



Croatica 42/43/44/1995-6.

Izvorni znanstveni članak

Nikola Batusić

(Akademija dramske umjetnosti, Zagreb)

SCENSKA SLIKA FRANIĆ VODARIĆEVE MUKE

UDK 886.2



Od nedavno je hrvatska pasionska književnost bogatija za još jednu *Muku*: riječ je o djelu Franića Vodarića s otoka Cresa, koje je još 1949. otkrio Branko Fučić, a objavljeno je tek 1993. u Malom Lošinjju.¹ Puni naziv djela glasi: *Pisna od Muke Gospodina našega Isukarsta po Matiji, Marku, Luku i Jivanu složena u pisni po Franiću Vodariću Crisaninu naravi težaške kopaške Ja Franić Vodarić*. Ova pasionska drama s kraja 17. ili početka 18. stoljeća² broji 4809 osmeraca (bilo ih je dvadesetak više,

¹ Franić Vodarić: *Muka*, Katedra Čakavskog sabora Cres - Lošinj, Zavičajna biblioteka, knjiga 7, Mali Lošinj 1993. Transliteracija Kuzma Moskatelo i Bernard Balon.

² Branko Fučić u *Uvodnom slovu* izdanja nav. u bilj. 1.

no dva su lista izvornika izgubljena) raspoređenih najvećma u katrene i sestine rimovane *aa, bb, cc*, a u brzim izmjenama replika kao i u neizravnim didaskalijama naići ćemo i na niz dvostihova. Djelo nije podijeljeno na činove, skazanja ili dane prikazivanja (Cvjetnica, Veliki četvrtak, Veliki petak) kao neke druge naše pasionske drame, već tekst teče "in continuo".

U studiji o creskoj *Muci* Kuzma Moskatelo³ uspoređuje je s *Mukom Spasitelja našega* iz 1556. (SPH, knj. XX.), zaključujući kako je opsegom nadilazi, opsežnija je i od glagoljske *Muke* iz Tkonskoga zbornika (Građa XIV.), a domeće i svakom upućenijem čitatelju očitu činjenicu kako su u creskoj *Muci* mnoga mjesta iz Evanđelja znatno proširena. Osim toga, Moskatelo točno zaključuje kako je *Muka* iz 1556. "dramski dijalog", dok je creska *Muka* "narativno-dijaloški tekst".

Bez obzira na pretežito narativna, a ne i izrazito dramska strukturalna obilježja, što je i značajka većine hrvatskih pasionskih tekstova, creska *Muka* sadrži niz elemenata virtualne scenske slike i očito je da su se neki njezini dijelovi prikazivali, premda nikakvih podataka o mjestu ili vremenu izvođenja u vrijeme ili neposredno nakon nastanka teksta nemamo.⁴

Scensku sliku ove *Muke* kušat ćemo konstituirati nastojeći u tekstu otkriti ukupnost "stvaralačkih nakana tvorca scenske umjetnine".⁵ U teatrologiji je takva metoda ne samo legitimna, već u nedostatku drugih vrela i jedina moguća. Teorijski ju je objasnio njemački teatrolog Hans Knudsen⁶ tvrdnjom kako je dramski tekst jedini autentični svjedok nekadašnje stvarne, ili pak samo pretpostavljene scenske slike. Njegovo načelo slijedi u rekonstrukciji antičkih teatarskih zbivanja i Siegfried Melchinger,⁷ a i engleska je teatrologija, neodvisno od ovih postulata, već ranije predložila i tijekom istraživanja verificirala gotovo identičan znanstveni instrumentarij.⁸

U teorijskom je smislu predložak predstavi kao bitno rekonstrukcijsko sredstvo za uspostavu minule, bilo stvarne, bilo samo potencijalne scenske slike najuvjerljivije argumentiran u već spomenutom Stein-

³ Kuzma Moskatelo: *Cresko prikazanje*, u dj.nav. u bilj.l., *Prilozi*, str. 3. - 70.

⁴ O izvedbi creske *Muke* god. 1994. u travnju bit će riječi kasnije.

⁵ Usp. Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970., str. 156.

⁶ Hans Knudsen: *Methodik der Theaterwissenschaft*, Stuttgart 1971.

⁷ Siegfried Melchinger: *Das Theater der Tragödie; Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1975.

⁸ Posebice se to odnosi na istraživanja grčke kazališne antike Williama Pickarda - Cambridgea sažeta u knjigama *The Theatre of Dionysus in Athenes*, Oxford 3/1966 i *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 3/1970.

beckovu djelu, gdje dramski tekst zajedno s opernom partitutom tvori skupinu tzv. *posrednih* teatroloških vrela koja govore "jezikom objekta", što će reći kazališta.⁹

Do virtualne scenske slike creske *Muke* doći ćemo različitim analizama njezina teksta. Najvažnije će biti ove:

- a) analiza grafičkoga izgleda teksta;
- b) dramaturška i analiza likovnih, odnosno scenskoprstornih indikacija u tekstu.

Grafički izgled teksta

Već smo naglasili kako creska *Muka* nije podijeljena na činove, skazanja ili dane prikazivanja. Ova činjenica, premda je dostatno indikativna kao dokaz o pretežitom narativnom, dakle nescenskom karakteru teksta, nije nipošto nedodirljivi dokaz o insuficijenciji "sceničnosti" naše *Muke*. Njezin sestinski metrički oblik, koji je dramaturški vrlo vješto, ciljano i s vrlo uvjerljivim razlozima mjestimice prekidana katrenima pa i dvostihovima (katreni u slučaju najave ili realizacije neke brze radnje, a dvostihovi u službi neizravne didaskalijske odaje, usprkos izvanjoj i samo prividnoj monotoniji, jasne naznake za moguće uprizorenje.

Te su indikacije grafički jasno naznačene, a na njih je u svojoj studiji upozorio Kuzma Moskatelo, doduše bez čvršće teatrološke argumentacije. Grafičkih je oznaka unutar *Muke* nekoliko. Najzanimljiviji je svakako crtež desne ruke (nadlanica, vodoravno ispružena kažiprsta i uz nju tri preostala svinuta prsta, dok se palac ne vidi) koji se nalazi uglavnom na lijevoj margini teksta. Prvi se put javlja na str. 19 (stih 354), a posljednji na str. 47 (stih 907), ukupno 17 puta. Nakon 907. stiha (a to je, otprilike, prva petina teksta) znak se ruke više ne nalazi na rubnim dijelovima teksta. Moskatelo tvrdi kako su sva mjesta gdje se pojavljuje znak rarisane ruke "snažno osjećajno obilježena", pa bi, dakle, "mogao biti mimičko upozoravanje".¹⁰

Ovo je tumačenje posve legitimno, ali teatrološki nije dovoljno jasno izrečeno. Na mnogim se, naime, kasnomedievalnim i humanističkim edicijama dramskih tekstova nalaze na marginama ovakvi ili slični crteži. Tako u zagrebačkom primjerku mletačkoga izdanja Terencijevih komedija Andrije Paltašića iz 1487.¹¹ na rubovima tekstova *Andrie*, *Heauton-*

⁹ Usp. Dietrich Steinbeck, dj. nav. u bilj. 3, str. 157. - 160.

¹⁰ Usp. str. 26. cit. Moskaletove studije o creskoj *Muci*.

¹¹ Terentius Publius Afer: *Comoediae*, Venetiis Idis Novembris 1487., HAZU Ink. II - 5. U Badalićevoj monografiji *Inkunabule u Narodnoj Republici Hrvatskoj*, Zagreb MCMLII., djelo je uvedeno pod br. 1029.

timomerumena i *Adelphoe* nalazimo gotovo identičan crtež ruke kao i u creskoj *Muci*. Ovo izdanje tiskano crnim slovima s crvenim inicijalima na početku pojedinih činova, odnosno prizora, obiluje na marginama tekstova spomenutih komedija crtežima desne otvorene šake koja između palca i kažiprsta drži štapić. Nešto nalik gesti dirigenta pred orkestrom. Položaj prstiju, za razliku od Vodarićeva teksta (a možda upravo i njegova crteža?), nije uvijek identičan. Kadikada su ispruženi – kadikada pak zgrčeni, štapić je čas uperen lijevo, čas opet desno, usmjeren je obično prema gore, ali znade biti okrenut i prema dolje.¹² Nismo daleko od zaključka kako je riječ o tipičnoj redateljskoj gesti srednjovjekovne scenske prakse kada je publici vidljivi redatelj, po francuskoj terminologiji *meneur du jeu*, štapom, s redateljskom knjigom u ruci, usmjeravao tijekom predstave glumce prema određenim pozicijama na simultanoj pozornici.¹³

Crteže je, kao što je razvidno, dodala ovom Paltašićevu izdanju naknadno neka nepoznata, ali očito i neka "kazališna" ruka, budući da je posve vidljivo kako su ucrtani, a ne tiskani. Jasno je kako su ove risarije rezultat jednoga od oblika teatralizacije i predstavljaju određene redateljske naputke nekim, nama danas nepoznatim interpretima ovih Terencijevih komedija.

Da li u slučaju sličnih crteža u tekstu creske *Muke* možemo govoriti o identičnim redateljskim naputcima, odnosno relevantnim teatrološkim vrelima? Premda je u našem slučaju riječ o crtežima koji s mnogo manje izravnih primisli upućuju na njihovu svezu sa scenskom praksom, o crtežima koji su gotovo svi oblikovani shematski, njihov se utjecaj u rekonstrukciji scenske slike ove *Muke* nikako ne bi smio zanemariti. Ako svojim šablonskim grafičkim izgledom (nema u ruci štapića, prsti su gotovo uvijek okrenuti u jednom smjeru) vizualno i ne upućuju na izravnu transmisiju redateljske scenskoprstorne zamisli glumačkoj družini, oni su zasigurno imali udjela u prikazivanju, odnosno *vizualizaciji* ove *Muke*.

Pozornijom analizom onih mjestâ u tekstu kamo je autor (ili scenski realizator) porazmjestio crteže, postat će jasno kako je uvijek riječ o *kazališno*, odnosno *scenski* vrlo istaknutim dionicama.

¹² O ovoj sam ediciji Terencijevih komedija pisao u studiji *Pretpostavke za humanističko kazalište u Zagrebu u XVI. stoljeću*, u knjizi *Narav od fortune*, Zagreb 1991., str. 9. - 31.

¹³ Gotovo svaka povijest europskoga kazališta reproducira minijaturu Jeana Fouqueta (oko 1460.) koja prikazuje neku francusku izvedbu srednjovjekovne *Muke svete Apolonije*, gdje se u prvom planu, ispred glumaca, nalazi redatelj, "meneur du jeu" s knjigom u jednoj, a štapom u drugoj ruci. Specifičnu srednjovjekovnu redateljsku knjigu s ucrtanim znakovima za pozicije glumaca unutar scenskoga prostora, njemačka kazališna i teatrološka terminologija naziva *Dirigierrolle*, upravo s razloga što se prema bilješkama i crtežima u njoj *ravna* sudionicima predstave.

Prvi se put crtež ruke nalazi uz stih 354 creske *Muke*, i to u trenutku neposredno nakon prve pojave Isusove, opisa njegova svečanoga ulaska u Jeruzalem:

.....
 350 *Na osliču tad jahaše,
 z učenici ter hod'jaše.*

*A dičica ga poznahu
 sprotif njemu svi tekahu,
 meju sobom govorahu
 ove riči vapijahu: (crtež ruke)*

355 *"Ovo grede, nu, svi pojmo
 prod Isusu. Jest dostojno,
 jer jest on svih nas Spasitelj,
 svega puka Izbavitelj!*

Slijedi još deset stihova dječjega zbora, a potom jedan dvostih, u funkciji već spominjane neizravne didaskalije, najavljuje nadasve emotivnu Isusovu repliku:

370 *Pokle Isus svaka vidi
 z groznim sarcem probesidi:*

*(crtež ruke) O grade Jeruzolime,
 Kako slavno jest tve ime:
 (itd.)*

U daljnjem će se tekstu *Muke* crtež ruke uvijek pojavljivati kod naročito afektivno obojenih replika pojedinaca ili skupina (dica - stih 405, Isus - stih 437, Šimun Gubaf - stih 493, Mandalena - stih 575, dijalog Mandalene i Majke Dive - stihovi 663, 693 i 703, Isus i Majka u dijalogu, stihovi - 721, 799, 809, 826, 869, 882, 901 i 906).

Kako je već spomenuto, crtež ruke posljednji se put pojavljuje uz stih 906. To se mjesto nalazi pri kraju IV. dijela *Muke*, kako ju je prema dramaturškom ustrojstvu, ali i temeljem "biblijskih i teološko-liturgijskih referencija" podijelio Anton Benveniste.¹⁴ Njegova podjela ima 15 sekvenci: počinje *An'jelovom pristupnom besjedom*, slijedi *Lazarovo uskrisenje*, *Svečani Isusov ulazak u Jeruzolim* pa *Pomazanje u kući Šimuna Gubavca*

¹⁴ Usp. Anton Benveniste: *Biblijske i teološko-liturgijske referencije u Pisni od Muke Franića Vodarića*, dj. nav. u bilj. 1., str. 73. - 96.

itd. Svaka sekvenca podijeljena je na nekoliko manjih prizora, i to poglavito na temelju veće ili manje korespondencije u odnosu na biblijski tekst. Crteži ruke na margini teksta počinju se, dakle, pojavljivati početkom III. sekvence, a prestaju pred kraj IV., tijekom susreta Isusa, Marije, Mandalene i učenika, a neposredno prije priprema za *Posljednju večeru* (sekvenca V.).

Spomenuti crteži ruke nisu i jedini znakovi na marginama teksta *Muke*. Od str. 57. pa do kraja naći ćemo još *tri* različita grafička znaka. To su: S, Č i +. Moskatelo smatra da se S nalazi na onim mjestima gdje bi netko trebao govoriti ili nastupati *sam* (S za *sam*, odnosno *solo*), Č je prema takvim tumačenjima oznaka za intervenciju čitača ili čitilca "ispred stihova gdje se priča radnja između dijaloga",¹⁵ dok se znak križića (+) nalazi jedino uz Kristove riječi. Dodali bismo kako je znak Č ucrtan upravo tamo gdje autor *Muke* ispisuje stihove koji supstituiraju klasičnu didaskaliju i posve su u njezinoj funkciji. Evo nekoliko primjera:

Č 2990 *Pilat vidi da ne prudi,
da se zaman z ričam trudi.
Čini vode sud donesti,
sprida sebe ga donesti.*

ili

Č 4452 *S križa tilo izvadihu,
Majke f krilo postavihu,
ka pod križem tužna staše,
gorke suže prolivaše.
U sve ruke ga primiše
I plačući govoriše:*

Znak S naći ćemo na mjestima monologa ili dijaloga pojedinih sudionika zbivanja. Tako, primjerice, autor *Muke* ovako opisuje raspetoga Krista među razbojnicima:

3771 *Lupeš zali to vijaše,
zlive strane ki visaše,
još ga poča sramotiti,*

*ove riči govoriti:
(Razbojnik zali)*

¹⁵ Kuzma Moskatelo u raspravi nav. u bilj. 2., str. 26.

- S *"Ako jesi Božji ti Sin,
ča si rekal, to sad učini":*
- 3775 *ako s' prišal odkupiti
i vas puk osloboditi,*
- Mi smo ovde postav'jeni,
pres krivice osujeni,
slobodna sebe učini*
- 3780 *ako s' Božji Sin jedini.*
- itd.

Funkciju znaka S, odnosno Č, kao i funkciju neposredne, izravne didaskalije koja se nedvosmisleno nalazi u pravoj scenskopraktičnoj zadaći najbolje ćemo uočiti upravo u X. sekvenci *Isus raspet među razbojnicima*, odnosno njezinu 6. prizoru *Dvojica raspetih razbojnika i Isus*. Nakon što smo znak S uočili kod početka govora *Zlog razbojnika*, znak Č primjećujemo u funkciji neizravne didaskalije:

- Č *Lupeš dobri ki biše
z desne strane ki visiše,
poča zaloga karati,
ove riči govoriti:*
- 3790 *"Zač se Boga ti ne bojiš,
osujen' ju ti nastojiš?
Veće zlo mi meritamo
ner je to ko sad imamo.*
- S: *Lupeš dobri
govori
drugomu lupešu
zalomu*
- itd.

Uz neizravnu, na ovom mjestu *Muke* nalazimo i izravnu didaskaliju ispisanu na desnoj margini. Ona je inače u tekstu vrlo rijetka, a zapisana je prvi put uz stih 81 - *dva Židova govore*, potom nakon stiha 110 - *Lazara riči*, a onda ovim redosljedom: ispred stiha 437 - *Isusa riči*, ispred stiha 553 - *Mandalena*, ispred stiha 557 - *Specijar*, ispred stiha 2005 *An'jel*, ispred stiha 2067 - *Juda govori*, ispred stiha 2801 *Isusa riči*, ispred stiha 2817 - *Centurijun govori tovarišon*, ispred stiha 3187 - *D'javal govori* (slijedi i znak S), ispred stiha 3319 - *Sveti Ivan govori videć Meštra propeta* te nekoliko identičnih didaskalija od stiha 3373 dalje - *Gospa riči*, odnosno *Jivana riči*. Nešto više didaskalija naći ćemo u posljednjim prizorima *Muke*, a posebice u već spomenutoj X. sekvenci: *razbojnik zali zlive* (uz stih 3585), *ki se zoviše po imenu Dimaš* (uz stih 3603), *govori razbojnik dobri zdesne* (prije stiha 3607), *Lupeš dobri govori drugomu*

lupešu zalomu (uz stih 3786), *ovdi se zadnji pomoli Isusu lupeš dobri* (uz stih 3800), *Mariji sve skupa govore Isusu pristupiši h križu* (uz stih 3820), *Kavaler govori slugon* (ispred stiha 3968), *Marija govori okolo stojećin* (ispred stiha 3985), *Isus govori dvignuŕši oće k Bogu nebeskomu* (ispred stiha 4051), riječi čitavoga *Oćenaša* (iza stiha 4060) uz znak Ć i sljedeće stihove:

- Ć:
*Pokle Isus rići zusti,
 Prignu glavu i duh pusti.
 Tada se tmine učiniše,
 po svoj zemlje se poviše.
 4065 Pokrof carkve raspade se
 ter na kusi raščini se.
 Treskovi se poslušaaše,
 mnogi za strah upadaše.*
- I zemlja se sva stresiše
 4070 ter kamenje raspukoše
 I grobi se otvoriše,
 martvi iz njih uskresiše.
 Mnoga čuda se skazahu,
 an'jeli se ukazivahu.*

Didaskalije se, potom, nalaze uz stih 4100 - *Lonjin udri s kopjen u parsi Isusove poča govoriti proseć milost u njega*, nekoliko puta se javlja uputa *Lonjin govori* (uz stih 4106, 4125), slijedi zatim teatrološki zanimljiv naputak iza stiha 4138, očito usmjeren prema glumcima - *Jeden ali dva An'jela skupno govore ove rići budući blizu križa i*, napokon, posljednje didaskalije - *Jožef Abaramatie gre k Pilatu i govori* (iza stiha 4202), *Pilat re Osipu* (uz stih 4220) te *Za zveršen'je An'jel govori* (ispred stiha 4755).

Izravne didaskalije koje se nalaze između pojedinih dijelova teksta ili pak na njegovim rubovima nedvojbeni su znaci kazališnopraktične namjene a i scenske realizacije upravo onih sekvenca ove *Muke* gdje se takve upute javljaju najčešće. Pozornijim uvidom u raspored didaskalija unutar teksta opazit ćemo da ih u prvim sekvencama, tamo gdje se nalazi ucertani znak ruke gotovo i nema, a kada se i pojave mizanscenski su posve neutralne. Naprotiv, didaskalije kao scenski relevantne upute javljaju se u završnim sekvencama *Muke*, posebice u trenutku Kristove krucifikacije i posljednjih časaka njegovog života, a bit će zanimljivih obilježja i u daljnjem tijeku zbivanja. Analizom scenskoprstornih elemenata koji se mogu deducirati iz didaskalija što prate najdramatičnije dijelove *Muke*

kao i uvidom u nadasve zanimljivu scensku situaciju kada didaskalija propisuje molitvu *Očenaša* očito ne samo za glumce već i za čitavo gledalište – što je jedinstven primjer u našoj pasionskoj dramatici – dolazi-mo do zaključka da je ovaj dio creske *Muke* očito bio prikazivan. Isto bi se, s obzirom na crteže ruke moglo pretpostaviti i za uvodne sekvence. Za dijelove pak koje opisuju *Posljednju večeru*, *Judino izdajstvo*, događaje u *Maslinskom vrtu*, *Isusa pred Pilatom*, sve do *Raspeća*, nemamo, barem prema grafičkim znakovima u tekstu, vjerodostojnijih elemenata s pomoću kojih bismo mogli zaključiti da su se i ovi dijelovi *Muke* scenski izvodili, pa pretpostavljamo da su se samo javno čitali. Zanimljivo je još jednom primijetiti da znak ruke isključuje opširniju i redateljski obilježenu didaskaliju i obrnuto, što nudi pretpostavku o različitim inscenatorskim postupcima, pa i modelima prikazivanja, odnosno kazališnoga izvođenja ovoga dramskog teksta. Mogli bismo čak i pretpostaviti da je riječ o izvedbama koje su se dogodile u različitim razdobljima scenskoga ili oratorijskoga života *Muke*.

Dramaturška i scenskoprostorna analiza

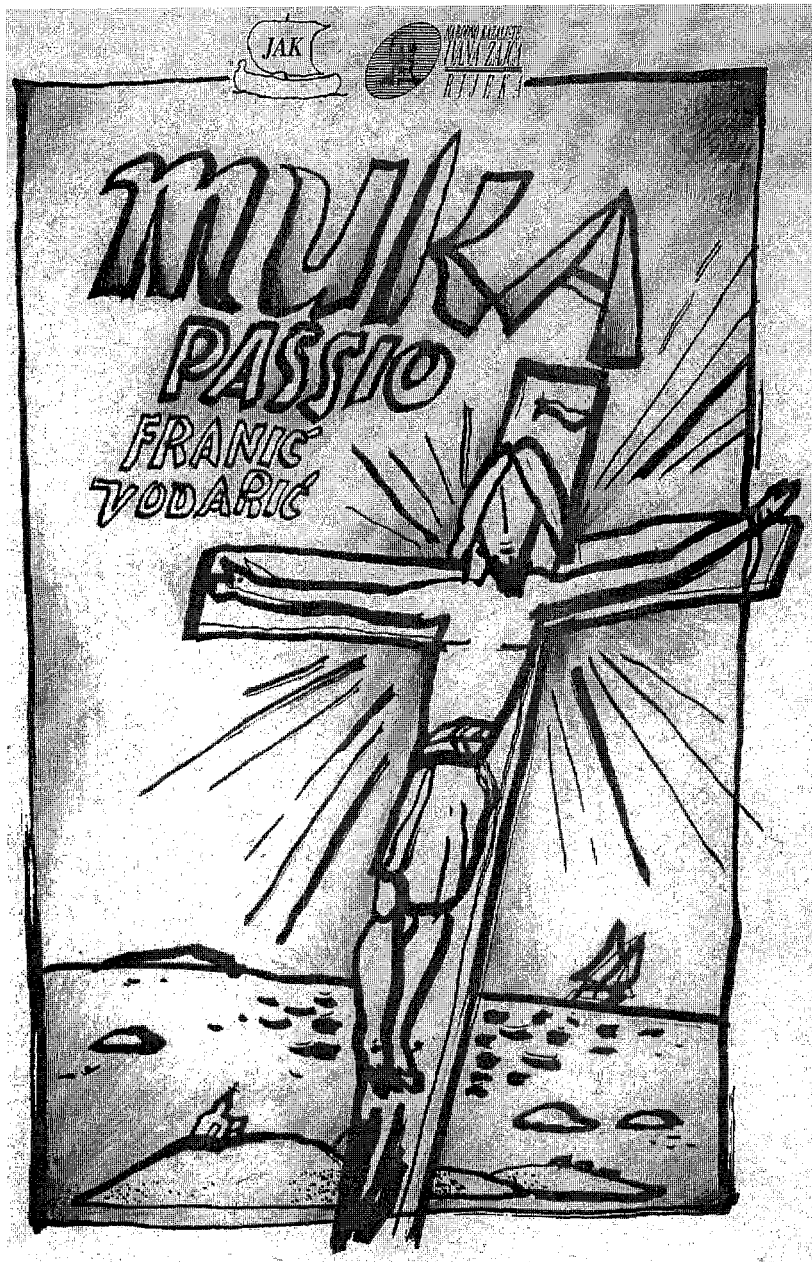
Analizirajući tematski i dramaturški plan creske *Muke*, Benvin ju je, kako je već rečeno, razdijelio na 15 sekvenca, od kojih gotovo svaka ima najmanje dva, a neke i do sedam prizora.¹⁶ Creska *Muka* otpočinje *Andelovim* navještenjem, dakle prologom, a završava isto tako njegovim *zveršen'jem*. Ovi se dijelovi, kao što je i uobičajeno u pasionskim tekstovima, izgovaraju na scenski neutralnim mjestima, dok su ostale sekvence točno locirane u poznatu biblijsku topografiju. Svako takvo mjesto može nizom lako prepoznatljivih detalja redatelju i glumcima sugerirati jedan prostorni entitet, srednjovjekovnu *mansiju* na *simultanoj pozornici*. Da li su i na koji način te mansije i scenografski realizirane prigodom prikazivanja ove *Muke*, nije, dakako, moguće utvrditi. Međutim, upravo unutarnji dramaturški raspored koji je sukladan i sa scenskoprostornim, simultanim rasporedom virtualnih mansija na klasičnoj, srednjovjekovnoj longitudinalnoj pozornici, jedan je od dokaza da se pisac creske *Muke* ne oslanja samo na svoje prethodnike, autore ranijih pasionskih tekstova, već i na neke elemente scenske prakse koju je bar u rudimentarnim oblicima morao poznavati. Premda je riječ o čestoj konvenciji, i *An'jelove* riječi publici kako će "vidit i slišiti" (stih 17.) Muku Božju upućuju na jedan od tada mogućih načina vizualizacije ovoga teksta koji usprkos pretežito narativnoj strukturi posjeduje niz snažno obilježenih dramskih mjesta.

¹⁶ Usp. A. Benvin, nav. dj. u bilj. 13.

Bez obzira na koji je način u vrijeme i neposredno nakon njezina nastanka creska *Muka* došla, a možda i češće dolazila pred gledatelje, odnosno slušatelje, njezina je virtualna scenska slika koju smo kušali otkriti i analizirati, nadasve zanimljivih obilježja. Pokazuje ona poznavanje naše srednjovjekovne a i kasnije kazališne prakse, koja je sve do u 17. st. u raznim hrvatskim krajevima ostvarivana na podlozi tekstova pasionske tematike. To je očito slučaj i *Muke* koju potpisuje težak Franić Vodarić.

Valja, na kraju, napomenuti da je creska *Muka* nedavno doživjela ne samo suvremenu kazališnu izvedbu već i posvemašnju teatarsku afirmaciju. Prikazala ju je na otvorenim prostorima i u sakralnim objektima skupina najuglednijih zagrebačkih i riječkih glumaca, lokalnih amatera, klapâ i pjevačkih zborova – ansambl od stotinjak ljudi – (produkcija malološinskoga kazališta *JAK* i *Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca* iz Rijeke) u travnju 1994. u Malom i Velom Lošinj, Nerezinama i Cresu (svečana premijera 6. travnja 1994. u Malom Lošinj). Tekst je dramaturški obradio dr. Darko Gašparović, redatelj je bio Radovan Marčić, a koredateljica Ivica Boban. Uspjeh je bio golem, a tvorcima predstave najavljuju njezinu skorbu obnovu.¹⁷

¹⁷ Teatrografski materijal za ovaj rad ljubazno mi je ustupio g. Radovan Marčić, redatelj Vodarićeve *Muke* 1994., pa mu i ovom prigodom, još jednom srdačno zahvaljujem.



Kazališna cedulja Franić Vodarićeve Muke, Mali Lošinj 1994.

Dramaturg	Dr. Darko Gašparović
Redatelj	Radovan Marčić
Koredatelj	Ivica Boban
Scenograf	Vojo Radoičić
Kostimograf	Danica Dedijer
Skladatelj	Arsen Dedić
Zborovođa	Kruno Seletković
Jezični savjetnik	Bernardo Balon
Maska	Carin Kromath
	Herbert Kromath
Kreacija rasvjete	Deni Sesnić
Savjetnici	Tonko Lonza
	Dr. Iva Lukežić
	Saša Mondecar

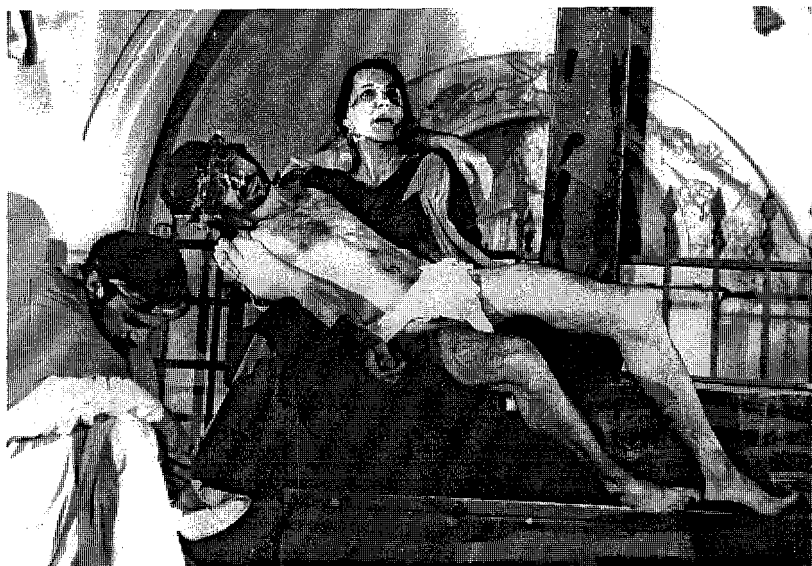
Osobe

Isus	Vedran Mlikota	Anjeli	Helena Katalin
Marija	Dubravka Miletić		Nada Tataj
Mandalena	Ksenija Pajić Vukov	Sluškinje	Lorina Starc
Juda	Miljenko Brlečić		Katarina Antoninić
Kajifa	Božidar Boban	Marije	Mirjana Nikolić
Petar	Dragan Despot		Tamara Bogunović
Ivan	Filip Šovagović	Sluga	Igor Pavešić
Pilat	Galliano Pahor	Andrej	Mladen Hofman
Irud	Slavko Šestak	Jakov Veli	Pio Zorović
Djaval	Aten Liverić	Jakov Mali	Nenad Kraljić
Šimun Gubavi	Denis Brižić	Toma	Davor Zorović
Lazar	Kruno Valentić	Matej	Darko Sorić
Specijar	Denis Brižić	Filip	Miroslav Španiček
Centurion	Davor Jureško	Bartolomej	Miroslav Bišćan
Farizeji	Luciano Nikolić	Šimun	Anton Žuklić
	Božić Segota	Tadej	Tomislav Šilović
Židovi	Nenad Vukelić	Zli Razbojnik	David Francisković
	Vinko Mihanović	Dobri Razbojnik	Nedeljko Jureša
Raba	Sandra Toić		

Vojnici, Strazari, Žudeji
Adel Kućica, Mirko Pušeljić, Dorian Nikolić, Marko Šegota, Saša Korošec,
Igor Hirš, Mario Miloš

Djeca
Marta Nikolić, Ivana Segota, Vlatko Ivanić,
Gordan Antoninić, Pino Toić, Marin Brčić, Ivana Buljeta, Andrija Buljeta

Kazališna cedulja Franić Vodarićeve Muke, Mali Lošinj 1994.



Marija (Dubravka Miletić), Isus (Vedran Mlikota), Ivan (Filip Šovagović) u Franić Vodarićevoj Muci, Mali Lošinj 1994.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Artikel wird vom theaterwissenschaftlichen Standpunkt das Passionspiel *Muka Gospodina našega* von Franić Vodarić analysiert. Entstanden auf der Insel Krk voraussichtlich am Ende des 17., oder am Anfang des 18. Jahrhunderts, dieses Passionsspiel das 4809 Verse enthält, wurde erst 1949. entdeckt und 1993. gedruckt. Obwohl bis heute keine Beweise dass dieses Werk zur Zeit der Verfassung oder unmittelbar nachher aufgeführt wurde vorhanden sind, eine theaterwissenschaftliche Untersuchung lässt schliessen dass dieses Passionsspiel für die Bühne bestimmt war. Wenn es auch nicht in vollständiger Form vor dem Publikum gespielt wurde, einige Teile erlebten sicher eine Aufführung auf einer Art Simultanbühne. Dies kann man aus der Analyse meherer szenischen Anweisungen so wie aufgrund einiger Zeichnungen am Rande des Manuskriptes die demselben Zeichen in den westeuropäischen "Dirigierrollen" entsprechen feststellen. Das Passionsspiel von Franić Vodarić wurde während der Osterwoche 1994. auf den Inseln Lošinj und Cres von einer Berufstruppe, zusammengesetzt von Schauspielern aus Rijeka und Zagreb, unterstützt auch von lokalen Leienspielern, erfolgreich aufgeführt.