

NEKA PITANJA POSTANKA I RAZVOJA HRVATSKE SREDNJOVJEKOVNE DRAME

Nikica Kolumbić

Hrvatska crkvena prikazanja razvijala su se nekoliko stoljeća — od XIV i XV do XVIII vijeka, a prikazivala su se i više, nalazeći svoju scensku realizaciju čak i u naše dane. Prema tome, nastajući i razvijajući se u različitim stilskim formacijama — u srednjem vijeku, u renesansi, u doba manirizma i baroka, te u vrijeme prosvjetiteljske djelatnosti, cijela bi ta književna proizvodnja zahtijevala posebne pristupe i obrade. Ali činjenica da u crkvenim prikazanjima iz renesansne epohe nalazimo sasvim nove, manje crkvene i religiozne, a više svjetovne poruke, govori nam o tome kako povezivanje ovih djela ka srodnim djelima iz srednjega vijeka može imati smisla samo u nekim ograničenim i specijalnim pristupima, uglavnom s obzirom na formalnu stranu pjesničkog, i to ponajviše stihotvoračkog procesa, a manje i gotovo nikako s obzirom na temeljnu kreativnu stranu, na područje umjetničkog doživljaja svijeta.¹⁾ Zato bi zahvalan zadatak bio već i u tome da se zaustavimo na samoj srednjovjekovnoj epohi, na onom razdoblju koje je i rodilo taj književni rod i u kojem je on jedino i živio svojim punim životom.

Raniji radovi o hrvatskoj srednjovjekovnoj dramskoj književnosti, oni od konca XIX stoljeća do pred prvi svjetski rat, temeljili su se najčešće na suhoparnom opisivanju poznatih tekstova, tako da su sintetički pogledi obično bili nepotpuni, a ponekad i teorijski krivo postavljeni.

Zato još uvijek nisu istražena ni dovoljno istaknuta neka bitna pitanja književno-povijesnog, književnog-teorijskog i kazališno-scenskoga karaktera. Suvremeniji pristup zahtijevao bi temeljitije analize stvaralačkog procesa hrvatskih začinjavaca, zahtijevao bi rasprave s kulturološkog, socio-psihološkog i drugih stajališta, ali sve se to ne može izvršiti ako se hrvatska srednjovjekovna drama, kao najbogatiji fond najranijeg hrvatskog stihotvorstva ne osvijetli i ne definira u pitanjima geneze i razvoja, dok se ne utvrdi koliko je ona izraz tuđih nastojanja, a koliko je samonikli izraz određene epohe i određene kulturne i književne zajednice.

U tom smislu i ovim napisom pokušat će se ukazati na temeljne literarno-povijesne odrednice jednog roda hrvatske srednjovjekovne književnosti uz nastojanje da se prema najnovijim istraživanjima osvijetle pitanja odnosa te književnosti prema istovremenim zbivanjima u evropskoj literaturi kao i to da se odredi mjesto i uloga dramskih književnih djela u razvoju hrvatske srednjovjekovne književnosti uopće.

Pri tome će biti potrebne spomenuti i istaknuti neke opće konstatacije. Kao što je karakteristika gotovo cjelokupne hrvatske srednjovjekovne književnosti, hrvatska srednjovjekovna drama, koliko nam je zasada poznato, osim religioznih sadržaja i oblika nije gajila neke svjetovne dramske forme, kao što je to bilo u nekim drugim evropskim književnostima toga vremena. Ali na području crkvene dramske književnosti ona je imala gotovo sve dramske, odnosno scenske vrste koje se susreću i u razvijenim književnostima srednjovjekovne epohe i to u rasponu od XII do konca XV i početka XVI stoljeća. U toj hrvatskoj religioznoj scenskoj djelatnosti nalazimo tekstove liturgijskih, obrednih igara i to tekstove koji spadaju u cjelokupno blago evropske srednjovjekovne književnosti, zatim tekstove pučkih crkvenih prikazanja koja se mogu, kao na primjer i u Italiji, pratiti od narativnih lirskih lauda, preko dijaloziranih i primitivnih dramskih oblika pa sve do razvijenih i cikličkih crkvenih prikazanja sa po nekoliko tisuća stihova. Među tim crkvenim pučkim dramama nalazimo sve poznate vrste tadašnje evropske crkvene književnosti, to jest misterije, moralitete i mirakule. Činjenica da je do danas sačuvano nekoliko desetaka tekstova koji se izravno mogu smjestiti u srednjovjekovnu epohu, da postoji i po više varijanata nekih tekstova, od običnih prijepisa do spretnih i manje uspješnih kompilacija i kontaminacija, govori o tome da je u pojedinim hrvatskim, naročito primorskim krajevima morala postojati živa scenska crkvena aktivnost, da je morala postojati stanovita teatarska i kulturna klima koja je

utjecala na određenu književnu produkciju. Ako tome dodamo, doduše rijetke, ali vrijedne podatke o sačuvanim scenskim rekvizitima, o sačuvanim prijepisima za pojedine uloge, kao i o zabranama prikazivanja religioznih scenskih igara koje su često prelazile granice pobožnog i religiozno-didaktičkog djelovanja, onda nema sumnje da se i u ovim našim stranama, već od dvanaestog, a pogotovu u petnaestom i šesnaestom stoljeću odvijao, u svojim osnovnim crtama, onaj isti teatarski srednjovjekovni život kao što je to bilo i u drugim evropskim zemljama.

Ogrativši se već ranije od postojanja svjetovnih tekstova, koji se pojavljuju tek koncem XV stoljeća i dalje u radovima Džora Držića, Mavra Vetranovića i Nikole Nalješkovića, upućujući na određene veze sa srednjovjekovnim dramskim formama, moramo, naravno, dodati još i to da je sva ta naša crkvena dramska djelatnost bila kvantitativno skromnija, pisana i davana za potrebe manjih sredina pa nije bilo ni po obimu tako velikih tekstova kakvi su poznati u francuskoj književnosti XV stoljeća, od po nekoliko desetaka tisuća stihova, od po koju stotinu raznih lica i uloga, niti tako pompozni spektakularni priredbi kakve su bile »sacre rappresentazioni« prikazivane na primjer u Firenzi, zatim u ostalim mjestima Italije u toku XV stoljeća, pri čemu su se pročuli i neki autori tekstova, kao Feo Belcari (1410—1484), Castellano de' Castellani (1461—1519) i Bernardo Pulci (1438—1488). Ali, kako primjećuje talijanski povjesničar dramskog teatra Silvio d'Amico, »činjenica je da ljupkosti i svježine češće ima u anonimnim prikazanjima nego u onima kojima se ne zna pisac«.2)

A hrvatsku srednjovjekovnu dramu karakteriziraju upravo te osobine: anonimnost i suzdržanost u pompoznosti i blještavosti. Ostajući na anonimnosti, što joj i daje pravi srednjovjekovni pečat, ona je ostala na naivnom pristupu životnim i vjerskim problemima, često na primitivnom i nerazrađenom, na oporom i neprofinjenom izrazu, ali je zato sačuvala prijatnu izravnost, iskrenu prirodanost, neki jednostavni realizam i autentičnost domaćeg izraza, domaće stihovane riječi, autohtonog duha naših malih sredina.

Ta nužda da se stalno ostaje u okvirima koje diktira materijalna mogućnost izvođenja i duhovna razina gledalaca, nametala je piscima naših srednjovjekovnih dramskih tekstova da se više oslanjaju na domaću književnu baštinu, da stalno crpe iz hrvatskih pjesničkih izvora, što je rezultiralo specifičnom samoniklosti dobrog dijela tih dramskih tvorevina. Ali

uza svu tu samoniklost koja je, vjerojatno i u svjetskim razmjerima najoriginalnije izražena u hrvatskim tekstovima pasionskog ciklusa, naša srednjovjekovna drama ide već od svojih početaka ukorak sa zahtjevima evropskog književnog standarda tog vremena. Tako je bilo i s najranijim oblikom srednjovjekovnog scenskog izraza — s liturgijskom dramom.

Faza liturgijske drame

Liturgijska je drama najraniji oblik dramske djelatnosti u srednjem vijeku, ako se izuzmu pojedine usamljene pojave u obradbama religioznih tema pod utjecajem latinske klasičke drame, ili pučki scenski oblici putujućih družina. Liturgijska drama ima sasvim prirodan put nastanka i razvoja, budući da je izrasla iz onih dijelova obreda mise koji nose izrazite dramske elemente rođenja, muke i uskrsnuća Kristova.³⁾ S ciljem da se u vjeru bolje upute pučke neobrazovane mase nastali su u X stoljeću u švicarskoj opatiji svetoga Galla (Saint Gall) vjerojatno prvi *uskrsni tropi*,⁴⁾ to jest verbalni i glazbeni dodaci usred mise, temeljeni na dijelu evanđelja gdje anđeo stojeći na Kristovu grobu upućuje Marijama pitanje: »Koga tražite na grobu?«. Taj se dio posebno scenski izvodio s izvršenom podjelom uloga. Sačuvano je više od 400 verzija takve »*Visitatio Sepulchri*« u mnogim evropskim zemljama uključujući Francusku, Italiju, Španjolsku, Njemačku i Poljsku.⁵⁾ Pred konac X stoljeća trop vinčesterske katedrale (Winchester Cathedral trope) razvio se u samostalnu liturgijsku dramu i to dramu jednog tipa koji je bio poznat i u francuskim benediktinskim samostanima.⁶⁾ Upravo je takav najstariji tip liturgijsko-obredne igre sačuvan u jednom obredniku zagrebačke stolne crkve, izvođen kao i sam obred na latinskom jeziku, jeziku liturgije.⁷⁾

U dijaloškom dijelu između anđela koji sjedi na Kristovu grobu i triju Marija koje traže Krista tekst ove zagrebačke liturgijske igre potpuno se podudara s engleskom verzijom spomenute samostalne liturgijske drame koja se razvila iz tropa vinčesterske katedrale. U tom zagrebačkom tekstu na anđelovo pitanje, u pjevajućem obliku:

Quem queritis in sepulchro, o Christocolle!« (Koga tražite u grobu, o Kristove miljenice)

odgovaraju tri đakona, koji glume Marije, također pjevajući:

»*Ihesum Nasarenum crucifixum, o celicole!*« (Isusa Nazarenjanina, propetoga na križu, o nebesničel) potpuno kako je to u sačuvanom engleskom tekstu. I dalje se zagrebački tekst potpuno podudara s engleskim, kad anđeo javlja:

»*Non est hic, surrexit sicut predixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis. Venite et videte locum ubi positus erat dominus, alleluia, alleluia!* (Nije ovdje, uskrsnuo je kako je i prorokovao. Idite i objavite da je uskrsnuo od mrtvih. Dodite i vidite mjesto gdje je bio položen gospodin).

I drugi tekst, igra Triju kraljeva, nađen u istom zagrebačkom obredniku, može se povezati s najranijim evropskim oblikom koji je bio poznat u Francuskoj, pa su vjerojatno obje liturgijske drame došle u sjeverne hrvatske strane iz Francuske, preko ugarskih benediktinskih samostana.⁸⁾ Prema mišljenju Franje Fanceva zagrebačka se latinska biskupija već »od svojih početaka (osnovao ju je ugarski kralj Ladislav godine 1093) služila obrednim sjajem da bi potisnula u Posavskoj Hrvatskoj svoju suparnicu, slavensku narodnu crkvu.«⁹⁾ Time bi se, naravno, najraniji oblik srednjovjekovne drame u hrvatskim stranama vezivao samo na sjeverni dio latinskog liturgijskog područja. Međutim, noviji podaci govore nam upravo o tome kako se suparnica latinskoj liturgiji, slavenska, to jest glagoljaška crkva, kao što je to činila na svim ostalim područjima crkvene djelatnosti, pojavila i na tom polju, na polju liturgijske, to jest obredne igre kao ravnopravan partner.

Ranija mišljenja o hrvatskom glagoljaštvu kao izrazu siromašnijeg i zabačenijeg dijela hrvatskog naroda, što je pothranjivalo tvrdnje o tobožnjem kulturnom i duhovnom, pa prema tome i pjesničkom, to jest književnom siromaštvu, u novije vrijeme gube čvrsti oslonac.¹⁰⁾ Količegod je bilo simbol nacionalnog otpora protiv tuđe gospodarske i duhovne dominacije, iza čega su stajale i široke narodne mase, glagoljaško je svećenstvo ujedno bilo u svezi i s moćnim, ekonomski jakim plemstvom, nerijetko izravno potpomagano od hrvatskih kraljeva (o čemu svjedoče Zvonimirove darovnice) pa je moglo razviti i širu kulturnu djelatnost, konkurirajuću u mnogim granama onim kulturnim središtima gdje je glavnu riječ imalo latinsko svećenstvo. Hrvojev misal i prva glagoljska tiskara koncem XV stoljeća izrazit su dokaz ažurnosti glagoljaške kulturne sfere u praćenju evropskih kulturnih dostignuća i pojava, dokaz su o sposobnosti glagoljaša da dostignu najvišu razinu u nekim oblicima kulturne aktivnosti svoga vremena.

Ne bi zato nimalo čudna bila pomisao na to da se i u okviru slaven-skog obreda, koji se temeljio na zapadnom, rimskom običaju, kao izraz vremena, određene kulturne klime i vjersko-didaktičkih zahtjeva morala već u tom ranijem stadiju gajiti i liturgijska drama. Nedavno je, naime, uočeno da se u jednom glagoljskom tekstu iz »obreda otkrića i adoracije križa na Veliki petak« u vrbničkom glagoljskom misalu iz g. 1462. krije zapravo tipična liturgijska drama najranijega tipa.¹¹⁾ Već uputa na početku, gdje se kazuje kako nastupaju dva klerika pjevajući tekst umiljeno i plačljivo kao narikače:

»Potom vazmeta 2 žakna križ pokrven i stavša pred oltarem i vspoeta umiljeno kako ženi plačivice«,

upućuje nas na scensku prikazbu određenog dijela crkvenog obreda.¹²⁾ Iako su svi obredi Velikog petka već i prema kanonskom tekstu morali biti izvođeni u nekakvom dramskom obliku, odvijajući se u dijalogima između tri svećenika koji služe misu — gdje je jedan komentator, drugi Krist a treći izgovara riječi ostalih osoba,¹³⁾ ipak ovaj tekst izričito govori kako se od ta dva žakna traži gluma, oni igraju Marije koje plaču pod križem obraćajući se propetom Kristu, ovdje križu, kao što su i inače u liturgijskim dramama scenu nadopunjavale slike i predmeti oltara. Opis u uputi »vspoeta... kako ženi plačivice« potpuno se podudara s dijelom teksta jedne engleske liturgijske igre iz XIII stoljeća,¹⁴⁾ gdje se umjesto 2 žakna javljaju »tres fratres preparati et vestiti in similitudinem trium Mariarum« (tekst se odnosi na obred i dramu uskrnuća pri posjetu triju Marija grobu) i gdje se na koncu kao zahtjev glume navodi »quasi tristis... cantent«. Prema tome i hrvatski su glagoljaši poznavali evropske latinske tekstove liturgijskih drama, a da se u spomenutom vrbničkom misalu radilo o tekstu koji je bio dodan obredu, vidi se po tome što se u nastavku spominju tobožnje riječi apostola Tome, a kojih nema ni u jednom evanđelju.¹⁵⁾

Ovaj tekst nije pisan na hrvatskom narodnom jeziku i to zato jer je smatran dijelom liturgije. Pisan je kao i na području latinske liturgije liturgijskim, u ovom slučaju staroslavenskim jezikom, a to nam samo pokazuje kako se slavenska crkva, koje su predstavnici u vanliturgijskoj knjizi gajili gotovo čisti narodni jezik, kad se ticalo crkvenog autoriteta, smatrali svoje slavensko bogoslužje u svemu ravno latinskom. Pojava staroslavenske liturgijske drame zasada je jedinstven primjer te vrste u najstarijem razdoblju hrvatske književnosti. Ovakav tekst vjerojatno i

nije bio usamljen. Naprotiv, moramo pretpostaviti da su takvi oblici dramskog, odnosno scenskog rada bili poznati na širem, to jest na cjelokupnom hrvatskom području — i na onom latinaškom, gdje se takva ista crkvena drama gajila na latinskom, i na onom glagoljaškom gdje se izvodila na staroslavenskom, u jednom i drugom slučaju na liturgijskom jeziku.

Međutim, na daljem putu liturgijska se drama u nekim evropskim književnostima razvijala i dalje, poprimivši najprije mješovite oblike, unoseći u latinski tekst i dijelove na narodnom jeziku, kao na primjer u Francuskoj.¹⁶⁾ Takvi sastavci predstavljaju prijelazno razdoblje — između crkvene drame na latinskom i tzv. pučke drame na narodnom jeziku. U hrvatskim stranama nije dosada zabilježena takva pojava, ali razvoj prema pravoj srednjovjekovnoj drami, sa svim elementima srednjovjekovnog poimanja života, išao je u hrvatskoj književnosti onim putem koji je bio tipičan i za razvoj talijanskih crkvenih prikazanja.

Od dijaloških pjesama i prvih dramatizacija do razvijenih prikazanja

Ako je put u razvoju liturgijske drame na hrvatskom području bio prekinut već u najranijem stadiju, on se otvorio tamo gdje su mogućnosti za scenski i poetski život bile raznolikije i veće. Desilo se to u tijeku XIII stoljeća u okviru pučkih crkvenih pobožnosti, koje su se u našim stranama, kad su počeli nicati sve brojniji samostani siromaških redova i kad su se počele jače razvijati pučke bratovštine, organizirale po ugledu na talijanske umbrijske devociione.¹⁷⁾ Snažan zamah religiozne mistične lirike, koje se s konca XIV stoljeća sačuvala i prva, najranije poznata glagoljska zbirka na narodnom jeziku s deset pjesama,¹⁸⁾ utjecao je na oživljavanje crkvene poetske aktivnosti i već se u to doba formiraju u hrvatskim stranama prve lirsko-narativne pjesme u kojima ima elemenata dijaloga i dramatike, što je bilo vrlo pogodno za scensko-glu-mačku interpretaciju na licu mjesta.

Kako je to u jedno doba naše literarne povijesti bilo uobičajeno, i ovim se književnim oblicima nastojao naći izravan talijanski uzor. Nezgode su, međutim, za donošenje konačnih zaključaka uvijek bile u tome što se ni jednom našem anonimnom pjesničkom i dramskom tekstu nije mogao naći nekakav talijanski izravan uzor, pa čak ni među najpozna-

tijim talijanskim srednjovjekovnim tekstovima. Još su veću prepreku predstavljali stih i metar, pri čemu je uvijek očito bila nazočna nekakva averzija naših prvih stihotvoraca da imitiraju talijanske hendecasilabe i ottava rime, tipične talijanske stihotvoračke oblike. Najraniji naši versifikatorski pokušaji nastali su kao vrlo uspjele adaptacije nekih poznatih mediolatinskih ritamskih obrazaca, kao na primjer šesterac u poznatoj latinskoj himni »Ave maris stella« koji je trohejski šesterac tako lijepo zazvučao i u hrvatskoj verziji »Zdravo, morska zvijezdo«, ili pak mediolatinski sedmerac poznate božićne pjesme »In hoc anni circulo« u gotovo adekvatnoj hrvatskoj ritmičkoj verziji »Va se vrime godišća«. Vrijedno je pri tome spomenuti podatak da najstariji dosada poznati hrvatski pjesnički tekst, zabilježen u Novakovu misalu iz 1368, dakle iz polovine XIV stoljeća, ima oblik trohejskog osmeračkog dvostih, vrlo čestog oblika mediolatinskih sekvenci, a doduše, i francuske srednjovjekovne poezije. I upravo taj oblik postao je dominantan izraz hrvatske poezije tog razdoblja. Sve nam to govori kako se temeljni utjecaji ne mogu tražiti u onoj stranoj poeziji koja našem stihotvorstvu nije mogla nametnuti i ritmičke oblike.

Hrvatska je poezija već ranije, prije izravnih talijanskih utjecaja pobožnog pjesništva iz XIII stoljeća bila formirala i usvojila, vjerojatno prema mediolatinskoj poeziji, osmerački trohejski dvostih kao svoju temeljnu ritmičku i misaonu jedinicu, a kako su svi hrvatski dramski srednjovjekovni tekstovi sastavljeni upravo u toj formi, prirodno je pretpostaviti i određenu samostalnost u građenju većih poetskih cjelina. Tu pojavu najevidentnije potvrđuju lirski, dijaloški i dramski tekstovi pasionskoga ciklusa, oni koji u hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti obrađuju temu Kristove muke i uskrsnuća, a koji su i po dramskim elementima i po strukturi stihovanih cjelina organski vezani neraskidivom niti, tako da se uza sve djelomične identičnosti s nekim talijanskim ili drugim tekstom kao temeljna i presudna ističe njihova međusobna povezanost i njihov samonikli razvoj. Najvažniju je ulogu odigrao ovdje već rano formirani, mogli bismo reći — nacionalni stih, osmerački dvostih, koji je našim začinjavcima predstavljao ono tkivo bez kojega bi oni bili nemoćni graditi veće poetske tvorevine. Zato su se, držeći se običaja anonimnosti, najčešće služili čitavim cjelinama prethodnika, što se za poeziju pučkog i religiozno-didaktičkoga karaktera, bez pretenzija na »grešno« isticanje individualnog, stvaralačkog elementa, nije smatralo nikakvom krađom.

Najraniji poznati lirsko-narativni tekst — »Pesan ot muki Hrstovi«, nađen u glagoljskom rukopisu iz konca XIV stoljeća, a nastao negdje u južnim, vjerojatno primorskim stranama,¹⁹⁾ sadrži 42 osmeračka dvostiha, a glagoljski tekst iz tzv. Petrisova zbornika s otoka Krka, iz g. 1468, koji obrađuje temu skidanja s križa, ima 60 osmeračkih dvostihova.²⁰⁾ Međutim, tekst korčulanskog rukopisa iz XV stoljeća već širi sadržaj ove pasionske teme, opisujući i događaje prije propinjanja. On ima 267 osmeračkih dvostihova, dakle 534 osmerca, uključujući 36 dvostihova iz prvog spomenutog teksta o Kristovoj mucu i 43 dvostiha iz drugog teksta, onog o skidanju s križa.²¹⁾ Gotovo identičan ovom korčulanskom je i tekst tzv. Budljanske pjesmarice iz 1640,²²⁾ što znači da je prerađivački pjesnički rad bio zahvatio hrvatske začinjavce već vrlo rano, na području čitavog našeg primorja. Sačuvani tekstovi obično su loši prijepisi i uvijek upućuju na ranije predloške, pa se i vrijeme postanka prvih, izvornih verzija mora uvijek pomicati u ranije doba.

Dramatski elementi u ovim tobože narativnim tekstovima,²³⁾ u kojima su vrlo česti dijaloški dijelovi, pa i čitave replike između Marije, Ivana, Josipa i Nikodema, imali su sve temelje da daljim prerađivačima nametnu življe i dramatičnije iznošenje radnje, a već su i sami pružali mogućnost neke vrste scenske interpretacije pri recitiranju. U hrvatskoj se književnosti može vrlo vidljivo pratiti kako su se iz ovakvih tekstova razvili prvi dijalogizirani oblici. Najraniji poznat takav dijaloški tekst o mucu jest tzv. »Gospin plač« jednog latiničkog rapskog rukopisa iz 1471, a njegove varijante poznate su još u glagoljskom rukopisu iz Vrbnika (konac XV stoljeća) i u jednom latiničkom ulomku koji je nađen u Splitu u jednoj knjizi iz Marulićeve knjižnice, također iz konca XV stoljeća.²⁴⁾ Kako su sve to samo prijepisi, njihov matični tekst moramo smjestiti u nešto ranije vrijeme, pa sa sigurnosti možemo tvrditi da je takvo dijalogiziranje nastalo kod nas najkasnije početkom XV stoljeća. Pri tome se i sadržaj prilično proširio u odnosu na ranije tekstove, naime radnja započinje od Ivanove obavijesti Mariji kako su joj uhitili sina. Dijaloški dio ranije narativne lirske pjesme podijeljen je sada, vidljivom oznakom, pojedinim licima (Mariji, Ivanu, Isusu te još Mandaleni i Osipu u spomenutom vrbničkom tekstu), a narativni dio, komentirajući događaje, govori anđeo. Ovakav dijalogizirani tekst i kvantitativno se povećao: vrbnički tekst ima 498 dvostihova, a njegova rapska varijanta 502 dvostiha, dok oba teksta sadrže 361 zajednički dvostih. Isto tako u njima se nalazi 25 dvostihova iz korčulanske narativne kontaminacije i 11 dvo-

stihova iz vremenski daljih, najranijih narativnih tekstova, onog o mucu i onog o skidanju s križa.

Očito je da su vremenski bliži tekstovi međusobno kolali više pa su se njihovi stihovi više i preuzimali. Dijalogizirani tekstovi muke sigurno su u pučkim svečanostima Velikog tjedna imali ponekad i neke vrste scensku interpretaciju (podjela uloga), slično kao što je bilo i u najranijoj fazi liturgijske igre. Zato su takvi tekstovi bili već gotova podloga za najjednostavniji oblik dramatizacije, do koje je vrlo brzo i došlo. Pri tome treba napomenuti da je na čitavom našem primorju, a i u unutrašnjosti, bila formirana jedna verzija dijaloškog plača (poznatog na Hvaru, Korčuli, u Budvi, Dubrovniku, na Rabu itd.) iz koje se nisu razvili dramatizirani oblici.²⁵ Izravna dramatizacija nastala je prema spomenutom glagoljskom vrbničkom, odnosno latiničkom dijaloškom rapskom tekstu, a sačuvano je nekoliko njenih prijepisa i prerada. Po mjestu gdje su se rukopisi našli, ova je verzija i ovaj je oblik ostao vezan za dalmatinsko primorje Šibenika i Zadra s otocima.

Prva dramatizacija dijaloškog teksta nastala je negdje polovinom XV stoljeća i sačuvana je u jednom glagoljskom rukopisu koji nosi naslov »Plać gospoje«, što nam govori kako pisac i nije imao namjeru širiti sadržaj, nego, ostajući na obimu i radnji dijaloškog »plača«, adaptirati tekst za scensko izvođenje.²⁶ Pri tome se nije išlo samo na podjelu uloga što je na neki način bilo učinjeno već u dijaloškim oblicima, nego na upute glumcima, pa umjesto da se ukazuje samo na izmjenu osoba koje govore tekst, čemu je imala udovoljiti već i dijaloška forma, sada se prelazi na upute onima koji će igrati na pozornici. Dok je, međutim, najraniji poznati tekst dramatizacije imao samo škrte didaskalije, jer pisac nije bio vičan scenskom prikazivanju, jedan drugi prepisivač i preradivač takvoga teksta, kojemu znamo i ime (bio je to fra Šimun Klimantović iz Lukorana na otoku Ugljanu, a pisao je tekst na prijelazu iz XV u XVI stoljeće) mnogo je bolje poznavao probleme scenskog izvođenja.²⁷ Zato je on, često i vrlo kratke upute predložka, na primjer: »*Marija Mandalena govori*«, pretvarao u preciznije: »*Ovo Mandalena govori Ivanu i vsim okol stojećim ovako*«.

Ali dramatizacija ovog najranijeg tipa nije ostala samo na preciznijem definiranju scenskoga zbivanja, nego je u odnosu na dijaloške tekstove umnožila i broj lica. Tako, osim Isusa, Gospe, Ivana i Mandaljene te Josipa i Nikodema uvodi još Marijinu družbu (tovarištvo), Mariju Jakov-

lju, Salomu, Pilata, njegove »oficijale« i druge, oživljujući time radnju i scensko bogatstvo. Posebno u ovim tekstovima odstranjen komentator (u dijaloškim pjesmama obično pod nazivom *pisac*) i narativni dio svodi se samo na ulogu *anđela* u prologu i epilogu.

U daljem razvoju naše crkvene drame srednjega vijeka zapažamo iste osebnosti, jer tekstovi koji se šire i izrastaju u kvalitetno nove oblike, u razvijenu dramu, u tzv. ciklička prikazanja, zadržavaju onaj kontinuitet u naslanjanju na prethodne tekstove domaće pjesničke baštine. Utjecaj humanizma i pojava predrenesansnih shvaćanja stavljali su i pred crkvenu dramu, ako je željela privući sada već profinjenije gledaoce, složenije zahtjeve. U Evropi, na primjer u Francuskoj, počinju se sredinom XV stoljeća prikazivati drame od po nekoliko tisuća stihova, s više od stotinu glumaca i statista, a davale su se kao atraktivni spektakli pred crkvom tijekom čitava Velikog tjedna ili za nekih drugih blagdana. Takve su priredbe ubrzo prešle u Italiju, pa je razumljivo da su se istovremeno pojavila slična nastojanja i u našim stranama.²⁸⁾ Već koncem XV stoljeća, ako ne i ranije, morala je nastati razvijena drama, kao što je »Muka Spasitelja našega« koja se zajedno s dramom o uskrsnuću nalazi u glagoljskom Tkonskom zborniku iz konca XV stoljeća.²⁹⁾ Iako je u ovom tekstu, u odnosu na ranije dramatizacije, proširen sadržaj, s početkom od Isusova ulaska u Jeruzalem, vidljivo je njegovo naslanjanje na ranije hrvatske tekstove o mucu.

Iz ovakvog tipa razvijene drame nastaje najkasnije početkom XVI stoljeća i naše najveće, cikličko prikazanje »Muka Spasitelja našega« koje je sačuvano u jednom glagoljskom rukopisu iz godine 1556.³⁰⁾ Ovo složeno prikazanje podijeljeno je zapravo u dvije drame — jedna nosi naslov »*Počina čin od muke Spasitelja našega najprvo na Cvitnicu*«, a druga »*Početak čina na Veliki petak*«. Od 1.837 osmeračkih dvostihova ovog prikazanja 539 ih je preuzeto iz teksta Tkonskog zbornika, a raspoređeni su u rasponu od 119. do 1.793. dvostiha, što pokazuje kako je ovo najveće prikazanje, dosada poznato, nastalo samo širenjem ranijih domaćih tekstova.

Međutim, još je značajnije naslanjanje stihova ovog cikličkog prikazanja na tekstove ranijih dramatizacija, pa se može utvrditi podudarnost s njima u 172 dvostiha i to u rasponu od 1.188. do 1.837, to jest posljednjeg dvostiha (podudarnosti sa zadnjim dijelom cikličkog prikazanja dolaze odatle što raniji tip dramatizacije obrađuje sadržaj ograničen na

Marijin plač, Isusovo propinjanje i skidanje s križa). Takav proces nastajanja dramskih i ostalih tekstova s pasionskom tematikom nalazimo i u razvojnim fazama poslije srednjega vijeka, od renesanse do vremena prosvjetiteljstva.³¹⁾

Osebuje crte samoniklosti

Iako se pri sastavljanju naših crkvenih drama mora pretpostaviti i utjecaj talijanskih »sacre rappresentazioni«, o njemu se može više govoriti kao o poticaju da se i u naše strane prenesu dostignuća srednjovjekovne dramske umjetnosti. Za nas je, međutim, daleko značajnija činjenica da je pri izgradnji pojedine dramske tvorevine dominantnu ulogu odigrao osjećaj pripadnosti jednoj književnoj i kulturnoj zajednici. U procesu nastajanja pojedinog teksta u podsvijesti svakog našeg anonimnog sastavljača, začinjavca, odjekivali su već usvojeni poetski sklopovi koje su pojedinci, s manje ili više doživljaja, na poseban način izražavali, u većini šireći tekstove prema intenzitetu vlastite poetske slike i predodžbe. Na žalost, pomanjkanje umjetničkog kriterija u procesu distribucije omogućavalo je da su u takve tekstove dirali i zvani i nezvani, bilo kompilatori, sastavljači i prerađivači, bilo loši prepisivači, pa vjerojatno nije bio samo izraz pokorničke skromnosti, nego i stanovita mjera ocjenjivačke svijesti, kad je fra Šimun Klimantović za sebe izjavio kako nije »ni pisac, ni pod piscem pisac«. ³²⁾

Ne upuštajući se u razmatranje o tome kakva je i kolika je scenska vrijednost ovakvih djela, u kojima je malu ulogu igrao istinski stvaralački doživljaj, a mnogo veću religiozno-didaktički cilj da se svim slojevima vjernika demonstriraju na što izravniji način određene vjerske zaslade, s književno-povijesnoga stajališta moraju našu pažnju ipak privući naizgled sitni i nevažni podaci o preobražaju pojedinih dijelova kad su se oni našli u novom književnom žanru.

Među prvim stihovima u dijaloškom tekstu nalaze se oni o Ivanovoj najavi Mariji kako su joj uhitili sina. Najprije govori Ivan:

*Ča tu sidiš, ti Gospoje,
plačem plači sarce tvoje!
Čarno ruho vazmi na se*

*jer ti nošu tužne glase
od želtnoga sinka tvoga,
Isukarsta meštra moga,
koga sada uhitiše,
kako razbojnika povedoše.³³⁾*

Zatim slijede stihovi u kojima se opisuje Marijina tuga:
*Slišavši Gospa take glasi,
vse oskube svoji vlasi.
Plakati poča vele grozno,
do neba vapiti vele močno.
Parsi bijaše tad vapijući,
lica deraše tugujući.
Glasom velim vapijaše,
tako sinu govoraše.*

Ti stihovi u kojima se u dijaloškoj formi izmjenjuje govor lica s opisom, dakle stihovi koji su bili pogodni više za čitanje i slušanje nego za prikazivanje, sasvim su drugačije i dinamičnije zazvučali kad ih je pre-radio sastavljač koji je pred očima imao izvođenje na pozornici. Sada se već pojavljuje potreba da se unesu upute koje će prikazati odnose među licima, njihov položaj na pozornici, kao što to nalazimo u Klimantovićevoj verziji prve dramatizacije. Za razliku od svog prethodnika koji je vjerojatno prije njega izvršio dramatizaciju, a koji je uglavnom navodio imena pojedinih lica, Klimantović ima osjećaj za položaj lica u scenskom prostoru, pa su njegove upute mnogo detaljnije. Tamo gdje u ranijem tekstu, kad Marija odgovara Ivanu, stoji samo »*Mati božja*«, Klimantović daje detaljan opis: »*Ovdi gospoja odgovori Ivanu prid Mandalenom i Marijom Jakovljom i Salomi i prid anjelom, ako more biti tuko oficijalov, i reče ovako blažena Gospoja*«. ³⁴⁾ Ipak, tekst ove prve dramatizacije u suštini još uvijek čuva duge replike pojedinih lica kako je to bilo u prethodnim dijaloškim tekstovima i zato radnja još uvijek ne dobija potrebnu scensku živost. Tek tijekom vremena, kad je došlo do učestalijeg scenskog izvođenja, počeli su se nametati i delikatniji zahtjevi pozornice. Stjecajem okolnosti isti taj tekst, koji je od lirsko-narativne forme doživio dijaloški i zatim prvi dramatizirani preobražaj, našao se i u cikličkoj drami »*Muka Spasitelja našega*« u Tkonskom zborniku iz konca XV stoljeća, i sada u njemu dolazi do novih, suštinskih promjena. Isječen na kratke replike između Ivana i Marije, kako bi se naglasilo

S elno flach cas uschale
B ase od fina hachale
S idoffeta sandolt ona snase
S au usungm ona stafe
P ride uan uele draga
V gemeh usof isabram
B ospi pride onplaxce
E lcho igoggo uscheta
A er tot rece oue rici
A acnoi ondi on namih:

Quello due san. v. m.

Q uia fidi agospae
P lacem placi lince tuore
A rno racho usim nase
E r unosa tusne glase
P ranoqa sincha tuoga
F uerka metra tuoga moqa
E hoza sada huchase
E hacho rasboinicha pouctose
R esueta suesda tuom clamcu
P ostauise utammigu

majčino nestrpljenje, preobrazuje se u tom tekstu statično i verbalno u dinamični medij radnje:

Tu reče Ivan

*Ne stoj veće, o Gospoje,
plačem plači srce tvoje!
Črno ruho vazmi na se
jer ti nošu tužne glase
od želnoga sinka tvoga,
Isuhrsta, meštra moga.*

Marija reče Ivanu

*Gdi mi praviš meštra tvoga,
sinka moga preželnoga?*

Ivan reče

*Njega sada uhitiše
i na smrt ga osudiše!*

Tu Marija reče

*Sa vsimi je lipo živil,
prava nigdar ni okrivil,
na nikogar ni se tužil,
vsimi je dobrovolno služil,
da zač mi ga uhitiše,
čim li mi ga potvoriše?³⁵⁾*

Kako vidimo, ovaj smisao za doživljaj radnje nije se rodio odjednom, on ima i vremensko trajanje u sazrijevanju. Sastavljač rane, odnosno prve dramatizacije nije mnogo mario za scensko osmišljavanje spomenute sekvence, dok pisac cikličkog prikazanja već pokazuje smisao za isticanje određenih psihičkih stanja.

Zato se autohtoni razvoj hrvatske srednjovjekovne pasionske poezije i drame, a slično je bilo i s tekstovima koji obrađuju ostale teme, ne ogleda samo u količinskom međusobnom naslanjanju i međuovisnosti domaćih tekstova, niti u širenju i množenju sadržaja i scena, jer ti podaci ukazuju samo na kvantitativan, za pravu umjetninu i ne toliko bitan elemenat. Mnogo je važnija činjenica da su usporedo s tim količinskim razvojem (od četiri lica u dijaloškim, preko desetak lica u ranijim dramatizacijama do nekoliko desetaka glumaca i preko 100 statista u cikličkom

prikazanju), pod utjecajem istančanijih osjećaja za literarnu obradu, dolazila do izražaja i zrelija književno-scenska ostvarenja. Ti prodori u nove kvalitete najčešće su bili rezultat napora koji se temeljio na iskustvu ranijih predstavnika domaće književne baštine i u tome leži vrijednost hrvatske srednjovjekovne dramske književnosti koja pokazuje svijest književnih djelatnika da se nacionalna književnost, uz korisno primanje stranih poticaja, prije svega izgrađuje na vlastitim mogućnostima.

Upravo tako dostignuta i spoznata svijest o vlastitim mogućnostima pogodovala je vrlo živom literarno-scenskom radu na širokom hrvatskom području duž Jadrana, a zatim i u nekim dijelovima unutrašnjosti.

Uz konstataciju da su dramski misteriji (razvijena drama o mucu, zatim ona o Kristovu uskrsnuću i o oslobođenju svetih otaca iz limba) bili prostorno ograničeni na sjeverno dalmatinsko područje, neka prikazanja u kasnijim rukopisima, kao hvarska prikazanja o snimanju s križa i o uskrsnuću³⁶), svojom neospornom srednjovjekovnom poetskom i dramaturškom strukturom, pokazuju da se takva aktivnost odvijala već u srednjem vijeku i južnije i sjevernije. O tome svjedoči nedavno otkriven srednjovjekovni rukopis dramatizacije muke iz Bola na Braču, kao i nešto ranije pronađen glagoljski fragment Marijine uloge iz cikličkog prikazanja muke u Rijeci³⁷). Drugi nam podaci govore kako su u srednjem vijeku, u XV stoljeću, morala u hrvatskoj književnosti biti poznata i ostala prikazanja o Kristovu životu: o navještenju Marijinu i o Isusovu rođenju³⁸).

Po broju nešto su siromašnija hrvatska srednjovjekovna prikazanja o životu svetaca, kao ono o mucu sv. Margarite i prikazanje o sv. Lovrincu³⁹). Ako tome pridodamo neke srednjovjekovne moralitete i tekstove o alegorijskim krepostima⁴⁰), onda dobijamo fond od nekoliko desetaka tisuća stihova. Već iz površnih usporedaba može se zapaziti kako su pisci jednih sastavaka uzimali i adaptirali po čitave skupine stihova iz drugih tekstova (kao što je sastavljač prikazanja o sv. Lovrincu preuzeo nekoliko skupina stihova iz plača Marijina). Detaljnijim analizama, kakve su dosad izvršene samo u nizu pasionskih tekstova, našli bi se i kod ostalih djela, iako ne po obimu, ali po kvaliteti isti međusobni odnosi.

Međutim, relativno bogat fond srednjovjekovnih dramskih djela u hrvatskoj književnosti nije bio samo izraz te svijesti o vlastitim mogućnostima, nego mu je poticaj morao ležati i u živom kazališnom životu.

Činjenica da je fra Šimun Klimantović dva puta prepisao tekst drame o mucu govori nam da on to nije radio bez posebna razloga. Da se dramski tekstovi nisu i scenski izvodili, čemu bi služio spomenuti fragment glagoljskog riječkog rukopisa iz konca XV ili početka XVI stoljeća, u kojem su prepisani svi stihovi Marijine uloge iz jednog prikazanja. Inventar koji se spominje u popisu jedne zadarske bratovštine, gdje je zabilježena Judina odjeća, morao je služiti određenoj svrsi⁴¹). A i zabrane o izvođenju prikazanja u našim stranama ne svjedoče samo o tome da su se takve predstave održavale, nego da su znale u scenskoj i glumačkoj realizaciji prelaziti granice dopuštenoga⁴²). Sve nam to rječito govori kako je bogatom književnom radu na dramskom području pogodovala i određena teatarska klima. Kao posebna potvrda za to može nam poslužiti onaj dio u prikazanju Tkonskog zbornika iz konca XV stoljeća koji predstavlja neku vrstu grotesknog scenskog umetka s vrazima koji Isusu ne žele otvoriti vrata pakla⁴³). Tu je scenu, udaljivši se od uobičajenog osmeračkog dvostiha, sastavljač obradio u prozi, vjerojatno već i zbog toga što u ranijim tekstovima nije nalazio stihovane obradbe tog sadržaja, ali i zato što je proznim izrazom taj dio, koji je u gledalištu morao izazvati poseban interes i djelovati kao odmor između ozbiljnih biblijskih scena, ostao van ostalog dramskog tkiva.

* * *

I tako, u višestoljetnom hrvatskom srednjovjekovnom dramskom životu, u kojemu nije bilo ostalih tipičnih dramskih vrsta, u kojemu su dominirali religiozni tekstovi, zapažamo ipak relativno bogatu skalu dramskih i poludramskih tipova. Pri tome je svakako važno istaći one osobitosti koje nam pokazuju kako je hrvatska srednjovjekovna dramska književnost živjela svojim vlastitim životom. Tu je prije svega osebujan primjer jednog liturgijskog dramskog teksta na staroslavenskom, liturgijskom jeziku, zatim, za razvoj nacionalne književnosti još presudnija činjenica da se najobrađivaniji, to jest pasionski ciklus u hrvatskim dramskim tekstovima razvijao uglavnom samoniklo — od lirsko-narativnih i dijaloških tekstova u XIII ili XIV stoljeću, preko primitivnih dramatizacija do velikih cikličkih prikazanja koncem XV stoljeća. Ta spoznaja o mogućnostima sazrijevanja i postojanja na vlastitim temeljima stvorila je jedan bogat pjesnički fond na kojem se vrlo lako i brzo, kad je za to došlo pogodno vrijeme, mogla razviti onako bujna i originalna poezija hrvatskih renesansnih krugova s izrazitim pjesničkim individualnostima.

BILJEŠKE

¹) Temelje takvu žanrovskom pristupu dao je kod nas već A. Pavić (Historija dubrovačke drame, Zagreb 1871), zatim je prema takvom kriteriju M. Valjavac objavio zajedno srednjovjekovna i manirističko-barokna crkvena prikazanja (Crkvena prikazanja starohrvatska, Stari pisci hrvatski XX, Zagreb 1893), a tako su pristupali i kasniji književni povjesničari, ne trudeći se da odvajaju osebnosti u pjesničkom izrazu i sadržaju jedne epohe od druge (na primjer M. Medini: Povjest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku, Zagreb 1902, 10—30; J. Roić: Starohrvatska crkvena prikazanja, Nast. vj. XXIII, 1915, 1—18, 81—97 i 161—181). Tek je F. Fancev načeo pitanje razvojnih stupnjeva hrvatske crkvene drame, podijelivši taj razvoj u tri faze i posebno ističući neke formalne karakteristike pučkih (tj. srednjovjekovnih) prikazanja (Hrvatska crkvena prikazanja, Narodna starina XI, 1932, 146 i dalje).

²) Silvio D'Amico: Povijest dramskog teatra (s talij. prev. F. Čale), MH, Zagreb 1972, str. 108.

³) A. M. Kinghorn: Mediaeval Drama (pogl. Liturgical Drama), Evans Brothers Lim., London, 1968, 23.

⁴) D'Amico, op. cit., 92.

⁵) Kinghorn, op. cit., 27.

⁶) F. Fancev: Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi, Narodna starina IV, 1925, str. 6.

⁷) Ibidem, str. 2.

⁸) Ibidem, str. 6.

⁹) Ibidem, str. 2.

¹⁰) Nasuprot dosadašnjim tvrdnjama i prihvaćenim gledištima E. Hercigonja, nižući potrebnu dokumentaciju, daje sasvim novu ocjenu »uloge glagoljaškog kruga u tokovima društveno-gospodarskog i duhovnog života srednjovjekovne Hrvatske«, ističući kako glagoljaši nisu bili »tobožnji siromašni borci za narodnu crkvu«, što bi uključivalo i njihovu inferiornu ulogu na poetskom i kulturnom polju, nego su nastojali, a često i bili faktor feudalnog društva jednak latinskom kleru, što nam potvrđuje često puta visok domet djela njihova duhovnog stvaralaštva (Društveni i gospodarski okviri hrvatskog glagoljaštva od 12. do polovine 16. stoljeća, Creatica 2, Zagreb 1971, 7—100).

¹¹) O tom misalu pisalo se u više navrata I. Milčetić, J. Vajs, I. Berčić, ali je na spomenuti odlomak prvi upozorio V. Štefanić (Glagoljski rukopisi otoka Krka, Djela JAZU 51, 1960, 351). N. Kolumbić zapazio je u njemu elemente liturgijske drame (u doktorskoj disertaciji »postanak i razvoj hrv. srednjovj. pasionske poezije i drame, Zadar 1964, 288). Smatrajući ga osebnim, taj odlomak objavljuje V. Štefanić u svojoj hrestomatiji »Hrvatska knjiž. srednjega vijeka«, MH — Zora, Zagreb 1969, 123—124.

¹²⁾ I Štefanić ističe kako ga spomenuti odlomak »podsjeća na ostatak jedne liturgijske igre« (op. cit., 123).

¹³⁾ D'Amico, op. cit., 91—92.

¹⁴⁾ A. Pollard: *English Miracle Plays. Moralities and Interludes*. Oxford 1954.

¹⁵⁾ To je napomena V. Štefanića, op. cit., 124.

¹⁶⁾ D'Amico, op. cit., 94.

¹⁷⁾ Već je A. D'Ancona ustvrdio kako su se talijanska crkvena prikazanja razvila iz tih devociona, tj. pučkih crkvenih obreda bratovština, kad su se pučke crkvene pjesme počele dijalogizirati i dramtizirati (*Origini del teatro italiano I*, 1891, str. 106 i dalje).

¹⁸⁾ Spomenutu zbirku glagoljskog Pariškoga kodeksa objavio je najprije J. Vajs (Starohrvatske duhovne pjesme, *Starine* 31, 1905, 258—275). O vremenu i mjestu postanka toga zbornika pisalo se dosta (P. Martinov, J. Vajs, F. Fancev, S. Ivčić), ali je prevladalo mišljenje da je nastao koncem XIV st. J. Hamm utvrđuje i godinu — 1380 (Jedna glag. dvanaesteraka pjesma iz XIV st., *Radovi Starosl. inst.* 3, 1959, str. 94). Naravno, pjesme u zborniku morale su nastati ranije jer su one tu samo prijepisi. Što se tiče mjesta gdje je kodeks nastao mišljenja se također ne podudaraju. Milčetić je računao na raskrižni pavlinski samostan u Hrvatskom primorju (Hrv. glagoljska bibliografija, *Starine* 33, 1911, str. 80). Po brojnim ikavizmima pjesme upućuju na južnije postanje, možda na zadarski kraj, a u novije vrijeme D. Malić pomiče tu granicu još južnije, u splitski kraj s otocima (Jezik najstarije hrvatske pjesmarice, Zagreb 1972), ali joj V. Štefanić to osporava, ističući nedostatak argumenata (v. njegovu ocjenu u čas. »Slovo« br. 23, Zagreb 1973, 225—232).

¹⁹⁾ To je pjesma iz spomenute zbirke Pariškoga kodeksa (v. prethodnu bilješku).

²⁰⁾ Nekoliko stihova te pjesme iz glagoljskog Petrisova zbornika objavio je već V. Jagić 1868 (Prilozi k historiji knjiž. naroda hrvatskoga i srbskoga, *Kukuljevićev Arkiv* IX, str. 80), ali je čitav tekst vjerno originalu objavio V. Štefanić (*Glagoljski rukopisi otoka Krka*, str. 379—380).

²¹⁾ Sve pjesme toga zbornika objavio je V. Vuletić Vukasović (Čakavske starinske pjesme u čast svetijem i sveticama božjim, *Katolička Dalmacija, Zadar* 1880. i pos. otisak). Najnovije podatke o rukopisu koji je do danas sačuvan daje A. Badurina (*Iluminirani rukopisi u gradu Korčuli*, izd. Hrv. bibliotek. društvo, knj. VII, Zagreb 1974, 42—44) i smješta ga u XVII stoljeće, prema paleografskim osobinama, napominjući da je to prijepis starijega kodeksa iz XV st. Ne zna se je li Vuletić objavio pjesme prema tom ranijem zborniku kojemu se trag zameo ili prema onom iz XVII stoljeća.

²²⁾ Tekst je objavio F. Fancev (*Vatikanski hrv. molitvenik i dubr. psaltir*, *Djela JAZU* 31, str. XXII—XXVIII).

²³⁾ Za razliku od vrste »*lauda drammatica*«, kako je prve dramatizacije nazvao D'Ancona (*Origini del teat. it.*), ovu vrstu narativno-lirskih tekstova u talijanskoj književnosti I. Baldelli naziva »*lauda-ballata*« (*La lauda e i Disciplinati, La Rasegna della lett. it.*, N. 3, Sett. — Dic., 1960, 396—418).

²⁴) Rapsku pjesmaricu iz oksfordske Bodleian knjižnice objavio je C. Fisković (Rapska pjesmarica iz druge pol. XV st, Građa 24, 1953, 27—71). O glagoljskom rukopisu iz Vrbnika koji se čuva u Arhivu JAZU u Zagrebu izvijestio je V. Štefanić (Glag. rukopisi o. Krka, 432, i zatim u radu Riječki fragmenti. Glagoljica u riječkoj općini. Zbornik Hist. inst. JAZU u Zagrebu vol. 3, 1961, 221). Splitski ulomak objavili su gotovo istovremeno C. Fisković (Ulomak Gospina plača iz Splita, Prilozi XXIV, 1958, 283—287) i N. Kolumbić (Splitski ulomak jedne dijaloške pjesme iz poč. XVI st., Zadarska revija br. 7, 1958, 160—164). Detaljnu usporedbu podudarnosti svih ovih tekstova izvršio je N. Kolumbić (spomenuta dokt. disertacija).

²⁵) U tu grupu spada nekoliko verzija hvarskog »Plača Gospina« s najranijim tekstom u tzv. Hvarskoj pjesmarici iz poč. XVI st. (F. Fancev: Nova poezija Splitskog M. Marulića Rad JAZU 245). Tzv. Foretićeva pjesmarica iz Korčule s dijaloškim »plačem« iz 1560. prvi put se spominje u radu F. Fanceva »Hrvatska crkvena prikazanja« (Nar. starina XI. 1932, str. 143) i zatim u njegovu radu »Vatikanski hrv. molitvenik« (Djela 31, str. XXVIII). »Plač« Rapske pjesmarice iz 1563. pronašao je V. Premuda (Starohrvatski latinički rukopis »Žiça sv. otaca«, Starine 40, 1939, 104), a nove podatke o njemu daje V. Štefanić (Još Marulićevih stihova. Zbornik M. Marulića, Zagreb 1950, 285), ali se rukopisu u novije vrijeme zametnuo trag. »Plač« Budljanske pjesmarice iz 1640. nosi natpis »Muka gospodina našega Isukrsta«, a prikazao ga je F. Fancev (Vatik. hrv. molitvenik..., str. XXII—XXVIII).

²⁶) Tekst ovog »Plača Gospoe« nije objavljen, ali je F. Fancev naveo sva njegova odstupanja u odnosu na Klimantovićev tekst (Plač blažene dive Marije, Građa 13, 1938, 208—212).

²⁷) Potpun tekst objavio je F. Fancev (v. bilj. 26, str. 195—208), ali ne prema dvjema originalnim Klimantovićevim rukopisnim verzijama, nego prema prijepisu fra Š. Glavića iz 1529, u prvom dijelu i, u drugom dijelu, prema Kukuljevićevu prijepisu Klimantovićeve teksta. Dio teksta, ispravljen prema Klimantovićevu originalu, objavio je V. Štefanić (Hrvatska književnost srednjega vijeka, 1969, 440—445). Međusobne odnose svih tih verzija detaljno je obradio N. Kolumbić (v. spomenutu doktorsku disertaciju!)

²⁸) Pri tome se uvijek nije računalo na velike mogućnosti izvođenja, pa u jednoj uputi svoje dramice, gdje se traži više statista, Klimantović napominje »ako more biti tuko oficijalov«, dopuštajući tako da se prikazanje može izvoditi i u skromnijim sredinama (F. Fancev, op. cit., 196).

²⁹) I ovaj je tekst objavio F. Fancev (Muka Spasitelja našega i Uskršnuće Isukrstovo, Građa 14, 241—287).

³⁰) Tekst je objavio M. Valjavac (Crkvena prikazanja starohrvatska, Stari pisci hrv. XX, 1893, 1—58), a zatim je R. Strohal objavio ispravke (Rad JAZU 216, 1917, 218—230). U glagoljskom rukopisu kao nastavak slijedi drama »Mišteri vele lip i slavan od Isusa kako je s križa sret zatim u grob pos'avljen«, koja obrađuje posebno i u detalje sadržaj snimanja s križa i pokopa Isusova, a što je već obrađeno u prethodnoj »Muci« (tekst je objavljen u nastavku, SPH XX, 58—68).

³¹⁾ To se zbivalo s oba tipa — i s onim koji se razvio u dramu, a prema kojoj je u XVI ili XVII st. nastalo hvarsko »Skazanje slimjenja« i s onim dijaloškim tipom koji je i dalje, u mnogim kompilacijama i preradama, ostao samo u dijaloškom obliku. To su oni »plačevi« i »muke« koje su na svoj način u jednoj liniji kompilirali M. Divković i njegovi nastavljači (A. Raspović, A. Depop i T. Babić), a u drugoj liniji nešto slobodniji prerađivači kao što su fra P. Knežević i S. Milošević (N. Kolumbić analizirao je potanko sve te odnose u spomenutoj dokt. disertaciji).

³²⁾ Tu je primjedbu Klimantović unio u svoj kodeks, a vezana je uz g. 1511 (v. Milčetić: Hrv. glag. bibl., 385).

³³⁾ To je suvremena transkripcija teksta koji je u originalnoj ortografiji objavio C. Fisković (Rapska pjesmarica, 45—46).

³⁴⁾ Raniji je vjerojatno onaj tekst koji se čuva u Arhivu JAZU, a kojemu je Fancev objavio odstupanja prema Klimantovićevu tekstu (Građa 13, op. cit.).

³⁵⁾ F. Fancev: Muka Spasitelja našega, op. cit., str. 267.

³⁶⁾ To je hvarsko »Skazanje slimjenja« objavljeno prema rukopisu iz XVII st. (SPH XX, 69—84), ali svojom poetskom strukturom upućuje na ranije postanje. I hvarsko prikazanje »Slavno uskrsnuće Isukrsta«, za koje je P. Kolendić ustvrdio da mu je autor hvarski vlastelin M. Gazarović (Ko je autor hrvatskog »Uskrsnutja«? Prilozi XXII, sv. 3—4, Beograd 1956, 262—264) a koje je, gotovo cijelo, bez okrnjenog početka, objavljeno u SPH XX (str. 107—137), upućuje na jednu raniju verziju pučkog srednjovjekovnog postanja. Čini se da se i M. Vetranović u svom prikazanju »Uskrsnutje Isukrstovo« morao ugledati u neki srednjovjekovni tekst. F. Fancev ističe kao Vetranovićev uzor upravo Gazarovićevo prikazanje, ali to se nije moglo desiti, nego su oba autora mogla imati zajednički izvor u jednoj ranijoj verziji. (V. Fancevljev citirani rad u Narodnoj starini 11, str. 163) Dakle, Vetranovićevo ugledanje na srednjovjekovne dramske tekstovi govori o tome da su oni bili poznati i u Dubrovniku, a to i nije tako čudno kad se još južnije, u Budvi našao tekst dijaloškog »plača«.

³⁷⁾ Bolsko prikazanje objavio je J. Badalić (Muka Isukrstova — neobjavljena varijanta starohrvatskog prikazanja, Mogućnosti 7, 1973, 695—726), a riječki ulomak Marijine uloge V. Štefanić (Riječki fragmenti. Glagoljica u Rijeci. Zb. Hist. inst. JAZU 3, 1960, 218—234).

³⁸⁾ I »Prikazanje navišćenja pričiste divice Marije« dor Sabića Mladinića (SPH XX, 138—156) upućuje na postojanje ranijega srednjovjekovnog teksta, a to je F. Fancev tvrdio i za tekst o Isusovu rođenju (v. u Fancevljevu radu: Uz »Dopunu...« gospodina V. Štefanića, Nast. vj. XLI, 1932/33, 45—48).

³⁹⁾ Kad bi se ustvrdilo da je hvarsko prikazanje o Suzani i Danijelu objavio ga je H. Morović, Mogućnosti 7, 1973. 727—746) nastalo mnogo ranije od samog sačuvanog rukopisa, taj bi se fond i povećao.

⁴⁰⁾ Tu su još i tekstovi anđela sa simbolima muke, od kojih su neki uklopljeni u prikazanja, ali neki su sačuvani i samostalno, pa se može pretpostaviti

da su se tako i izvodili (takav je jedan osmerački i jedan dvanaesterački tekst u Hvarskoj pjesmarici, zatim tekst pjesmarice Šibenčanina Mihovila Vrančića iz konca XVI st., a ima ih i u drugim rukopisima. V. o tome na primjer u F. Fancev: Prilozi za pov. hrv. crkvene drame, Nast. vj. XXXIII, 1925, 188—190 i Nova poezija M. Marulića, Rad 245, 1933, str. 298).

⁴¹⁾ Vidi V. Cvitanović: Bratovštine građa Zadra. Zadar — zbornik, MH, 1964, 457—470.

⁴²⁾ To je zabrana splitskog nadbiskupa A. Cornellijsa iz 1535 (prema Farlati: *Illyricum sacrum* III, 510, navodi J. Roić, op. cit., 5).

⁴³⁾ Muka Spasitelja našega, objavio F. Fancev, Građa 14, 1939, a spomenuti tekst je na str. 276—277.