

RAZVOJNI PUT HRVATSKE SREDNJOVJEKOVNE DRAME

Nikica Kolumbić

S obzirom na neke novije analitičke i sintetičke prodore sa stajališta poetsko-stilističkog, teatrološkog i kulturološkog, pitanje razvojnog puta hrvatske srednjovjekovne drame moralo bi se paralelno pratiti u nekoliko sadržajnih i formalnih slojeva, a to svakako nije moguće učiniti ovom prilikom ni u najpreglednijem obliku. Zato ću se ograničiti samo na neke aspekte tog razvojnog puta.

Pri tome je već na početku potrebno istaći kako ni naša arhivska istraživanja, a ni historiografska i tekstološka proučavanja još uvijek nisu obavila sve potrebne predradnje, čak ni u tolikoj mjeri da bismo sa sigurnosti mogli tvrditi kako su sve crte razvojnog puta hrvatske srednjovjekovne drame poznate i točno utvrđene. Ako u posljednja četiri desetljeća, poslije otkrića i objavljivanja novih, dosada nepoznatih tekstova ili novih varijanata i verzija, stalno obogaćujemo i popunjujemo sliku o dometima hrvatskoga dramskog izraza srednjovjekovnog razdoblja, moramo se nadati da će i naša sadašnja slika o tom dijelu hrvatske srednjovjekovne književnosti i dalje doživljavati nove preinake, nove promjene i preispitivanja. Dovoljno je u svezi s tim navesti samo jedan primjer. Još pred dva desetljeća znalo se samo za jedan rukopis s dvije liturgijske igre na latinskom jeziku iz kraja XI st., koje su se našle u

našim sjevernijim stranama. Tako oskudna građa navodila je na zaključak kako je faza liturgijske igre dotakla našu kulturnu sferu samo periferno, kako su ti tekstovi mogli nastati vani te su se samo slučajno našli u zagrebačkom kraju. Međutim, nekoliko novih otkrića s novim tekstovima i novim podacima u protekla dva desetljeća stubokom mijenjaju sliku o životu liturgijske drame na hrvatskom tlu. Sada se, naime, potvrđuje da je ona bila ne samo rasprostranjena u našim sjevernim i južnim stranama, nego da je na našem prostoru i nastajala te da je živjela i u latinaškoj i u glagoljaškoj kulturnoj sferi. Otkriće novih tekstova stubokom je izmijenilo našu spoznaju o sudjelovanju toga književnog žanra u scenskom i literarnom životu hrvatskog srednjovjekovlja.

Nedostatak kritički obrađenih i objavljenih tekstova posebna je kočnica za iscrpnije i ozbiljnije stilističke, filološke i druge analize, a ni tradicionalni historiografski pristup još uvijek nije dao sve ono što bi moglo poslužiti kao temeljno polazište modernijim izučavanjima.

To, naravno, ne znači da je preuranjeno ići ka sintezama i suvremenijim razglabanjima, jer se već i sada na tom polju mogu dati osjetljiviji rezultati, kakve na primjer nalazimo u knjizi Francesca Saverija Perilla »Hrvatska crkvena prikazanja« (Split, 1978) ili u materijalima koji su objavljeni u knjizi »Dani Hvarskog kazališta«, II (Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, Split, 1985). Osim toga, ne bi trebalo prepustiti stranim učenjacima i medievistima da nam predvode u vrednovanjima tih naših književnih i teatarskih vrijednosti, o čemu nas u posljednje vrijeme izvješćuje S. P. Novak,¹ iako to može u neku ruku biti i kompliment i dokaz objektivnijih gledanja na dio naše književne baštine.

No usprkos svemu tome, još uvijek ne možemo sa sigurnosti definirati sve bitne komponente koje bi svjedočile o organskom duhovnom i strukturalnom kontinuitetu tog razvoja. Spotičemo se već kod pitanja prapočetaka i onog praslavenskog te kasnije antičkog nasljeđa koje je moralo ostaviti traga i koje je moralo biti ukomponirano u kakvu-takvu, makar i rudimentarnu dramsku i teatarsku svijest naših predaka. No, ta davna i tamna vremena od doseljenja pa do prvih zapisanih tekstova zadaju poteškoće i razvijenijim kulturama nego što je naša.

Ako bismo se zadržali samo na dramskoj problematici, dakle na pitanjima dramskog teksta, isključujući ovdje podatke koji govore o mogućnostima nekakvih scenskih prikazivanja, o nekim oblicima igre i glume, nešto bi nam o tim najstarijim vremenima mogli svjedočiti saču-

vani folklorni obrasci kao i neki najstariji zapisani poetski tekstovi s elementima monološkog i dijaloškog izričaja, pri čijoj su interpretaciji, koja vjerojatno i nije bila samo govorena, odnosno recitirana nego i pjevana, važnu ulogu imali i vizualni faktori komunikacije — mimika i gestikulacija. Mogućnost takva interpretiranja već je zapažena za hrvatsku srednjovjekovnu pjesmu o Svetom Jurju (Pisan svetago Jurja) iz glagoljskoga pariškog kodeksa s kraja XIV st.²

Izravno obraćanje izvođača, recitatora onom drugom u ovoj pjesmi i to početnim stihovima:

»Hoćete li, ljudi, slišati ot sego vĕka
da vam poju pĕsan ot svetago Jeorrije konjika . . .«

težnja je davaoca poruke da uspostavi tijesan i izravan kontakt sa slušaocima, a kad ih je već privukao, morao je i sačuvati njihovu pozornost oblicima geste i mimike, kojima će na neki način sugerirati i pojačati dojam realnog zbivanja.

To bi, naravno, mogli biti samo odjeci jednog davno već uvriježenog pučkog scenskog načina, za što, na žalost, nemamo ni ranijih ni izravnijih potvrda. Ali, kako smo već vidjeli, stanoviti elementi teatralnosti sadržani su i u ovakvim monološkim tekstovima, pogotovu zato što u određenom smislu i oni sadrže dijaloški odnos. Doduše, onaj drugi — gledalac — ne sudjeluje replikama, ali je prisutan i nije samo svjedok zbivanja (koje se ovdje predočuje govorom recitatora, njegovom mimikom i gestom), nego je i njegov sudionik. Na njega se, naime, prenosi dio akcije, čak i više nego u dijaloškom tekstu u kojem se oba aktera živog dijaloga nalaze na istoj strani, suprotstavljeni gledaocima.³

Faza liturgijske drame

Ipak, pravi dramski tekstovi i u hrvatskoj književnosti nastat će u sredinama u kojima se takav oblik nametao kao praktična potreba. Bile su to liturgijske drame koje su nađene u rukopisu zagrebačke metropolitanske knjižnice iz XI stoljeća. Prva, poznata pod nazivom *Visitatio sepulchri*, osjetno je kraća, a druga poznata kao *Tractus stellae*, ima razrađene scene i više lica. U svoje vrijeme, godine 1925. kad su objavljeni, pojava ova dva teksta nije izazvala adekvatnu pozornost u znanosti, vjerojatno i zato što se tada još latinski tekstovi nisu smatrali u pra-

vom smislu integralnim dijelom hrvatske kulture. Ta dva usamljena teksta, osim toga, i sam je njihov objavljivač F. Fancev ocijenio kao slučajan import iz francuskih strana, preko njemačkih i mađarskih samostana, ističući i njihovu tobožnju vjersko-političku funkciju, kao sredstvo kojim će se u zagrebačkoj sredini zaustaviti utjecaj slavenske heretičke crkve s panonskog područja.⁴

Međutim, novija istraživanja unijela su i mnogo novog svjetla u pitanje je li liturgijska drama u hrvatskim krajevima s ta dva teksta zalutala, to jest došla sasvim slučajno, ili je i kod nas kao i u drugim evropskim sredinama nastala kao prirodna potreba razvijenog osjećaja za vizualnim doživljavanjem crkvenih vjerskih poruka. Prema nekim dodatnim pripisima vidi se da su se te igre kod nas i izvodile.⁵

Nedavno je zapaženo da se jedan rudimentarni oblik liturgijske drame, možda prije oblik dramskog obreda, krije u glagoljskom Petrisovu zborniku iz 1468. U njemu se obrađuje prvi element drame *Visitatio sepulchri* (Posjet grobu), a to nam govori kako je u njegovanju najranijih oblika srednjovjekovnog dramskog rada sudjelovala i glagoljaška sfera.⁶ Nije se slučajno u istom zborniku uz taj tekst našao i prozni dramolet koji obrađuje Isusovu muku. Da to ni u glagoljaškoj sredini nije bila usamljena pojava pokazuje nam podatak iz Misala kneza Hrvoja iz 1404, gdje se nalazi sličan tekst rudimentarnog liturgijskog prikazivanja.⁷ No, ni tekstovi latinskih obrednih igara nisu ostali usamljena pojava kod nas na tom jeziku, nego su imali češću upotrebu. Prema istraživanjima Miha Demovića *Visitatio sepulchri* s odgovarajućim obredom nalazi se u još dvjema zagrebačkim obrednim knjigama, u jednoj iz XV, a u drugoj i XVII st.⁸ Da se i *Tractus stellae*⁹ češće izvodio te se prenio i u narodnu tradiciju, dokaz je narodna obredna igra o Tri kralja, koja se u nekim hrvatskim krajevima do danas sačuvala.¹⁰

Poseban interes zaslužuje ono zapažanje M. Demovića kojim zagrebačkoj obrednoj knjizi iz XI st. nalazi provenijenciju u zadarskoj crkvenoj sredini. To iznosi s mnogo uvjerljivih podataka, a time se uopće mijenja i slika o rasprostranjenosti središta odakle su zračile kulturne pa i književne inovacije.¹¹

No, liturgijska se drama u hrvatskim krajevima nije zadržala samo na tekstovima koji obrađuju dva navedena sadržaja iz Kristova života. Objavljivanjem hrvatskoga teksta *Igre Proroka* iz jednog trogirskog rukopisa koji je nastao 1688, Hrvoje Morović upućuje na mogućnost da se u trogirskoj katedrali već od XIII st., s posebnim sjajem pjevalo Izajjino

proročanstvo, jer je već tada zapisan jedan tropirani tekst latinskim stihovima, a pod nazivom *Propheta cum versibus*.¹²

Time bi se tematski širio repertoar liturgijske drame na hrvatskom kulturnom prostoru, repertoar koji ni u okvirima evropske liturgijske igre tog najstarijeg razdoblja nije mnogo širi. Pronalazak latinskog teksta obredne drame *Prophetae Christi* (Kristovi proroci) iz XII st. u zagrebačkom Kaptolskom arhivu potvrđuje spomenutu pretpostavku. Objavio ga je nedavno M. Demović.¹³

I folklorna igra *Adam i Eva*, zabilježena u Slavoniji i u Petrinji, svojim dijalogom i likovima podsjeća, naravno, samo škrtim crtama, na najstariji francuski liturgijskodramski tekst božićne igre *L'jeu d'Adam* iz kraja XII st.¹⁴ Ali sam folklorni zapis ne kazuje nam ništa ni o geografskom ni o vremenskom izvoru da bi se išta moglo zaključivati kako je nastala i kako se počela kod nas njegovati ta igra.

Svi sačuvani tekstovi liturgijske drame u hrvatskim krajevima pripadaju općem fondu evropske srednjovjekovne drame, gotovo su identični s poznatim obrascima engleskih ili francuskih najstarijih tekstova. Za nas su posebno vrijedni po tome što se javljaju malo poslije nego što su nastali u matičnim zemljama.

Što se tiče tekstualnih osebnosti i u našem tekstu o prorocima javlja se težnja za oživljavanjem scenske igre realističnim ili smiješnim scenama. Tako i u našem tekstu nalazimo poganskog proroka Balaama s magaricom koju tuče i koja njega kori zbog primljenih batina.¹⁵

Započet liturgijskom dramom, koja se njegovala u XI, XII i u XIII st., razvojni put hrvatske srednjovjekovne drame neće se nastaviti naslanjanjem na dramske i scenske obrasce ove prve faze, kao što je to bilo na primjer u engleskoj književnosti, gdje su se u latinske tekstove počeli najprije unositi dijelovi na živom narodnom jeziku, iz čega su se kasnije razvili oblici obimnijih dramskih vrsta. Tako se na primjer i segment o Balaamu razvio u poseban misterij *Balaam, Balok and the Prophets*.¹⁶

Faza pučke crkvene drame

Kad krajem XIII st. liturgijska drama i u našim krajevima nije više nalazila gostoprimstvo u crkvenim prostorima, put njena daljnjeg razvoja kod nas bio je prekinut. Ali time nije bio prekinut i daljnji razvoj hrvat-

ske srednjovjekovne drame. Novi dramski tekstovi nastat će kao rezultat nekih novih društvenih i vjerskih pojava, u vrijeme novog vjerskog vala koji su od XIII st. dalje prenosili sve brojniji siromaški redovi i sve brojnije, osobito pučke bratovštine. Prihvaćajući ideologiju asketizma i misticizma, najprije u Italiji, a potom i u našim, osobito primorskim krajevima, nosioci tih manifestacija počeli su za potrebe laičkih crkvenih obreda sastavljati tekstove koji su uz lirski znali sve više dobijati dijaloški pa i dramski karakter. Dakle, opet je crkveni obred postao pokretač dramske aktivnosti, ali njeni nosioci pripadaju sada posve drugom socijalnom sloju.

Liturgijsku dramu pisali su pripadnici klera s osnovnom namjenom da njome upotpune obredni čin, dakle da je stave u funkciju obreda. Zato se u tim tekstovima javljaju i različiti stupnjevi dramske obrade — od tropiranih obrednih tekstova sa značenjem dramskog obreda do obredne drame, koja je sadržavala sve bitne elemente za daljnje osamostaljivanje, za prijelaz iz liturgijskog u samostalni dramski čin.

U svim tim tekstovima izražavao se duh crkvene vlasti i ideološke nadmoći, pa su bili pisani liturgijskim a ne narodnim jezikom. Pisani su bili i uzvišenim stilom distanciranim u svojoj osnovi od vjerskih masa, od publike i gledalaca, kod nas na latinskom jeziku u latinaškim sredinama, a na crkvenoslavenskom u glagoljaškoj kulturnoj i crkvenoj sferi.

U tekstovima te ranije faze Krist, pa čak i u jaslicama, prikazan je kao Creator (Stvoritelj), kao gospodar i vladalac, kralj kraljeva, nebeski kralj koji je daleko od ljudskih boli i patnji.

U tekstovima pučkih obreda, iz kojih su se razvila crkvena prikazanja, Krist postaje Redemptor (Otkupitelj), on je božanstvo koje otkupljuje ljudske grijehе svojom vlastitom žrtvom i patnjom koju podnosi na ljudski način. U tim tekstovima dva pola komunikacije — davalac i primalac, pisac i gledalac, pripadat će, makar i prividno, istom društvenom i ideološkom sloju; oni su poistovjećeni jer, kako bi rekao Auerbach: »cilj je prikazivanja narodski: prastari, uzvišeni događaj treba da bude savremen, on treba da postane savremeno, u svako vreme moguće, svakome slušaocu shvatljivo i prisno zbivanje; treba duboko da uraste u život i osećanje bilo kog... savremenika«. Zato se ovdje i stil pisanja spušta na razinu slušatelja, nestaje tu ona iz antike poznata opreka između uzvišenog i niskog stila, pa se i »sublimis« i »humilis« stapaju u jedno, naročito u utjelovljenju i u mukama Kristovim.¹⁷

Takve odlike imaju već i najraniji hrvatski pjesnički tekstovi iz kojih su se razvili dramski oblici. Izravno obraćanje publici, poziv da se vjernici poistovjete s bolima i patnjama prikazivanih osoba, kako bi se poniženjem došlo do uzvišenja, rezultira težnjom da se uzvišena radnja ugradi u svakidašnji život vjernika kako bi im spontano postala prisutnija, kako bi od najjednostavnije stvarnosti, da se slobodnije poslužimo Auerbachom, dovela izravnim putem do najviše, skrivene i božanske istine. Zato već u tim prvim tekstovima dolazi do izražaja »duh figuralnog tumačenja zbivanja«, to jest sugeriranje da je »svako zbivanje u svojoj svakidašnjoj stvarnosti u isto vreme i deo jedne svetskoistorijske povezanosti«,¹⁸ što osobama i zbivanjima daje karakter svevremenskog, odnosno nadvremenskog.

Na razvojnom putu hrvatske srednjovjekovne drame tijekom ove druge faze sve će te odlike, zacrtane u početnim tekstovima već od XIV st., doći do izražaja u razvijenijim strukturama, sa sve istaknutijom težnjom za umetanjem bogatijih i brojnijih realističnih pa i naturalističnih scena i motiva. Ali uza sve promjene koje će se od kraja XIV do sredine XVI st. moći zapaziti u razvojnim stupnjevima, ostat će karakteristične neke bitne konstante u strukturi formalnih i sadržajnih elemenata.

Ovom prilikom zadržat ćemo se samo na jednom obilježju koje se nameće kad promatramo razvojni put hrvatske srednjovjekovne drame. Međutim, treba istaći da je i inače jedna od osebnosti hrvatske književnosti starijeg razdoblja njen višestoljetni žanrovski, stilski i tematski kontinuitet, pa je međutekstualno proučavanje sa svih aspekata vrlo perspektivno područje znanstvenih istraživanja tog dijela hrvatske književnosti.

Taj se kontinuitet može vrlo očito pratiti na razvojnim linijama koje predstavljaju neki ključni pjesnici, na primjer u epskoj poeziji: Marulić — Zoranić — Baraković — Gundulić; u komediji: Nalješković — Držić — Sasin — Benetović — komediografi s kraja XVII st.; u pastoralima: Dž. Držić — Vetranović — Nalješković — M. Držić — Sasin — Gundulić itd. U najširem smislu riječi taj bi se kontinuitet mogao smatrati i odnosom među verzijama,¹⁹ a ponekad se ti odnosi javljaju i kao jači lanci međusobnih ovisnosti sukcesivnih izrastanja, kao što je na primjer niz djela o sigetskoj bitki pri čemu sudjeluju pjesnici: Karnarutić — braća Zrinski — Vitezović. S tim je u vezi i još posebniji fenomen kao što je žanrovska preobrazba, kad se tekstovi, temeljeni na jednoj

fabularnoj okosnici, razvijaju jedan iz drugog, od jednostavnije ka složenijoj strukturi, mijenjajući postupno svoj žanrovski lik. Najočitiji primjer takve strukturalne transformacije u umjetničkoj književnosti zapažamo na primjeru obradbe motiva o ukradenoj vili ili robinjici, kad se iz ekloge Džore Držića *Čudan san* razvija Vetranovićeva pastoralna igra o vili i lovcu ili gusaru, da bi u Lucićevoj prostornoj i povijesnoj konkretizaciji dobila formu prve hrvatske drame s nacionalnim i rodoljubnim sadržajem.

Međutim, u jednoj tematskoj skupini mogućnost strukturalnog kontinuiteta i žanrovske preobrazbe, odnosno transformacije imala je najjače osnove i podloge. To je takozvani pasionski ciklus hrvatske srednjovjekovne poezije i drame. Priroda hrvatskih srednjovjekovnih dramskih cjelina, vjerojatno zbog anonimnog i prerađivačkog čimbenika u procesu nastajanja teksta, imala je već u svojoj temeljnoj gradnji neke elemente koji su omogućivali izrastanje jednog teksta iz drugog i prelaženje iz jednostavnijih u složenije oblike. Ti se odnosi, bar u nekim razvojnim stupnjevima, zapažaju gotovo u svim tematskim skupinama hrvatske srednjovjekovne drame (i u uskrsnom i u božićnom ciklusu, zatim u dramama navještenja te u mirakulima, kao što su varijante drame o Sv. Margariti ili verzije prikazanja o Sv. Lovrincu). Ali pasionski ciklus sačuvan je u najviše tekstova i varijanata te u svim razvojnim stupnjevima, pa se na njegovu primjeru ta pojava može najuvjerljivije pratiti i promatrati, i to od početnog, prvotnog lirsko-narativnog teksta (koji broji nešto više od 100 osmeračkih dvostihova), preko dijaloških tekstova, pa dramatiziranih »plačeva« (prvotne dramatizacije) do prikazanja i razvijenog cikličkog prikazanja s oko 2000 osmeračkih dvostihova, kakav je tekst glagoljske *Muke Spasitelja našega* iz 1556. Na žalost, ne znamo naslanja li se na ove oblike prikazanje o mucu Kristovoj Šibenčanina Gverina Tihčića, koje se kao prijepis s više tisuća stihova spominje g. 1539.²⁰

Ti oblici žanrovskih preobražaja ili promjena unutar žanrova mogli bi se nazvati *transformacijskim dramskim strukturama*. Transformacije tekstova zbivaju se na dva plana — na kvantitativnom i na kvalitativnom. Kvantitativne promjene mogu se pratiti u nekoliko elemenata, ali njihova najizrazitija pojava izrastat će iz prirode temeljne misaono-ritmičke jedinice, simetričnog osmeračkog dvostiha, koji je vrlo pogodan da unutar sebe prima i druge takve mikrostrukture pomoću kojih se udvostručuje ili se višestruko povećava broj tih osnovnih jedinica. Osim

toga, može se i sam jedan dvostih udvostručavati tako da širi misao dodavanjem novih osmeraca. Zbog svega toga na planu kvantitativnog razvoja obično se zapaža pojava povećavanja, širenja, dok su skraćene varijante većinom izraz pogrešaka ili preskakivanja na štetu samog teksta.

Kvalitativne promjene, koje se očituju unosenjem novih formalnih, a ponekad i sadržajnih elemenata (odvajanje replika, uvođenje didaskalija, novih likova, scena, motiva, sekvenci itd.) uglavnom su bitni nosioci novih transformacijskih struktura, faktori su žanrovskog preobražaja.

Temeljna podloga na kojoj su mogle nastati žanrovske promjene unutar tekstova pasionskog ciklusa krije se u »dijaloškom«
odnosno »dramatskom«
doživljaju teme, jer je takav doživljaj bio utkan već u sadržajne i stilske komponente najranijih pasionskih tekstova, onih tzv. narativno-lirskog stupnja. A te su osobine usmjerile daljnji razvojni put ovih tekstova, svih njihovih verzija u genetskom vezanom nizu, samo prema jednom tipu dramskog i scenskog mišljenja i doživljaja pa i strukturalnog oblikovanja, čuvajući tako, zbog čvrsto utkanih i usađenih temeljnih misaonih i formalnih, versifikacijskih struktura, konzervativnost svoga ustroja a sve do XVII pa i do XVIII stoljeća.

Prvi stupanj na razvojnom putu ove druge faze predstavljaju u tematici pasionske skupine dvije kraće lirsko-narativne pjesme koje su sadržajno vezane. Prva je poznata pod naslovom *Pěsan ot muki Hrstovi*, a najraniji njen poznati tekst potječe iz kraja XIV st.,²¹ a obrađuje Isusovu muku na križu i Marijin plač pod križem. Druga pjesma, sačuvana u Petrisovu zborniku iz 1468. te u nedavno pronađenom budimpeštanskom rukopisu iz kraja XIV st., počinje stihom *Egda čusmo želne glase*,²² a obrađuje Isusovo skidanje s križa i polaganje u grob. Oba su se teksta našla i u jednom korčulanskom zborniku iz sredine XV st. jedan do drugog, kontaminirana, vjerojatno shvaćena kao sadržajna cjelina. U istom su se obliku našli ti tekstovi i u kasnijim pjesmaricama.²³

Razlike među njima zapažaju se samo u manjim kvantitativnim promjenama, u ispuštanju ili dodavanju dvostihova, pa pripadaju jednoj jedinstvenoj verziji, zapravo već spomenutom lirsko-narativnom žanru kao prvom i početnom stupnju hrvatskog pasionskog ciklusa. Oni, kao što je već rečeno, svojom unutrašnjom organizacijom, temeljenom na upravnom govoru, na dijalogu, postaju podloga za primamljivu i lako

ostvarivu težnju za daljnjim osamostaljivanjem dijaloške fakture.

Zato je ova lirsko-narativna skupina od svega oko 110 dvostihova (njen osnovni, pramatični tekst, tzv. osnovnica, koji nije sačuvan, mogao je nastati mnogo ranije, možda i početkom XIV st.) kvantitativnim i kvalitativnim promjenama ubrzo prerasla u dijalošku formu, preobrazila se u novi žanr, sačuvavši i neke osobine narativnog izlaganja u ulozima anđela kao komentatora, razvivši dijaloge s najkraćim oznakama osoba koje govore. Potpuni tekstovi nađeni su u dvama rukopisima, u jednom vrbničkom glagoljskom iz kraja XV st. i jednom rapskom latiničkom koji je 1471. zapisao Matij Picić. Prvi tekst ima 498, a drugi 502 osmeračka dvostihova i poznati su pod nazivom *Plač Marijin* ili *Plač blažene gospoje*.²⁴ Toj verziji pripada i jedan splitski ulomak iz kraja XV st., ali sa svojih 14 sačuvanih dvostihova svjedoči on uglavnom o širem prostoru na kojem su živjeli takvi tekstovi.²⁵

Rapski i vrbnički tekst podudaraju se međusobno u 361 dvostihu i među njima su razlike samo na kvantitativnoj razini, iako je pisac rapskog teksta izostavljao didaskalije. No važnija je konstatacija da se njihov pramatični dijaloški tekst morao razviti iz kontaminirane lirsko-narativne skupine, s kojom ima zajedničkih 25 dvostihova. U odnosu na taj prethodni, početni stupanj ova dijaloška verzija proširila je nešto i sadržaj započevši radnju s Ivanovim navještenjem muke.

Dijaloška je skupina pasionskih tekstova, to jest njihov drugi razvojni stupanj, toliko razradila dijaloge da, uz podređenu ulogu narativnog dijela koji također izgovara određena osoba i to samo u prologu, predstavlja zapravo već gotovu podlogu za tekstove koji će dočarati scensku, igranu predodžbu radnje. Zato se sam po sebi, sasvim prirodno, nametnuo takav novi preobražaj, transformiranje u pravu dramsku strukturu.

Takav nam je tekst dramizacije, koji je morao nastati prema jednom nesačuvanom predlošku spomenutog dijaloškog vrbničkog »plača«, poznat danas iz četiri rukopisa i to sva na glagoljici (jedan iz Arhiva JAZU s kraja XV st., dva koja je zapisao fra Šimun Klimantović negdje oko 1505. i 1514. te prijepis fra Šimunova teksta koji je 1528. učinio Šibenčanin fra Šimun Glavić.²⁶ Ovdje je važno zapaziti da su i neki narativni ostaci iz dijaloškog teksta, dakle iz prethodnog razvojnog stupnja, pretvoreni u dijaloge i popraćeni didaskalijama. K tome povećan je i broj replika i broj stihova u nekim replikama.

Uz činjenicu da su ti tekstovi uz pojedine preinake sačuvali oko 200 dvostihova iz tekstova prethodne transformacijske strukture, to jest

iz dijaloških tekstova, kvalitativni pomak je kod dramatisiranih »plačeva«, to jest prvotne dramatisacije u tome što je u njima u potpunosti ostvaren scenski doživljaj teksta. Didaskalije ponekad u detaljima opisuju i upućuju što se ima zbivati na sceni, a sastavljač Klimantović pomišlja i na smanjene mogućnosti izvođača pa dopušta i manji broj glumaca ako ne bi bilo »tuko oficijalov«.

Poslije stupnja prvotne dramatisacije slijedi nova transformacija ove dramske strukture i to s izrazitim kvantitativnim i kvalitativnim promjenama, ali s još uvijek izrazitom genetskom vezom putem podudarnih dvostihova. Najraniji tekst prvog pravog prikazanja pasionske tematike svakako je glagoljska *Muka* s kraja XV ili početka XVI st. koja se nalazi u Tkonskom zborniku²⁷ Gospin plač u ovom prikazanju obuhvaća samo mali dio sadržaja pa se zato ovaj tekst s tekstovima prethodnog stupnja podudara samo u 21 dvostihu. Ali nam zato činjenica da se u cikličkom prikazanju glagoljske *Muke Spasitelja našega* iz 1556.²⁸ s tekstom Klimantovićeve dramatisacije podudara preko 140 dvostihova pokazuje da je i matični tekst tkonskog i cikličkog prikazanja bio u jačoj genetskoj vezi s tekstovima prethodnog stupnja. Sama prikazanja, tkonsko sa 972 dvostiha i cikličko sa 1837 dvostihova, podudaraju se međusobno u 539 temeljnih misaono-ritmičkih jedinica, odnosno osmeračkih dvostihova.

Međutim, cikličko bi se prikazanje *Muke*, koje je podijeljeno u tri izvedbena dana, koje je sadržaj proširilo za dvadesetak sadržajnih jedinica u odnosu na tekstove prethodnog stupnja, moglo smatrati novim kvalitativnim pomakom ne samo kao nova transformacijska dramska struktura, nego i s obzirom na svoju teatrološku i sociološku funkciju. Riječki ulomak ovakve verzije, u kojem je sačuvan samo tekst Marijine uloge,²⁹ što je moralo služiti nekome tko se spremao igrati Marijin lik, očit je dokaz kako ti tekstovi nisu bili samo izraz razvijenog smisla za scenski doživljaj, nego su bili u funkciji živoga kazališnog čina.

Cikličkim prikazanjem *Muke* iz 1556. završava se razvojni put jedne tematske i dramske skupine hrvatskoga srednjovjekovnog razdoblja. Ali time nije prekinut i genetski niz te tematske skupine, naprotiv, on se nastavio i dalje razvijati, samo što su pri tome prestale živjeti neke bitne kvalitete kojima se tekstovi istog tematskog ciklusa nastali u razdoblju srednjeg vijeka odvajaju od onih u istom genetskom nizu, a koji su nastali u drugim stilskim i duhovnim razdobljima.

Naime, kvantitativne i kvalitativne promjene u srednjovjekovnim dramskim strukturama jednoga genetskog niza bile su u funkciji razvoja i progresivnog transformiranja u svim svojim elementima — od povećanja odnosno množenja broja dvostihova, od širenja sadržajnih segmenata, scena i motiva, povećanja broja osoba do stalnog preobražavanja iz jednostavnijeg u složeniji žanrovski tip.

Na osnovi jednog predloška cikličke glagoljske *Muke* iz 1556. nastalo je u XVI st. prikazanje *Mišteri vele lip i slavan od Isusa, kako je s križa snet, za tim v grob postavljen* (drama o skidanju Isusa s križa),³⁰ u kojem je od preko 40 sadržajnih segmenata cikličke *Muke* obrađeno njih samo 9 (od Longinova probadanja Isusovih prsiju do postavljanja straže na grobu). S tom se dramom u sadržajnim komponentama slaže uglavnom i hvarska latiničko *Skazanje slimjenja s križa tila Isusova*, koje se našlo u jednom rukopisu iz XVII st.³¹ Ono se s prikazanjem *Mišteri* podudara i u većem broju dvostihova (od 498 dvostihova u Skazanju njih 155 podudara se s onima u prikazanju *Mišteri*, koje se sastoji od svega 289 dvostihova). Dakle, genetski niz na temelju istog versifikatorskog postupka se nastavlja, tradicionalan način transformiranja na osnovi uhodanog začinjavačkog običaja se i dalje njeguje, ali se ovdje ipak napušta bitna odlika srednjovjekovnog dramskog transformiranja koje se sastojalo u progresivnom razvoju svih strukturalnih elemenata. Prikazanje *Mišteri* predstavlja u biti novi transformacijski proces koji se sastoji u hipertrofiranju samo jednog sadržajnog dijela ranijeg predloška (jedne varijante prikazanja *Muke*), u osamostaljivanju tog dijela teksta koji se pretvara u posebnu dramu, a to je već izraz zasićenja pa se neke nove forme proizvode na osnovi razrade jednog detalja.

Prema tome, tekstom *Mišteri* prestaje proces progresivnog razvoja transformacijskih dramskih struktura, a započinje neka vrst njegove deformacije i retardacije. Svojim trajanjem od jednog do dva stoljeća (od XIV do XVI stoljeća) progresivno je transformiranje bilo vezano za razdoblje u kojem je vladao jedinstveni duh i ukus. Taj se proces stalno usavršavao i bogatio, ali nije mijenjao i napuštao temeljne elemente koji su osiguravali progresivno transformiranje dramskih struktura.

Iako je razvojni put prikazanja njima krenuo drugim tijekom, tekstovi *Mišteri* i *Skazanje slimjenja*, kao i neki tekstovi iz drugih tematskih skupina, predstavljaju još uvijek tradiciju pučkog pjesničkog načina, u kojem se čuvaju bitni elementi tradicionalnog versificiranja, posebno osmerački dvostih kao jedina temeljna misaono-ritmička jedinica. Među-

tim, od XVI st. dalje javljat će se jedan dio sastavljača crkvenih prikazanja koji će u svoje tekstove unositi elemente umjetničke poezije pojedinog razdoblja. Pjesnici renesanse na primjer prijeći će na dvanaesteračke ritmičke strukture, a oni poslije njih unosit će neka obilježja mani-rističkog i baroknog pjesnikovanja itd. Unoseći tako u srednjovjekovno strukturalno tkivo elemente novih stilova, ti će pjesnici remetiti onu jed-nostavnost i naivnost, a posebno onu izravnost srednjovjekovnog teksta.

U poeziji pasionske tematike koja će i dalje uporno čuvati bitne osobine srednjovjekovnog pučkog versificiranja u strukturi osmeračkog dvostihā nastat će, po principu retardacije, težnje da se stari dijaloški i dramski tekstovi ponovo vrate u narativne forme, što će od XVII st. dalje rezultirati deformiranim i bastardnim oblicima. No sudbina srednjo-vjekovnih, osobito pasionskih poetskih struktura u kasnijim razdobljima predstavlja već temu koja izlazi iz okvira ove problematike.

Kako je već ranije rečeno, pasionski srednjovjekovni tekstovi naj-brojniji su i najpotpunije sačuvani pa su se na njihovu primjeru mogli zapaziti svi stupnjevi stalnog prerastanja i svi oblici genetskog niza. Pojedine osebnosti ovakvih transformacijskih struktura dolaze do izra-žaja i kod narativnih, dijaloških ili dramskih tekstova drugih tematskih skupina, jer je to bitna osobina hrvatske srednjovjekovne poezije i dra-me njezina gotičkog razdoblja, zapravo osobitost začinjavačkog stihotvo-račkog procesa.

Doduše, razvojni put hrvatske srednjovjekovne drame daleko je složeniji nego što je ovdje moglo biti izloženo. Za njegovu sveobuhvat-niju sliku potrebno bi bilo uzeti u obzir i mnoge druge komponente koje su sudjelovale u njegovu progresivnom kretanju, i duhovne i kulturološke, i jezične i poetske, a posebno poticaje koji su dolazili iz stranih kultura i književnosti.

* * *

Medutekstualni pristup koji je ovdje primijenjen samo je jedan od pristupa djelima ovog razdoblja i ovih književnih žanrova. Ali on je ujedno i jedna od nezaobilaznih predradnji, važna ne samo za utvrđiva-nje evolucije proučavanih tekstova kroz jedno ili više razdoblja, iako ni to nije baš neko periferno pitanje literature, nego je isto tako važna za bilo kakvo estetsko pa i vanumjetničko vrednovanje pojedinog teksta.

Ni ma kakvi suvremeniji i moderniji pristupi ne mogu umanjiti vrijednost onih izučavanja kojima se dolazi do spoznaje kakav je proces

nastajanja i razvijanja pratio jednu književnu pojavu kroz stoljeća. Ta spoznaja osim ostalog pomaže da se utvrdi koji su duhovni i estetski dometi postizavani u pojedinim sredinama i u pojedinim vremenskim razdobljima.

Nije na primjer mala vrijednost međutekstualnog pristupa ako se njime može procijeniti koliko je jedna književna tvorevina, pa i cijela jedna tematska skupina, bila import iz stranih kultura, a uolikoj je mjeri nastala kao izraz domaćih kulturnih i umjetničkih dometa i potreba. Iako se utvrđivanje autohtonih nacionalnih elemenata u nekoj umjetničkoj gradnji danas može činiti previše tradicionalnim i zastarjelim, ipak stoji činjenica da se svako literarno djelo oblikuje prije svega jezikom svoje sredine, njenim specifičnim poetskim izrazom te duhovnom klimom koja u toj sredini živi. Naravno, evolutivni put pri tome ne može imati apsolutnu primjenu, njega nameće priroda tekstualnog materijala kojim se raspolaže. A upravo je začinjavački poetski proces, osobito u dramskim tekstovima određene tematske skupine, najprikladniji za takve analize, on ih štoviše po svojoj prirodi i nameće.

Utvrđivanje međutekstualnih odnosa, tj. strukturalne pripadnosti jednog teksta stanovitom genetskom nizu, postavlja i granice u kojima se mogu kretati sve druge interpretacije određenog teksta. Na primjeru pasionskog tematskog ciklusa u hrvatskoj srednjovjekovnoj književnosti lako je utvrditi da ni jedan sačuvani tekst ne predstavlja autonomnu cjelinu u pravom smislu, jer ni jedna od njih nije »autorova« posljednja riječ ili konačna verzija. Svaki je takav tekst svojevrsna tvorevina u procesu par excellence, pa uvijek treba uzimati u obzir i ono što je u njemu u odnosu na srodne i tekstualno bliže varijante ili verzije ispušteno ili dodano. Dakle, bez poznavanja tih odnosa, ne samo u općenitim nego i u detaljnim crtama, ni jedna analiza te ni jedno zaključivanje ne mogu biti dovoljno potkrijepljeni.

Što bismo tek morali reći ako bismo u obzir uzeli činjenicu da ni tradicionalna historiografska i tekstološka istraživanja još uvijek nisu dala sve — od utvrđivanja cjelokupnog rukopisnog fonda do potrebnih kritičkih izdanja tekstova. Da ponekad krivo i na brzinu pročitana riječ može interpretatora dovesti do pogrešnih sudova i krivih tumačenja ne treba ni govoriti. Dovoljno je zagledati u Strohalove ispravke teksta *Muke Spasitelja našega*.³² Na temelju nedovoljno poznate građe lako se mogu izvoditi i krive sinteze, kao što je na primjer bilo Fancevljevo mišljenje kako su pojedine tematske skupine bile obrađivane samo u

pojedinih geografskim prostorima. Novija otkrića nekih tekstova pokazuju da su se pasionske dijaloške i dramske forme njegovale i u Splitu i u Dubrovniku, iako je to bilo lako zaključivati po odjecima takve poezije u djelima M. Marulića, M. Vetranovića i drugih.

Ako daljnja istraživanja hrvatskih srednjovjekovnih dramskih tekstova želimo temeljiti na utvrđenim i neoborivim činjenicama, morat ćemo se zadovoljiti uglavnom literarnim analizama, onim što nam daju sami tekstovi. I teatrološka izučavanja mogu se zasada još uvijek zasnivati više na onom što nam pružaju sami tekstovi nego na nekim sigurnijim podacima vezanim za konkretno izvođenje gdje bi se nešto više znalo o glumcima, o scenskom prostoru itd.³³ Nešto konkretniji podaci o izvođenju religioznih predstava u našim krajevima potječu tek iz XVI, a naročito iz XVII st. Pitanje izvođenja, pitanje glumaca i scenskog prostora može se sigurnije raspravljati kad je riječ o liturgijskim igrama.³⁴

Zato, kad se pristupa sa stajališta teorije komunikacija, gdje se utvrđuju odnosi između davaoca poruke i primaoca, najsigurnije uspostavljena relacija bit će ona između autora, pisca teksta s jedne i čitaoca, odnosno slušaoca s druge strane. Jer kad se govori o odnosima između izvođača i gledalaca hrvatske pučke crkvene drame, sve se uglavnom zasniva na pretpostavkama. Gotovo ni za jedan tekst ne znamo je li bio izveden, makar je sigurno da su mnogi bili pisani ili prepisani za tu namjenu. Međutim, vrlo malo znamo i o autorima (ako i znamo za neka imena, to su prepisivači), a kad se govori o konsumentima tih tekstova, bilo čitanih, recitiranih ili scenski izvođenih, možemo pretpostaviti da je njihova recepcija sadržajnih i idejnih poruka bila raznolika koliko je bio raznolik sastav publike i po obrazovnom stupnju i po socijalnom statusu. Sigurno je da su scene između Marije i propetog sina, scene mučenja i ponižavanja drugačije doživljavali slojevi koji su bespravlje svakodnevno osjećali na svojoj koži od pripadnika onih slojeva koji su imali gospodarsku ili političku moć. No, takva bi nas razmatranja odvela u analize koje zahtijevaju brojna vanliterarna ispitivanja, a koja naša medievistika još nije obavila.

Ovdje je potrebno istaći kako se isto gledište ne može primijeniti na cjelokupni repertoar hrvatske religiozne drame, jer je ona živjela i razvijala se i u drugim stilskim i duhovnim razdobljima, u kojima je vladala drugačija poetika, u kojima su nosioci poetske i idejne poruke pripadali možda i drugom socijalnom sloju, a kad je i gledateljstvo imalo drugačije shvaćanje i o pisanom i o izvedenom tekstu.

Kako još uvijek nisu obavljena sva potrebna historiografska, arhivska te filološka i tekstološka istraživanja ni na poznatim tekstovima, to ni neki suvremeniji pristupi i metode ne mogu počivati u svemu na čvrstim podlogama. Zato u primjeni nekih rezultata i metoda svjetske znanosti, do kojih se došlo tek poslije pedantno obavljenih tradicionalnih istraživanja, naša će književna znanost morati biti nešto opreznija. Jer i onda kad budemo imali objavljene sve dosada poznate tekstove s kritički obrađenim tekstološkim i filološkim aparatom, još uvijek se može dogoditi da kakav novi arhivski podatak, kakav novootkriveni tekst poremeti neka utvrđena uvjerenja i poglede. Takvih je primjera pri izučavanju starijeg razdoblja hrvatske književnosti bilo više i u novije vrijeme.³⁵

Razvojni put hrvatske srednjovjekovne drame, o kojem se u ovom radu raspravljalo samo s obzirom na jedan segment, utvrđen je na temelju postojećeg tekstualnog materijala. Obavljena istraživanja koja su tekstovima prilazila kao prvenstveno literarnom fenomenu, a koja su ovdje istakla kako je bit toga razvoja u neprekinutoj žanrovskoj transformaciji, ne bi nam mnogo kazivala kad bismo ih shvaćali kao krajnji cilj, kao dovoljna za sebe. Naime, razvoj od jednostavnijih u složenije žanrovske tipove govori nam o mnogo širim estetskim, kulturološkim i drugim vrijednostima, o kulturnom i duhovnom rastu pojedinih naših sredina, o stalnoj težnji za unapređivanjem i bogaćenjem duhovnog života, o mogućem razvijanju scenskog i teatarskog ukusa, a posebno o sve većim literarnim i poetskim zahtjevima i dometima. Sve bi se to moglo potvrditi i obradom nekih drugih tekstualnih elemenata, na primjeru razvijanja didaskalija i poetskog izraza, na sve istančanijem smislu za ponašanje likova itd.

Pri tome je vrlo važna i konstatacija da i najrazvijeniji dramski tipovi (na primjer cikličko prikazanje) vuku svoje podrijetlo iz onih početnih tekstova lirsko-narativnoga karaktera, u kojima je već bio sadržan dramski doživljaj teme, a što je opet vezano s duhovnom atmosferom koja je takve doživljaje i manifestacije poticala.

Pučki poetski izraz i začinjavački proces građenja struktura posebno su važan čimbenik pri utvrđivanju i vrednovanju stilskih i idejnih dimenzija hrvatskih srednjovjekovnih dramskih tekstova, ali, naravno, ako su temeljeni na utvrđenim i pedantno obavljenim tekstološkim analizama. Jedna od takvih je i utvrđivanje pripadnosti nekih tematskih skupina razolikih žanrova određenom genetskom nizu.

BILJEŠKE

¹ Slobodan P. Novak: Logika tijela i retorika ideologije u hrvatskom religijskom kazalištu. Dani Hvarskog kazališta II, Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište, Split 1985, str.399—400. Autor upućuje i na noviju literaturu o srednjovjekovnoj drami.

² Ivan Slamnig u predgovoru svojoj Antologiji hrvatske poezije od najstarijih vremena do kraja XIX st., Zagreb 1960, str. 19 i dalje.

³ Paul Zumthor: Essai de poétique médiévale, pogl. Dialogue et spectacle. Éditions du Seuil, Paris 1972, str. 429 i dalje. Autor posebno govori o oblicima i o razvoju scenske poruke te o odnosu između teksta i slušaoca-gledaoca.

⁴ Franjo Fancev: Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi, Narodna starina IV, 1925, str. 1—15.

⁵ Nikola Batušić: Povijest hrvatskoga kazališta, Zagreb 1978, str. 1—5.

⁶ Na to sam ukazao već 1964 (v. moju dokt. disertaciju: Postanak i razvoj hrvatske srednjovjekovne pasionske poezije i drame, Zadar 1964, rukopis, str. 326, bilj. 40). To prihvća i Vjekoslav Štefanić u svojoj hrestomatiji Hrvatska književnost srednjega vijeka, Zagreb 1969, str. 123, te N. Batušić, op. cit., str. 4.

⁷ Eduard Hercigonja: Srednjovjekovna književnost. Povijest hrvatske književnosti, knj. 2, Liber, Zagreb 1975. str. 239—240.

⁸ Miho Demović: Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko-glazbenim kodeksima u Hrvatskoj. Dani Hvarskog kazališta, knj. II, Split 1985, str. 246. Uz latinski tekst autor daje i hrvatski prijevod.

⁹ M. Demović, op. cit., str. 248 i dalje. I tu autor daje latinski tekst i usporedni hrvatski prijevod. Kao prilog Demović daje i muzičku obradu ove igre namijenjenu suvremenoj izvedbi O ovoj igri v. i posebnu studiju Dujke Smoje: Muzički i dramski elementi bogojavljenjske igre Tractus stellae..., Arti Musices 10/2, Zagreb 1979, str. 119—160, te ostalu literaturu koju navodi M. Demović.

¹⁰ Tekst donosi Nikola Bonifačić Rožin u hrestomatiji Narodne drame, poslovice i zagonetke, Pet stoljeća hrv. književnosti, knj. 27, Zagreb 1963, str. 43—44.

¹¹ M. Demović, op. cit., str. 243 i posebno na str. 287, bilj. 7.

¹² Hrvoje Morović: Trogirski liturgijska igra. Mogućnosti XXVI, 1980, 10—11, str. 1113—1124.

¹³ M. Demović, op. cit., od str. 270 dalje. Autor uz latinski tekst objavljuje usporedo i hrvatski prijevod.

¹⁴ Hrvatski tekst v. u hrestomatiji N. Bonifačića Rožina: Narodne drame, poslovice i zagonetke, op. cit., str. 37—41. Tekst francuske drame v. na primjer u antologiji Le théâtre religieux au Moyen age, Classiques Larousse, 11. izd. (1935), str. 13—39. Kao sastavni dio teksta tu se nalazi i francuski tekst Izajini proroci (str. 39—42).

¹⁵ M. Demović, op. cit., str. 273.

¹⁶ English Mystery Plays, a Selection (Peter Happé), Penguin Books, I izd. 1975, str. 188 i dalje.

¹⁷ Erih Auerbah: Mimesis, Beograd 1968, str. 152.

¹⁸ Op. cit., str. 157.

¹⁹ Vidi Branko Popović: Verzije književnog dela, Nolit, Beograd 1975.

²⁰ Naime, te se godine rapski notar Franjo Jacino obvezuje da će uz ostalo za svećenika Jurja Gopića iz Poljane na o. Pagu prepisati »Rappresentatione della passione del nostro Signore in versi schiavi illyrici« autora Gverina Tihica (Guerini Tranquillo) od 3200 stihova te djelo »Passione de nostro Signore« istog autora, a koje sadrži 4304 stiha (Miscellanea I, Državni arhiv Zadar, 1949, str. 40).

²¹ Prema pariškom glagoljskom kodeksu Nacionalne biblioteke najprije ga je objavio Josip Vajs (Starohrvatske duhovne pjesme, Starine JAZU 31, 1905, str. 258—275), zatim 1969. V. Štefanić u već spomenutoj hrestomatiji (str. 397—399) te Dragica Malić (Jezik prve hrvatske pjesmarice, HFD, Zagreb 1972, str. 39—43).

²² Tekst pjesme iz Petrisova zbornika objavio je V. Štefanić (Glagoljski rukopisi otoka Krka, Djela JAZU 51, 1960, str. 379—380), a na nju je već stotinu godina ranije upozorio Vatroslav Jagić (Prilozi k historiji književnosti naroda hrvatskoga i srbskoga, Arkiv IX, Zagreb 1868, str. 80). Početkom 1983. otkrio je mađarski slavist Laszlo Hadrovics varijantu te pjesme u jednom latinskom kodeksu iz XIV st., koji je nedavno otkupila budimpeštanska knjižnica »Szecheny«. Vijest o tome, s nekoliko oglednih stihova, objavljena je u zagrebačkom »Vjesniku« od 26. veljače u prilogu Sedam dana. Pjesma koja se u rukopisu nalazi pod naslovom »Cantilena pro Sabatho« kvalificirana je u dnevnoj štampi senzacionalnim prizvukom kao »najstarija za koju hrvatska književnost do danas zna«. Kako stvari stoje, ona bi mogla biti tek najranija poznata varijanta te pjesme, za koju autor napisao nije znao da je odavno već poznata iz drugih izvora. Usporednom analizom podudarnih tekstova ja sam 1964. u svojoj disertaciji (op. cit., str. 49) pretpostavljao da je i ta pjesma morala nastati u isto vrijeme kad i ona »Pěsan ot muki« Vajsova izdanja. Do danas mi nije poznato je li Hadrovics objavio spomenuti tekst.

²³ Kontaminirane tekstove korčulanske pjesmarice objavio je Vid Vuletić Vukasović (Čakavske starinske pjesme u šast svetijem i sveticama Božjim, Katolička Dalmacija, Zadar 1830), a one u Budljanskoj pjesmarici iz 1640. prikazao je F. Fancev (Vatikanski hrvatski molitvenik, Djela JAZU 31, 1934, str. XXV).

²⁴ Picićev tekst objavio je Cvito Fisković (Rapska pjesmarica iz druge pol. XV st., Grada 24, 1953, str. 25—71), a glagoljski vrbnički tekst opisao je V. Štefanić (Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije, I dio, 1969, str. 289—290).

²⁵ Taj ulomak objavio je najprije N. Kolumbić (Splitski ulomak jedne dijaloške pjesme iz početka XVI st., Zadarska revija VII, 1958, br. 2, str. 160—164), a odmah potom i C. Fisković (Ulomak Gospina plača iz Splita, Prilozi za knjiž., jezik, istoriju i folklor, XXIV, 1958, str. 283—287).

²⁶ Klimantovićev tekst iz 1505. objavio je F. Fancev, ali je tu naveo i sva odstupanja od teksta iz Arhiva JAZU (Plač blažene dive Marije, Građa 13, 1938, str. 193—212).

²⁷ Tekst je objavio F. Fancev (Muka Spasitelja našega i Uskrsnuće Isu-krstovo, Građa 14, 1939, str. 241—287).

²⁸ Cikličko prikazanje objavio je već Matija Valjavac (Crkvena prikazanja starohrvatska, Stari pisci hrvatski XX, 1893, str. 1—58), a dosta kasnije Rudolf Strohal izvješćuje o pogreškama u tom izdanju (Dodaci i ispravci k izdanju Crkvenih prikazanja starih hrvatskih XVI i XVII v., Rad JAZU, 216, 1917, str. 218—230).

²⁹ V. Stefanić: Riječki fragmenti. Glagoljica u riječkoj općini, Zbornik Hist. instituta JAZU u Zagrebu, 3, 1961, str. 218—234.

³⁰ Tekst je objavio M. Valjavac, op. cit., str. 58—69.

³¹ Op. cit., str. 69—84.

³² R. Strohal, op. cit.

³³ Francesco Saverio Perillo (Le sacre rappresentazioni croate, Bari 1975. i prijevod: Hrvatska crkvena prikazanja, Split 1978) prvi je posebno pisao o pitanjima glumaca te vremena i mjesta izvođenja, ali se pri tome susreo s nedostatkom podataka pa je morao konstatirati: »Prihvatljivo je da su bratovštine pripremale prikazanja, mada o tome nema sigurnih podataka. Jedini suprotan dokaz međutim mogao bi biti u tome da u knjigama računa bratovština nema stavke o izdavanju novca potrebnog za pripreme tekstova. To je sumnjivo, naročito kada se zna o dugačkim i minucioznim popisima troškova i njihovih svrha u knjigama računa u sličnim talijanskim i francuskim društvima« (str. 73 hrvatskog izdanja). I Nikola Batušić (Povijest hrvatskoga kazališta, Zagreb 1978) koji je na temelju tekstualnih podataka uspio predočiti sve mogućnosti scenskog izvođenja, morao je zaključiti: »Podaci o pozornici i prizorištu uopće ostaju, na žalost, nepoznati« i dalje: »Koliko je bilo takvih prizorišta i kako se doimala pozornica na kojoj su istodobno bili go'ovo svi glumci te aktivno ulazili u scensko zbivanje sljedeći dramaturgijska obilježja djela, ne možemo danas sa sigurnošću tvrditi« (str. 14—15).

³⁴ Predodžbu takva prostora vrlo uvjerljivo prikazuje N. Batušić u spomenutoj knjizi (str. 1—5).

³⁵ Dovoljno je spomenuti novija raspravljanja pa i stanovita otkrića o autorstvu *Jejupke* ili *Jedupke*, koja potpuno mijenjaju odnos prema shvaćanju primarnog teksta (tzv. osnovnice), a što je vrlo važno kod estetske procjene i interpretacije. Upravo ona Čubrinovićeve verzija *Jedupke*, o kojoj se nekad pisalo kao o jednom od najuspjelijih pjesmotvora hrvatske renesansne poezije, poslije dokumentirano iznesenih sumnji o postojanju Čubranovićeve osobe, predstavlja danas samo jednu kasniju obradu ili kontaminaciju, lišenu izvornog stvaralačkog udjela autorova (v. rad Antona Kolendića: *Jedupka* i njen autor, Republika, XVIII, 1962, br. 2—3, str. 79—93, br. 4, str. 155—162 i br. 6—7, str. 253—260). Isto nas je tako nedavno utvrđeno strano podrijetlo tzv. *Splitskog ulomka Davidijade* oslobodilo daljnjeg traganja za autorom koji bi u našim sredinama mogao biti Marulićev suparnik ili sljedbenik (v. rad Branimira Glavičića: Podrijetlo Splitskog ulomka »Davidijade«, Forum, XVIII, 1979, br. 3, str. 401—416).