u funkciji očitovanja i potvrde *mističkog smisla* objave. Za razliku od grčke tragedije u prikazanjima se junaci ne upućuju u tajne svoje sudbine, u njih je upućeno gledalište.

Sadržaj prikazanja je dvojak. S jedne strane je iskaz legende, mita, poučne priče — s druge stoji evolucija narodnog jezika i pjesničke forme, koja također kazuje svoju priču s kojom se valja zabaviti, međutim, bez obzira na sveti sadržaj mističkih tajni koje potvrđuje i provjerava vjerovanje drugih u njihovu opstojnost, hrvatska prikazanja »svete istine« ne potvrđuje samim misterijem pjesničkog jezika. Moramo se složiti da je u njima jezik pretežno u funkciji naracije.

Ovdje možda moramo potražiti korijenje nesklada između temeljne funkcije i njihova ostvarenja. Čak i u vrijeme kada su prikazanja predstavljala realnu prezentaciju, a ujedno i komentar naivne teološke misli, rezultati su bili posve neočekivani i u neskladu s osnovnom funkcijom. Umjesto doživljaja očitovanja svetog, predstave su znale u gledalištu pobuditi smijeh. Premda je smijeh bio protivam osnovnoj namjeri, on bijaše istodobno sretno otkriće koje će uz ponovno otkriće Terencija i pre-radbe njegovih komedija, stvaranje uvjeta za pučki mimus i udjela putujućih pelivana stvoriti humus za nove žanrove, a u prvom redu za pučku komediju. Uostalom, u stvaranju tog humusa ulogu su imali mali nabožni igrokazi njemačke redovnice Rosvite.

Bit kršćanstva iskazivana je uvjerenjem da je čovjek upućen u božanske tajne posredstvom milosti prosvjetljenja. Teolog Scheeben pokušavajući odrediti pojam misterije u kršćanstvu daje jednostavan ali ujedno možda i preširok odgovor. Za nj je misterij sve što je skriveno, sve što se ne može spoznati jest misterija. U prikazanjima se susrećemo s mirakulom i misterijom koje moramo shvatiti kao očitovanje svetog. One su konstitutivni elementi mističkog kozmosa koji stoji iznad kozmosa prirode i koji se ne da percipirati ljudskim čulima.

Međutim, jedan od temeljnih problema prikazanja sadržan je u potrebi da se »mistička božanska objava«, taj njezin spiritualni univerzum posredstvom kanoniziranih simbola prizemlji i ugradi u prirodni kozmos koji čovjek može percipirati svojim nedovoljno osjetljivim čulima. Stoga se u *prikazanjima* i mistično, i sveto očituju pojavljivanjem, oni su naročito u slučaju hrvatskih prikazanja i njihova rudimentarnog jezika poostvareni. Sveto se očituje pojavljivanjem, ne posvjedočuje ga »samo unutarnji glas, vjerska savjest, tihi šapat duha u srcu. mišljenje i čežnje za njim, nego da ga se može susresti u posebnim događajima, zgodama, osobama, u stvarnim ukazanjima samoobjavlivanja, da dokle pored unutarnje objave u duhu postoji jedna vanjska objava božanskog, to je temeljno uvjerenje svih vjera i vjere same. Takva ukazivanja, takva pojavljivanja svetog u primjetljivoj samoobjavi naziva jezik vjere ‚znakovi‘. Kao znak je od vremena najprimitivnijih vjera uvijek vrijedilo sve to što je bilo u stanju da pobudi čuvstvo svetog u čovjeku, da ga dovede do izliva, da pobudi sve one trenutke i okolnosti o kojima je prije bilo govora: strašno, uzvišeno, nadmoćno, očaravajuće, zapanjujuće i sasvim osobito nerazumljivo — tajanstveno što postade neobično — portentum i čudo — miraculum. Ali sve te okolnosti, tako mi smatramo, ne bijahu znakovi u pravom smislu, nego samo prigodni uzroci za vjersko čuvstvo da se probudi iz sebe samog a uzročnik leži u trenutku puke sličnosti svih tih okolnosti sa Svetim. To da su bile naznačene kao zbiljsko pokazivanje samog Svetog, bješe neka kategorija Svetog sa nečim što joj samo izvanjski odgovara, a nije još bilo pravo ‚sjećanje-anamnezi‘, neko pravo prepoznavanje samog Svetog u njegovoj pojavnosti. Zbog toga i jesu ponovo potisnute u stupnjeve višeg razvoja i čistog vjerskog rasuđivanja, pa posve ili djelomično isključene kao dovoljne ili kao izravno nedostojne.«

U katolicizmu je nazočno živo osjećanje nadnaravnog u »njegovu bogoslužnju, u njegovoj sakramentalnoj simbolici, u apokrifnom obliku vjere u čudo i legende, u paroksijama i misterijama njegove dogme, u platonsko-plotinskim i dionizijskim dodacima njegovog obrazovanja ideja, u svečanosti njegovih crkava i običaja, i posebno u uskom dodiru njegove pobožnosti sa mistikom«. ⁶

To je doba spora, odnosno prelaska teološkog mišljenja iz sfere platonizma u sferu aristotelizma. Na ovo ukazuje Rudolf Otto čiji nam je spis dao značajne poticaje u istraživanju odnosa poučne funkcije prikazanja, njegove ovisnosti od pokroviteljstva crkve. Konkretnost pri-

kazanog služila je da se pobudi osjećanje vjere, te pripadnost jednom tipu duhovne zajednice u kojem je nadnaravno imalo jednakopravan položaj s društvenim. Crkva kao organizacija udaljuje se od svoje mistične tradicije. »Bogoštovlju Strast — apátheia biva potiskivana u drugi plan. Bogoštovlju je oduzimala, sve više i više, navlastito kontemplativne, svojevrсно 'pobožne' trenutke. Pojmovno i naučno, ideal 'nauka', pretežno je nad neizrecivim, živućim samo u osjećanju, nad onim što je učenjem neprenesivo. Crkva je postala škola, a njeno poslanje dopiralo je do osjećanja, u stvari, kako je to ocrtao Tyrell, sve više samo 'kroz tijesnu pukotinu razuma'.«⁷

Ideje katoličke teologije počinju se opredmećivati, počinju se konfrontirati prema prirodi, ali da bi se mogle shvatiti, treba ih predočiti. Otuda njihovo primicanje alegoriji koja želi izraziti nečistoću, strah, grijeh. Grijeh se predočuje kao ništavilo, a demoni su njegovi začetnici. Počinje se voditi borba između dobra i zla. Ikonografija dobrog našla se suočena sa simbolikom zla. Bog dobrote, ponekad će se pretvoriti u gnjevnog Boga, ali tada će naiva prikazanja već prelaziti u barokni konceptualizam. Međutim, dobro i zlo podjednako su obilježja nespoznatljivog svijeta kršćanskih misterija koja se kroz scensko izvođenje pokušavaju materijalizirati. Tako se istodobno otvaraju vrata Raja i Pakla. Andeo govori u proslavu, da bi na scenu kasnije mogli izaći demoni koji bude svojim djelima srdžbu Božju. Demon naših, ali isto tako i francuskih i talijanskih prikazanja nemaju nikakve sličnosti s onim sokratovskim daimonom, koji će u klasičnoj tragediji biti i te kako bitan za konstituiranje tragičnog doživljaja svijeta. Uz njegovu nazočnost nastat će i građanska drama moralnih nedoumica. Karakter pakla o kojem mi govorimo je amblematski, a njegove hudobe simplificirani simboli grešnog čovjeka čiji je grijeh posljedica njegove raskalašenosti koja će ga odvesti u ništavilo. U prikazanjima stoga ništa nije skriveno, jer sve treba prikazati, sve treba predočiti. I bog je nazočan jer se pojavljuje, a ne objavljuje. Sakrit će se tek kasnije i tada će biti moguća francuska klasicistička tragedija, pojava Racinea i filozofska misao Pascala. Tada je to posljedica jednog dubljeg oblika krize vjere. Bog koji će za Nietzschea umrijeti tada se tek počeo skrivati.

U prikazanjima splet odnosa je mnogo jednostavniji i stoga sceničniji.

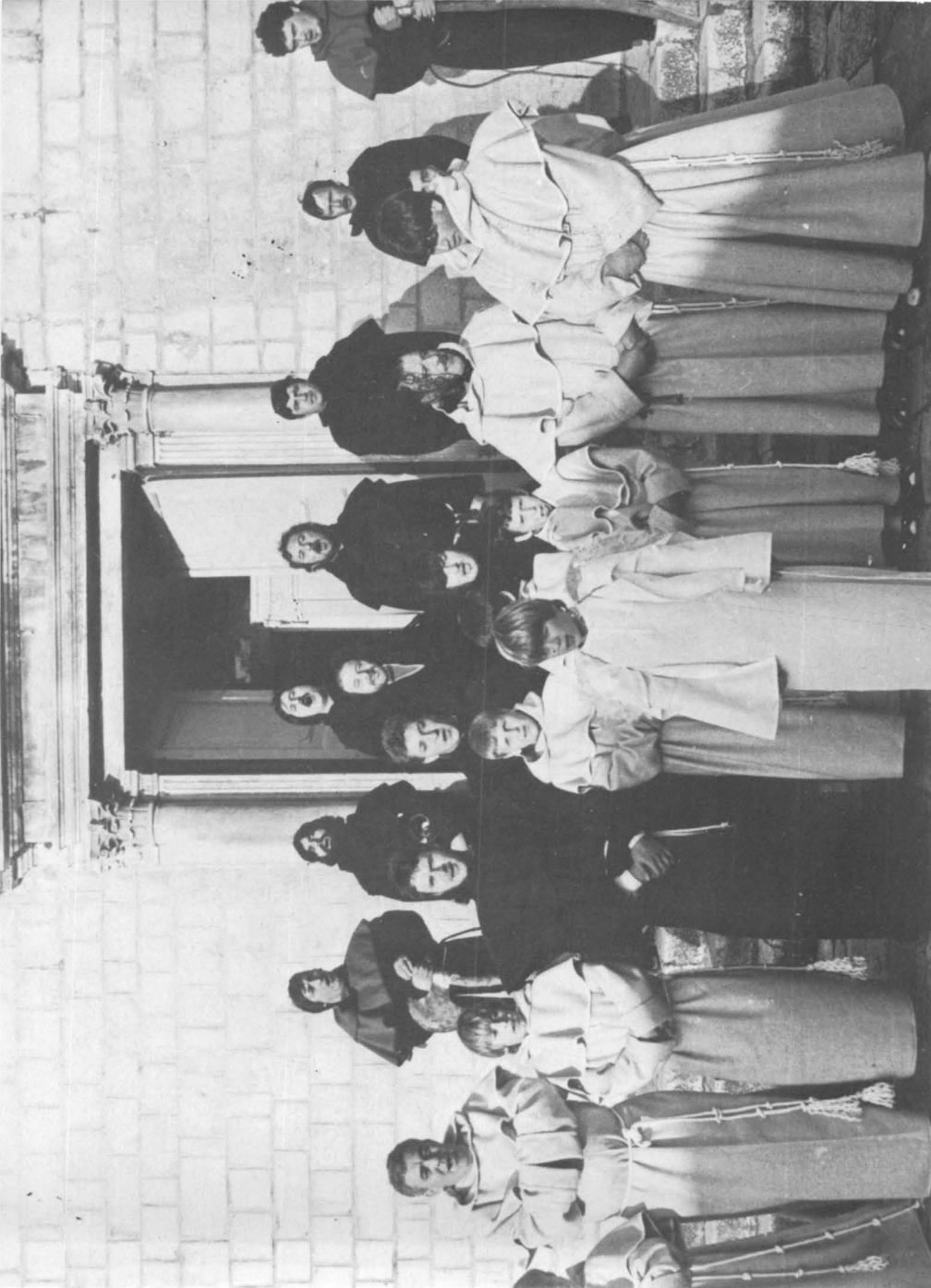
Prikaz misterije muke i čudo uskrsnuća dva su sižejna pokretača. Pripadnici kršćanske zajednice znali su isto tako dobro kao i građani grčkih gradova-republika, koji bijahu sudionici drevnih tragedija osnov-

















nu priču. Znali su ne samo zašto se priča zbila nego i zašto se zbila, ali su uza sve to bili svjesni da je treba neprestano obnavljati.

U dramski razvijenijim sižejima (pri tome ne uzimam stupanj scene napetosti u obzir) u kojima se mythos ili struktura zapleta ne temelji na tragičnoj krivici, nego samo na prekoračenju neke društvene zapreke kanonizirane u apokrifima ili legendama dramska i tragična napetost je manja, premda je broj i intenzitet neočekivanih obrata veći.

Dijaloški stihovi na teme Velikog tjedna imali su dramsku podlogu u mythosu, oni predočuju vanjstinu svetog sadržaja i tako pojačavaju ulogu kulta na račun mistike. Vjera treba ponovo postati stvar zajednice, jer su je mistici suviše prisvojili za pojedinca. U tom trenutku smanjuje se uloga pjesnika.

Mitski obrazac je bitniji od individualne dramsko-pjesničke vrijednosti teksta.

Sve to kazuje da prikazanja pripadaju prigodnom kazalištu koje je tematski određeno vrlo malim brojem mogućnosti varijacija. Njegova pojava povezana je uz opadanje mističkog zanosa u crkvenoj praksi, odnosno kada iz opravdanog straha (strahovanja od raznih šizmatičkih pokreta apokaliptičara i milenarista) treba osnovni sveti tekst zamijeniti njegovom interpretacijom.

Dok je u svetim knjigama svih religija naglašen spoznajni moment, u našim prikazanjima, plačevima i sličnim tekstovima pažnja je usredotočena na pouku i otkrivanje modusa kušnje vjere. Njihova je svrha u obnovi stečenog znanja, a tek onda u objavi milosti. Zornost pouke bitnija je od epifanije inicijacije, što ne znači da je svijet i kozmos te literature nominalističke naravi, tek sirovost jezika ukazuje na realističke komponente koje će uskoro prevladati u komediji i farsu. Ali granica dozvoljenog konkretiziranja teoloških istina često se preskakala, zabrane su se kršile i stoga je dolazilo do zabrana njihovih izvođenja. Nesavršenost, a zacijelo neki drugi razlozi povezani uz njihovo izvođenje vodili su pučkoj raskalašenosti. Umjesto produbljivanja skrušenosti koju su propovijedale bratovštine flagelanata one su vodile raspojasanosti poganskog kermesa.

U našim primjerima otklon se nazire u *Prikazanju kako Isus oslobodi svete oce iz limba*, gdje se uz svete predstavnike kršćanske mitologije pojavljuju *hudobe*, demoni, sile nečiste, stanovnici pakla. U jedan tip teksta ulaze elementi hybrisa (neobuzdanosti), Dioniz se razotkrio.

Naglašava se borba dobra i zla, a u njoj naziru stanoviti elementi onih stremljenja što će ih Norman Cohen nazvati *fanaticima apokalipse*. Krist ponovo dobiva suparnika. Zove se Antikrist. Hudobe o kojima smo govorili nemaju zacijelo samo dramaturšku funkciju, one ukazuju na ozbiljnost borbe Dobra i Zla, borbu za koju se već moglo vjerovati na temelju pasija da je jednom za uvijek dobivena. Uskoro će se pojaviti i novi krivci, oni će biti tada snažnije individualizirani.

Pojava hudoba otkriva istodobno i postepenu laicizaciju crkvenog kazališta, ona upozorava da je došlo vrijeme da se teološka podloga mora ponovo usaglasiti s ludičkim načelima predstavljanja, prikazivanja i prurušavanja. Neprijeporno je došlo do laicizacije paradigmi formuliranih još (makar i djelomično) u dramskom oficiju. Prekinutu liniju naći ćemo obnovljenu tek u remek-djelima hrvatske barokne književnosti, poglavito u *Suzama sina razmetnoga* Ivana Gundulića.

Rudolf Otto upozorava da iz gnjeva Božjeg potiče Lucifer »u kom puka mogućnost zla postaje čin. Moglo bi se reći da je on 'gnjev (orgé — gnjev) kao hipostaza, koja oslobađa strašnu tajnu — mysterium horrendum. A to ima najmanje korijena u biblijskom i starocrkvenom. Pokora, kupovina oprosta, otkup spasenja — apolýtroxis, odnose se podjednako na srdžbu božju i na sotonu. Racionalizam priče o 'otpalim anđelima' ne stvara dovoljno jeze pred sotonom, i sotoninom dubokom tajnom — bathéa toú satana u Otkrivenju 2, 24 i pred tajnom bezakonja — mystérion tés anomias, u 2, poslanici Solunjanima 2, 7. Štoviše, tu jeza sama ima nadnaravnu osobinu u sebi, i njen predmet bi trebalo opisati kao negativno nadnaravno.«⁸

Ali u našem slučaju došli smo do nove etape: kako bi se ostvarila značenjska napetost i realiziralo dijaloško antitetičko mišljenje, doći će do promjene predstavljačke strukture, ali bar do tada i Zlo i Dobro imaju sličan status, ne posjeduju vlastitu slobodu, premda će hudobe uz pomoć hybrisa i sposobnosti ljudskog doživljavanja osobne slobode u kojima ljudski karakter neće biti određen alegorijskim sadržajima kako ih je prikazao Giotto na zidovima Capella degli Scrovegna u Padovi.

Na sceni hrvatskih prikazanja zrači ona svjetlost na koju je upozorio Gustave Cohen i nazvao je *La grande clarté du moyen âge*. Mrak o kojem su govorili racionalisti nije bio neprovidan!

BILJEŠKE

- ¹ Zan Divinjo: *Sociologija pozorišta. (Kolektivne senke)*, BIGZ, Beograd 1978. str. 85.
- ² Ibid. str. 118.
- ³ Ibid. str. 119.
- ⁴ Erik Bentli: *Iskusstvo*, Moskva 19, st. 188.
- ⁵ Zan Divinjo: *Ibid.*, str. 119—120.
- ⁶ Oto Rudolf: *Sveto, Svjetlost*, Sarajevo 1983. str. 122.
- ⁷ Ibid. str. 137.
- ⁸ Ibid. str. 130.

KORIŠTENA LITERATURA

- Stari pisci hrvatski*, knjiga XX. JAZU, Zagreb 1893.
- Paolo Toschi: *L'antico dramma sacro italiano I—II*, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1927.
- Claude-Alain Chevallier: *Théâtre comique du moyen age, 10/18 UGE*, Paris 1973.
- Jeux et sapience du moyen age*, bibl. *Pléiade*, Gallimard, Paris 1960.
- B. I. Purišev: *Zarubežna literatura srednjih vekov. Latinskaja, keljskaja, skandinavskaja, provansalskaja, francuskaja literatura, Prosvešćenije*, Moskva 1974.
- Srednevekovie francuskie farsi*, *Iskusstvo*, Moskva 1981.
- Gustave Cohen: *Etudes d'histoire du théâtre en France au moyen age et le renaissance*, Gallimard, Paris 1956.
- Gustave Cohen: *La grande clarté du moyen age*, bibl. *idées*, no. 163. Gallimard, Paris 1967.
- F. S. Perillo: *Hrvatska crkvena prikazanja, Mogućnosti*, Split 1978.
- Oto Rudolf: *Sveto. O vanrazumskom u pojmu božanskog i njegovu odnosu prema razumskom*, *Svjetlost*, Sarajevo 1983.
- Louis Monden: *Le miracle, signe de salut*, *Desclée de Brouver*, 1960.
- Paul Zumthor: *Essai de poétique médiévale, du Seuil*, Paris 197.
- Norman Cohn: *Les fanatiques de l'apocalypse. Pseudo-messies, prophètes et illuminés du moyen âge*, Julliard, Paris 1962.
- A. Ju. Gurevič: *Kategorii srednevekovoi kuljuri*, *Iskusstvo*, Moskva 1974.
- Paul Zumthor: *Histoire littéraire de la France médiévale VI—XIV siècles*, PUF, Paris 1954.
- Histoire des spectacles sous la direction de Guy Dumur, Encyclopédie de la Pléiade*, Gallimard, Paris 1965.