

SCENSKI PROSTOR MARULIĆEVIH DRAMA

Nikola Batušić

Korpus Marulićevih scenskih djela što ih je objavio Slobodan Prošperov Novak (izdanje *Teatrolozijske biblioteke Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa*, knj. 15, Zagreb, 1986) čine četiri prikazanja. Tri potječu iz čuvena rukopisnoga zbornika *Vrtal* koji je Petar Lucić sabrao koncem 16. st., dok je *Muka svete Margarite* uzeta prema rukopisu tiskanom 1957. u izdanju Carla Verdiana. Svi relevantni bibliografski podaci u vezi s ovim djelima poznati su u znanosti dovoljno, i na njih se više nećemo obazirati. Nećemo ulaziti niti u probleme Novakovih atribucija koje se nakon pojave ovoga izdanja ponegdje, ali i potihlo, smatraju spornima, no, koliko znamo, još ih nitko argumentirano nije osporio.

Ovdje bismo, bez obzira na možebitno jedinstveno autorstvo, jedino željeli razvidjeti strukturu pozornice impliciranu ovim djelima, analizirati koordinate autorova scenskoga prostora i teatarske elemente koji su njime uvjetovani, ne bismo li i na taj način kušali rekonstruirati scenski sliku ovoga kazališta koje je, posve sigurno, jednim dijelom i Marulićevo. No recimo odmah kako je ono naglašenih srednjovjekovnih obilježja s bitnim značajkama medievalne teatralnosti, i to u svim elementima pozorničkoga iskaza.

Četiri ova dramska djela različitih su žanrovskih predznaka. Tako je *Muka svete Margarite* klasična scenska priča toga vremena o tragičnom životnom putu budućega sveca, dok ostala tri iskazuju značajke kontaminiranih oblika u kojima se ponegdje, kao u *Prikazanju historije svetoga Panucija*, osjeća redukcija scenske narativnosti mirakla uvjetovane inkrustacijom moralitetnih tematskih naglasaka, dok su u pretežito žanrovski monolitnim moralitetnim okvirima, kamo valja smjestiti *Skazan'je od nevoljnoga dne od suda ognjenoga, nepokonji koji ima biti* i *Govoren'je svetoga Bernarda od duše osujene* zamjetljivi, jasni, i rekli bismo svjesno interpolirani scensko-tehnički postupci misterijsko-mirakulskih varijanta.

Pozornije čitanje ovih drama otkrit će ne samo teatarsku vještinu njihova (ili njihovih) autora, već i nepobitnu težnju da se na izmaku jednoga kazališnog vremena, upravo u scenskoj slici predočene književne strukture, iznese svojevrsna *summa* jarke srednjovjekovne teatralizacije. Jer na pozornici koja se implicitno nudi ovim dramama gledatelju, paradigmatski se zrcale svi njeni poznati tipovi u ovom dijelu Europe. Osnovna medievalna scensko-izvedbena struktura i nezaobilazna zakonitost — simultaniteta mansionskih prizorišta, u četiri su drame varirani na četiri različita načina. Time je ostvarena jedinstvenost rijetko preciznoga scenskog sustava koji bi mogao biti prepoznatljiv i kao autorski model čvrsta integriteta.

Znamo kako je scenski prostor sakralne srednjovjekovne drame određen dvama suprotnim stožerima medievalnoga svjetonazora. To su, dakako, pakao — obično na desnoj i nebo — na lijevoj gledateljevoj strani (u horizontalnom scenskom rasporedu), odnosno ishodišna točka mučeničkoga puta budućega sveca na jednoj i mjesto njegove smrti i ulaska među besmrtnike na suprotnoj strani pozornice. Između ovih se stožera proteže procesualni tok srednjovjekovnoga dramaturškog sustava na kome su raspoređene mansije, boravišta antagonista koje će dramski junak susretati na svom putu i dijalogom s njima aktivirati svako od tih scenskih mjesta.

Koordinatni sustav srednjovjekovne drame ne služi se, međutim, samo apscisom, već za iskaz svoga simultaniteta koristi i ordinatu. Pozornica, dakle, može biti i horizontalna i vertikalna. Ona horizontalnoga tipa ima obično veći broj mansija, dok je scena strukturirana po okomici ograničena na svega tri ili četiri, pri čemu su mjesta neba u vrhu i pakla u dnu neosporna, dok se uz središnju razinu obilježenu

svjetovnošću ili pak pretvorenu u sudište grijehu; ponegdje uvodi i čistilišni prostor. Time se, naravski, raspon igre na ordinati bitno proširuje. Vodoravne pozornice gotovo su isključivo služile prikazivanju pasionskih igara i mirakula, dok su one okomitoga tipa bolje prihvaćale scensku strukturu moraliteta i njima sličnih žanrovskih predznaka.

Naš pisac odlično poznaje obje varijante ovoga jedinstvenog sustava, pa ih za svoje potrebe čak i adaptira, modificira, odnosno rabi one modele koji mu u danom trenutku najbolje odgovaraju i bez suprotstavljanja prihvaćaju njegove književno-kazališne namjere. U izboru je nedvosmisleno jasan. Za teme koje pretpostavljaju ili su pak uvjetovane procesualnim dramaturškim tokom koristi uzdužni mansionski raspored, dok za djela u kojima preteže statična dramska situacija priziva vertikalni simultanitet. No u oba slučaja uvodi i svojevrstne podvarijante. U *Muci svete Margarite* zamjećujemo »klasičnu« vodoravnu pozornicu s velikim brojem mansija, dok ćemo za gotovo isti dramaturški, ali ne i scenski model kod *Svetoga Panucija* otkriti reducirani mansionski raspored na identičnoj koordinatnoj razini. U *Skazan'ju od nevoljnoga dne* pomnijom ćemo analizom odmah uočiti razvedenu scensko-akcijsku ordinatu s poliptičnom mansionskom pozornicom, dok je u *Govoren'ju svetoga Bernarda* ista struktura svedena na skromniju, gotovo »komornu« formu. Jedan se sustav, dakle, reproducira u dvjema temeljnim inačicama, time što se svaka iskazuje u ekstenzivnom ili tek naznačenom, rudimentarnom obliku. No pođimo redom i kušajmo uočiti bitne značajke četiriju rečenih modela.

Najopćenitiji postupak strukturiranja scenskoga simultaniteta pokazuje autor u *Muci svete Margarite*. Na horizontalnoj se razini niži prostori Margaritinih susreta s ključnim mjestima njene vjerske postojanosti. Od tratine na kojoj pase ovce do mansije gdje će Olibri prvi put staviti na kušnju njeno »divstvo«, od tamnice gdje će se susresti s đavlom do ponovnoga izlaska pred Olibrija, kada započinje strašno njeno mučenje koje završava smrću i uzasašćem u kraljevstvo nebesko. Nekoliko će boravišta (ili »loca«) promijeniti Margarita na svom martirskom putu, napredujući uvijek jasnim smjerom prema ispunjenju svoga vjerskog poslanja. Pozornica je, dakle, vidljivo uvjetovana neporecivom procesualnošću tematsko-dramaturške strukture ovoga mirakla.

Didaskalije naznačavaju ne samo raspored mansija na vodoravnoj crti procesualnoga dramskog toka, već i jasno uključivanje pojedinoga

lica u scensko zbivanje. Tako neposredno nakon zadnjih introdukcij-
skih Margaritinih riječi koje su potencirane scenskom uputom *to re-
kši*, didaskalija slijedi scensko zbivanje ukazujući kako »izajde jedan
gospodin imenom Olibri i zapovida slugam svojim da uhite divojčicu
ka pase ovce«. Zbivanje se počinje odvijati pred Olibrijevim boraviš-
tem, i nekoliko dijaloških prizora potpuno aktivira ovu prvu jasno obi-
lježenu mansiju. Potom »stave svetu Margaritu u tamnicu, i počne
Olibri činiti posvetilišće bogom, i dospivši sede i reče slugam«. Oni
dolaze po Margaritu i počinje prvi dio njenih strašnih muka. Nju razapinju i udaraju bičevima, no iz scenskih indikacija nije vidljivo da li se muke odvijaju u tamnici ili — što bi također bilo moguće — na neutralnu prostoru ispred tamnice i Olibrijeva boravišta, kao što je to slučaj s poznatoga ikonografskog dokumenta francuskoga srednjovjekovnog kazališta koji prikazuje *Muke svete Apolonije*. Zornost tadašnjih kazališnih izvedaba, naturalistička drastičnost u prizorima tortura i justifikacija, živo sudjelovanje publike upravo u tim trenucima izvedbe (Poznati su slučajevi iz njemačkoga kazališta toga doba kada su velmože, duboko potreseni prizorima na pozornici, ustajali sa svojih mjesta te isukanim mačevima željeli, a gdjekada i uspijevali doslovno justifikirati osuđene krivce. Slične primjere tako »aktivnoga« sudjelovanja gledatelja u scenskim zbivanjima navode i naši glumci partizanskih pozornica koji su teška srca pristajali na uloge iz neprijateljskoga tabora jer im tada, ne samo za vrijeme izvedbe, osobna sigurnost nije bila do kraja zajamčena.), dakle nepatvorena agonska napetost zahtijeva u toj linearnoj strukturi izdvojeno, »izvanmansionsko« mjesto.

Nakon razapinjanja i šibanja te još nekoliko uzaludnih Olibrijevim nagovara, počinju sluge »razdirati mesa svete Margarite«, no usprkos prolivenoj krvi ona ostaje nepopustljiva u svom divstvu. Olibri je vraća natrag u tamnicu, kamo odjednom dolazi zmaj koji je pohlepno proguta. Prekriživši se u njegovoj utrobi (sve nam to priča opširna didaskalija), »puknu drakun, a ona izajde vanka, i totf djaval dojde«. U toku razgovora s djavlom, ukaže se božja golubica, Margarita poprimi nadnaravnu snagu »popade Djavla za vlasi i vrže s njim na tla i sta mu na grlo«. Kada niti Djavo nije uspio promijeniti Margaritinu postojanost već nestao neobavljena posla, Olibri šalje sluge ponovno po djevojku koja je u nekoliko navrata izdržala i tjelesne muke i moralnu kušnju. Olibri mijenja intonaciju, gotovo je zaklinje da promijeni mišljenje — »ne čin muke da te kolju, učin jure moju volju«, ali budu-

ća je svetica nepokolebiva. Jasnoća njena puta zrcali se jasno u ovim stihovima: »Nije tako kako pravljajaš/ jer me vanka puta stavljajaš«. Taj jasni smjer životnoga te ideologijskoga opredjeljenja ima svoj odraz i u konstrukciji linearnog scenskog simultaniteta. Nastavlja se mučenje užarenim svijećama, kuhanje u kotlu punom kipuće vode, da bi Margarita konačno bila dovedena do posljednje životne postaje — do stratišta. Nakon što su joj odsjekli glavu, dolaze anđeli »i okriliše tilo nje postavši vazamši dušu nje ponesoše ju u kraljevstvo nebesko«. To uzašašće među svece očito se odigravalo u novoj, posljednjoj mansiji koja je simbolički prikazivala predjele vječnoga života. Najmanje pet lokaliteta karakterizira Margaritin životni put, s tim da su se brojne i jezive sekvence tortura odvijale ispred fiksiranih »loca«, što sve pokazuje vrlo razvedenu sliku horizontalnoga simultaniteta.

Za razliku od brojnih mansionskih uporišta u *Svetoj Margariti*, autor će za *Svetoga Panucija* izabrati reducirani apscisni raspored. U svega 187 stihova i ovdje se jasno iskazuje procesualni dramaturški tok s naglaskom na kontinuitet budućega suživota Panucija sa Svircem. Pretpostavljeno scensko zbivanje izgleda ovako: 1. Anđelov prolog izgovoren na tzv. neutralnom prostoru; 2. Panucijevo obraćanje Bogu (prva mansija); 3. Anđelov odgovor Panuciju, Anđelov odlazak, Panucijev monolog (razgovor glumca iz pozicije prve mansije s Anđelom koji stoji na mjestu prologa u izvanmansionskoj konstelaciji); 4. Panucijev odlazak do Svirca u drugu mansiju gdje će se odigrati i čitav središnji dio ovoga prikazanja. U mizanscenskom dispozitivu neće se ništa promijeniti niti u zaključnom dijelu drame kada Svirac (stih 157) najavljuje kako će »pojti žvit« s Panucijem te ga slijedi obećavajući »posluh i čistoću«.

Lako je, dakle, uočljivo kako se čitavo zbivanje odigrava unutar dvaju glumačkih boravišta. Usprkos rudimentarnosti kakva se nadaže iz ovakve strukture simultaniteta, dramaturška procesualnost prikazanja ničim nije dovedena u pitanje. Može se, međutim, postaviti i pitanje oblika navedene procesualnosti. Anđeo je, naime, rekao Panuciju da Svirac obitava u prvom selu. Svetac mora, dakle, ostaviti pustinju (»po ovoj pustinji hodeći«) i poći u potragu za čovjekom koji je jednako tako vjeran Bogu kao i on. Pošto ga je pronašao i nakon njihova dijaloga u Svirčevoj mansiji Panucij se svom novom životnom suputniku obraća, između ostaloga, i ovim riječima:

Da ti jur brate moj, pogrdiv svaka taj,
 sa mnom zajedno poj, a za ino ne haj;
 kolina priginji moleći se Bogu,
 živeć u pustinji, na stanu ubogu:
 pustinja ubog stan za isto jest vele,
 da raj onim je dan, i blago ko žele,
 ki no služe u njoj kralju vičnje slave,
 nigdar ni konac koj, sva pisma toj prave. (177—184)

Pozvao je Panucij Svirca da krene s njim natrag u pustinju. Zbivanje se, prema tome, ovom neizravnom didaskalijom, no jasnom scenskom indikacijom, može vratiti na vlastito ishodište, u pustinju, spomenutu u 20. stihu. Procesualnost bi, nema sumnje, mogla biti i kružnoga toka.

Takav oblik faktičnoga scenskog kretanja nismo do sada poznavali u srednjovjekovnoj hrvatskoj drami. Kružni procesualni tok zahtijevao bi i drugačiji tip scenskoga simultaniteta, kakav je poznat iz engleskih moraliteta i uopće je svojstven kazalištu sjevernih dijelova Europe (posebice su zanimljivi neki flandrijski primjeri). U sredozemnoj teatarskoj sferi taj se tip kružne pozornice sa statičnim gledalištem javlja razmjerno rijetko. Mogu se detektirati obrnuti primjeri — publika kružnim tokom postepeno dolazi pred svaku mansiju što je smještena na rubnoj crti gradskoga trga. U primjeru našega *Panucija* pretpostavljeni i mogući, ali ne i jasno imperativno nametnuti ciklički tok kretanja mogao se odvijati jedino između dva boravišta, što, međutim, impliciranoj putanji nikako ne mijenja vrijednost.

Panucijev put od ishodne točke do Svirčeva obitavališta nije obilježen nikakvim mjerilom na apscisi ovog agonskog kretanja. Putovanje kao jedan od konstitutivnih elemenata ugrađenih u strukturu srednjovjekovne pozornice jasno je i ovdje zamjetljivo, bez obzira što mu nisu iskazana nikakva vremenska niti prostorna obilježja. No u srednjovjekovnom kazalištu takve naznake i nisu bile potrebne. Temeljna scenska konvencija u ovoj drami, naime Panucijevo traženje takmaca i njegov kasniji suživot s njim, predočena je gledatelju jasnim sustavom tadanjega teatarskog iskaza, bez obzira da li je uspostavljen kružni ili održan tipizirani longitudinalni smjer kretanja. No u oba slučaja crta traženja i napredovanja bila je položena vodoravno, jer dramska radnja

nije implicirala ulazak nebeske hijerarhije u zbivanje. Pojava Anđelova samo je uobičajena uvodna konvencionalnost.

I u *Svetoj Margariti* i u *Svetoj Panuciju* agonska staza protagonista položena je na zemaljsku razinu. U neprekinutu se horizontalnom slijedu povremeno, a posebice na kraju zbivanja, uspostavlja željena veza i na vertikalnoj poveznici liniji koja ovozemaljsku prolaznost spaja s nebeskom vječnošću. Iz vodoravnoga prelazi se u ovoj verziji simultanoga sustava do okomice isključivo u posljednjim zazivima mučenika ili u finalnom suzvučju drame kada Bog kao svevišnje biće bude pozvan na odgovor. Margarita, buduća svetica, prije no što će glavu položiti na krvnički panj kliče zanosno Bogu (nakon stiha 1195), a Panucij (stih 171) moli Boga za milost, preporučujući mu svoju i Svirčevu sudbinu. Budući da nebeski stanovnici (osim dramaturški introdukcijski tempiranih anđela) ne ulaze aktivno u akcijski krug mučenika, ne iskazuje se niti potreba za drugačijom strukturom pozornice do za horizontalnom. Tako je i u pasionskim igrama gdje Isus komunicira gotovo isključivo sa smrtnicima. Čim, međutim, na scenu mora izaći kao nepobitno aktivno lice, a ne više kao uobičajena konvencijska kategorija bilo tko iz nebeskoga hijerarhijskog rasporeda, apscisa kao razina zbivanja više ne dolazi u obzir. Simultanitet se tada mora ostvariti na ordinati.

Najrazvedeniju sliku vertikalne simultane pozornice uvjetovane upravo pojavom mnogih svetaca, Bogorodice i samoga Isusa, iskazuje *Prikazan'je od nevoljnoga dne od suda ognjenoga, napokonji koji ima biti*. Sud ognjeni, posljednji sud, scenski je strukturiran kao golemi poliptih unutar kojega se jasno razabire dominantna okomica što se proteže od Kristova sjedišta na vrhu do đavolskih mansija na dnu prizorišta. Lijevo i desno od središnje točke vertikale nalaze se bočne mansije kojih se »stanovnici« u danom trenutku uključuju u zbivanje.

Ovakva struktura najavljuje problem i svoje stvarne prostorne realizacije. Ona je moguća i na otvorenu i u zatvorenu prostoru. Sačuvana likovna dokumentacija govori u prilog oba rješenja, s tim da su zatvoreni prostori korišteni za taj pozoriški tip pretežito u Nizozemskoj. No u oba slučaja rijetko se kada na vertikali raspoređuje više od tri mansije.

Ovo prikazanje nije drama akcije i traženja, već konačna slika stanja u kojemu više ništa nije moguće promijeniti. Izbor je bio moguć

ranije, no sada je na svačiju životnu stazu stavljena konačna točka. Čeka se samo pravorijek Pantoktatorov. Stoga i ovakav sustav koji isključuje procesualnost, a vlastitim scenskim rasporedom naglašava njenu konačnost. To je kraj životne staze svih smrtnika. Ostaje još samo dramski agon stanja.

Konvencionalni prolog i epilog Anđelov zbiva se izvan strogo hijerarhijski određena prostora i njegovo obraćanje puku ne remeti geometriju autorova manskoga dispozitiva. A on je iznimno bogat u svim razinama: Krist se s anđeoskom vojskom nalazi u gornjem boravištu, sveci i carevi su u postranim igraćim prostorima, dok u drugim bočnim prizorištima zamjećujemo velike grupe grešnika, odnosno pravednika. U najdonjem boravištu nalaze se, dakako, predstavnici sila paklenih. Komunikacija među mansijama i po vertikalnoj i po horizontalnoj liniji odvija se izravnim međusobnim obraćanjem, što je jasno vidljivo iz didaskalija. Na križištu ovih staza, »meu livom i desnom stranom« (didaskalija iza stih a 120), nalazi se razina konačne istine te mjesto izricanja presude. To je zborna mjesto za sve one koji će upravo tamo začuti strašni glas suca Krista.

U ovom prikazanju gdje će uz svece, anđele, careve, trgovce, bračevine i bludnice s desne strane stati predstavnici vrlina (umiljeni, ljubazni, tihi, hrli, milostivi, trijezni i čisti), dok su s lijeve poredani grešnici (oholi, zavidljivi, srditi, lijeni, lakomi, proždrljivi i bludnici), u najvišu mansiju dolaze Krist i Bogorodica. Nesmiljeno strog i okrutan, jer vremena za bilo kakav popust više nema, Isus osuđuje grešnike (stih 898 i dalje): »ki ste s live sada strane, jer su smrtne vaše rane: otidite jur daleče, da vas oganj vični peče, ki je pripravljen crnim djavlom i nevirnim zlim krstjanom«. Čim se začuju riječi definitivne osude (»smiliti se ja ne mogu«), na poprište vidljive akcije stupaju đavoli, sve do tada pritajeni u donjoj mansiji. Kalabrin, Dminos i ostali dolaze po osuđenike, spominjući sve muke i mučila koja su u paklu već pripremljena. Da je prostor paklenih muka odista bio na najnižoj točki vertikale, doznajemo posredno i iz autorova teksta kada sedmi đavo koji je došao po bludnika zapovijeda: »skoči doli u toj jami, uz ke ishodi modar plami, u koj no je oni kotal, u ki sumpor vre i pakal«.

Pozornica je morala imati barem šest do sedam glumačkih boravišta, koja su, kada bismo ih grafički željeli predočiti, tvorila obris križa. Na vertikalnoj liniji bile su poredane mansije neba, zemlje i pakla, a na horizontalnoj prostori za interprete onih vrlina ili mana koji

će se u konačnom rješenju naći ili s blaženima na vrhu, ili s prokletima u dnu ove pozornice što u sebi sadrži temeljnu projekciju srednjovjekovnoga poimanja vječnosti. Budući da je ovo pozornica sudišta, na njoj nema one ličnosti koja bi putovanjem od prizorišta do prizorišta povezivala mansije pričom o vlastitoj životnoj stazi. Mjesta na kojima se pojavljuju glumci u ovom sustavu njihova su konačna scenska odredišta. Za njih je sačuvan još samo jedan pomak. Iz lateralnih prostora u nebo ili u pakao. U takvoj dramaturgiji konačnosti ne postoji procesualni agonski put kao u dramama o spoznajnim stazama mučenika, kasnijih svetaca. Neki od sudionika zbivanja — grešnici odnosno pravednici — čekaju još jedino određenje vlastita mjesta u vječnosti, konačni poziv koji će uslijediti nakon osude. Stoga je takva pozornica vertikalne simultane strukture idealna upravo za prikazivanje stanja koje je posljedica prethodnih, gledatelju nevidljivih akcija i situacija uoči neporeciva Kristova pravorijeka.

Posve je jasno kako takva pozornička struktura upućuje na izrazito disputacijski scenski diskurs u kome unutrašnja dinamika monologa i dijaloga zamjenjuje dinamiku kretanja po vodoravnoj pozornici misterija odnosno mirakula. Svatko tko se našao unutar strukture ove pozornice-križa donio je u vlastitu mansiju dramski naboj svoga životnog puta koji je u toj finalnoj postaji spreman za konačnu erupciju: za ushit sreće i blaženstva ili pak za krik očaja i uzaludnoga vapaja što ga prati u strašne paklene muke. Ovaj tip pozornice kao da i nagovještava način glume: još inkantativniji no u misterijsko-mirakulskim zbivanjima, naglašeno uzvišen, na rubu himnodijskoga pjeva. Struktura pozornice kao da na svoj način određuje i odnos interpretata prema tekstualnoj podlozi.

U *Govoren'ju svetoga Bernarda od duše osujene* pozornica je također vertikalnoga tipa, no bez postranje razvedenosti i poliptičkoga bogatstva kao u prethodnom primjeru. Suvremenim scenskotehničkim rječnikom rekli bismo kako predstavlja »komornu« varijantu iz *Nevoljnoga dne*. Sveti Bernardin koji se javlja u Prologu i Epilogu preuzima ovdje ulogu uobičajenoga anđela, sa standardnim introdukcijskim i zaključnim govorom u kome se obraća puku. On ne ulazi u strukturu igre raspoređene po ordinati u tri mansije. U gornjoj, nebeskoj, nalazi se Krist, Bogorodica te Ivan Krstitelj, u sredini su duša i tijelo, dok je prema ustaljenoj konvenciji na dnu ove pozorničke strukture pakao s đavolima.

Zbivanje počinje u srednjoj mansiji odakle se duša obraća Kristu za pomoć. Molba ne može biti uslišana čak niti na zagovor majke Božje (»za nju molit već ne prudi, jer ni vrime sad moljen'ja, ner za dila osujen'ja. Zato gledaj tere muči, gdi sin božji pravdu luči«, stih 648—652). Nakon Isusove »sentencije« dolaze iz donje mansije đavoli te počinju mučiti dušu, da bi je na kraju »profundali u muke paklene«.

Scensko zbivanje svedeno na samo jedan primjer grešne duše nije uvjetovalo veći broj igračih prostora kao prethodna drama, pa je autor zasnovao rudimentarni scenski raspored, s mansijama predočenima po vertikalnom slijedu. No i u tom rudimentu jasno se naznačavaju svi dramaturški akcenti ovoga scenskog modela. Stanje je i ovdje posljedica prethodne akcije.

Na kraju još valja primijetiti kako struktura scenskoga prostora naših četiriju drama jasno reproducira poznate modele evropskoga srednjovjekovnog kazališta. Autor doduše ne primjenjuje sve tipove pozorničke strukture (u nas je, primjerice, pozornica na kolima posve nepoznat pojam, a niti procesualni tok publike oko poredanih prizorišta unutar urbane jezgre nismo još otkrili), ali rabi njemu najprimjerenija rješenja. Odlučio se za one paradigme scenskoga prostora koje su ponajbolje odgovarale njegovim ideološkim nakanama.

Dva modela, svaki u dvije varijante, govore o jedinstvenom načinu kazališno-scenskoga mišljenja, o preciznom, iskustvenom uvidu u teatarsku praksu i o poznavanju temeljnih zakonitosti medievalne teatralizacije vjerskoga predloška. Ako je sve četiri drame napisao isti autor, onda bi se već moglo razgovarati o svjesno izabranom sustavu, o gotovu pretpostavljenoj redateljskoj logici koja zahtijeva određeni tip pozornice, moglo bi se govoriti i o jasnoj želji za svojevrsnom sistematizacijom vlastita kazališnog iskustva.

Ako se pak bude dokazalo da Marulić nije autor svih četiriju drama, neće se moći mnogo oduzeti od naše pretpostavke. S jednim ili dva prikazanja, on je čvrsto integriran u kazališni, i to kazališnopraktični sustav svoga vremena, čime nepobitno dokazuje čvrstu svezu s praksom tadanjega splitskoga glumišta. Autorstvom se uklopio u dva osnovna prostorna modela pozorničkoga simultaniteta, jasno dokazujući kako ga nije zanimao samo tekst, već i jasnoća njegove scenske slike.