

VETRANOVIĆEVO »USKRSNUTJE ISUKRSTOVO« U KONTINUITETU HRVATSKIH DRAMSKIH PREOBRAZBI

Nikica Kolumbić

U povijesti religijskog teatra tema o Isusovu uskrsnuću, poslije one u mucijama Kristovoj i o Marijinu plaču, najviše je obrađivana. Pojavljuje se već u zamecima srednjovjekovne drame u obliku liturgijske igre koja je nastala prema uskrsnom tropu u švicarskom samostanu Sankt Gallen u IX stoljeću.¹ Nastavljajući se na tekst vinčesterske katedrale iz 970, koji je već predstavljao malu dramu, a što se vidi iz uputa prema kojima jedan đakon ima igrati anđela a tri ostala Marije koje traže Isusa na grobu. On se pod nazivom »Visitatio sepulchri« proširio po čitavoj Evropi, najprije u Francusku pa u Italiju, Španjolsku, Englesku, Njemačku i Poljsku.² Došavši do nas u svojih preko 400 poznatih verzija, on se tijekom srednjeg vijeka stalno bogatilo novim scenama uzetim ponajprije iz četiriju evanđelja. Tako se u jednom njemačkom tekstu iz XIII st. našla scena u kojoj na zahtjev velikih svećenika Pilat šalje stražu na Isusov grob da njegovo tijelo ne bi uzeli njegovi učenici.³ Tekst opatije Sv. Benedikta na Loiri unosi lik vrtlara, drugi tekstovi uvode vojnike koji, prema Matejevju evanđelju, otkrivaju da je Kristovo tijelo nestalo.⁴ Bogateći se scenama iz evanđelja ti su tekstovi iz obrednih sve više prerastali u stanovite dramske oblike.

Ali već vrlo rano te crkvene knjige prestale su biti jedini izvor crkvenim dramskim tekstovima koji su obrađivali Isusovo uskrsnuće. Ta scenska djela počela su se koristiti i drugim tekstovima, kao što su na primjer »Meditacije«, kojima se kao autor dugo vremena smatrao Sv. Bonaventura, a koji je, prema nekim mišljenjima, bio i prvi dramatizator Isusova života te je u svojim tekstovima nadopunjavao sadržaj evanđelja smatrajući da evanđelisti i nisu rekli sve o Isusu.⁵ Posebno je za sastavljače dramskih tekstova bilo zanimljivo apokrifno Nikodemovo evanđelje u kojem se opisuje Kristov silazak u pakao i oslobođenje svetih otaca iz limba. Tako su se s vremenom u obradi Isusova uskrsnuća ustalile tri teme: posjet grobu, Isusov silazak u pakao te odlazak Isusovih učenika u Emaus. Te su se teme obrađivale i kao odvojene drame, ali ipak najčešće u okviru uskrsnog ciklusa.

Bilo zbog profanih elemenata koje crkvene vlasti nisu mogle tolerirati, bilo zbog naglog razvoja pučkih pobožnosti, jedne nove, laičke liturgije koja je od XIII st. dalje uključivala i scenske prikaze, crkvena drama izlazi iz crkve i dobija nove, bogatije sadržaje, a izvođena od laika počela je odbacivati latinski a prihvaćati živi narodni jezik. Negdje se razvijala šireći scene koje je već bila unijela liturgijska drama, a negdje je nastala dijalogiziranjem i dramatiziranjem pučkih narativnih i dijaloških lauda. Znanstvenici se, međutim, još ni danas ne slažu u pitanjima nastanka i razvoja crkvenih prikazanja te o njihovoj vezi s liturgijskom dramom.⁶

Ne raspravljajući o razvoju i bogatstvu dramskih djela o uskrsnuću u evropskim zemljama srednjeg vijeka, za nas je sigurno najinteresantnija pojava tih dramskih tekstova u susjednim talijanskim krajevima.⁷ Već sredinom XIII st. spominje se prikazivanje jedne drame za svečanosti Uskrsa u Padovi, a 1298. datira trodnevno prikazivanje dramskog ciklusa muke, uskrsnuća i uzašašća u sjevernoj Italiji.⁸ Ali govoreći i o tim najranijim pojavama D'Ancona zaključuje da se ni za francuske ni za engleske te njemačke i talijanske tekstove ne može govoriti o međusobnim imitacijama, jer je svaki tekst predstavljao vrst za sebe u svakom pojedinom mjestu.

Posebnu ulogu u razvoju crkvene drame u Italiji imao je umbrijski vjerski pokret koji je njegovao dramske laude unijevši u dramske tekstove, uz afirmaciju narodnog jezika, i elemente vjerskog zanosa, što je scenskim prikazbama davalo vrijednost jače komunikativnosti s gleda-

ocima. Izostavljajući ovdje iznošenje raznolikih mišljenja o povezanosti dramske laude i liturgijske drame,⁹ važno je istaći da su za razliku od liturgijske, odnosno obredne igre koju su pisali i izvodili crkveni ljudi i to na liturgijskom, latinskom jeziku, ovi novi tekstovi bili pisani za potrebe jedne nove, pučke liturgije, njih su sastavljali uglavnom laici pa su ih pisali na živom narodnom jeziku. Uz već spomenute elemente vjerskog zanosa ti su se tekstovi obogaćivali slikama iz Isusova života po ugledu na Bonaventurine »Meditacije«. Sve je to pridonosilo njihovoj privlačnosti pa su se ubrzo proširili u mnoge talijanske krajeve, dobijajući sve složenije oblike, čak do velikih cikličkih spektakla kakvi su se posebno nještovali u Firenzi.

I u hrvatskoj dramskoj književnosti tema uskrsnuća pojavljuje se već u najranijem religijskom dramskom obliku. To je poznati tekst Posjeta grobu (*Visitatio sepulchri*) sačuvan u kodeksu zagrebačke nadbiskupske knjižnice iz XII st., a čija se provenijencija u novije vrijeme vezuje za zadarski kraj.¹⁰ Odjek tog teksta nalazimo i u hrvatskoj glagoljaškoj literaturi, u rukopisima iz XV st., ali je njihov matični tekst morao nastati i ranije.¹¹ Kao što je to bio običaj kod tekstova koji su još uvijek bili sastavni dio crkvenog obreda, i on je pisan na liturgijskom, ali staroslavenskom jeziku koji se tada upotrebljavao u glagoljaškoj sferi. Spomenuti hrvatski latinski tekst spada među ranije poznate sastavke takva značaja, pa ga i H. Hindermann meće među prve izvođene dramske tekstove u srednjem vijeku.¹²

Svakako, tradicija dramskog prikazivanja uskrsne teme u hrvatskim je krajevima živjela od najranijih dana, a prostorno se, kako vidimo, nještovala na prostranom području, od Zadra do Zagreba obuhvaćajući i glagoljaške krajeve. Uskrsna je tema isto tako obrađivana i u hrvatskoj srednjovjekovnoj poeziji, bilo u prijevodima latinskih sekvenci (kao što je ona koja počinje stihom »Nu nam kaži ti Marija« prema latinskom tekstu »Dic nobis Maria«) ili pak u nekim bratovštinskim pohvalama. Sve je to stvaralo podlogu za nastanak razvijenog dramskog djela, djela koje će biti vezano za pasionski dramski ciklus, ali koje će i samo, već u prvoj poznatoj verziji imati obilježja kompleksne dramske tvorevine. To je takozvano »Uskrsnuće Isukrstovo« glagoljskoga Tkonskog zbornika iz kraja XV ili početkom XVI st. Tekst u tom rukopisu sigurno je samo prijepis pa je matična verzija morala nastati i ranije, možda već u prvoj polovini XV stoljeća.¹³

Ovo po mnogim svojim crtama pučko prikazanje predstavlja raniju fazu takva religijskog dramskog teksta, jer se takva forma i u talijanskoj književnosti pojavljuje tek nešto ranije. Prikazanje se sastoji od dva tematska dijela: prvi obrađuje Isusov silazak u pakao i oslobađanje svetih otaca iz limba, a drugi obuhvaća sadržaj koji se u širem smislu može nazvati »posjet grobu« i susret s Isusom. Taj drugi dio započinje i posebnom oznakom »Počine plač Marije Magdalene«, čime kao da se želi istaknuti početak nove teme. Moglo bi se zato pomisliti da je postojala i samostalna obrada tog sadržaja.

Gledajući na pojedine scene tog teksta o uskrснуću, mnogi dijelovi pripadaju općem fondu evropskog religijskog teatra. Zato je na neki način razumljivo, iako vjerojatno samo slučajno, podudaranje našeg teksta s engleskim yorkškim prikazanjem iz XIII st., gdje na početku sveti oci očekuju Krista, zatim vijećaju vrazi, među kojima je i Belzebub, a Satana kao i u hrvatskom tekstu tvrdi kako Krista treba pustiti u pakao jer nema božanske moći. Tu je i dijalog Satane i Davida te pojava arhanđela Mihovila koji vodi svete oce u raj. Međutim, dok se engleski tekst tu i završava, držeći se ponajviše sadržaja iz Nikodemova evanđelja, hrvatski tekst nastavlja radnju sa svetim ocima u raju te s vrazima koji napadaju Satanu što ih je krivo savjetovao.¹⁴ Ta se scena u hrvatskom tekstu, međutim, pretvara u grotesknu igru, pa je taj dio, vjerojatno zbog svoga komičnog karaktera, sastavljen u prozi. Obrada ovog tematskog dijela poznata je i u drugim literaturama, na primjer u najranijoj francuskoj pasionskoj igri »La Passion du Palatinus« iz XIV st., ali je našem prikazanju nesumnjivo bliži tekst talijanske dramske laude peruđinskog laudarija u kojem se obrađuje oslobođenje otaca iz limba, a koji nosi naslov »Hec laus sabbati sancti« te podnaslov »Sancti, existentes in Limbo«.¹⁵ Početak talijanskog teksta, u kojem je svetim ocima u limbu najavljen dolazak Kristov, nešto se razlikuje od hrvatskog, ali se kasnije oba teksta nešto više podudaraju, osobito u nekim detaljima. Tako na primjer u dijelu kod Satan razgovara s onima u paklu i nagovara ih neka Krista puste jer on nema moći da ih može svladati. U objema tekstovima su i većinom ista lica oslobođenih otaca (Adam, Jakov, Enoh i Ilija, a tu su i dva razbojnika, jedino što će se njihova imena iz talijanskog teksta (Gestas i Dimas) pojaviti tek u kasnijem hrvatskom prikazanju »Kako Isus oslobodi svete oce iz limba«.)

Drugi dio hrvatskoga tkonskog teksta — posjet Isusovu grobu — u bitnim je crtama zajednički s poznatim evropskim dramskim fondom

pa se podudara i s jednim drugim tekstom peruđinskog laudarija, a koji je označen naslovom »Resurrezione«. U jednom i drugom tekstu najprije plaču Marije a Magdalena ih poziva da idu k grobu. Zatim se Magdalena javlja Anđeo te ona odlazi učenicima javiti vijest o nestanku Kristova tijela.¹⁶

Ovdje su samo usput navedeni neki podudarni tekstovi, ali svestrana istraživanja u tom smislu, s obzirom na velik broj dramskih obrada teme o uskrsnuću u nekim evropskim književnostima, ne bi gotovo ni imala kraja, a vjerojatno ne bi dala ni neke veće rezultate. Pri tome se može ponoviti već spomenuto zapažanje D'Ancone koji je primijetio da se za te tekstove i ne može govoriti o međusobnim imitacijama jer je svaki tekst predstavljao nešto za sebe. Lako je zapaziti da se i svi hrvatski tekstovi prikazanja jednog tematskog kompleksa među sobom podudaraju samo u nekim dijelovima, a ne u većim cjelinama. S obzirom na takve međusobne odnose preostaje nam jedino da se zadovoljimo pretpostavkom kao da je postojao jedan zajednički zamišljeni tekst koji je sadržavao sve do sada poznate scene, motive i likove, a koji se u konkretnim tekstovima ostvarivao tek djelomice, kao individualan izbor pojedinih motiva, scena, likova, stihova i stihovanih skupina iz tog zamišljenog zajedničkog fonda.

Ako se pak govori o hrvatskim u odnosu na slične strane tekstove, onda je potrebno uzeti u obzir činjenicu da je hrvatski autor, ma koliko se naslanjao na strani uzor, uvijek upotrebljavao tradicionalni domaći ritmički model (u srednjem vijeku osmerački dvostih, a u doba renesanse dvostruko rimovani dvanaesterac), dok su na primjer talijanski sastavljači, u koje su se naši pisci mogli najprije ugledati, pisali u svojim ritmovima, najčešće u sestinama s nepravilnim jedanaestercima. Držeći se tako domaće baštine hrvatski je sastavljač prikazanja o uskrsnuću uzimao čitave dijelove ranijih, ponekad i samo zapamćenih hrvatskih tekstova koje je prerađivao i prilagođivao svome sadržaju i svojoj zamisli. Ima u tkonskom prikazanju i direktnih odjeka hrvatskog prijevoda Nikodemova evanđelja, koji je tekst u hrvatsku književnost ušao možda već u X st. Silazak Isusov u limb je i inače uzet iz ovog starog nekanonskog teksta, ali Davidove riječi u tkonskom prikazanju: »To ja vide prokovah kada na svitu živ pribivah« nešto izravnije podsjećaju na glagoljski tekst Nikodemova evanđelja: »Ibo az na zemlji suć prorèh«, ili Satanino pitanje »Gdo e ta kral od slavi« koje u rečenom evanđelju postavlja muka (pakao) riječima: »Kto sa jest cesar slavi?«¹⁷ U tkonsko

prikazanje ušli su i dijelovi hrvatskog osmeračkog prepjeva latinske sekvence »Nu nam pravi ti Marija«, a upotrijebljeni su i neki stihovi iz drugih, neuskrsnih tekstova, kao na primjer iz »Plaća Gospina«, samo što su ovdje prilagođeni drugom kontekstu, pa Ivanovo obraćanje Mariji kad joj najavljuje Kristovu muku stihovima:

Ča tu sidiš ti gospoje,
plačem plači sarce tvoje ...
črno ruho vazmi na se
er ti nosim tužne glase ...

ovdje se izvrće u Mandaljeninu najavu radosti zbog Isusova uskrsnuća i to prema istoj shemi:

O Marija, veseli se,
v svitlo ruho obuci se
i ne skubi tvoji vlasi
da ti povim dobri glasi.¹⁸

Tkonsko prikazanje »Uskrsnuća«, kao tipična srednjovjekovna drama, pretpostavlja i simultanu pozornicu s nekoliko lokaliteta: prije svega raj i pakao s limbom (na nekoliko nivoa), pri čemu je pakao, zbog mjesto koje zauzima u radnji, morao imati veći prostor. Osim nebeskih predjela na sceni su se morali nalaziti i neki zemaljski lokaliteti, kao na primjer Kaifin dvor, Isusov grob te dom gdje su se okupljali apostoli.

Promatrajući tkonsko prikazanje kao jedini takav tekst koji nam je sačuvan iz domaće srednjovjekovne baštine, Vetranovićev pristup pisanju religijske drame, odnosno prikazanja s istim sadržajem, ali s drugačijom koncepcijom, s drugačijom scenskom predodžbom i s drugačijim pristupom likovima, da ne govorimo o upotrebi sasvim drugog ritmičkog izraza, dvostruko rimovanog dvanaesterca, činit će nam se na prvi pogled pravi skok u novu kvalitetu, kojom kao da se potpuno prekida veza s tekstom srednjovjekovne baštine.

Kao Vetranovićeva specifičnost pri pisanju prikazanjskih tekstova već je u znanosti istaknut njegov poseban pristup u izboru tema. U njima obično prevladava »zračenje svijetle perspektive«,¹⁹ pa se takvu pjesnikovu izboru priključuje i prikazanje o uskrsnuću. Međutim, poteškoće pri analizi vetranovićevskih osobitosti predstavlja činjenica što se to pri-

kazanje, kao i ono o Abramumu, sačuvalo u nekoliko verzija. Kojima je autor sam Vetranović, a koje je sastavio netko drugi, još uvijek nije sigurno utvrđeno. U ovom radu služiti ću se onom verzijom koju je kao integralan Vetranovićev tekst objavio Gj. Daničić priređujući Vetranovićeva djela 1872. Ono je najveća, najpotpunija, po mnogim crtama najdotjeranija pa vjerojatno i najsigurnija autorova tvorevina.²⁰

Kako je već M. Medini primijetio, čini se da su i Vetranovićeva prikazanja, kao i ona ostalih poznatih autora, »više ispjevana za čitanje nego za kazališne daske«.²¹ Ali, kao što je to bilo s prikazanjem »Posvetilište Abramovo«, koje je netko, možda i sam Vetranović, a prema nekim novijim mišljenjima možda čak i Marin Držić,²² preradio nastojeći šturiti i s neizvedivo dugim monolozima najdužu verziju prilagoditi potrebama pozornice, tako su se našle i dvije kraće verzije, vjerojatno nepotpune, prikazanja »Uskrnutje Isukrstovo«. U njima su znatno skraćene replike, a prerađivač je (možda i sam Vetranović) neimenovanim »duhovima pakljenim«, kako su nazvani u dužoj verziji, ovog puta dao imena (Vitorog, Krivorilo, Čemernik, Smrdilo) kako bi istaknuo neke njihove osobine i kako bi ih učinio privlačnijima za gledaoce.

Iako prikazanje nosi naslov »Uskrnutje Isukrstovo« (ili još bolje »Komediya od uskrnutja Isukrstova«), ono obrađuje samo jedan dio kompleksa koji se obično pojavljuje uz takav naslov (kako smo to vidjeli i u prikazanju Tkonskog zbornika), to jest silazak Kristov u pakao i oslobađanje svetih otaca. Već je tako skraćena sadržajna podloga omogućila da scena bude jednostavnija i jedinstvenija, jer se sve zbiva u zagrobnom životu, u nebu i paklu. Tekst je pisan bez podjele na činove i scene jer se sva radnja svodi na jedno zbivanje. Ako ovo prikazanje usporedimo s onim dijelom tkonskoga koji obrađuje isti sadržaj, zapaziti ćemo da i tu postoje bitne razlike. U pučkom osmeračkom tkonskom tekstu dolazak Isusov pred pakao vezan je za prepirku među đavlima, a u Vetranovićevu prikazanju đavli su dostojanstveniji i podvrgavaju se volji kralja paklenoga — Lucifera. U Vetranovićevu tekstu nema arhađela, dok se tkonski tekst upravo time više približuje iskonskom uzoru — Nikodemovu evanđelju. No i likovi su drugačije postavljeni. U srednjovjekovnoj drami Adamove se riječi svode na zahvaljivanje Isusu što ga je oslobodio, a Vetranović u dužem monologu prikazuje Adamovu unutrašnju borbu zbog spoznaje da ne zaslužuje toliku milost, zbog srama što je počinio prvi grijeh. Kao renesansni pjesnik Vetranović je unio više prirodnosti u ponašanje likova, s težnjom da prikaže unutrašnju

stranu pojedinaca, njihove lomove i sumnje, kako bi ih priveo svjetlijem ishodu. Nastoji ih dati s više ljudskih crta, približiti zemaljskom rezoniranju, unijeti motivaciju u njihove postupke, pa se i time ovaj tekst odvaja od srednjovjekovne drame u kojoj su postupci podređeni nekoj unaprijed danoj, nadzemaljskoj logici. I Eva, u Vetranovićevoj obradi, spoznavši svoju krivnju razmišlja o tome kako će njezin dolazak u raj primiti i komentirati pojedine duše.

U tmurnu tematiku Vetranović nastoji unijeti i vedrija raspoloženja. To ponajviše postiže uvođenjem pastirskih ugođaja, na što podsjećaju stihovi koje govori Jesus mladencima:

O dragi mladijenci, vitezi gizdavi,
za vas su ti vijenci, nos'te ih na glavi.

U svoj tekst Vetranović je unosio i neke elemente petrarkističke lirike i odjeke svoje humanističke lektire: pred vratima pakla nalazi se Čerber, a recitiraju se i Danteovi stihovi i to na talijanskom jeziku, o napuštanju svake nade.

Dvostruko rimovani dvanaesterici omogućili su pjesniku da dade široke opise i bogate refleksije, koristeći se frazeologijom i stilom domaće pjesničke baštine, iako ona do njega i nije bila toliko bogata. Da bi izbjegao monotoniju dvanaesteraca i njihove ritmičke jednoličnosti, on ubacuje ponekad i osmeračke kvartine, ali s pomnim izborom lica koja će ih izgovarati. Tako ih na primjer stavlja u usta nevinoj dječici. Kao erudit, okretan u stihotvorstvu, on se znao koristiti stihovima i skupinama stihova iz svojih ranijih ostvarenja. Vjerojatno je replika iz prikazanja »Posvetilište Abramovo«:

Bog — Abrame, Abrame!
Abram — Ovdj sam, bože moj!
Bog — Učini da za me primine sinak tvoj ...

nešto kasnije pretočena u Abramov narativni tekst u prikazanju o uskrsnuću:

i reče: Abrame, učini da sin tvoj
prolije krv za me na gori visokoj.

Našlo bi se i više podudaranja između ta dva djela, a upravo takvi podaci mogu dobro poslužiti pri utvrđivanju redosljeda kad je nastalo

koje prikazanje. Što se tiče navedenog primjera, bili bismo skloni pomisliti kako je prikazanje o Abramumu bilo već gotovo kad je sastavljao »Uskrsnutje«, jer je prirodnije da se u tekst, u kojem je Abram sporedno lice te govori manji broj stihova, unese poneka kraća skupina iz teksta gdje Abram predstavlja glavni lik pa je i broj njegovih replika daleko veći.²³

Vetranovićevo prikazanje obrađuje samo sadržaj oslobođenja svetih otaca iz limba pa se vjerojatno zato među Divkovićevim spisima našla verzija pod naslovom »Počinje od limba govorenje«.²⁴ Možda je takav naslov jednoj svojoj preinaci dao i sam autor. Da je i to moguće vidi se po tome što se Vetranovićevo dvanaesteričko prikazanje jednim svojim dijelom podudara s anonimnim osmeračkim hvarskim prikazanjem iz početka XVII st., a koje nosi sličan naslov — »Prikazanje kako Isus oslobodi svete oce iz limba«. To prikazanje pripada pučko-umjetničkoj drami manirističko-baroknog tipa, koja je nastala u doba obnove vjerskog života, a tekstovi su teritorijalno vezani za djelovanje hvarsko-bračkog biskupa Petra Cedulina. Njihova kompozicija i koncepcija simultane pozornice ili je zasnovana na nekim ranijim srednjovjekovnim predlošcima ili je vrlo uspješna primjena srednjovjekovnog scenskog postupka. U tim prikazanjima prevladava osmerački dvostih, dominantna ritmička struktura srednjovjekovnih hrvatskih prikazanja, a prikladna za djela namijenjena najširim slojevima gledalaca. Novo vrijeme krajem XVI stoljeća, doba okretnijeg pjesnikovanja i stihovanja zahtijevalo je razbijanje ritmičke monotonije pa su u takve dramske tvorevine od mjesta do mjesta unesene i druge ritmičke cjeline, na primjer safička strofa (tri jedanaesterca ili osmerca i jedan peterac) ili pak kvartine s obgrljenom rimom, ili dvanaesterci itd. Međutim, sastavljajući osmerce novi stihotvorci, koji su se uvijek trudili dati pošto-poto pravilan silabički stih, dopuštali su sebi i previše slobode u redu riječi, ili su pak trohejski ritam remetili stavljajući jednosložne naglašene riječi na kraj stiha (npr. »oče pravi narodov svih« umjesto »oče pravi svih narodov« i sl.). To je, doduše, bilo najčešće radi potreba rime, ali upravo po toj nategnutosti ritmičkih sklopova oni se dađu prepoznati u odnosu na srednjovjekovne anonimne pisce koji su ritam stiha najčešće prilagođivali prirodnom jezičnom ritmu.

Kako spomenuto hvarsko prikazanje obrađuje isti sadržaj koji i Vetranovićevo, već je Fancev, objavljujući Divkovićev ćirilski tekst, bio potaknut da ta dva teksta usporedi. Doduče, Vetranovićevo prikazanje o-

brađuje samo dio sadržaja koji obuhvaća pučko-umjetnički tekst, to jest samo njegov drugi i treći dio (od Isusova dolaska pred vrata pakla do izlaska svetih otaca), a hvarsko prikazanje obrađuje sadržaj od momenta kad oci očekuju Krista, zatim likovanje vragova u paklu (u drugom dijelu), Isusov pohod u pakao (treći dio) i, kao četvrti, ulazak svetih otaca u raj. Zato se Vetranovićev tekst uglavnom i podudara s prvim dijelom pučko-umjetničke drame. Najprije treba spomenuti podudaranje u sadržaju, zatim u redosljedu zbivanja, u nizanju scena, ali je ipak anonimno prikazanje hvarske provenijencije, gledajući na opći evropski tip takvih sastavaka, sadržajno potpunije. Vetranović kao da je iz takve nekakve cjeline birao samo poneke likove i scene, pa je teže povjerovati da bi anonimni pisac, iako je njegov tekst nastao poslije, uzeo Vetranovićevo djelo kao okosnicu, a zatim tek da bi zagledao u neke druge tekstove kako bi dopunio i obogatio svoje prikazanje. Nije, naime, teško zapaziti kako je upravo ono što je Vetranović izostavio gotovo sastavni i neodvojivi dio anonimnog prikazanja.

Nastavljajući s istraživanjem podudarnosti možemo primijetiti slaganje u bitnim sadržajnim crtama pojedinih dijaloga i replika. I u jednom i u drugom prikazanju na primjer Adam je posramljen zbog svoga grijeha, iako je u anonimnom tekstu to rečeno konciznije, a u Vetranovićevu s dosta detalja u refleksijama.

K tome, anonimno i Vetranovićevo prikazanje podudaraju se samo u onim dijelovima koji su u anonimnom tekstu pisani osmeračkim dvostihom. Česti umeci s kvartinama ili s nekim tipom safičke strofe, što nalazimo u anonimnom hvarskom prikazanju, ne podudaraju se s odgovarajućim dijelovima Vetranovićeva dvanaesteračkog prikazanja, ne samo tekstualno nego ni sadržajno. Kao da su svi ti dijelovi u anonimnom tekstu nekakvi kasniji dodaci na jednu raniju zajedničku osnovu. Jedinu zabunu unosi dijalog Mladenaca, koji je pisan u kvartinama i koji se u oba prikazanja u cjelini podudara. Očito je, međutim, da mu je autor Vetranović i da je kasnije unesen u verziju anonimnog teksta.²⁵

Ipak, jedan sloj podudaranja mogao bi detaljnijom analizom najviše pomoći da se ustanovi redosljed ovih srodnih tekstova. To je ono podudaranje u smislu i u određenim sintagmama između dvanaesteračkih i osmeračkih cjelina. To nam nameće pitanje jesu li dvanaesterci rađeni prema osmercima ili obrnuto. Ako se uzme u obzir česta praksa ranijih renesansnih pjesnika da su osmeračke srednjovjekovne pjesme para-

frazirali dvanaesteračkim cjelinama, kao što je radio Marko Marulić,²⁶ lako se prikloniti mišljenju da su i ovdje neki Vetranovićevi dvanaesterci imali predložak u nekom srednjovjekovnom osmeračkom prikazanju. Ali bez obzira na logična zaključivanja trebalo bi u ovom slučaju s više sigurnosti utvrditi koja je verzija kasnije nastala: da li osmeračka, što bi značilo da je upotrijebljen postupak ekstrapolacije (oduzimanje dijelova dužoj ritmičkoj jedinici) ili dvanaesteračka, što bi upućivalo na postupak interpolacije (dodavanje dijelova kraćoj ritmičkoj jedinici).²⁷

U tom postupku potrebno je najprije razmotriti u čemu se sastoji podudarnost između spomenutih dviju struktura (osmeraca i dvanaestera) i kakva tehnika stihovanja proizlazi iz tih sličnosti. Podudaranja s osmeračkim tekstom odnose se na 74 Vetranovićeva dvanaestera u njegovu »Uskrnutju«, a to u stvari odgovara gotovo istom broju osmeraca u anonimnom hvarskom tekstu (ovdje se ne računa osmeračka pjesma Mladenaca, zajednička objema prikazanjima).

U oba teksta osobe su sačuvala istu karakternu crtu pa imaju i istu misaonu podlogu. S formalne strane obično dvama osmercima odgovaraju dva dvanaestera, kao što je u već citiranom primjeru:

O Adame, o Adame,
ne sramuj se, hod prida me!

To odgovara dvanaestercima:

Adame, Adame! Što si tamo ostao sam?
izljezi prida me, nemoj te biti sram.

Kratka osmeračka struktura zahtijevala je ekonomizaciju izraza, što je rezultiralo lapidarnim stilom te skromnom upotrebom atributa, veznika i sinonima. Da bi dva puta rekao »Adame« pjesniku su u osmercima ostala još samo dva sloga koja je mogao ispuniti jedino uzvicima »o«. Dvokratni zaziv Adama sastavljaču dvanaestera ispunio je samo polovinu stiha pa je drugu polovinu stiha pjesnik ispunio jednim dodatnim upitom: »što si tamo ostao sam?«. To je naravno omogućilo da se bolje definira i Adamovo fizičko ponašanje, on se negdje na stranu povukao i usamio, pa je ta sitnica omogućila Vetranoviću da bogatije ocrta i Adamovo duševno stanje. U drugom stihu osmerački je pjesnik morao izreći dvije misli u samih osam slogova i zato je oda-

brao najkraće oblike: »ne sramuj se« (prema dužem dvanaesteračkom tekstu: »nemoj te biti sram«) i »hod prida me« (prema dvanaesteračkoj verziji: »izljezi prida me«).

U Evinu iznošenju vlastitih grijeha anonimni je sastavljač imao skućene stilske mogućnosti. Zato je njegova koncizno izražena misao:

Stavi djaval men' u dušu
neka voća ja okušu . . . (SPH XX, 98)

sasvim bogatije izrečena u Vetranovićevim dvanaestercima:

djavo mi govori i stavi u dušu,
oči mi otvori da voća okušu. (SPH IV, 210)

Vetranović je, kako vidimo, obogatio misao i sinonimima: »govori« (nagovori) i »stavi u dušu«. Radi rimovanja s riječju »govori« pjesnik je na mjesto raspoloživih slogova dodao »oči mi otvori«.

Ponekad je, međutim, postupak bio i obrnut pa dvama dvanaestercima u Vetranovićevu tekstu:

Ja ti sam sve prostil i otac moj prosti,
za č se si pobolil skrušeno zadosti . . . (SPH, IV, 226)

odgovaraju četiri osmerca u anonimnom prikazanju:

Ja ti jesan sve oprostil
jer skrušeno ti s' se bolil,
i nebeski t' otac prosti,
jer skrušeno cvili dosti . . . (SPH XX, 103)

Osmerački je sastavljač imao dovoljno slogova da uz »otac« doda trosložnu riječ »nebeski« te da uz »skrušeno . . . bolil« doda i sinonimički izraz »skrušeno cvili«. Dakle, ako su dvanaestercima prethodili osmerci, u ovom je slučaju Vetranović »kratio« osmerački tekst.

Bez obzira na logiku stihotvoračkog postupka, pri čemu bismo bez većih ograda mogli prihvatiti mišljenje da je Vetranovićev tekst slijedio neki osmerački predložak, stoji neumoljiva činjenica da je anonimno pučko-umjetničko prikazanje nastalo poslije Vetranovićeve drame. Ni Fancev se nije sa sigurnosti mogao odlučiti o redoslijedu nastanka pa je jedino ustvrdio kako je »spisalac jednoga prikazanja poznavao prikazanje drugoga« jer te sličnosti »nije moguće ni da su slučajne, ni da

su nastale utjecajem trećega (talijanskoga) vrela« pa zaključuje kako na pitanje koje je od ova dva prikazanja starije »nije moguće nikako odgovoriti«. ²⁸

Ali, ako se pretpostavi da je Vetranović, pišući prikazanje o uskrsnuću, imao pred sobom jedan raniji tekst, to sigurno nije bio tekst sličan spomenutom hvarskom tekstu, nego je to moralo biti neko potpuno osmeračko prikazanje srednjovjekovnoga postanja. To potvrđuje i činjenica što se Vetranovićev i kasniji hvarski tekst podudaraju samo u onim dijelovima koji su u hvarskom prikazanju pisani u osmercima. Iz prethodnih zapažanja mogli bismo zaključiti da kao izravan predložak Vetranovićevu prikazanju nije mogla poslužiti drama o uskrsnuću Tkonskog zbornika.

Dakle, usporedba Vetranovićeva i hvarskog prikazanja upućuje nas na postojanje, za nas danas izgubljenog, jednog prikazanja koje je pretходило i na svoj način bilo predložak i Vetranovićevu i kasnijem hvarskom pučko-umjetničkom prikazanju. ²⁹ To se može potkrijepiti i nekim drugim činjenicama. Ali prije toga treba reći kako Gazarovićevo prikazanje o uskrsnuću, koje pripada također kasnijoj manirističko-baroknoj obradi (s umecima raznolikih ritmičkih struktura unutar dominantne podloge osmeračkog dvostiha), nema sa spomenutim tekstovima neke veće sličnosti. ³⁰ Ono se, doduše, podudara s ostalim hrvatskim tekstovima u nekim općim crtama, na primjer u obradi tema: Isusov ulazak u pakao, čuvanje Isusova groba, posjet grobu i odlazak u Emaus, ali smo po nekim njegovim osobitostima skloniji mišljenju da je nastalo na podlozi nekog talijanskog prikazanja. ³¹

Što se tiče pretpostavke da je hvarsko prikazanje o limbu iz početka XVII st. moralo imati i neki raniji srednjovjekovni predložak možda bi je mogla potkrijepiti neka sitnija zapažanja na temelju usporedbe s osmeračkim tkonskim prikazanjem, iako između tih tekstova ni u općim sadržajnim crtama ni u koncepciji likova nema većih sličnosti. U dijelu u kojem sveti oci (u tkonskom tekstu Abram, a u hvarskom Adam) pitaju Ivana Krstitelja tko je, on se u oba teksta pojavljuje kao pustinjač (u tkonskom tekstu *eremita*) i odgovara kako je on nekada na Jordanu govorio da je Isus jaganjac koji otkupljuje grijehе svijeta. To se izražava i sličnim stihovima:

tkonski tekst: ter ga ukazah prstom moim
se rekući ča vam povim

hvarski tekst: I ja Ivan prstom kazah
i na znanje svitu davah.³²

U nastavku oba teksta imaju »evo janjac« (agnac), a zatim slijede stihovi s upadljivim podudarnostima:

tkonski tekst: Ter ga krstih u Jordanu,
tako zovu riku onu

hvarski tekst: Ja ga krstih u Jordanu,
kad človiku bil dan svanu.

Pomnijivijim istraživanjem mogle bi se otkriti vjerojatno i neke druge podudarnosti, ali već i ovako pokazani odjeci glagoljskoga tkonskog teksta iz kraja XV st. u hvarskom latiničkom prikazanju, dakle više od 100 godina kasnije i na relaciji glagoljsko područje — Hvar, nisu shvatljivi ako se ne bi pretpostavilo postojanje jednog ranijeg osmeračkog teksta koji je posredovao u toj vezi. A to bi morala biti neka druga verzija prikazanja o oslobođenju svetih otaca iz limba, koja je još uvijek pripadala srednjovjekovnoj dramskoj baštini, a koja je dobrim dijelom sadržana i sačuvana u osmercima hvarskog prikazanja »Kako Isus oslobodi svete oce iz limba«. Povezanost pak Vetranovićeva prikazanja o uskrsnuću s tim hvarskim prikazanjem još nas uvjerljivije upućuje na pomisao kako je morao postojati zajednički osmerački tekst prema kojemu su dobrim dijelom nastala oba ova, do danas sačuvana prikazanja.

*
* *
*

Prema svemu iznesenom može se zaključiti da je dramska obrada uskrsne teme u hrvatskoj književnosti imala dugotrajnu tradiciju. Ni liturgijskoj igri poznatoj pod nazivom »Visitatio sepulchri« ne bi trebalo pridavati samo značenje epizode. Ipak, započinjući od verzije prikazanja o uskrsnuću, kakvu nalazimo u Tkonskom zborniku, daljnji put tekao je k prikazanju u kojem je dominirala tema o oslobođenju svetih otaca iz limba. Kako smo mogli vidjeti, vjerojatno je postojala jedna takva srednjovjekovna, do danas nepoznata osmeračka verzija, u kojoj se morala nalaziti većina osmeraca iz danas poznatog hvarskog teksta iz kra-

ja XVI ili iz početka XVII stoljeća, ali koji tekst nije nastao bez poznavanja tkonskog prikazanja ili neke njegove varijante.

Već je u »hvarskoj« obradi učinjen korak dalje u odnosu na arhaični tip drame kakav nalazimo u Tkonskom zborniku, koji se jednim dijelom čvrsto vezuje uz sadržaj Nikodemova evanđelja. Kristov lik u tom tekstu nastupa svojom božanskom moći, snagom križa, i sve je svedeno na simboliku otkupljenja. Spomenuta pretpostavljena verzija, s naglašenim crtama gotičkog realizma, unijela je u Kristov lik i više ljudskih osobina, istaknuvši njegovu patnju, njegove boli i milosrđe. Mavro Vetranić, kao renesansni pjesnik, nastavlja na taj pomak u koncepciji uopće, a posebno u tumačenju Kristova lika, ali kako se u njegovoj drami o uskrsnuću sve zbiva na nebu i u paklu, on u njoj nije mogao dati onakvu ovozemaljsku sliku svijeta kakvu je uspio prikazati u prikazanju o Abramuu. U prvoj, najdužoj verziji, došla je do izražaja njegova stihotvoračka sposobnost pa je i relativno duge monologe znao pročistiti od nekih svojih ponavljanja kakva nerijetko primjećujemo u njegovu pjesnikovanju. Ipak, tako duge replike nisu predstavljale prikladan tekst za scensku realizaciju, pa je vjerojatno i sam pjesnik sastavio neke verzije koje bi mogle biti privlačnije za glumce i zanimljivije za gledaoce. S istim ciljem u nekim verzijama likovi »duhova pakljenih« nose karakteristična imena, ali ona su ipak tek kasnije unesena (Vitorog, Krivorilo, Cemernik, Smrdilo, Gadnidah) jer osnovni tekst ne daje podloge za njihovo karakterno diferenciranje. Međutim, ono što je nedostajalo tekstu vjerojatno je bilo prepušteno da nadoknadi glumac svojim ponašanjem ili maskom.

Obnova srednjovjekovnog teatra krajem XVI st. bila je povod za nove dramske preobrazbe, ali ponajčešće na osnovi kontaminacije. Tako je zasigurno nastala i druga verzija anonimnog prikazanja o oslobođenju svetih otaca iz limba, ona hvarska, u kojoj su svoje mjesto našli i neki umeci renesansno-petrarkističkih i klasičkih struktura s ciljem da se tekst obogati i da se razbije monotonijska osmeračkoga dvostiha.

Gazarovićeva »Uskrsnuće Isukrstovo« dokaz je da je ta tema kao teatarski čin bila neiscrpna, samo što je on svoje prikazanje sastavljao na jačoj podlozi stranog, talijanskog predloška, upotrebljujući i dalje, kao njegovi hrvatski suvremenici, domaću frazeologiju i domaću stihotvoračku baštinu.

U kontinuitetu preobrazbi hrvatskih dramskih struktura Vetranovićevo »Uskrsnuće«, sa svim verzijama kojima je u većini autor sam pjesnik, ima ipak svoje posebno mjesto u okviru hrvatskoga prikazanjskog fonda. Ne osvrćući se na neke formalne karakteristike, tipične za sva Vetranovićevo prikazanja, u ovom je tekstu u odnosu na prethodne i kasnije obrade teme o uskrsnuću dubrovački pjesnik uspio produbiti ljudsku stranu svojih božanskih likova. On im, međutim, nije dao samo neka opća obilježja ovozemaljskih bića, nego ih je nastojao prikazati kako rezoniraju u prilikama posebnih ljudskih odnosa. Time je Vetranović pokazao kako pravi pjesnici moraju slijediti domaću pjesničku baštinu, ali prihvatiti je samo kao poticaj za vlastite manje ili veće pomake.

BILJEŠKE

¹ A. M. Kinghorn: *Mediaeval Drama*, Evans Brothers Limited, London, 1968, str. 27.

² Ibid.

³ Op. cit., str. 29.

⁴ Ibid.

⁵ Vidi dio »Meditatio quomodo Judaei, custodes ad Sepulchrum Domini posuerunt« u tobožnjem Bonaventurinu djelu (npr. izdanje *Meditationes devotissimae sancti Bonaventurae... super totam vitam domini nostri Jesu Christi*, Mutinae, 1698, str. 371), gdje pisac, nastavljajući na tekst Matejeva evanđelja (27, 62) kontemplira o tome što je bilo s Isusovom dušom dok mu je tijelo počivalo u grobu.

⁶ O ulozu i sudbini narativnog dijela u dramskim crkvenim tekstovima piše A. D'Ancona (*Origini del teatro italiano*, Vol. I, Torino, Ermano Loescher, 1891, str. 73 i dalje). Vidi i mišljenje V. de Bartholomaeisa o postanku talijanske crkvene drame (*Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze, Le Mounier, Vol. I, 1943, str. XI i dalje).

⁷ O tome daje brojne podatke već D'Ancona na temelju istraživanja do kraja XIX st. (op. cit., od str. 28 dalje).

⁸ D'Ancona, op. cit., str. 87 i 91.

⁹ Vidi o tome različita mišljenja iznesena već u spomenutom djelu D'Ancone, u poglavlju »Fonti della lauda drammatica« (str. 119 i dalje).

¹⁰ Tekst je objavio F. Fancev (*Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi*, Narodna starina IV, 1925, str. 1—15), a nove rezultate istraživanja donosi M. Demović (*Obredna drama u srednjovjekovnim liturgijsko-glazbenim*

kodeksima u Hrvatskoj, Dani Hvarskog kazališta, 11, Split 1985, str. 242 i dalje).

¹¹ Najranije zapažanje o tome v. u N. Kolumbić: *Postanak i razvoj hrvatske srednjovjekovne pasionske poezije i drame* (dokt. dis., rukopis, Zadar 1964, str. 326—327, bilj. 40). To prihvaća i V. Štefanić (*Hrvatska književnost srednjega vijeka, Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 1, Zagreb 1969, str. 123).

¹² To iznosi u kronološkoj tabeli svoje knjige (H. Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, I. Band, O. Müller Ver., Salzburg, 1957, str. 511).

¹³ U rukopisu koji je objavio F. Fancev (Muka Spasitelja našega i Uskršnuće Isukrstovo, dva hrvatska prikazanja 15. vijeka, Građa za pov. književnosti hrvatske, XIV, 1939, str. 241—287) stranice su pobrkane pa je I. Milčetić zaključivao da se radi o tri drame (uz Muku i Uskršnuće još i Oslobođenje iz limba), dok je Fancev sve to sveo na dva prikazanja (v. njegova zapažanja na str. 244).

¹⁴ Engleski tekst nosi naslov »The Harrowing of Hell« (v. *English Mystery Plays, a Selection*, priredio P. Happé, Penguin Books, London 1975, str. 552—566).

¹⁵ V. Bartholomaeis, op. cit., str. 243 i dalje.

¹⁶ Op. cit., str. 259 i dalje.

¹⁷ Tekst Nikodemova evanđelja na primjer u spomenutoj knjizi V. Štefanića, str. 147—148.

¹⁸ Stihovi iz »Plaća« u tekstu koji je objavio F. Fancev (Plać blažene dive Marije, Građa JAZU, XIII, 1938, str. 195), a drugi stihovi u već spomenutom izdanju »Uskršnuća« (Građa XIV, str. 284).

¹⁹ F. Švelec: *Vetranovićevo prikazanja i srednjovjekovna tradicija*, Dani Hvar, kazališta, II, 1985, na str. 298.

²⁰ *Pjesme Mavra Vetranica Čavčića, Stari pisci hrvatski*, knj. IV, dio II, JAZU, Zagreb 1872, tekst na str. 199—234.

²¹ M. Medini: *Povjest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, Zagreb 1902, str. 275.

²² F. Švelec, op. cit., str. 275.

²³ Citati su uzeti iz izdanja *Vetranovićeve djela* u ediciji *Stari pisci hrvatski*, knj. IV, str. 237 i 213. Ta podudaranja primijetio je već i F. Fancev (Nekoliko priloga za stariju hrvatsku književnost, Građa za povijest književnosti hrvatske, knj. 8, 1916, na str. 12).

²⁴ Priređivač *Vetranovićeve prikazanja* Gj. Daničić (*Stari pisci hrvatski*, knj. IV) navodi kako rukopis 779 JAZU iz 1571. ima naslov »Komediya od uskršnutja Isukrstova«, bez oznake pisca; rukopis 349 JAZU nema naslova jer nema početka; rukopis 538 JAZU iz XVIII st. ima natpis »Uskršnutje Isukrstovo, prikazanje složeno po D. Mavru Vetranu Cavčiću ...« Mlađi od toga je rukopis knjižnice Male braće u Dubrovniku (193) koji ima natpis »Uskršnutje Isukrstovo, prikazano po D. Mavru Vetranu Cavčiću ...« Verzija pisana bosanskom ćirilicom, a nađena među Divkovićevim spisima (objavio je F. Fancev, op. cit.) ima naslov »Od limba govorenje«.

²⁵ Tekst mladenaca nalazi se i u ćirilskoj verziji koju je objavio F. Fancev (samo što su ti stihovi s rimama abab premetnuti u drugi redosljed — aabb). Po nekim sitnim, ali s tekstološke strane važnim međusobnim odstu-

panjima, ipak nije lako zaključiti koji je tekst izvorniji. U dosada najstarijem poznatom tekstu (prema kojemu je Daničić i objavio Vetranovićevu prikazanje) nalazi se stih »po tvom dvoru velikomu« (SPH IV, str. 223) i već Daničić riječ »dvoru« ispravlja u »daru«. Tako stoji »daru« i u ćirilskoj verziji Vetranovićeva prikazanja, dok hvarski anonimni tekst o oslobođenju svetih otica iz limba ima također pogrešno »dvoru«. To bi značilo da je i najstariji poznati tekst Vetranovićeva »Uskrsnutja« iz 1571. također samo prijepis, zbog čega i dalje ostaje pitanje je li Vetranović autor te osmeračke replike ili je ona neki kasniji umetak. Ipak, jača potvrda da se radi o Vetranovićevu tekstu može biti podudaranje između nekih detalja u tekstu mladenaca i izraza koje nalazimo u zajamčeno Vetranovićevu djelu kao što je »Posvetilište Abramovo«. Tako na primjer izrazi u tekstu mladenaca:

I blaženi časi bili... (SPH IV, 224)

i blaženi oni hipi... (SPH XX, 102)

potpuno odgovaraju Vetranovićevoj menčetićevskoj frazeologiji u njegovu prikazanju o Abramov:

Blažen čas i prisvet...

blažen i oni dan, blažen hip i čas bio... (SPH IV, 299).

²⁶ Vidi o tome u radu N. Kolumbić: Jedna hrvatska srednjovjekovna osmeračka »Molitva protiv Turaka«, Radovi Instituta JAZU u Zadru, st. 9, str. 386—388.

²⁷ O tom pitanju s teorijske strane v. u knjizi B. Popovića: Verzije književnog dela, Beograd 1975, odakle preuzimam i terminologiju.

²⁸ F. Fancev, op. cit., str. 9.

²⁹ Tu sam misao izrekao već u svom radu »Uloga crkvenih dramskih tekstova u razvitku hvarskoga kazališnog života« (Mogućnosti XX, br. 7, 1973, str. 684). Usput napominjem da se pomoću Vetranovićeva teksta može ispraviti pokoja greška u anonimnom hvarskom prikazanju. U Evinu monologu tog prikazanja nalaze se stihovi: »cić toga me bog umuč / da rajati budem luči«, gdje je nerazumljiva riječ »luči« (koju ima i mlađi hvarski prijepis iz 1809). Vetranovićev tekst na tom mjestu ima »da rađam u mucu«, pa bi se moglo pretpostaviti da je Vetranović imao pred sobom jedan drugi i raniji osmerački tekst koji je bio ispravniji na tom mjestu.

³⁰ Da je to prikazanje, koje je M. Valjavac (Stari pisci hrvatski, knj. XX, 1983, str. 107—137, pod naslovom »Uskrsnuce Isusovo«) objavio bez oznake autora, ipak Gazarovićevu pokazao je P. Kolendić (Ko je autor hvarskog »Uskrsnutja«? Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, XXII, sv. 3—4, 1956, str. 262—264).

³¹ Zasada sam mogao utvrditi vrlo blisku srodnost s prikazanjem »La Resurrezione« koje je objavljeno u hrestomatiji »Le rappresentazioni sacre«, ed. Bompiani, 1942.

³² Tkonski tekst prema izdanju F. Fanceva (Građa XIV, str. 278), a hvarski tekst prema izdanju u ediciji Stari pisci hrvatski, XX, str. 87.