

# SCENSKA SLIKA LITURGIJSKE DRAME IZ OBREDNIKA ZAGREBAČKE STOLNE CRKVE

*Nikola Batušić*

U temeljnoj podjeli srednjovjekovne dramatike, kao dva tematski povezana a strukturalno ipak odjelita segmenta, jasno se razabiru litur-  
gijska i poluliturgijska drama. Valja nam odmah naglasiti kako starija  
znanstvena literatura, posebice u Francuza<sup>1)</sup>, nastoji opravdati termine  
»liturgijski« i »poluliturgijski«, dok se američki znanstvenici uglavnom  
opredjeljuju za termin »the drama of the medieval church«<sup>2)</sup> ukoliko je  
riječ o latinskim dramama usko vezanim uz crkvene obrede, dok za polu-  
liturgijsku dramu rabe češće termin »the medieval drama« ili »the medie-  
val theatre«. Nijemci pak liturgijsku dramu rado nazivaju »das Kirchen-  
raumspiel«<sup>3)</sup>, dok dramska zbivanja izvan crkvenoga broda označavaju  
pasijama, misterijima ili miraklima.<sup>4)</sup>

U hrvatskoj su terminologiji najvećma u porabi termini »skazanja«,  
»prikazanja« i »mirakuli« — kada je riječ o srednjovjekovnim tvorbama  
pisanim hrvatskim jezikom, dok se u slučaju čiste liturgijske drame,  
inkorporirane svojim latinskim tekstom u crkvene obrede, susrećemo i s  
nazivom »obredna igra«. Između ova dva naziva priklanjamo se terminu  
»liturgijska drama« jer on sadrži u sebi i pojam obredne igre i njenu  
povezanost s mjestom i vremenom prikazbe. Ovakova je dramska forma

ujedno i integralni dio bogoslužja o velikim crkvenim blagdanima, posebice Uskrsu, Božiću te Bogojavljenju.

Pokušat ćemo ovdje na temelju sačuvanih latinskih tekstova liturgijskih drama iz jednoga obrednika zagrebačke stolne crkve stvoriti scensku sliku našega sakralnog rano-srednjovjekovnog glumišta. Naglašavam ovdje upravo riječ *glumište*, budući da strukturalna analiza ove dramatičke neprijeporno pokazuje da su gotovo bez iznimke svi tekstovi onoga doba, uključujući, naravno, i one najstarije pisane latinskim jezikom u X. i XI. st. nastali kao predložak ne samo crkvenom obredu već i kazališnoj predstavi. A i kasnije naše hrvatske dramske srednjovjekovne tvorbe nose u sebi toliko obilježja praktičnoga kazališta, da je isključena pomisao kako bijahu prigotavljane tek za uske čitalačke krugove samostanskih redovnika ili crkvenih otaca. A kada naša »prikazanja« prestanu biti anonimna već ih stanu potpisivati književnici kao Vetranović, Gazarović ili Sabić-Mladinić, scensko-praktične, posve kazališne implikacije u njima postat će još očitije.

Stoga nas nakon mnogih kulturno-povijesnih, filoloških, poredbenih, etnoloških i književno-kritičkih prosudaba zanima i scenska, dakle kazališna, sastavnica ovih u nas najstarijih dramskih tekstova. Upravo s razloga što taj segment scenske medijevalne literature bijaše do sada zanemaren, kušat ćemo proniknuti i u nj, premda svjesni da naša konačna slika zbog pomanjkanja mnogih čvršćih uporišta što bi se temeljila na mjerodavnim izvorima, neće moći biti najoštrijom i posve neprijepornom.

Nastala izravno na temelju bogoslužja, liturgijska drama grananjem tropičkih elemenata sadrži u mnogim svojim tijekomima staro- ili novozavjetne motivske komponente, kao i doslovna citiranja ili pak prisjećanja na ranokršćanske legende, pa čak i apokrifne. Liturgijska je drama pisana latinskim jezikom i integralni je dio svećanih misa o velikim crkvenim blagdanima, ili pak o danima pojedinih svetaca. Po svim obilježjima — i jer su usko povezane s nekim elementima katoličkog kršćanstva, liturgijske su drame u mnogome i »svećani posvetni prikazi«, da kao svojevrsnu, ali ne i posve proizvoljnu oznaku, upotrijebim podnaslov jedne Wagnerove opere.

Liturgijske drame, kao i uostalom i golema većina kasnijih poluliturgijskih scenskih forma, nemaju autora. To su anonimne tvorbe čije je obličje progrediralo do njihove konačne fizionomije, mijenjalo se doda-

vanjem sve brojnijih tropa i raslo ugrađivanjem realističkih, životno-uvjerljivih pa i naturalističkih prizora i osoba. U kompendijima za povijest srednjovjekovnih književnosti ove drame su obično svrstavane unutar pojedinih motivskih i strukturnih grupa po mjestima postanka, odnosno mjestu pronalaska pojedina kodeksa, misala, obrednika ili slična rukopisa što je među ostalim tekstovima sadržavao i takvu liturgijsku dramu. Tako se govori o St. Gallenskom uskršnjem tropu<sup>5)</sup>, ili o Strassbourškoj igri Triju kraljeva<sup>6)</sup>.

Posve je očito da su se ove anonimne crkvene drame širile zajedno s crkvenim knjigama, pak su preko pojedinih skriptorija dospijevale u razne dijelove Europe, budući da su pojedine biskupije obično za svoju porabu naručivale knjige ili ih preko nekih redovnika, naročito benediktinaca, izravno dobivale.

Nas će sada zanimati što se od ovih prvih srednjovjekovnih scensko-kazališnih tekstova našlo na hrvatskom terenu. Prema istraživanjima F. Fanceva<sup>7)</sup> u nas su sačuvane dvije potpune liturgijske drame, obje zapi-sane u najstarijem obredniku zagrebačke katedrale, tzv. »missale anti-quissimum«. Nakon novijih proučavanja<sup>8)</sup> ova vrijedna crkvena knjiga pisana »karolinom« nije pravi misal, već mješavina pontifikala i obred-nika. Pisana je za gjurskog biskupa Chartuirga (Arduina) posljednjih godina XI. st. i donesena u Zagreb prigodom osnivanja biskupije. Pret-postavlja se da je posredstvom njemačkih samostana ta knjiga francuske provenijencije doprla u Zagreb preko Ugarske, istodobno kada je Zagreb postao biskupija. Donio ju je u Zagreb prvi biskup Čeh Du(c)h, jamačno i sam benediktinac. Ako je dopušteno ove latinske dramsko-liturgijske obredne forme nazvati za ovu priliku »zagrebačkim« barem uvjetno, onda valja i prema dosadašnjim istraživanjima utvrditi konac XI. st. kao vrijeme pojave i njihova teksta i njihova izvođenja u našoj sredini. Premda su internacionalnoga podrijetla i premda u nas nisu dosada pronađene slične inačice ove dramske vrste, iako pisane latinskim jezi-kom i tako izvođene, vjerujem da je dopušteno u kontekstu hrvatskoga glumišta govoriti i o njima, jer predstavljaju europski poznate modele kazališno-dramskih početaka srednjovjekovnoga razdoblja, koji se uspr-kos svojim internacionalnim obilježjima gotovo u svakoj nacionalnoj povijesti kazališta tretiraju kao njen prapočetak, dakle i integralni dio određenoga kontinuiteta. U zagrebačkom slučaju latinskih, liturgijskih drama mi nećemo moći govoriti o kontinuitetu izvođenja niti o trans-formaciji ovih vrsta u polu-liturgijsku dramu, ali ćemo pokušati cjelo-

vitije od dosadašnjih autora pokazati elemente glumišnoga čina, imamentno sadržane u njihovoj dramaturškoj strukturi.

U slučaju zagrebačkih liturgijskih drama riječ je o temeljnim arhetipovima te vrste. To su jedna varijanta uskrсне igre i Igra triju kraļeva, koja pripada rodu božićnih igara.

### A. Uskrсна igra

Ponajprije ćemo govoriti o uskrсноj igri jer je ona po postanku starija i u cjelokupnu pogledu na razvoj liturgijske drame predstavlja u svakom pogledu njen početak. U zagrebačkom obredniku<sup>9)</sup> nalazi se, doduše u drugom dijelu sveska, poslije trokraljevske igre, no budući da znamo kako su obredne igre oko Isusova uskrснуća prvi srednjovjekovni dramski tekstovi nastali na temelju tzv. St. Gallenskoga tropa<sup>10)</sup> — *Quem queritis in sepulchro, Christicolae?*, to ćemo, razumljivo, naša ispitivanja usmjeriti ponajprije ovoj liturgijskoj drami.

Fancev je u svojim istraživanjima nepobitno utvrdio, oslanjajući se, doduše, na onovremeno najpotpuniju povijest drame, na Creizenach<sup>11)</sup>, kako je »zagrebačka« igra Isusova uskrснуća »najstarijega tipa, a u detaljima pokazuje više srodnosti s igrama toga tipa francuske provenijencije nego s igrama njemačke provenijencije.«<sup>12)</sup> Nas, međutim, ovdje neće posebice zanimati izvor, već dramaturška struktura ove obredne igre, jer samo po tom obilježju mi ćemo joj moći odrediti i pravo mjesto u sklopu onovremene europske liturgijske dramatike. Fancev je, doduše, klasificirao zagrebačku uskrсну igru i pomoću Milchsackove monografije, ali i to je poređenje posve književno-povijesnoga, a ne i ovdje nama važnoga teatraloškoga značaja.<sup>13)</sup>

Promotrimo li pažljivije strukturu »zagrebačke« liturgijske uskrсне igre, morat ćemo zaključiti kako se ona prema suvremenoj, Youngovoj<sup>14)</sup> podjeli, nalazi na razmeđu između »dramatskih i literarnih aspekata rimske liturgije«<sup>15)</sup> i čiste liturgijske drame nastale na temelju tropa. Naime početak naše igre Kristova uskrснуća identičan je nekim Youngovim arhetipovima dramskih elemenata liturgije što ih on naziva »depositio« i »elevatio«, pri čemu se u simbolu pokritog, odnosno pokopanog križa nazire kasnije polaganje Krista u grob, a »elevatio« je simbolska oznaka kasnije dramatizacije uskrснуća<sup>16)</sup>. Naš obrednik propisuje sve

radnje koje se imaju izvesti na Veliki petak, i to »in hora sexta«, a to će po srednjovjekovnom orariju značiti između podneva i najkasnije četiri sata poslije podne (ovisno o satu održavanja podnevne mise).<sup>17)</sup> Na listu 74b zagrebačkoga obrednika opisuje se potanko sve što se ima učiniti na veliki petak i to u smislu »kazališnom« i u smislu »liturgijskom« ako je uopće dopušteno razdvajanje ovih dvaju pojmova. U »scenskom« pogledu riječ je o radnjama koje pripremaju polaganje križa pod pokrov na oltaru (»mittaturque parvum linteum sub altare nudum«), s točnom uputom kako se za vrijeme toga čina ne smiju paliti niti svijeće niti tamjan. Slijedi molitva koja potvrđuje našu pretpostavku kako je riječ o intermedijarnom obliku dramske igre koja je nakon nekih izrazito glumišnih svojih aspekata što smo ih netom spomenuli, odjednom posve liturgijska, jer slijedi molitva koju izgovaraju razni crkveni dostojnici, a spominju se »presbiter«, »pontifex«, »diaconus« i ostali. Kasnije će ponovno »scenski« naputci zamijeniti molitvu, pak tako iz lista 78b saznajemo da se križ sve do nedjelje, tj. do Uskrsa ima staviti »in valde mundam buxidem«, zapečatiti ili zaključati crkvenim ključem, a ceremoniji je prisustvovao i sam biskup. Zanimljivo je da je taj središnji i kazališni i liturgijski čin morao biti obavljen samo uz nazočnost svećenika, jer u didaskalijama izrijekom stoji »laicis et feminis exclusis«. Tako završava »depositio crucis« i nakon toga slijedi »elevatio« koja je u našem obredniku spojena s najprimitivnijom uskrsnom igrom, tzv. »Visitatio sepulchri«. Već sama činjenica da se »depositio« završava na listu 78b zagrebačkoga obrednika, a »elevatio« i »Visitatio sepulchri« počinje na listu 100b i nastavlja se na listu 101a, potvrđuje dvije naše pretpostavke. Očito je da se radi o dvije dramske forme, o najstarijoj već spomenutoj dramatizaciji nekih liturgijskih elemenata bez tropičkoga proširivanja teksta Evanđelja (Matej XXVIII, Marko XVI. i Luka XXIV), te o novom dramskom djelu, tzv. posjetu triju Marija Kristovu grobu, dramaturški razvijenijem obliku, koji u sebi sadrži poznati trop »Quem quaeritis?«. Fancev je smatrao »Visitatio sepulchri« i kazališnim nastavkom pokapanja križa, što nije posve točno, jer se očito radi o novoj formi koja je nastala kasnije i isključuje, osim u svom finalu, svako miješanje čistih liturgijskih elemenata u tropičko proširenje teksta Evanđelja, posebno Matejeva. Nije naodmet uzeti u obzir i činjenicu da je između »depositio crucis« iz našega obrednika i ceremonije »elevatio« te na nju naslonjene tropičke igre o dolasku triju Marija više od dvadeset listova razmaka. Naravno, to može biti i tehničko-prepisivački,

dakle praktični razlog, ali čini se da bi valjalo uzeti u obzir prvenstveno onaj drugi, tj. vremenski. Naime uskrсна igra oko dolaska triju Marija na Kristov grob nastala je kasnije od liturgijske dramatizacije polaganja križa kao simbolne oznake za Krista.

Prema tome mogli bismo Fanceva nadopuniti zaključkom kako zagrebački obrednik sadrži dvovrsnu igru Kristova uskrsnuća, i to ponajprije »depositio« i »elevatio crucis« a potom »Visitatio sepulchri«, razvijeniji oblik uskrsne liturgijske drame.

Zagrebačka »visitatio sepulchri« jest najprimitivniji oblik te dramske tropičke tvorbe. U njoj se pojavljuju samo tri Marije i anđeo na Kristovu praznu grobu. U razvijenijem obliku sudjelujuće osobe su još apostoli Petar i Ivan, te sam Krist u najrazvedenijoj drami ovoga tipa.<sup>18)</sup> Naš je dramski dijalog vrlo kratak i spada u posve rudimentarne dramsko-scenske varijante prvoga tipa. Potrebna su samo četiri interpreta, i to tri za Marije (Marija Magdalena, Marija Saloma i Marija majka Jakovljeva) te jedan koji će tumačiti ulogu anđela. Što se scenskoga aspekta naše liturgijske igre tiče, on je bio jednostavan, premda zbog jedne svoje didaskalije ne i najprimitivniji. Čak se i u »drami« od svega četiri dijaloga mogu zapaziti neke razvijenije forme, što je očiti znak neprestanoga razvitka i usavršavanja ovih dramskih vrsta. U našem, ako smijemo reći »zagrebačkom« tekstu đakoni koji »glume« Marije, nakon anđelova odgovora kako nema onoga koga ovdje traže i kako valja objaviti da je uskrsnuo od mrtvih, »tollentes posita linteamina revertantur ad chorum istam cantando antiphonam«. Nalaže se, dakle, i priprema rekvizita. Kristova ruha što je ostalo u grobu, i radnja podizanja ruha te njegova pokazivanja gledateljima, kako bi se odista uvjerali da u grobu nema više nikoga. Tek nakon ove radnje govore Marije svoj daljnji tekst, koji je logična posljedica i zbivanja i scenskoga odraza toga zbivanja iskazanoga pokazivanjem platna u koje je Krist bio umotan. »Uskrsnuo je Gospodin iz groba koji je za nas visio na križu«, nastavljaju Marije svoj latinski dijalog s općinstvom u crkvi, ali tek pošto su izrazitim scenskim postupkom pripravile taj svoj nastup. U ranijoj fazi uskrsne igre nema pokazivanja platna skupljenom narodu u crkvi, već se samo najavljuje činjenica da je grob prazan. Već se dakle i u ovom malom pomaku prema konkretnosti kazališnoga čina vidi razvoj scenskoga aspekta liturgijske drame, pa čak i u ovom prvotnom tipu od svega četiri sudionika i pet dijaloških rečenica.

Zagrebačka liturgijska drama Kristova uskrsnuća očito da kao scenografski element nije imala posebno naznačen Kristov grob, što će biti slučaj u razvijenijim crkveno-kazališnim sredinama Francuske i Njemačke, već se u scensko-prostornom smislu čitava ova dramska minijatura odigravala pred jednim, zacijelo glavnim crkvenim oltarom, koji je služio i kod prethodne »liturgijsko-dramske međuforme« »polaganja« križa u grob. Preciznijih indikacija zagrebački obrednik u tom smislu ne daje.

Posebno zanimljivo pitanje nameće se na kraju ovih naših analiza uskrsne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi. Da li se ona doista i izvodila, ili je ostala tek »slovo« na listovima obrednika. Za razliku od kasnije trokraljevske igre, uskrsna nam ni po kojem »vanjskom« aspektu svoje zabilježbe ne daje naslutiti i kazališnu praksu koja bi je morala pratiti. Istina, »karolina« kojom je pisana dvobojna je, svijetlo-smeđa za dramski tekst a krvavo-crvena za didaskalije, ali to je uobičajena grafičko-koloristička podjela koja sama za sebe još ne govori o izvedbenoj sastavnici dramskoga teksta, premda svojim vanjskim, grafičkim izgledom, očito upućuje na mogućnost prikazbe ovako prezentirana djela. Naša uskrsna igra nema niti nekih poblizih oznaka za eventualno pjevane dijelove svojih dijaloga — a te će znakove — »neume« kao potvrdu izvođenja iskazivati trokraljevska igra, pa smo skloni potvrditi Fančevljevu pretpostavku kako je »visitatio sepulchri« iz zagrebačkoga obrednika ostala tek mogućnost za scensku prikazbu koja nije doživjela svoje pravo ostvarenje u Zagrebu.

### *B. Trokraljevska igra*

Posve je jasno da je središnji dio božićne igre nastao na temelju primarnog tropa iz igre Isusova uskrsnuća — »Quem quaeritis in sepulchro?«, što je u srži božićne igre varirano u »quem quaeritis in praespe?«. No božićna igra brzo se je zbog svojih ne toliko dramskih, koliko scenskih elemenata razvila u niz varijanata i podvrsta, u kojima je ovo temeljno i središnje postavljeno pitanje zamjenjivano ili pak posve napuštanu. Posebice se velika podvrsta ovih igara što se razvila oko interpretacija evanđeoskih i apokrifnih tekstova u svezi s Bogojavljenjem posve odrekla dramskog čvorišta radnje temeljenog isključivo na varirajućem pitanju »quem quaeritis?«, već je uvođenjem triju kraljeva, Heroda,

pisara i još nekih sudionika zbivanja proširila svoju radnju na niz sekvenca, a time je i broj prizorišta unutar crkvenoga prostora povećan.

Prema suvremenoj podjeli božićne dramske teme<sup>19)</sup>, trokraljevska se igra nastavlja na jednostavnu božićnu igru o dolasku pastira pred jaslice i u svojoj razvedenijoj inačici nosi uobičajeni naziv »ordo stellae« ili »officium stellae«. Prema prethodnoj formi gdje se na prizorištu pojavljuju samo pastiri, a to je »officium pastorum« s težištem na zbivanju u Betlehemu »officium stellae« za glavne protagoniste ima tri kralja, Heroda, pisare, može na sceni prikazati i primalje »obstetrices«, zbor anđela i sl. Svoj naziv ova trokraljevska ili bogojavljenjska igra dobiva po temeljnom svom dramaturškom čvorištu, tj. po eksklamativnoj konstataciji trojice kraljeva (u pojedinačnom, monološkom obliku) — »stella fulgore nimio rutilat«, kao što je u našoj »zagrebačkoj« igri, ili se pak pojava zvijezde najavljuje tek nešto izmijenjenim leksikom. Zbog toga i čitava ova dramska grupa oko teme Božića, po svojim varijantama najbrojnija i najrazvedenija, dobiva naziv »officium stellae« ili »ordo stellae«, jer se već od početka dramskog zbivanja negdje unutar crkvenoga prostora pojavljuje papirnata zvijezda, iznutra osvijetljena svijećom, koju će netko vući od vratiju do oltara na konopcu pak tako omogućiti glumcima koji budu igrali kraljeve i opravdanost njihova uzvika »ecce stella«, i poslužiti kao kazališni dokaz Matejevu Evanđelju — II, 9—10: »... Et ecce stella, quam viderant in oriente, antecedeat eos usque dum veniens staret supra ubi erat puer. Videntes autem stellam gavisī sunt audio magno valde.« Cjelokupna današnja znanstvena literatura govori o nepobitnosti činjenice povlačenja zvijezde na užetu ili žici nad glavama triju kraljeva, a Cohen<sup>20)</sup> daje i genezu ovog prvog scensko-tehničkog efekta u povijesti kazališta, podvlačeći kako je zvijezda ponajprije bila postavljena na vrh štapa i tako nošena crkvom, a potom je zamijenjena svijetlećom krunom koja visi pred križem na glavnom oltaru. Tek u najkasnijoj fazi bogojavljenjske igre, zvijezda, po Cohenu, postaje mobilnom napravom, obješena na uže, a ovim tehničkim dijelom predstave rukuje jedan od nevidljivih statista što ide uzduž galerija koje se nalaze nad centralnim crkvenim brodom.

Ove pojedinosti navodim s opravdanim razlogom. Naime, vidjeli smo kako suvremena literatura posebice Youngova klasifikacija sve bogojavljenjske igre u kojima se pojavljuju tri kralja naziva »officium stellae«. Naš, međutim, obrednik govori izričito ovako »Ad matutinum post nonum responsorium fiat tractus stellae in hunc modum, ita ut magi sint



parati« (list 28b zagrebačkoga obrednika). Naglašavam ovaj početak sa »tractus stellae« što je, koliko je dosada iz literature poznato, jedinstven slučaj isticanja funkcije scenskoga rekvizita — zvijezde, u sam naslov kazališne vrste. Naš tekst, dakle, ne govori kako će započeti »officium stellae«, već naročito ističe glagolsku imenicu »tractus« (od glagola *traho* 3), čime je scenska implikacija posebno podvučena. Naime, već sam naziv »kazališnoga« djela naglašava kako će zvijezda biti vučena na konopcu, pa je to možda i prvi dokaz posve kazališne varijante jednog tradicionalnog naziva koji inače u sebi nema ovako izrazito predočenu scensko-vizualiziranu komponentu. Uz preciznu indikaciju početka ove igre i daljnje su didaskalije posve jasne i scensko-tehnički razgovjetne.

Tri glumca što će nastupiti kao kraljevi stoje na tri različita mjesta u crkvi i pošto ugledaju zvijezdu kreću prema očito središnje smještenu oltaru sv. Marije (»veniant simul ante altare sancte Marie«), gdje primaju darove što će ih ponijeti na put, poznato zlato, tamjan i plemeniti miris smirnu. Zajedno odlaze do slijedećega mjesta zbivanja, do sredine crkve, gdje već sjedi Herod na prijestolju. Tada dolazi do dijaloga s Herodom, slijedi Herodovo obraćanje pisarima koji su smješteni oko njega, a upliće se i zbor svojom replikom. Odlazeći od Heroda, smjer doduše nije u didaskaliji naveden, tri će kralja vidjeti zvijezdu, prstom je pokazati i reći izrijeком kako svijetli — »praecedit nos lucida«. U tom je času »tractus stellae« našao svoju punu i literarnu i scensku primjenu bogojavljenke igre. Zvijezda će dovesti kraljeve pred lik sv. Marije (»iuxta imaginem sancte Marie«), što bi u scensko-prostornom smislu mogao biti isti lokalitet od kojega su krenuli na svoj put prema Herodu, dakle središnje smješten oltar sv. Marije. Međutim novim odnosom dramskih osoba i pojavom novih sudionika zbivanja taj lokalitet dobiva i novu dramaturšku vrijednost. Tri kralja, naime, zatiču ovdje ublaženu varijantu inače čestoga prizora s primaljama i djetetom na rukama, što su u zagrebačkoj igri zamijenjene mladim svećenicima — »duo clerici appis induti... tenentis dominum parvulum in manibus«. Posve je jasno da su i u onim igrama gdje didaskalije propisuju primalje u ovom prizoru nastupali maskirani klerici, no naše upute ne spominju »obstetrices«, već klerike koji drže malo dijete u rukama. Naravno da je u rekvizitariju ove igre nakon zvijezde i posuda s darovima valjalo ubrojiti i lutku koja je zamjenjivala Isusa. Poklonivši se, predaju kraljevi darove, a pojavljuje se slijedeća osoba zbivanja »angelicus puer«, obučen u sjajnu dalmatiku koji s nekog povišenog položaja, ba-

rem tako pretpostavljam, jer jasno u tekstu stoji »stans superius«, izgovara jedinu svoju repliku, potvrđujući da se je zbilo ono što su proroci nagovještavali, te šalje kraljeve svojim kućama ali drugim putem. U posljednjoj sceni odlaze kraljevi »per aliam viam« — što dokazuje kako se radnja zbivala na širokom prostoru crkvenoga broda, te pjevaju određenu antifonu sve dok ne dođu do kora. Time je završen ovaj naš »stractus stellae«, koji spada u razvijenije oblike bogojavljenjske igre, na prijelazu iz jednostavnih prizora o poklonstvu pastira pred jaslama i savršenije forme gdje se ovakav tip bogojavljenjske igre kao što smo ga opisali, upotpunjuje i sekvencama s pastirima i nekim prizorima u kojima se posebice u dijalozima kraljeva s Herodom pojavljuju još neke sponedne figure.

Naša igra pretpostavlja slijedeće sudionike zbivanja. Tri glumca za kraljeve Gašpara, Melkiora i Baltazara, potom interpreta kralja Heroda i barem dvojicu za pisare, premda se njihov broj izričito ne spominje. Nije moguće pretpostaviti koliko bi ljudi trebalo za zbor koji nastupa nakon razgovora Heroda s pisarima, izgovara tek jednu rečenicu i potom više ne sudjeluje u zbivanju. Može se pretpostaviti da u tom zboru nisu bili posebni glumci, već je za taj prizor korišten zbor koji je inače bio nazočan u crkvi radi pjevanih dijelova kasnijeg crkvenog obreda čiji je početak izrijekom naznačen po završetku kazališne igre. Bila su potrebna i dva glumca za varijantu primalja i mladić koji je prikazivao anđela. Izuzmemo li zbor i uz pretpostavku da su u igri sudjelovala barem dva pisara, za »zagrebačku« Trokraljevsku igru »tractus stellae« bilo je potrebno devet interpreta, a pritom je važno pripomenuti da pojedinci nisu mogli nastupati u dvostrukim ulogama, jer je trajanje igre bilo odviše kratko za eventualna presvlačenja i ponovna maskiranja.

Ako prostor crkvenoga broda označimo kao integralni glumišni prostor u svom totalitetu, naša Bogojavljenjska igra ipak pretpostavlja neke »podprostore« u tom zajedničkom prizorištu. To su ponajprije početni položaji svakoga od kraljeva, slijedi oltar sv. Marije kao drugo mjesto zbivanja, prijestolje Herodovo smješteno »in media ecclesia« kao treći lokalitet, četvrti se prizor radnje zbiva na putu od Heroda prema Betlehemu u času kada kraljevi opaze i prstom pokažu zvijezdu, peto je prizorište pred slikom sv. Marije što može biti već poznati oltar koji je poslužio kao početna stanica putovanja triju kraljeva, ali je sada taj lokalitet u drugačijoj scensko-prostornoj zadaći, on predstavlja Betlehem i mjesto Kristova rođenja, dok se šesti prizor odvija na putu triju

kraljeva iz Betlehema koji je jasno označen kao »drugi put«. Prema tome jedinstveni lokalitet cjelokupne trokraljevske igre podijeljen je na šest prizorišta od kojih pojedina imaju tek efemernije značenje, dok se peto, s klericima što predstavljaju primalje, uz njihov dijalog s kraljevima pretvara u središnji lokalitet ovog događanja.

Više prizorišta sadržano u jedinstvenom prostoru koji zamjenjuje srednjovjekovno shvaćanje universuma, predstavlja cjelovito poistovjećivanje određena okoliša s golemim zemljopisnim prostorima na kojima se — u biblijskoj topografiji, zbiva radnja što je poslužila temeljem liturgijskoj drami. Unutar toga prostora oblikuju se potom i u uskršnjim i u božićnim igrama svojevrstni »pod-prostori«, a takvo nas raščlanjivanje u strukturalne značajke sakralne srednjovjekovne pozornice dovodi do pomisli da su ovdje već začete prve namisli o simultanom scenskom prostoru koji će do svoje najrazvijenije inačice doći u razdoblju velikih poluliturgijskih pasionskih drama. Čitavo pozorište Kristova života prikazano je tamo na jednom podiju pred crkvenim portalom, s podjelom na niz mansija koje tek glumačkom igrom u njima i oko njih postaju relevantni scenski lokaliteti. I tamo je jedan univerzalni ambijent podijeljen u niz prizorišta, scensko-tehnički kadikada savršeno pripravljenih za odvijanje predstave, no još uvijek u scenografskom smislu indikativno a ne iluzionistički koncipiranih. Očito je nakon ovih naših analiza scenskoga prostora za bogojavljenku igru da je sistem razvijene simultane pozornice za pasije i svetačke legende morao poteći od nekih počela što ih je već utvrdila i liturgijska drama unutar crkvenoga prostora, gdje je upravo taj prostor predstavljao jedinstveni lokalitet, a razni oltari, prijestolja i usputna stajališta glumaca neke rudimentarne mansije, što će reći temeljna uporišta glumačkoj igri.

Što se kostima tiče, naša je bogojavljenka igra osim u točnom navođenju crkvene odjeće što se koristi u njoj dosta siromašna detaljnijim indikacijama. Posebice nam je to žao u odnosu na interprete kraljeva koji su prema nekim poznatim primjerima iz literature<sup>21)</sup> raskošno i šareno odjeveni. Didaskalije u zagrebačkom obredniku ništa ne govore o njihovom kostimu, a ne spominju niti mogućnost da jedan od njih, Baltazar, bude maskiran bradom i našminkan kao crnac, što inače pojedini scenski naputci točno propisuju — »tertius, fuscus, integre barbatus, Baltasar nomine, habens tunicam rubeam... itd.«<sup>22)</sup> Za »zagrebačku« igru znamo da je Herod imao na glavi krunu, da su pisari imali posebnu odjeću i mitre na glavi, klerici koji su zamjenjivali primalje

bijahu »appis induti«, dok je anđeo nosio dalmatiku. Uglavnom je, dakle, korišćena svećenička odjeća s nekim malim modifikacijama u obliku karakterističnih pokrivala za glavu kod Heroda i pisara.

Rekvizitarij ove igre malobrojan je ali u svakoj pojedinosti neobično važan. Najbitnija je svakako zvijezda za koju, podvlačim, izrijetkom stoji da biva potezana — »tractus stellae« — duž crkvenoga broda. Na tu se zvijezdu tri kralja u dva navrata tijekom zbivanja i osvrću, a jednom je (list 29b), kako izrijetkom stoji, pokazuju prstom — »digito monstrantes«. Po onodobnim principima »scenske tehnike« zvijezda je bila od pergamenta sa svijećom u sredini, pak je na razmjerno jednostavan način postignut maksimalni kazališni efekt. Od ostalih rekvizita bile su potrebne tri posude u kojima kraljevi nose darove Isusu — jer u didaskalijama izrijetkom stoji »de altare accipiant vascula mistica munera continentia«, potom knjige za pisare — »libros teneant in manibus«, te kip, lutka (ali zasigurno u kazališno-optički najminimalnijem smislu slika) što je u rukama klerika predstavljala tek rođeno dijete. U pojedinih autora stoji za ostale europske slučajeve ove igre pretpostavka da su klerici-primalje držali možda kakvu sliku Bogorodice s djetetom dočekujući kraljeve, no za zagrebačku bih scensku sliku pretpostavio rekvizit-lutku budući da didaskaliju »tenentis dominum parvulum in manibus« tumačim upravo postojanjem scenskog rekvizita koji je bio neophodnom potvrdom dramskoga teksta. Pa i prije replike klerika-primalja trima kraljevima (prema Fancevu je to dijalog br. 16) stoji uputa — »juxta stantes imaginemque domini digito monstrantes«, pri čemu nam i moguće značenje latinske riječi »imago« — kip, pomaže u našoj pretpostavci da je riječ o rekvizitu, drvenom kipu ili lutki koja najuvjerljivije i plastično dočarava tek rođeno dijete.

Nakon ovih razmatranja ostaje nam još ona temeljna zagonetka što je valja pokušati riješiti. Nastojat ćemo, naime, odgovoriti na pitanja da li je »zagrebačka« trokraljevska igra izvođena, ili je poput uskrsne, kako vidjesmo, ostala tek predloškom na stranicama obrednika. Uvjeren sam da neki dokazi što ih opažamo uz sam tekst naše bogojavljenjske liturgijske drame jasno pokazuju kako je ona bila izvođena. Još jednom podvlačim da sam naziv igre — »tractus stellae« koji implicira scensku radnju nagovještava veću mogućnost praktične interpretacije bogojavljenjskoga teksta od onih naslova koji spominju samo riječi »ordo« ili »officium«. Bez obzira što ni ovi nazivi nisu bez »scenskoga« podteksta, naš »tractus« snažno ističe kazališno-praktični aspekt čitavog zbivanja.

Još važniji dokaz za izvođenje ove bogojavljske igre su »neume«, ispisane nad gotovo integralnim tekstom svake pojedine replike. Već je Fancev, posve ispravno, ovu činjenicu smatrao najpouzdanijim dokazom izvođenja drame,<sup>23)</sup> posebice stoga jer je vrlo lako i optički ustanoviti kako su »neume«, te prvobitne notne oznake, dodavane naknadno nad pojedine dijaloške ili monološke partove, što čvrsto potvrđuje našu pretpostavku da je isključivo s razloga scenske interpretacije tekst i glazbeno variran. Dok prethodno spominjana uskrсна igra ne pokazuje nikakvih naknadnih intervencija, naša je bogojavljska igra očito služila kao predložak scenskoj prikazbi.

Treći dokaz koji smo neovisno od Fanceva pronašli, a koji nas utvrđuje u uvjerenju kako se ova igra triju kraljeva izvodila u zagrebačkoj katedrali jest jedan ispravak na listu 29b, u dijalogu pisanom u retku desetom. U toj, naime, alineji stoji »quem stella ducente venimus« a glagol »adorare«, koji upotpunjava smisao rečenice ispisan je na lijevoj margini, i to s neumama nad sobom. Očito da je prepisivač bio zaboravio dodati glagol na kraju rečenice, što bi ostalo nezapaženo da tekst drame nije trebalo izvesti. Tek kod »podjele uloga« očito je primijećena ova prepisivačka pogreška te je ispravljena naknadnim dopisivanjem ispuštene riječi. Čak i najpovršniji pogled na ovaj ispravak i na neume nad tekstom jasno pokazuje da su ovi dodaci pisani drugom rukom, i svjetlijom bojom no izvorni dijelovi drame. I to je još jedan dokaz kako je bogojavljska igra za potrebe scenskoga uprizorenja dobila notni tekst, a prilikom potanjega raščlanjivanja teksta u svrhu prikazbe uočena je i ispravljena prepisivačka pogreška.

I četvrti dokaz za izvođenje naše drame u svezi je s kazališnom praksom. Naime već je Fancev<sup>24)</sup> upozorio na neke marginalije koje se nalaze na listu 28b, 29a te 29b zagrebačkog obrednika. To su pripisi nekih proširenja teksta bogojavljske igre koji su očito dodavani u naš obrednik onako kako se igra proširivala umetanjem nekih dijaloga. Budući da su svi ovi pripisi numerirani, nije nam teško zaključiti kako su ove dopune nastale zbog scenskih potreba i da je temeljni dio teksta ove trokraljevske igre rastao usporedo sa sve širim dijaloško-dramskim formama koje su posebice zamjetljive u nekim francuskim igrama sličnoga tipa. Ovaj bi nam podatak mogao poslužiti zasigurno najснаžnijim dokazom o izvođenju trokraljevske igre »tractus stellae« u zagrebačkoj katedrali, tek će neriješeno ostati pitanje o učestalosti izvođenja ove liturgijske drame. Malo nam, naime, izvora, a u njih ubrajamo i sam

obrednik, kazuje štogod pouzdano o kontinuitetu prikazivanja ovog scenско-liturgijskog događanja. Ipak, nije nemoguće pretpostaviti kako se o svakom blagdanu Bogojavljenja igrala naša liturgijska drama, jer se očiti dokazi koji potkrepljuju ovu našu supoziciju nalaze upravo na marginama teksta, a to su već spominjana proširenja, do čega očito ne bi bilo došlo da je dramski tekst kao kod uskrсне igre ostao tek mrtvi predložak na listovima misala. Do kada se pak ova predstava izvodila nije sa sigurnošću utvrđeno. Fancev navodi da je biskup Augustin Kazo- tić »za svoga biskupovanja od 1303. do 1322. reformirao obred zagrebačke biskupije, te je tom prilikom uskrсна igra bila izbačena iz uskrсноg obreda«<sup>25</sup>), dok povjesničar zagrebačkih crkvenih zbivanja, Dragutin Kniewald pretpostavlja, naprotiv, da se bogojavlјenska igra najvjero- jatnije u zagrebačkoj stolnoj crkvi izvodila u nekim oblicima čak sve do 18. st.<sup>26</sup>).

Liturgijske drame iz zagrebačkoga obrednika »missale antiquissimum« jedine su dramske tvorbe ovoga tipa na latinskom jeziku prona- đene do sada u nas. Ponavljamo da nijedno od ovih djela nije nastalo na našem tlu, već da su došla k nama upravo preko knjiga što su doprle k nama kao inventar nove zagrebačke biskupije. Ostaje, međutim, neri- ješeno pitanje što bi se kao scenska nadgradnja razvilo na ovim danas poznatim liturgijskim dramama, da su kojim slučajem zajedno s knjigom u kojoj su zabilježene doprle i u crkveno i u kulturno razvijenije središte no što to bijaše Zagreb s konca XI. st. Ne bi li takve liturgijske drame, da su se našle primjerice u Zadru, potakle onodobni crkveni kazališni ži- vot do većih razmjera i zamaha no što možemo samo pretpostaviti za nji- hovu scensku sliku nastalu u zagrebačkoj katedrali? Čini se da je odgovor na ovu našu pretpostavku pozitivan u korist razvijenijih središta. Tamo bi zacijelo scenska bujnost uvjetovala i traženja novih literarnih varija- nata koje su u zapadnoeuropskim središtima neprestano nastajale na temelju osnovnih dijaloških shema, a usudio bih se tvrditi da bi ovako razvijen liturgijsko-scenski izraz imao i ne mali utjecaj na hrvatsku srednjovjekovnu dramatiku koja je kao autonomna književna vrsta nicala upravo u južnohrvatskim krajevima. No liturgijska latinska drama ostala je u nas tek epizoda, prapočetak iz kojega, jamačno, nije niknulo mnogo izdanaka. Tako se naše srednjovjekovno glumište nije moglo, u svom nastajanju, nasloniti na snažnije zaleđe u smislu scenske empirije, i sve je svoje realizacije moralo graditi postupnim, iskustvenim putem, ili pak ugledanjem na zapadnoeuropske uzore.

Zagreb pak, gdje je nastajala ova rudimentarna prikazbena superstruktura nad latinskim liturgijskim tekstovima, neće zabilježiti nikakvih kazališno-scenskih priredaba sve do 1558, kada će kaptolski đaci jedne nedjelje u veljači nastupiti na Griču, jamačno na otvorenu prostoru i s nekim, zasada, neutvrđenim scenskim djelom. Bijaše to godinu dana prije zalaza Držićeve kazališne zvijezde i posljednje njegove premijere — »Hekube«, što samo dokazuje kako je središte našega glumišta bilo tada čvrsto usađeno u južnohrvatske krajeve.

#### BILJEŠKE

<sup>1)</sup> Gustave Cohen: »Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge. «Nouvelle éd. revue et augmentée. Paris, 1926.

<sup>2)</sup> Karl Young: »The Drama of the medieval Church«, vol. I. i II. Oxford, 1962, 1967<sup>2</sup>. (U daljnjem tekstu Young I. i Young II.)

<sup>3)</sup> Heinz Kindermann: »Theatergeschichte Europas«, Bd. I, Salzburg 1957.

<sup>4)</sup> Nav. dj. u bilj. 3, kao i Hans Heinrich Borcherdt: »Das europäische Theater in Mittelalter und in der Renaissance«, Hamburg 1969<sup>2</sup>.

<sup>5)</sup> Usp. Young I., str. 203 (sa slikom)

<sup>6)</sup> Usp. Young II., str. 65 (sa slikom)

<sup>7)</sup> Franjo Fancev: »Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi (prilog historiji kulture u posavskoj hrvatskoj XII. st.)«, »Narodna starina«, knj. IV, god. 1925, str. 1—15. Ovo su za naša istraživanja temeljna i nezaobilazna polazišta.

<sup>8)</sup> Usp. Antun Markov: »Metropolitanska knjižnica«, P. o. »Kulturno-povijesni zbornik zagrebačke biskupije«, Zagreb 1094—1944, str. 520, s cijelom literaturom o tom obredniku.

- <sup>9)</sup> Usp. »Missale antiquissimum«, NSB — MR 165.
- <sup>10)</sup> Young, I. str. 201 i d.
- <sup>11)</sup> W. Creizenach »Geschichte des neuen Dramas«, Halle a/S., 1911<sup>2</sup>, Bd. 1, str. 44—45.
- <sup>12)</sup> Usp. Fancev, nav. dj. str. 6.
- <sup>13)</sup> Gustav Milchsack, »Die Oster — und Passionsspiele«, Wolfenbeuttel, 1880. Heft 1. »Die lateinischen Osterfeiern«.
- <sup>14)</sup> Young I. str. 112 i dr.
- <sup>15)</sup> Young I. str. 112—113.
- <sup>16)</sup> Young I. str. 152—153.
- <sup>17)</sup> Usp. Young, I. str. 74.
- <sup>18)</sup> Usp. Young, I. str. 239.
- <sup>19)</sup> Usp. Young II, pogl. 18.
- <sup>20)</sup> G. Cohen, nav. dj. str. 30—31.
- <sup>21)</sup> Young II, str. 37—38.
- <sup>22)</sup> Young II, str. 31.
- <sup>23)</sup> F. Fancev, nav. dj. str. 14.
- <sup>24)</sup> F. Fancev, nav. dj. str. 14—15.
- <sup>25)</sup> F. Fancev, nav. dj. str. 6.
- <sup>26)</sup> Dragutin Kniewald, »Proprium de tempore u zagrebačkoj stolnoj crkvi 1094—1788«, Zagreb, 1941, te isti — natuknica »Bogojavljenje« u »Hrvatska enciklopedija«, sv. II, str. 715.