

# DIDASKALIJE U SREDNJOVJEKOVNOJ DRAMI S TEATROLOŠKOG ASPEKTA

Boris Senker

1

U pisanom se obliku dramski tekst, namijenjen glumačkoj izvedbi na posebno priređenoj kazališnoj pozornici, sastoji od dviju grafički jasno razdvojenih komponenti, koje u želji za jednostavnošću i kratkoćom ponajčešće neprecizno zovemo *dijalog* i *didaskalije*.<sup>1</sup> Terminom *dijalog* u tom slučaju označujemo sve one pisane dijelove dramskog teksta koje glumci u njegovoj kazališnoj izvedbi glasovno realiziraju, dakle jednako tako dijaloške (u užem značenju te riječi), konverzacione, narativne i monološke, govorene i pjevane dijelove, kao i na ovaj ili onaj način grafički zabilježene povike, uzdahe, smijeh, jauke i druge jezično neartikulirane glasovne manifestacije. *Didaskalije* su pak oznaka za one dijelove dramskog teksta koji redatelja, glumca, scenografa, kostimografa, skladatelja i svakog drugog kazališno zainteresiranog ili nezainteresiranog čitaoca obavješćuju o okolnostima i načinu glasovne realizacije dijaloga, ali se sâmi na taj način ne realiziraju. To su: popis dramskih osoba na početku teksta, njihova imena ispred dijaloških dijelova koje izgovaraju, naznake o mjestu i vremenu dramskih zbivanja i izvođenja kazališne predstave, oznake početka i kraja dramskog teksta

i pojedinih njegovih segmenata (činova, slika, prizora), scenski napuci o tonu i tempu govora, stankama, gestama, mimici, kretanju i drugim glumačkim radnjama, kostimima, svjetlu, dekoru, glazbi, pa i neke autrove obavijesti o neprikazanim zbivanjima, ili komentari prikazanih zbivanja koji se u predstavi ni na jedan izravan ili posredan način ne mogu prenijeti gledaocima.

Većina didaskalija ima dvostruku »referencijalnu funkciju«,<sup>2</sup> 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 ih pisac predočuje pišući svoj tekst, a s druge strane one, zajedno s dijalogom, sudjeluju u stvaranju značenjskog sklopa koji obično nazivamo »svijet umjetničkog djela« ili, ovdje, »prikazani dramski svijet«. Tako nam i posve kratka didaskalija — primjerice »Tu Isus reci Judi« — govori dvije stvari. Prvo, da se po zamisli nepoznatog priređivača teksta *Muke Spasitelja našega* u kazališnoj izvedbi toga cikličkog prikazanja glumac koji tumači lik Isusa Krista treba na prije određenom dijelu pozornice postaviti sučelice glumcu koji tumači Judin lik i u naznačenom trenutku izgovoriti repliku što slijedi netom navedenu didaskaliju:

»Juda dragi, to zlamenje  
meni daješ prehinjenje,  
nimaš pravo gospodinu  
tvomu meštru božju sinu.« (SPH, XX, 30)<sup>3</sup>

Drugo, da se u povijesnom, mitskom ili poetskom svijetu što ga odslikavaju ili stvaraju zapisani tekst *Muke Spasitelja našega* i njegova kazališna izvedba Isus na određenoj postaji svojega života, u Getsemanskom vrtu, našao licem u lice s Judom i izgovorio mu te ili slične riječi.

Pokatkad nam didaskalije govore veoma malo o jednom od dva spomenuta predmeta, ili se na jedan — bilo predstavu, bilo prikazani dramski svijet — uopće ne odnose. Neke nam mnogo kazuju o pozornici za koju je tekst napisan i o načinu glume, ali nam istodobno ništa ne govore o značaju i sudbini svijeta oblikovanog u pozoriškom prostoru. Uputa »čti« iz *Plača blažene dive Marije* (G, XIII, 203 i dr.) odnosi se samo na način glumačke realizacije dijaloškog fragmenta kojemu prethodi te iz nje saznajemo da su glumci u izvedbi tog teksta neke njegove

dijelove čitali. To nas dalje upućuje na zaključke o izostajanju kretanja pozorničkim prostorom, ograničenosti gestovnog izražaja, suvišnosti dekora i rekvizita i tako dalje. Istodobno nas ta didaskalija ne obogaćuje novim spoznajama o prikazanom svijetu *Plača*.

Suprotno tome, druge didaskalije znatno pridonose oblikovanju dramskog svijeta, pomažu čitaocima — uključujući naravno i ponekog glumca ili redatelja *in spe* — da steknu sud o prikazanim zbivanjima i likovima, ali nam ništa ne govore o autorovu odnosu spram eventualnog uprizorenja njegova teksta. U *Muci svete Margarite* čitamo slikovit prikaz svetičina susreta s »drakunom«:

»To rekši s(ve)ta Mar(gari)ta, dokle bude u tamnicu nje baba bude priinašati njoj jisti, i tako steći izajde zmaj i ulize u tamnicu, videći ga ona pristraši se i kleknu ter poče govoriti (...) To rekši drakun otvori usta i prožri s(ve)tu Mar(gari)tu, a ona se prekriži u njem i tudje puknu drakun, a ona izajde vanka, i toti djaval dojde, i tako ona kleče govori« (G, XI, 28—29).

Pročitavši didaskaliju ne pitamo se samo kako je autor zamislio izvedbu zaista potanko i zanimljivo ispriopovijedana prizora nego se moramo zapitati je li uopće zamislio i predvidio cjelovitu i »vjernu« njegovu scensku realizaciju.

Iz naglašene »sceničnosti«, ili pak »literarnosti« didaskalija, kao ni iz njihova broja i opsega, ne valja međutim naprećac izvoditi zaključke. Elizabetanski dramatičari uglavnom nisu bilježili didaskalije. Unatoč tome, nitko upućen neće tvrditi da su kazališne izvedbe svojih historija, komedija i tragedija držali nebitnima i prepuštali ih slučaju.<sup>4</sup> S druge strane, autori takozvanih »drama za čitanje« bilježe u didaskalijama »ulaske« i »izlaske« dramskih osoba, opisuju »pozornicu«, intenzitet i boju »svjetla« »zvučne kulise« i uopće prihvaćaju sve konvencije pisanja teksta za kazališno izvođenje.

Ovaj nam se zaključak ipak čini načelno točnim i prihvatljivim. Naglašena »sceničnost« didaskalija, to jest njihova usmjerenost na kazališnu izvedbu, ponajčešće ukazuje na to da autor scensku komunikaciju svojega teksta smatra primarnom. Naglašena »literarnost« didaskalija, što će reći njihova usmjerenost na imaginarni dramski svijet i sličnost opisima ili naracijama karakterističnima za djela što pripadaju pripovjednim književnim vrstama, pokazuju bilo to da autor svojem tekstu želi dati dignitet »pravoga književnog umjetničkog djela«, te ga učiniti zanimljivim i za kazališno nezainteresiranog čitaoca, bilo to da je taj

dramski tekst izveden iz nekoga pripovjednog teksta namijenjenog čitanju, a ne glumačkoj izvedbi, pa su i opisni i narativni njegovi fragmenti manje ili više doslovno prepisani u obliku didaskalija.

## 2

Posvetimo se, nakon uvodnih opaski, didaskalijama u hrvatskim prikazanjima, čitajući ih prije svega kao bilješke o glumištu što su ga poznavali ili priželjkivali autori i sastavljači najstarijih naših dramskih tekstova.

Dvostruka referencijalna funkcija odlika je gotovo svake od tisuću i više didaskalija<sup>5</sup> sa stranica dvadesete knjige »Starih pisaca hrvatskih« i drugih izdanja naših srednjovjekovnih dramskih tekstova i njihovih poznijih izdanaka. Rijetke su iznimke one koje za svoj »predmet« uzimaju samo kazališnu izvedbu, ili samo imaginarni dramski svijet. Premda neprijeporno pišu, prevode i priređuju tekstove za suvremeno, profesionalno kazalište, što zapravo svaki put iznova nastaje oko neke predstave »u povodu najvećih svečanosti liturgijskih kalendara« te si priskrbljuje važno mjesto u »životu naroda na dalmatinskoj obali«,<sup>6</sup> autori i sastavljači naših *Plačeva*, *Muka*, *Misterija* i *Prikazanja* ne obraćaju se izvođačima tih tekstova onako često i izravno kao, primjerice, sastavljači francuskog *Misterija Starog zavjeta* ili *Misterija Muke Isusove*. U nas nema ovako podrobna scenskog naputka:

»Adoncques se doivent monstrier quatre ruyseaux, comme a maniere de petites fontaines, lesquelles soient aux quatre parties du Paradis terrestre et chacun d'iceulx escripts et ordonnez selon le texte«,<sup>7</sup> kojim se izvođačima *Misterija* sugerira način scenografske realizacije stvaranja četiriju edenskih rijeka Pišona, Gihona, Tigrisa i Eufrata, što se računaju iz jednog vrela.

Ili ovako autoritativnog upozorenja redatelju i glumcu:

»Nota que celuy qui joue le personnage de Dieu doit estre, a ce commencement, tout seul en Paradis, jusques ad ce qu' il ait creé les Anges«,<sup>8</sup>

kojim se želi spriječiti izvođače da iz navike, ili želje za što sjajnijom prikazbom Raja, to mjesto napuče anđelima prije nego ih je Bog i stvorio.

Nema u naših autora ni »šifriranih« poruka poput ove: »Ici se fait le secret«,<sup>9</sup> koju je upućeni *maître du jeu* primio kao upozorenje da u

prizoru mučenja ili smaknuća što slijedi glumca valja zamijeniti lutkom, neopazice ako je moguće.<sup>10</sup>

Spomenimo još da francuski priređivač teksta *Misterija Starog zavjeta* od izvođača svagda zahtijeva najbolju, najsajniju i najbogatiju opremu koja se može priskrbiti.

Na onim rijetkim, iznimnim mjestima gdje se didaskalijom izravno obraća budućim izvođačima teksta što ga je napisao ili sastavio, te im govori samo o mjestu, vremenu i načinu održavanja predstave, ili sugerira rješenja nekih izvedbenih problema, naš je dramatičar, dramaturg ili kompilator škrtiji na riječima od svojega francuskog kolege, ali i nešto tolerantniji od njega. Ne zahtijeva najbolje ni najviše, nego, pokazujući razumijevanje za poteškoće pri okupljanju većeg broja izvođača, u jednoj varijanti *Plača blažene djevice Marije*, primjerice, piše:

»Ovdi gospoē odgovori Ivanu [prēd Mandalēnom i Mariom Ėkovlom' i Salomi i prēd an'j(e)lom', *ako morē biti tuko oficiēlov'* i reče ovako b(la)ž(e)na gospoē]« (G, XIII, 196; kurziv moj, op. B. S.).

Stanovitu slobodu ostavlja izvođačima i priređivač *Muke Spasitelja našega* iz godine 1556, koji u tekstu daje dvije Isusove propovijedi. Prije prve bilježi uobičajenu didaskaliju s dvostrukom referencijalnom funkcijom: »Tu Isus pojde na pripovidanije i počne govoriti« (SPH, XX, 5). Drugu propovijed uvodi pomalo neuobičajenim, gotovo prisnim obraćanjem tumaču Isusova lika, ili svojevrsnom redateljju predstave: »A to je drugo pripovidanje: *vazmi kot drago*« (SPH, XX, 6; kurziv moj, op. B. S.). Na izvođačima je, dakle, da se po svojemuh nahodēnju opredijele za prvu ili drugu propovijed.<sup>11</sup>

Kako vidimo, priređivač teksta *Muke*, jednako kao i jedan od zapisivača *Plača*, ne propisuje način kazališnogh izvođenja njegovah teksta, ne postavlja se iznad budućih glumaca i drugih sudionikah predstave, nego im govori kao ravnopravan član glumišne zajednice i suradnik na istome poslu — pripremanju velike kazališne, crkvene i gradske svetkovine. To je suradnik koji predlaže, savjetuje i dopušta, a ne zahtijeva ni ne naređuje.

### 3

Na početku malo prije spomenutogh prizora iz *Muke* nalazimo i tri didaskalije u kojima se dvostrukost referencijalne funkcije ne manifestira na uobičajeni način, pa nas to dovodi u nedoumicu o njihovu pravom značenju. Evo ih:

»Totu Isus s učenicí svojimi i na oslcu jahajući gradu Erus(o)limu, i vidivši dica Isusa priš(a)dší na vrata críkvena pojdu suprot nemu govorecí (...)

Tu Isus prišadší na vrata críkvena reče (...)

Totu Dica gredu proti Isusu, a Isus v críkvu vlize, i kad prídu preda n, pokleknu vsi na kolína govorecí« (SPH, XX, 4—5).

Čítamo li ih vjerujući da se sve što je rečeno istodobno odnosi na imaginarni dramski svijet i kazališnu predstavu, zamislit ćemo otprilike ovakav biblijski i kazališni prizor:

U trideset trećoj godini svojega života mitski ili povijesni protagonist *Muke* ujahao je na magarcu u Jeruzalem i, praćen učenicima, došao do vrata tamošnje crkve. Skupina djece, koja se našla u crkvi, prišla mu je i kleknuvši pozdravila ga. Isus je s učenicima ušao u crkvu i održao propovijed. Na kazališnoj pozornici priređenoj za izvedbu *Muke* valjalo bi, dakle, scenografski naznačiti grad Jeruzalem i crkvu u njemu, i to tako da njezina unutrašnjost bude bar djelomično vidljiva za gledaoce. Tumač Isusa trebao bi, praćen glumcima koji su preuzeli uloge apostola, prvo projahati — ili se provesti na lutki koja prikazuje magarca — kraj dekoracija što naznačuju grad, zaustaviti se pred dekoracijom crkve, sjahati i pričati vratima. Sa stražnje strane dekoracija prišla bi mu skupina djece-glumaca, kleknula preda nj i odrecitirala, ili otpjevala, stihove pozdrava. Svi bi se zatim povukli u prikazanu unutrašnjost crkve, gdje bi tumač Isusa izgovorio stihove propovijedi. Takav bi se prizor bez poteškoća izveo na pozornici sličnoj onoj iz Valencienne-sa godine 1547.

Ali navedene se didaskalije zacijelo ne moraju čitati tako kako smo ih upravo pročitali. Jednostavniji, pa i dojmljiviji prizor zamislit ćemo pođemo li od pretpostavke da se prvi dio prve didaskalije, do zarez, odnosi samo na zbivanja u imaginarnom svijetu *Muke*, dok drugi dio prve didaskalije i preostale dvije didaskalije izravno opisuju način kazališne realizacije tih zbivanja, a tek se posredno odnose i na njihovo odvijanje u imaginarnom svijetu. U prizoru prepoznajemo motive Isusova ulaska u Jeruzalem i izgona trgovaca iz hrama, dviju epizoda što u Matejevu evanđelju slijede jedna drugu (21, 1—11 i 12—16). Priređivač *Muke*, ugledajući se vjerojatno na prethodnike u našoj i drugim književnostima, iz potonje epizode izostavlja središnji dio — sâm izgon

trgovaca — te čuva samo susret Isusa s djecom, koja, vidjevši ga, kliču: »Hosana sinu Davidovu!« (Mt. 21, 15). Naš im priređivač također namjenjuje stihove:

»Osanna ti vapijemo (...),  
o Davidov sinu pravi« (SPH, XX, 5).

Unatoč tome što se prema evanđelju Isus s djecom susreo u hramu, držimo da crkva na koju se didaskalije odnose nije taj prostorni fragment imaginarnoga, scenografski oblikovanog svijeta *Muke*, nego stvarni prostor kazališne izvedbe tog djela. U prilog takvoj pretpostavci govore tri stvari.

Prva, došavši na crkvena vrata, Isus cio prostor što se pred njim ukazuje apostrofira riječima:

»O gradu Erusolime,  
koliko est slavno tvoje ime! (...)  
Erusolime, obrati se,  
Erusolime spomeni se« (SPH, XX, 4—5).

Ušao je dakle u Jeruzalem, a ne u hram ili crkvu.

Druga, priređivač *Muke* istina židovske svećenike naziva »poglavi-com crikvenim« i »popima« ali za hram rabi riječ »tempal«; primjerice: »Tu pojdu sluge Kaifine u tempal k poglavici popovskomu i jimim popom« (SPH, XX, 3).

Treća, podatak da je godine 1658. »vikar pulske dijeceze Frančesko Bartiroma zabranio (...) izvođenje *Muke Spasitelja našega* u riječkoj crkvi sv. Marije«<sup>12</sup> svjedoči o prijašnjoj praksi izvođenja toga teksta u crkvama.

Prizor ulaska, susreta s djecom i propovijedi mogli bismo, prema tome i ovako zamisliti:

U trideset trećoj godini svojega života Isus, praćen učenicima, ulazi u Jeruzalem i poziva ga da se obrati. Negdje u gradu, nije bitno da li na trgu ili u hramu, skupina djece u njemu prepoznaje i pozdravlja kralja, spasitelja i sina Davidova. Isus propovijeda djeci, učenicima i drugim žiteljima Jeruzalema. U kazališnoj predstavi, koju glumci izvode u unutrašnjosti crkve, tumači Ane, Kaife, »poglavice crikvenog«, »poglavice od zalih Židov« i »vsih Židov« upravo su »zavapili«:



»Ubijmo ga, da ne ostane  
da se ljudi za nim mame« (SPH, XX, 4).

Na te riječi zbor djece-glumaca ustaje i, idući kroz crkvu prema glavnim vratima, izgovara ili pjeva repliku što počinje riječima »Ovo grede!«. Izvana se prema njima u procesiji kreću tumači Isusa i njegovih učenika. Tumač Isusa zastaje na vratima i govori repliku »O gradu Erusolime«. Dvije skupine prilaze jedna drugoj i susreću se nedaleko od vratiju. Djeca-glumci kleknu, govore ili pjevaju prvih šest stihova replike »Zdrav si, kralju mnogo slave!«, a zatim, pridruživši se procesiji koja ide prema oltaru, otpjevaju i preostalih dvadeset stihova. Došavši do oltara, glumac koji tumači Isusa okreće se gledaocima i recitira stihove jedne od propovijedi.

Ako nam je točna pretpostavka da kazališna predstava fungira kao »predmet« na koji se odnose tri navedene didaskalije, *Muka Spasitelja našega* razlikovala bi se od većine hrvatskih prikazanja time što priređivač u didaskalijama točno određuje prikladno mjesto (unutrašnjost crkve) i vrijeme (Cvjetna nedjelja, Veliki četvrtak i Veliki petak) njezine kazališne izvedbe. Naime, povjesničarima kazališta mnogo više obavijesti o mjestu i vremenu izvođenja drugih prikazanja pružaju govorni dijelovi teksta, napose prolozi, završne »zahvale« i »blagoslovi«, kao i ne baš preobilna, ali to više dragocjena, arhivska građa — pisma, zabrane, dopuštenja, dekreti, sudski zapisnici, razni akti crkvenih i svjetovnih vlasti.<sup>13</sup>

#### 4

Didaskalije kojima je »referent« samo imaginarni dramski svijet brojnije su i čitaocima jamačno zanimljivije od didaskalija koje manje ili više skučenim vokabularom i suhoparnim načinom opisuju potankosti kazališne izvedbe teksta, ali o njima neće biti riječi jer izmiću temi ove analize didaskalija u hrvatskoj srednjovjekovnoj drami s teatrološkog aspekta. Stoga ćemo dalje govoriti o didaskalijama koje se istodobno odnose na zbivanja u imaginarnom dramskom svijetu i njihovu glumišnu realizaciju. Nećemo se pri tom više nego je neophodno baviti tim svijetom napućenim anđelima i đavlima, mučenicima i silnicima, pravednicima i zlikovcima, djevicama i bludnicima, kršćanima i idolo-poklonicima, svijetom punim tjelesnih patnji i duhovnih ekstaza, surovih prizora mučenja i raspjevanih trenutaka stjecanja vječnog blaženstva.



Bavit ćemo se didaskalijama kao jednim od veoma važnih vrela podataka o sredstvima i načinima kazališnog oblikovanja tog svijeta, dakle podataka o ponajvažnijim tehničkim i stilskim značajkama hrvatskoga srednjovjekovnog teatra i njegovih izravnih odjeka u poznijim razdobljima. Svjesni smo pri tom opasnosti da se iz teatrologa, kojemu je zadaća što točnija rekonstrukcija kazališne prošlosti, preobrazimo u redatelja na »pozornici« vlastite mašte te počnemo zamišljati prizore koji nam iz današnjeg kazališnog iskustva izgledaju mogući. Zbog toga ćemo iznositi pretpostavke, a ne tvrdnje, i postavljati pitanja, a ne nametati odgovore, barem ne prije no što ih šire i čvršće ne utemeljimo.

Radi opisa srednjovjekovne glumišne prakse rabit ćemo »privremeno oruđe za znanstvenu analizu kazališne predstave« poljskog semiologa Tadeusza Kowzana.<sup>14</sup> Kowzan, pokušavajući »pomiriti teorijske i praktične ciljeve«, predlaže da se svi znakovi kojima se služi kazališna umjetnost svrstaju u trinaest »osnovnih znakovnih sustava«.<sup>15</sup> Dva se odnose na »izgovoreni tekst« (*govor i ton*), po tri na »tjelesni izraz« (*mimika, gesta i kretanje*), »glumčev vanjski izgled« (*šminka, frizura i kostim*) i »izgled pozorničkog prostora« (*rekviziti, dekor i rasvjeta*) i, naposljetku, još dva na »neartikulirane zvučne efekte« (*glazba i šumovi*).<sup>16</sup> Premda Kowzan priznaje da je ova sistematizacija »arbitrarna (...) kao i svaka druga« — pa, komentirajući je, Umberto Eco primjerice izražava nevjericu u to da je predloženi popis znakovnih sustava kompletan<sup>17</sup> — mi ćemo je, uz neke manje dopune i preinake, prihvatiti i slijediti jer obuhvaća uglavnom sve one aspekte kazališne predstave na koje se odnose i didaskalije u našim srednjovjekovnim dramama. Ili, bolje rečeno, metodu utemeljenu na Kowzanovoj sistematizaciji znakovnih sustava držimo prikladnom za teatrološku analizu didaskalija u hrvatskim srednjovjekovnim dramskim tekstovima jer su u tim, ponajčešće kratkim, šturim i književno nezanimljivim naznakama, savjetima i napucima prvi naši dramatičari i priređivači dramskih tekstova — koje bismo ovdje s punim razlogom mogli nazvati dramaturzima — predviđali i izvođačima izravno ili posredno sugerirali uporabu gotovo svih znakovnih sustava kojima se po Kowzanovu sudu može, i kojima se u ono doba uopće mogla služiti kazališna predstava.

Pogledajmo slijedom što o govoru, tonu, mimici, gesti i drugim spomenutim znakovnim sustavima — ili sredstvima kazališnog izraza — saznajemo iz didaskalija.

Govor Kowzan određuje kao »riječi što ih glumac izgovara tijekom predstave«, a pod *tonom* razumijeva »elemente poput intonacije, ritma, brzine i jačine«. Semiološka analiza govora može se, kaže, »obaviti na više razina: (...) semantičkoj, fonološkoj, sintaktičkoj, prozodičkoj«. <sup>18</sup> Značenje njegova pojma »govor« ovdje ćemo suziti na tematsku i dramaturšku vrijednost dijaloških dijelova dramskog teksta, jer od srednjovjekovnih didaskalija zaista ne očekujemo opis fonoloških, morfoloških ili sintaktičkih aspekata replika kojima prethode. »Tonom« ćemo pak zvati intonaciju, to jest ritam, tempo, intenzitet glumčeva govora i uopće prozodijska svojstva glasovne realizacije dijaloških dijelova teksta.

»Sadržaj«, značenje i smisao pojedinih replika, jednako kao i njihov povod ili nakana, rijetko postaju »referenti« didaskalija, ali ne opet tako rijetko da bismo ih proglasili za slučajne te ustvrdili kako se u naših srednjovjekovnih autora i priređivača muka, misterija, plačeva i prikazanja nikad ne javlja potreba da glumcima izrijekom kažu što u nekoj dramskoj situaciji lik kojega tumače govori i sluša, i zašto to čini. Samo u *Muci* iz 1556. naći ćemo dvadesetak didaskalija koje se odnose na temu ili dramaturšku funkciju replika što im prethode ili ih slijede. Nakon Lazarovih riječi:

»Slavni Isus, sin Marije,  
ki me skrиси, ono ti je,  
koga sliš'te vetri, more,  
vse negova kripost more«,

slijedi didaskalija: »To slišavši Židove, *da ga je Isus skresil*, pokleknuvši reku« (SPH, XX, 2; kurziv moj, op. B. S.). Ponavljanje glagola »skresiti« sugerira glumcu koji tumači Lazara da bi valjalo na neki način jače naglasiti riječi »ki me skrиси«, a glumcima koji prikazuju Židove da upravo ta informacija izaziva njihovu reakciju.

U *Prikazanju od ušastja na nebesa slavne divice Marije* didaskalijom se ovako navješćuje tema Marijine replike iz završnog dijaloga s Ocem nebeskim: »Ovdi divica Marija zahvalja ocu nebeskomu i *pita milost* u njega« (SPH, XX, 174; kurziv moj, op. B. S.). Četrdeset dva osmerca što ih ima izgovoriti zaista se okupljaju oko dva motiva. Prvi

je Marijino slavljenje i hvaljenje Boga koji ju je uznio »vrh angelskih sfitlih kori«, a drugi molba da udijeli milost apostolima, vjernicima pa i svim grešnicima.

Brojna su didaskalijska navješćenja tema pojedinih replika i u *Prikazan'ju života s. Lovrinca mučenika*. Primjerice:

»Ovde cesar poda sententiju, da fruštaju Sista i ona dva (Felicisima i Jupita, op. B. S.), pak da njim se ima svim trima glava usići, i kančilir ima proštiti sententiju od strane cesara i govori« (SPH, VI, 107). Bičevanje se, istina, u replici koja slijedi ne spominje, ali ponavlja se da se »Sistu papi nevirniku (...) ima usiće glava«, kao i »tim dvima, ki njegovu viru štiju«.

O dramaturškoj vrijednosti dijaloških dijelova teksta, to jest o njihovoj međusobnoj uvjetovanosti, utjecaju na promjene u dramskim situacijama i važnosti za karakterizaciju likova, ponešto nam govori ova didaskalija iz *Muke*:

»I tu pokle svršši to svoje govorenje (Isus, op. B. S.) gre k Šimunu gubavomu i tu Magdalena razumivši govorenje Isusovo pokaj se i lamajući prsi počni govoriti« (SPH, XX, 7).

Ili ova, što podsjeća Petrova tumača na riječi i zbivanja kojima je uvjetovana Petrova žalopjeka na kraju drugog »dana« istog teksta:

»I to kada centurion svršši, tada popelaju Isusa vu tamnicu a peteš zapoje, i spomene se Petar od riči Isusove (da će ga zatajiti, op. B. S.) i počne plakati« (SPH, XX, 34).

Premda u jednom dijelu didaskalija koje navješćuju temu dijaloga, ili mu određuju dramaturšku vrijednost, prepoznamo manje-više izravne odjeke narativnih književnih djela iz kojih su srednjovjekovni naši priređivači i dramatičari preuzimali fabule, likove a počesto i cijele dijaloške pasuse, sva mjesta gdje se one javljaju ipak ne možemo držati samo prepisanim naracijama i deskripcijama, te tako i dokazom u prilog tezi da je, kako to formulira Kowzan, »religijska drama, jednako tako u svojem začetku kao i u razvijenijim oblicima, zbog toga što uprizaruje sižeje što su prije postojali u drugim oblicima verbalnog izražavanja, a priori izvedena«.<sup>19</sup> Većinu takvih didaskalija, napose onih iz *Muke*, radije ćemo pripisati dramatičarovo i dramaturgovo nakani da budućeg glumca upozore na smisao stihova koje izgovara ili sluša, i na njihove dramaturške veze s drugim dijaloškim dijelovima teksta.

Uz govor Kowzan spominje i jedan »čisto kazališni problem: pitanje odnosa između osobe koja govori i fizičkog vrela riječi«.<sup>20</sup> Naime, repliku

nekoj dramskog lika može izgovarati jedan glumac a sâm lik istodobno prikazivati (zastupati) drugi glumac, lutka ili sjena. Glumac je u srednjovjekovnom francuskom kazalištu, vidjeli smo, počesto ustupao mjesto lutki, poglavito u prizorima mučenja i smaknuća. I u hrvatskim je prikazanjima mnogo takvih prizora. Sjetimo se samo nadasve krvavih mučenja svete Margarite, niza smaknuća u *Lovrincu*, smaknuća Smplicija i Faustina, Ciprijana i Justine. O izvođenju potonjeg prizora Perillo sudi da »nije bilo povjereno samo imaginaciji publike«, nego je »glumac bio zamijenjen lutkom«. <sup>21</sup> Pretpostavka se temelji na didaskaliji: »Ovdi krvnici *odsikuju glave* Ciprijana i Justine i *ostavljaju tila na putu*« (SPH, XX, 254; kurziv moj, op. B. S.).

Ako su pozornicu i ustupali lutkama, glumci su morali ostati na njoj, ili barem uz nju, i izgovarati posljednje riječi mučenika, jer se u većini slučajeva zamjena ne bi mogla bez poteškoća obaviti između završetka posljednje replike i samog smaknuća, već na početku prizora, kad krvnici dovlače žrtve na stratište.

Pitanje »odnosa između osobe koja govori i fizičkog vrela riječi« postavljaju, ali ne razrješuju, i ove dvije didaskalije. Prva je iz *Muke svete Margarite*:

»(...) i prileti golubica noseći križ, i svi ki onde bihu padoše u zemlju, a golubica njoj (Margariti, op. B. S.) reče: Čuješ li gdi Bog reče« (G, XI, 37).

Drugu čitamo u *Prikazanju s. Beatrice, Faustina i Siplcija bratje*:

»Dite malo iz povitka, ko biše mati donila na veselje, progovara i reče: (SPH, XX, 236).

Jamačno je imaginarni govornik vizualno bio predstavljen lutkom (kipom) golubice, odnosno novorođenčeta, a govorio je neki glumac. Možda onaj koji je lutku i donio na pozornicu?

O tonu, točnije o prozodijskim obilježjima glasovnih realizacija dijaloških dijelova teksta, didaskalije nam daju podosta razmjerno pouzdanih podataka. U njima se, premda ne svagda sasvim jasno i dosljedno, napominje da li se neka replika govori ili pjeva. U *Muci*, primjerice, čitamo: »Magdalena pinez dajući *reci*«, a odmah potom: »Tu Magdalena vazme pomast i gre za Isusom k hiši k Šimunovi *kantajući*« (SPH, XX, 8, kurziv moj, op. B. S.). Ponegdje se, međutim, glumcu poručuje da lik »pojući govori« (SPH, XX, 177). Perillo dokazuje, primjerima iz *Muke*, jedinog rukopisa »koji donosi zabilježene dvije melodije«, da je »u nekim

slučajevima glagol ‚govoriti‘ u didaskalijama uziman (...) u značenju pjevati«. Oba pjevana dijela slijede, naime, poslije didaskalija u kojima se javljaju glagoli »govoriti« i »reći«, a ne »kantati« ili »pojati«. <sup>22</sup>

Na drugim se pak mjestima točno određuje i melodija kojom valja pjevati neke stihove. Primjerice u *Skazanju slimjenja s križa tila Isusova*:

»Osib i Nikodem zajedno govore: *ton di pange lingua* (...)

Osib i Nikodem zajedno (...): *o salutaris* (...)

Osib i Nikodem. (*In exitu*« i slično (SPH, XX, 77—82; kurziv moj, op. B. S.)

Ili u *Prikazanju od ušastja na nebesa slavne divice Marije*:

»Ovdi s. Tadija i Matija ujedno govore. Ton di: *Christe redemptor omnium* (...)

Ovdi apostoli noseć tilo divice *kantaju pisam*, a angeli nad njimi drugu (...) Ton: *o salutaris ostia*« (SPH, XX, 169—176; kurziv moj, op. B. S.).

Didaskalije počesto izrijekom određuju govore li glumci »jedan po jedan«, kao Isusovi učenici u Šimunovoj kući, »dva po dva u glas«, kao sveti oci u limbu i, poslije, raju zemaljskom, ili »sfi u jedno«, kao Židovi koji zahtijevaju Isusovu smrt, djeca koja ga slave i sveti oci iz *Uskrsnuća Isusova*.

Glumca se također upućuje gdje bi valjalo odstupiti od pretpostavljenoga osnovnog, »razgovornog«, značenjski i afektivno neobilježenog tona — o kojemu, naravno, nemamo nikakvih podataka — pa »početi visokim glasom«, »zavapiti glasno govoreći«, »početi plakati i reći«, »početi srdito pitati«, »tužiti govoreći«, »reći tiho«, »reći nekoliko višim glasom«, »reći umilno«, »vapiti glasom apostolskim«, »zapovijedajuć govoriti« ili na neki drugi način glasovno odrediti duševno i tjelesno stanje lika. Dva ponajčešće spominjana načina govora su, razumljivo, »vapijuć« i »plaćuć«. Od osjećaja, raspoloženja i duševnih stanja kojima moraju biti prožete riječi pojedinih likova spominju se »zla volja«, srdžba, veselje, očaj, strah, čuđenje, kajanje i tuga. Stanke u govoru, šutnja kao prosvjed ili otpor i upitna intonacija spominju se u svega desetak didaskalija.

Recimo na kraju ovog odjeljka da se autori i sastavljači srednjovjekovnih naših drama razlikuju pažnjom što su je posvećivali tonu

koji bi, po njihovu sudu, bio prikladan za glasovnu realizaciju dijaloških dijelova. Ponajviše naputaka te vrste nalazimo u *Muci* iz 1556. — gdje su primjerice promjene u tonu važno, ako ne i najvažnije, sredstvo oblikovanja Judina prevrtljivog karaktera i pokazivanja intenziteta Isusove muke na križu<sup>23</sup> — te u *Zivotu sv. Margarite* i *Skazanju slimjenja s križa*.

6

O *mimici* se u didaskalijama govori začuđujuće malo i uopćeno. Začudojuće, uzme li se u obzir koliko se često i podrobno, kako ćemo vidjeti, govori o preostala dva aspekta tjelesnog izražavanja: gesti i kretanju. Vrijedni su spomena samo napuci iz *Muke sv. Margarite*, premda su i oni malobrojni i neprecizni. U tekstu što ga je Fancev pripočeo u *Gradi*, XI, čitamo da se, vidjevši lijepu Margaritu, »Olibri (...) promini u obraz« i da Margarita četiri puta »govori s očima k nebu«, ili »oči k nebu uzdvigne«: dok je »fruščaju«, razdiru, muče u kotlu na vatri i prije smaknuća. U jednom od tih prizora i Olibrij, »videći (...) gdi njoj krf teciše zatisnu oči, ne mogući gledati gdi njoj teciše« (G, XI, 22—38). Štoviše, potonja je grimasa sasvim izvjesno bila pojačana i gestom, pa didaskaliju možemo shvatiti i kao naputak o gesti nužno kombiniranoj s prikladnom grimasom.

Iz oskudnosti podataka što ih o *mimici* dobivamo čitajući didaskalije nećemo naravno zaključiti da srednjovjekovni glumci nisu mijenjali izraz lica, nego prije da su se te promjene cijenile, kako bi rekao Kowzan, »prirodnim« i »nehotičnim«, a ne »umjetnim« i »hotimičnim« znakom.<sup>24</sup>

*Gestama* je, naprotiv, posvećeno mnogo više pažnje. Jedan je od razloga vjerojatno i taj što je u srednjovjekovnom kazalištu prostorni odnos između velikog broja gledalaca i izvođača bio takav da je gesta bila podjednako vidljiva za sve gledaoce, dok grimasa to nije bila. Drugi, i važniji, valja tražiti u činjenici da je »poslije govora (/i/ njegova pisanog oblika), gesta (...) najbogatije, najtananije sredstvo za izražavanje misli, tj. najrazvijeniji znakovni sustav«.<sup>25</sup> Srednjovjekovni autor ili sastavljač teksta drži da glumac gestom može izraziti neki osjećaj, misao ili nakanu lika. Magdalena, već je spomenuto, pokajnički »lama prsi«. Nakon što joj je Isus navijestio svoju muku, Marija mu »položi glavu na prsi (...) i objamši ga« povišenim glasom izgovara svoju tužaljku i prijekor (SPH, XX, 13). Na Isusove riječi:

»Ja vam ovo sad povidam  
rič istinu i odkrivam,  
da me ćete vi viditi  
kad na sudni dan budem suditi,  
živim mrtvim sud činiti,  
grišnih v muke osuditi«.

Kaifa srdito ustaje i, »derući svite na sebi«, odgovara da je saslušanje završeno jer je »njega (Isusa, op. B. S.) psošt« postala bjelodanom (SPH, XX, 33). Pilat pranjem ruku daje Židovima do znanja da skida sa sebe krv Isusovu. Marija u *Muci, Plaču i Skazanju slimjenja* grli križ. Vidjevši »drakuna«, sveta se Margarita u strahu prekrži, i tome slično. Gestama se — a pod gestama razumijemo i neke jednostavnije oblike glumačke aktivnosti koji se ne mogu svrstati u kretanje — izražava i odnos između likova. Isus u *Muci* pere noge učenicima, a Magdalena ih njemu umiva suzama, otire kosom i naposljetku mu »isiplje cvitje misto pomasi na glavu« (SPH, XX, 9). Centurion nogom udara Isusa, koji sen spotaknuo, a jedan mu Židov pred Anom daje »poličnicu«. Marijino je »ušastje na nebesa« potvrđeno i jednom gestom:

»Ovdi otac nebeski obrativši se divici Mariji *uhiti ju za ruku* i govori:

Gori, sfeta stan divice,  
neba i zemlje cesarice,  
er ob desnu u sina tvoga  
vrhu sfega sedi toga,  
svetost tvoja jer za isto

to dostojat imat misto« (SPH, XX, 174; kurziv moj, op. B. S.).

Potankošću u određivanju gesti ni jedna se hrvatska srednjovjekovna drama ne može mjeriti sa *Skazanjem slimjenja s križa*. Tu prvo centurion pa Marija grle križ, zatim Osib i Nikodem slijedom pokazuju ili dodiruju slaveći riječima: »slavno tilo Isusovo«, »glavu Isusovu«, »bradu Isusovu«, »usta slavna«, »lišca slavna«, »nos slavni«, oči, uši, desnu ruku, prsa, lijevu ruku i noge. Marija »ljubi sinka mrtva«, a Osib i Nikodem »dvižu glavu gospinu s obraza Isusova« te »zajedno mažu tilo sveto s aromati« (SPH, XX, 75—82). Cijeli tekst *Skazanja* danas nam djeluje poput kratka i precizna scenarija za jednu mimijaturnu scensku skladbu geste, glazbe i stiha.



Autor *Prikazanja svetog Ivana Krstitelja* predviđa da gesta u jednom prizoru zamijeni verbalnu komunikaciju. Naime, glumca koji tumači Zahariju upućuje se da samo »rukom ispripro« jer je sumnjičavome Ivanovu ocu anđeo za kaznu oduzeo dar govora (SPH, XX, 193).

*Položaj glumčeva tijela* Kowzan ne razlikuje od geste, ne drži ga posebnim znakovnim sustavom. Prihvaćajući njegov sud, ipak ćemo položaj glumčeva tijela i mijenjanje položaja raspraviti kao odvojeno pitanje, jer ta »jaka gesta« u srednjovjekovnom kazalištu ima i neke posebne značenjske vrijednosti. U velikom broju slučajeva položaj glumčeva tijela se zaista bitno ne razlikuje od geste. Sklopljene ruke označuju molitvu jednako jasno kao i klečanje. Tjelesna i duševna patnja mogu se izraziti klonulom glavom jednako kao i klonulim tijelom. Stoga su i napuci o položaju glumčeva tijela jednako brojni i precizni kao i napuci o (drugim) gestama. Didaskalije gotovo bez iznimke bilježe svaku promjenu položaja te glumce upozoravaju da u pojedinim prizorima stoje, sjede, kleče (kad se lik moli ili kad mu se »odsica glava«), leže (kad treba označiti, primjerice, Isusovu tjelesnu iscrpljenost pod križem, Marijinu bol dok gleda njegovu patnju, bolest ili smrt dramskog lika), ili da ih drugi glumci moraju raspeti na križ, »gradikul«, »kolonu« i ina mučila.

Sjedenje i stajanje, međutim, mogu imati i posebno značenje koje druge geste nemaju. U *Muci*, *Svetom Lovrincu* i nekim drugim prikazanjima glumac koji sjedi u svojoj »mansiji« pokazuje da »nije« na pozornici, točnije rečeno da dramski lik što ga tumači ne sudjeluje u prikazanim zbivanjima, a glumac koji stoji pokazuje da njegov lik sudjeluje u tim zbivanjima. Naravno da u spomenutoj skupini dramskih djela ustajanje i sjedanje ne označuju samo »ulaske« i »izlaske«, nego i mijenjanje položaja tijela lika u prikazanom dramskom prostoru, pa se pravo značenje tih gesti može shvatiti istom iz njihova odnosa spram drugih znakovnih sustava.

*Kretanje glumaca pozorničkim prostorom* je, uz geste, znakovni sustav o kojemu nam didaskalije pružaju najviše detaljnih obavijesti. Ne samo što se u većini dramskih tekstova izrijekom spominje svaka promjena mjesta, svaki prelazak iz jedne »mansije« u drugu, ili svaki izlazak i ulazak lika, nego se ponajčešće i točno naznačuje dolazi li glumac sâm, ili ga poput tumača mnogih mučenika na pozornicu vezana dovode glumci i statisti što prikazuju sluge, vojnike, krvnike i »vitezove«, ili ga, kao protagonista u *Prikazanju od ušastja na nebesa slavne*

*divice Marije*, »na nosilih« prenose s jednog mjesta na drugo, ili se pojavi na neki drugi način, kao skup glumaca u istom *Prikazanju od vŕšastja* gdje na jednom mjestu »svi apostoli zajedno dođu kako u oblaku al u naglu i najđu se prid vrati od kuće gospine« (SPH, XX, 165).

S aspekta kretanja pozorničkim prostorom oštro se razlikuju dvije velike skupine hrvatskih srednjovjekovnih drama i njihovih poznijih izdanaka. Prvu tvore one u kojima svi glumci — bolje rečeno svi glumci koji prikazuju žive ljude — neprekidno borave na pozornici pa, kako je rečeno, ustajanje i sjedanje imaju vrijednost dolaska na pozornicu i odlaska s nje. Drugu skupinu tvore drame u kojima glumci zaista dolaze na pozornicu i odlaze s nje, kao u *Prikazanju sv. Ivana Krstitelja* i, vjerojatno, Gazarovićevim tekstovima gdje čitamo ovakve i slične didaskalije: »Irudica sama s glavom Ivana Krstitelja«, »Izhodi Beatrica, Simplicij i Faustin bratja«, »Ovdi uteče Smetlišnjak«, »Zobulon pobigne ovdi«, »Ciprijan govori sam (...) Ovdi dohodi Zobulon a Ciprijan mu govori« (SPH, XX, 212 i dr.).

Spomenimo na kraju još dvije zanimljive odlike kretanja u izvedbama hrvatskih srednjovjekovnih drama. Prva, skupno kretanje veoma često dobiva oblik procesije. Tako u *Prikazanju kako Isus oslobodi svete oce iz limba* »Isus vodi sfete oce u raj zemaljski kako u procesiun dva po dva za sobom« (SPH, XX, 104), a procesije se formiraju i u *Muci*, *Prikazanju od uŕšastja*, *Svetome Lovrincu* i drugim djelima. Sklonost ceremonijalnom kretanju »kako u procesiun« mogla bi govoriti u prilog tezi da se ova vrsta crkvenih prikazanja razvila iz procesija, a ne iz liturgijske drame. Druga, Isusovu sposobnost da se »izmisli«, što će reći da u predstavi u kojoj glumci ustajanjem i sjedanjem naznačuju dolazak i odlazak lika zaista ode s pozornice — ili se skloni »iza nekog vela na sceni«, kako pretpostavlja Perillo<sup>26</sup> — mogli bismo shvatiti kao znak njegove nadnaravne moći naglog pojavljivanja i iščezavanja pred očima učenika. Takvu sposobnost pokazuju duše umrlih, anđeli, vragovi i Bog, dok su obični smrtnici čvrsto vezani za zemlju, pa i glumci koji ih prikazuju ne mogu — ili ne smiju — otići sa scene.

## 7

O *šminki*, kojoj u srednjovjekovnom teatru moramo dodati i *masku*, pisci prepisivači didaskalija u našim najstarijim dramama šute. Glumci su se jamačno nekako šminkali, vjerojatno su nosili i maske — barem oni što su preuzeli uloge vragova — ali se tečajem predstave ni šminka

ni maske nisu trebali mijenjati pa je to, držimo, glavni razlog što im se u didaskalijama ne posvećuje nimalo pažnje. Didaskalije, naime, ni u srednjovjekovlju ni poslije gotovo nikad ne navode potankosti vezane za izvedbu koje se u nekom razdoblju »same po sebi razumiju«, koje su dio prešutno prihvaćenih i svima — i gledaocima, i izvođačima, i dramskim autorima — dobro poznatih konvencija. A to kako će biti našminkan tumač nekog lika i kakvu će masku nositi u srednjovjekovlju je, kako se čini, bilo utvrđeno kazališnim, i ne samo kazališnim konvencijama. Želimo li saznati nešto više o licima i maskama prvih naših glumaca, moramo stoga posegnuti za ikonografskim prikazima likova koje su tumačili<sup>27</sup> i drugim dokumentima.

S istim se problemom susrećemo i pri pokušaju opisa *frizura* i *kostima* iz tog doba. Didaskalije nas obavješćuju o promjenama frizura i kostima, kao i o nekim odstupanjima od uvriježenog načina vizualnog prikazivanja načina češljanja, odijevanja i urešavanja biblijskih i rano-kršćanskih junaka, ali nam samo iznimno govore i o uvriježenim, »po sebi razumljivim« frizurama i kostimima. Tako saznajemo da u *Muci* Isusa preodijevaju iz »svit njegovih (...) u svitu belu« (SPH, XX, 37), ali priređivač teksta ni u jednoj didaskaliji nije opisao prijašnju Isusovu »svitu«. Naravno ima i iznimaka, pa u istom tekstu nalazimo i nešto podrobnije opise »svita« i uresa koje trebaju nositi prikazivači Vire, Ufanja, Mudrosti, Kriposti i drugih vrlina što mimohode Getsemanskim vrtom. Primjerice:

»Tu gre Jakost u sviti beli i va oklopah, stup noseći v rukah (...) Tu gre Pravda u svitah belih noseći meč gol u rukah (...) Tu gre Ljubav u sviti črleni noseći srdce prostrileno na šćapi, okolu nega vinac« (SPH, XX, 27).

Nadasve nam je dragocjena još jedna didaskalija iz *Muke*. U njoj priređivač spominje kostim za Ivana apostola, a spominje ga ne zato što bi se on znatnije razlikovao od kostima za ostale apostole, nego zato što se u jednom prizoru iz kostima pretvara u rekvizit. Evo te didaskalije:

»Tu se centurion pusti za Ivanom, a on odvrghi *dalmatiku* i pobigne. Centurion vazmi *dalmatiku* i reci kažuć za Ivanom« (SPH, XX, 31; kurziv moj, op. B. S.).

Riječ je nedvojbeno o prizoru koji opisuje i Markovo evanđelje (14, 51—52), a *dalmatika* označuje onu jednostavnu — i jedinu — halju koju je mladi Isusov sljedbenik (Ivan) odbacio otimajući se iz ruku

Židova što su uhitili Isusa. Upućujući glumce u geste, baratanje rekvizitima i kretanje, nepoznati nam je priređivač *Muke* uzgred ostavio i podatak o kostimu u kojem su nastupali tumači apostola.

Nedoumice o načinu scenske realizacije autorovih naputaka mogu izazvati dvije didaskalije u kojima se govori o nagosti svete Margarite i svetog Lovrinca u prizorima mučenja. Literatura navodi da su u njemačkim pasionskim igrama nagost naznačavali haljama u boji kože (*lipkleider*).<sup>28</sup> Možda su tom kostimu pribjegavali i izvođači naših prikazanja.

Najzanimljiviju uputu o promjeni frizure, koju priređivač teksta izrijekom naziva znakom — »zlamen'jem« — možemo pročitati u kratkom zadarskom prikazanju *Od rojen'ja Gospodinova*:

»I tako govoreći poča-se približati vrime od porojen'ja Isusova, a Slavna Diva to dobro znaše, i zato pojde ter pokljače i *pusti doli oni svoji prislutki i slavni vlasi za zlamen'je Divstva i čistoće svoje*, zač Divam se pristoji nositi vlasi niz pleća pušćeni, a ne onim ke Dive nisu, i zato svim nevisticam, kada-se peljaju k nevistacu svomu, jimaju se njim pustiti vlasi niz pleća za zlamen'je difstva i čistoće od puti« (NV, XXXVI, 15; kurziv moj, op. B. S.).

## 8

Kazališni su *rekviziti* još jedan od znakovnih sustava kojima su autori i sastavljači naših plačeva, muka i prikazanja posvećivali podosta pažnje. U didaskalijama nalazimo ne samo podatke o tome kada su se i kako glumci trebali služiti određenim rekvizitima nego i poneku uputu o načinu izrade predmeta i građi od koje je izrađen. Primjerice u *Muci*: »Tu gre Vira opravna v modre svite *veru izrizaru od karte* držeći u ruci« (SPH, XX, 25; kurziv moj, op. B. S.).

Prvi prizor *Skazanja slimjenja* ponajbolje nam pokazuje kolika se važnost pridavala rekvizitima u našem srednjovjekovnom kazalištu i kakav im bijaše značaj. U tom prizoru, naime, gledaocima se obraća šeznaest anđela koji im slijedom pokazuju po jedan rekvizit vezan za Isusovu muku, od Judinih srebrnjaka i ruke što je Isusu dala »poličnicu« preko trnove krune, križa, mlata i čavala do Osibovih i Nikodemovih ljestava i kliješta. Sa stajališta priređivača tog teksta sâm verbalni opis poniženja i patnji očito nije bio dostatan. Valjalo ga je pojačati i zornim pokazivanjem predmeta koji su Isusovu tijelu nanijeli bol ili ponizili

njegovo ljudsko — i božansko — dostojanstvo. Rekvizit tu nije mrtva stvar, ili puki ureš, nego scensko opredmećenje muke i poniženja.

U Kowzanovoj je sistematizaciji tom znakovnom sustavu mjesto »između kostima i dekora, jer ih mnogi krajnji slučajevi približuju sad jednom, sad drugom« susjednom sustavu.<sup>29</sup> Tako rekvizite shvaća i naše srednjovjekovno kazalište pa se, primjerice, križ u *Muci* prvo rabi kao rekvizit što ga nose tumači Isusa i Šimuna Cirenca, a u posljednjim prizorima »čina na Veliki petak« isti predmet postaje nepromjenjiv dio dekora. Tako je i s ljestvama koje, kao znak Judina prokletstva i puta u pakao, glumac donosi na pozornicu, prislanja uz »drvo« i ostavlja na tom mjestu. S druge strane, gotovo je nemoguće razlučiti od kostima niz rekvizita koji u predstavi funkcioniraju kao atributi likova. To su, primjerice, Davidova lira ili gusle, Isusova »bandira« — to jest križ uskrsnuća s dugim kopljem i zastavom — Jakovljeva »skala i na njoj zvezda«, Noina »korabja« u lijevoj ruci, Evina jabuka, »mirila u ruci« Krijeposti i mnogi drugi o kojima, primjenjujući definiciju atributa u ikonografskim prikazima, možemo reći da su »elementi identifikacije pojedinih svetaca«, ili drugih likova, i »njihova legitimacija«.<sup>30</sup>

Uz attribute likova, najbrojniji su rekviziti raznovrsna mučila što ih autori i priređivači muka i prikazanja nabrajaju, opisuju i rabe s neprepušnom maštom. Slijede ih predmeti neophodni za izvođenje vjerskih obreda i potrepštine iz svakodnevnog života (posude, bisage, razni alati i slično).

Najbizarniji rekvizit, istina iz poznijega, manirističkog razdoblja, neprijeporno je odsječena glava Ivana Krstitelja koja u *Prikazanju sv. Ivana Krstitelja porojenja i smrti* prelazi iz ruke u ruku sve dok se naposljetku Irudica njome ne »baci« (SPH, XX, 214). Od svih onih bičeva, »kolona«, užarenih kliješta, željeznih češljeva, mačeva, kopalja, kotlova, »gradikula«, trnovih kruna, čavala, mlatova, križeva i drugih sredstava za izazivanje jeze, straha i uzbuđenja u gledalištu, profinjanim se pak lirizmom najjače odvaja cvijeće što ga u *Muci* Magdalena umjesto pomasti prosipa na Isusovu glavu.

Didaskalije izravno ne opisuju izgled pozornice i dekor koji oblikuje prikazana mjesta radnje. Spominju se mnogi važni elementi — stol u Šimunovoj kući (*Muka*), postelja u Marijinu domu (*Prikazanje od ušastja*), »vrata od limba« i »vrata od raja zemaljskog« (*Prikazanje kako Isus oslobodi svete oce iz limba*), »vrata paklenska« i Isusov »greb« (*Prikazanje slavnoga uskrsnutja Isukrstova*), oltar u »templu Martovu«

(*Prikazan'je života s. Lovrinca*), prozor na Justiniinoj kući, pod kojim se već izvodi maniristički prizor udvaranja uz »kitaru« i mnogi drugi — ali nigdje nema podrobnih opisa pozornice i cijelog dekora za neku predstavu. Razlog je spomenut: izgled i oprema pozornice bijahu u svakoj velikoj kazališnoj epohi i u svakoj sredini s razvijenim kazališnim životom dio prešutno prihvaćenih i svima znanih konvencija.

O pozornici i dekoru možemo, međutim, podosta saznati iz didaskalija koje određuju kretanje glumaca i manje ili veće promjene dekora, primjerice otvaranje »vrata paklenskih« ili pad »templu Martova«. Pogledajmo što nam o pozornici govore ove dvije didaskalije iz *Muke*:

»Tu Isus stani od stolca i poj k vrtlu s učenici svojimi i tu pojmi sobom Petra, Ivana i Jakova i poj š njimi va vrtal« (SPH, XX, 24);

»Tu Isus gre opet ka učnikom iz vrtla i najde ih speći« (isto, 26).

Premda opisuju kretanje glumaca, one nam kazuju, prvo, da su na pozornici *istodobno* prikazani Šimunova kuća i »vrtal«, drugo, da su ta dva mjesta međusobno povezana *vidljivim* putem kojim će se glumci kretati i, treće, da je »vrtal« oblikovan tako da se u njega ulazi i iz njega izlazi, što će reći da nije samo naslikan ili naznačen, nego prostorno prikazan. Čitajući slične didaskalije, zaključujemo da su *Muka*, *Skazanje slimjenja*, *Prikazanje kako Isus oslobodi svete oce iz limba*, *Muka svete Margarite*, *prikazanje Od rojen'ja Gospodinova*, *Sveti Lovrinac* i druga »pučka« prikazanja nedvojbeno pisana za tipičnu srednjovjekovnu simultanu pozornicu koju tvore središnji, neutralni dio — *platea* — i niz dekorom naznačenih i oblikovanih prizorišta — *mansiones* — kao što su, na primjer, Šimunova kuća, Pilatova palača, Marijina kuća, »tempal«, tamnica, »spicijarova« trgovina, »vrtal«, Golgota i druga mjesta u *Muci*, nebo, limb, pakao, crkva, »vrata od Nazareta«, »Jerusolim« i »vrata Zakarijina i Eližabete« u *Prikazanju navišćenja prečiste divice Marije*, »cesarov« dvor, »posvetilišće« (pogansko), dom (ili crkva) pape Sista, tamnica, »kuća Kirike udovice« i druga mjesta u *Svetom Lovrinu*, ili Pilatova palača, »spicijarova« kuća i Golgota u *Skazanju slimjenja*.

U izvedbama poznijih izdanaka crkvenih prikazanja, primjerice Vertranovićeve *Posvetilišta Abramova* izvođenog, kako se pretpostavlja, u Dubrovniku godine 1546,<sup>31</sup> moglo bi biti riječi o reduciranoj simultanoj pozornici kakvu prikazuju drvorezi u izdanjima Terencijevih djela iz 1493. i 1497, a Gazarovićevo bi manirističko prikazanje o svetima Cipri-

janu i Justini sasvim dobro funkcioniralo i na serlioovski oblikovanoj zatvorenoj pozornici koja prikazuje gradski trg s po jednom kućom lijevo i desno, i crkvom u pozadini.

Srednjovjekovno kazalište naravno ne poznaje *rasvjetu* mi kao »samosvojan znakovni sustav«, niti kao »tehniku u službi drugih sustava«, da se ponovno poslužimo Kowzanovim pojmovima.<sup>32</sup> U didaskalijama se, međutim, na nekoliko mjesta spominje vatra. Kad suklja iz pakla ili se pali pod kotlom svete Margarite i Lovrinčevim »gradikulama«, ona je dojmljiv scenski znak najvećih tjelesnih patnji i »sinegdoha« vječnog ognja što u paklu očekuje grešnike i nevjernike. Kad prorok Ilija dočekuje svete oce na vratima raja zemaljskog držeći »oganj u lijevoj ruci« (SPH, XX, 104), vatra simbolizira Božju milost.

## 9

Premda je *glazba* bila jedna od najvažnijih sastavnica srednjovjekovne kazališne predstave, didaskalije je spominju razmjerno rijetko i podosta uopćeno. Vidjeli smo da se u dva-tri teksta sasvim precizno određuje melodija na koju se pjevaju neki stihovi, ali glazbena se pratnja spominje na samo tri mjesta. Jedanput je riječ o anđeoskim zvončićima (SPH, XX, 191), drugi put o »trumbiti« uz koju govori jedan lik u *Prikazanju sv. Beatrice, Faustina i Simplicija bratje* (isto, 223) i treći put o Ciprijanovu pojanju »pod kitaru« (isto, 247). I u ovom će slučaju razlog šutnji vjerojatno biti taj što je kazališna — i crkvena — praksa već normirala glazbenu pratnju pa autori i priređivači tekstova nisu držali potrebnim zapisivati općepoznate stvari.

Posljednji znakovni sustav, po Kowzanu, tvore *šumovi*, ali ne oni što su »nehotična i uzgredna posljedica komunikacije putem drugih znakova«, nego samo oni koji se namjerno proizvode radi označavanja »najrazličitijih fenomena i okolnosti«.<sup>33</sup> Sudeći po didaskalijama, malo je takvih šumova dopiralo s naših srednjovjekovnih pozornica, a kad bi se i javili, gotovo redovito su potjecali iz pakla. Najviše naputaka o »paklen-skoj buci« nalazimo u *Prikazanju kako Isus oslobodi svete oce iz limba*, gdje čitamo:

»Kako ga (Gestaša, zlog razbojnika, op. B. S.) vrgu u pakal, čini se velika buka u paklu (...) Ovdje se čini buka u paklu a Lučifer steći na kraj pakla izvan limba i govori (...) Pokli bude Lučifer ulizal u



pakal, čini se velika buka, i budući se utazi, dva angela steći nad limbom poju za radovanje ovu pisan (...) Ovdje se čini velika buka u paklu a Isus dušan blaženim govori« (SPH, XX, 94—103).

Zvuk što je uz buku iz pakla ponajčešće odzvanjao kazalištem bilo je kucanje na vrata raja zemaljskog, limba, pakla ili kuće nekog dramskog lika.

## 10

Pogledajmo na kraju prema kojim nas zaključcima može povesti teatrološka analiza didaskalija u hrvatskim srednjovjekovnim dramskim tekstovima i njihovim poznijim izdancima.

Didaskalije su neprijeporno relevantna i, u našim kazališnim i povijesnim razmjerima, podosta bogata građa za rekonstrukciju stilskih i tehničkih obilježja prvih kazališnih predstava u kojima se govorilo hrvatskim jezikom i koje su izvodili žitelji naših gradova na obali i otocima. Sve pretpostavke o načinu glume, opremanju predstava, organizaciji glumišnog i gledališnog prostora izvedene iz didaskalija moraju se ipak provjeravati, prije svega na didaskalijama u drugim evropskim književnostima srednjega vijeka, napose talijanskoj i francuskoj, dijaloškim dijelovima teksta koji se odnose na mjesto i vrijeme održavanja predstave i zbivanja dramske radnje, izgled likova, njihov govor i aktivnosti. Ikonografski prikazi i povijesni dokumenti također mogu potvrditi ili osporiti točnost našeg razumijevanja onodobnih scenskih naputaka.

Literarna »nezanimljivost« većine didaskalija i njihova usmjerenost na glumačku izvedbu teksta u posebno oblikovanom i organiziranom prostoru, pokazuju da su autori i priređivači prvih naših dramskih tekstova svoje muke, plačeve, misterije i prikazanja pisali za pozornicu, a ne za čitanje. Stoga bismo i one neznane djelatnike koje književna povijest — sa svojeg aspekta sasvim opravdano — zove priređivačima, sastavljačima, kompilatorima ili jednostavno prepisivačima i zapisivačima — s teatrološkog aspekta mogli nazvati dramaturzima, jer ako su i prerađivali, priređivali i prepisivali starije tekstove, ili ih prevodili iz nekog drugog, ponajčešće talijanskog jezika, činili su to za njima suvremeno, neprofesionalno glumište što se radalo s nekom predstavom »u povodu najvećih svečanosti liturgijskog kalendara« i zamiralo s njom.

Budući da didaskalije samo iznimno bilježe pojedine važne potankosti vezane za izvedbu, jer su ih vjerojatno svi sudionici kazališne pred-

stave — od autora ili dramaturga do glumaca i gledalaca — držali za »normalne« i »šâme po sebi razumljive«, a istodobno upozoravaju na mnogu prividno nevažnu promjenu ili odstupanje, možemo zaključiti da su tekstovi što su doprli do nas pisani ili zapisivani u doba kad je kazališna praksa u hrvatskim gradovima već normirala sve bitne značajke glumišne izvedbe te vrste dramskih tekstova. Kazalište se, dakle, u nizu naših gradova rađalo s predstavama u povodu Božića, Uskrsa ili blagdana svetog Lovre, svete Margarete, svetih Ciprijana i Justine, Ivana Krstitelja i drugih mučenika čiji život i smrt opisuju hrvatska prikazanja i muke ali to rađanje i zamiranje nije bilo sporadična pojava nego stalan ciklički proces.

Premda se dramski likovi u uvodnim didaskalijama gotovo redovito nazivaju »govornici«, glumac u izvedbama srednjovjekovnih prikazanja, pa i poznijih duhovnih drama nije bio samo recitator, samo »fizičko vrelo glasa« nego umjetničko, scensko ozbiljenje ljudske tjelesnosti i svega onoga što iz te tjelesnosti proizlazi, prije svega patnja i iskušenje. Dramski lik također ne egzistira samo u jeziku, u dijalogu. Ili, točnije rečeno, dijalog je samo jedan — duhovni — aspekt njegova postojanja, a mi-mika, gesta, kretanje i vanjski izgled drugi, ne manje važan — tjelesni -- aspekt. Sveti Lovrinac na jednom mjestu poručuje svojim mučiteljima:

»U ime boga ti prim' muke.  
ja ne maru tej tve ruke;  
čini tilu ko zlo moreš,  
dušu ubit li ne moreš« (SPH, VI, 138).

Autori, dramaturzi i drugi sudionici izvedbi naših srednjovjekovnih plačeva, muka, misterija i prikazanja dobro su shvatili kakav glumišni izazov predstavlja ta poruka. Slijedeći njezin smisao, zamišljali su, a vjerojatno i ostvarivali, dinamičnu i bogatu scensku sliku dramski raskoljenog svijeta u kojemu duša postojano niže svoje osmerce, a tijelo se bičuje, raspinje, komada, kuha, peče i izlaže svim mukama što ih je u tom nepresušna mašta smišljala na pouku, užas i zadovoljstvo gledalaca.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Usp. o tom: Anne Ubersfeld (Ibersfeld), *Čitanje pozorišta*, prev. M. Miočinović, Beograd 1982, str. 17—19 i 193—196.

<sup>2</sup> Pojam »referencijalna funkcija« preuzet je od Romana Jakobsona. Usp. o tom: *Lingvistika i poetika*, prev. R. Bugarski i dr., Beograd 1966, str. 290.

<sup>3</sup> Citati iz dramskih tekstova navode se prema ovim izdanjima:

a) *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka*, prir. M. Valjavac, »Stari pisci hrvatski«, knjiga XX, Zagreb 1893. (SPH, XX);

b) *Hrvatska književnost srednjega vijeka*, prir. V. Štefanić, »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, knjiga 1, Zagreb 1969. (PSHK, 1);

c) *Pjesme Mavra Vetranića Cavčića. Dio II*, prir. V. Jagić, I. A. Kaznačić i Gj. Daničić, »Stari pisci hrvatski«, knjiga IV, Zagreb 1872. (SPH, IV);

d) *Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića*, (prir. S. Žepić), »Stari pisci hrvatski«, knjiga VI, Zagreb 1874. (SPH, VI);

e) »Muka sv. Margarite«, priopćio F. Fancev, *Grada za povijest književnosti hrvatske*, knjiga XI, Zagreb 1932. (G, XI);

f) »Plać blažene dive Marije«, priopćio F. Fancev, *Grada...*, knjiga XII, Zagreb 1938. (G, XIII);

g) »Od rojen'ja Gospodinova«, priopćio F. Fancev, *Nastavni vjesnik*, knjiga XXXVI, Zagreb 1927/28. (NV, XXXVI).

<sup>4</sup> Didaskalije se u elizabetanskom kazalištu vjerojatno nisu bilježile zbog toga što su dramski pisci djelovali u kazalištu, izravno sudjelovali u pripremanju i izvođenju predstava pa nije bilo neophodno bilježiti upute koje su se mogle i usmeno priopćiti.

<sup>5</sup> Dalje ćemo u tekstu termin »didaskalija« rabiti u nešto užem značenju od onoga što smo mu ga dali u uvodnom odjeljku. Didaskalijama ćemo, naime, zvati one scenske naputke koji se ne svode na ime dramske osobe i, eventualno, predikat »reci«/»reče«.

<sup>6</sup> Francesco Saverio Perillo, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Split 1978, str. 79.

<sup>7</sup> *Le Mistère du Viel Testament*, I, publ. par J. de Rothschild, Paris 1878, p. 27.

<sup>8</sup> Isto, p. 1.

<sup>9</sup> Nav. prema: Johan Mortensen, *Le Théâtre français au moyen age*, trad. par E. Philipot, Paris 1903, p. 180.

<sup>10</sup> Mortensen tako opisuje prizor piljenja svetog Bartolomeja za izvedbu kojeg je rabljen stol s pokretnom pločom. Glumca bi položili na gornju, praznu stranu ploče a zatim je hitro okrenuli i počeli piliti lutku što je već bila pričvršćena za donju, skrivenu stranu ploče.

<sup>11</sup> Istim se tonom izvođačima obraća i priređivač ili autor *Mišterija* (...) *od Isusa, kako je s križa snet, za tim u grob postavljen*, koji kaže: »Ostalo ča tu manka od Petra (od njegove replike, op. B. S.) išći tamo na prvo« (SPH, XX, 68).

<sup>12</sup> Usp. o tom: *Hrvatska crkvena prikazanja*, str. 76.

<sup>13</sup> Usp. o tom: Isto, str. 75—79.

<sup>14</sup> Usp. o tom: Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, Le Haye — Paris — Warszawa 1975. Kowzanova studija »Znak u kazalištu«, iz koje je nastalo posljednje poglavlje navedene knjige, prevedena je i tiskana u časopisu *Prolog*, XII, 44/45, 1980, str. 6—20. Prevodilac je Milena Bekić.

<sup>15</sup> »Znak u kazalištu«, *Prolog*, str. 10.

<sup>16</sup> Isto, str. 16; *Littérature et spectacle*, p. 205.

<sup>17</sup> Usp. o tom: Umberto Eco, »Semiotika kazališne predstave«, *Prolog*, 44/45, str. 22.

<sup>18</sup> »Znak u kazalištu«, *Prolog*, str. 11.

<sup>19</sup> *Littérature et spectacle*, p. 97.

<sup>20</sup> »Znak u kazalištu«, *Prolog*, str. 11.

<sup>21</sup> *Hrvatska crkvena prikazanja*, str. 68.

<sup>22</sup> Isto, str. 90.

<sup>23</sup> Juda svojih nekoliko replika realizira »veselo«, »kanta gredući ka Isusu« i naposljetku u očaju. Isus na križu govori tiho, jače i »iza glasa«.

<sup>24</sup> Usp. o tom: »Znak u kazalištu«, *Prolog*, str. 9.

<sup>25</sup> Isto, str. 12. Tekst smo korigirali prema: *Littérature et spectacle*, p. 197.

<sup>26</sup> *Hrvatska crkvena prikazanja*, str. 69.

<sup>27</sup> Prihvaćamo pri tom Duvignaudovu tezu da nije riječ o izravnim »kopijama« glumaca i prizora iz kazališnih predstava, nego o »jednoj korelaciji, o odnosu živog dopunjavanja koji se uspostavlja između mnoštva sistema vizualnog predstavljanja i formalne teatralizacije simbola na jednoj, i sveta likovnih oblika na drugoj strani« (Jean Duvignaud /Divinjo/, *Sociologija pozorišta*, prev. J. i B. Jelić, Beograd 1978, str. 95—96).

<sup>28</sup> Usp. o tom: Niko Kuret, *Duhovna drama*, Ljubljana 1981, str. 58.

<sup>29</sup> »Znak u kazalištu«, *Prolog*, str. 13—14.

<sup>30</sup> Usp. o tom: Anđelko Badurina, »Atribut«; u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979, str. 134.

<sup>31</sup> Usp. o tom: Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, str. 38.

<sup>32</sup> *Littérature et spectacle*, p. 200.

<sup>33</sup> »Znak u kazalištu«, *Prolog*, str. 15.