

DRAMSKE TRANSFORMACIJSKE STRUKTURE

(Jedan aspekt razvoja hrvatske srednjovjekovne drame)

NIKICA KOLUMBIĆ
Filozofski fakultet u Zadru

UDK: 886.2-2.09»04/14«
Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 1986-03-20

Hrvatska književnost starijeg razdoblja pokazuje mnoge crte tematskog i stilskog kontinuiteta te bi se u tematskom i žanrovskom smislu moglo zacrtati nekoliko genetskih nizova. To se osobito zapaža u tekstovima hrvatske srednjovjekovne drame, a posebno u tekstovima pasionskog ciklusa. U njima dolazi do tolike tekstualne međuovisnosti da svaki tekst treba promatrati i kao autonomnu tvorevinu i kao dio jedne dijakronijske sinteze.

U vremenskom slijedu od kraja XIV do sredine XVI stoljeća ti su se testovi razvili od narativno-lirskih, preko dijaloških do dramatiziranih i razvijenih dramskih oblika. Tu pojavu Autor naziva *žanrovskim preobražajima*, a s obzirom na proces nastajanja same teksto ve smatra *dramskim transformacijskim strukturama*.

Govoreći o osobitostima transformacijskog postupka, koji proizlazi iz prirode anonimnog i prerađivačkog pjesnikovanja, Autor ističe dva načina tog postupka: ekstrapolaciju i interpolaciju. Pri tome se zapažaju i dvije vrste promjena: *kvantitativne* — koje su izraz srednjovjekovnog pjesničkog postupka, i *kvalitativne* — koje su nosioci strukturalnih transformacija.

Potom se daje detaljnija analiza pojedinih stupnjeva žanrovskih preobražaja (četiri razvojna stupnja) uz zaključak kako je naslanjanje na domaću književnu tradiciju samo jedna crta u nastanku i razvoju hrvatske srednjovjekovne drame, ali ta je crta s nekim stilskim i kompozicijskim konstantama (npr. osmerački dvostih i drugo) začeta još u prvim pasionskim tekstovima te se sačuvala u svim tekstovima genetskog niza.

Kao rezultat pjesnikova napora književno je djelo, uz ostalo, spoj osobnih i vanosobnih čimbenika, pri čemu se osobni dio najčešće iskazuje u originalnom autorovu izboru pjesničkih sredstava, u stupnju funkcionalne povezanosti svih strukturalnih elemenata — od mikrostrukture i ritma do pjesničkog doživljaja i ideje. Vanosobni čimbenici očituju se u elementima tradicionalne usadečnosti, u pjesnikovu obrazovanju, u svim onim sastavnicama koje pjesnik nosi kao rezultat prihvaćene konvencije, pravila i šablona — od preuzetih ritmičkih i stilskih formi do motiva i tematike.

U jednim djelima prevladavaju osobni (>originalni<), u drugima vanosobni (>posuđeni<) elementi, ali sigurno je da su putovi kojima

bi trebalo doći do spoznaje o stupnju pjesnikove doživljenosti, to jest do onoga što djelu i daje kvalitetu umjetničkog, stvaralačkog, i danas još uvijek nesavršeni. Osobito ako primijenimo one pristupe koji, bez obzira radi li se o dobro ili loše komponiranoj tvorevini, ističu uglavnom funkcionalne odnose, prema kojima se ponekad i očiti poetski nedostaci nekog djela (npr. nesklad sastavnih dijelova, nedisciplina izraza itd.) mogu interpretirati kao osobitosti žanra ili strukture određenog vremena. Takvi pristupi, ako ne sadrže konačan estetski sud, mogu sugerirati kao da je to i dovoljno za vrednovanje književne umjetnine.

Udjel »posuđenog«, vanosobnog, preuzetog u pjesničkim tvorevinama može se kretati u velikom rasponu — od preuzimanja motiva do potpune kompilacije. Može se to vidjeti i na primjeru dvaju hrvatskih komediografa, Marina Držića i Martina Benetovića. Dok je Držić svog »Dunda Maroja« gradio na fabularnoj okosnici jedne Boccacciove novele¹, pri čemu je na tankoj »tudoj« niti izgradio čitav drugi, poseban strukturalni i tematski svijet, Benetović je »Komediju od Raskota« (ako joj je autor) gotovo svu, ne samo u fabuli, u sadržaju, u scenama i njihovu poretku, nego i u replikama, izgradio na temelju dviju komedija talijanskog pisca Angela Beolca, zvanog Ruzzante². Ali i Držićev Dundo i Benetovićev Rasko, svaki za sebe, funkcioniraju kao živi, individualizirani likovi, čiji su postupci vrlo motivirani, pa se čini, ako izostavimo druge kvalitete kojima se Držić izdiže iznad Benetovića, kako konstatacija o tome kako je Držićev lik u velikoj mjeri izraz vlastite pjesnikove vizije, a kako je Rasko većim dijelom izgrađen na tuđem modelu, i nije presudna pri utvrđivanju poetskih vrijednosti dvaju djela. A ipak znanstveno utvrđene činjenice o stupnju »posuđenog« neumitno potvrđuju kako je Držić u svog Dunda morao usaditi mnogo više osobnog i doživljenog, to jest stvaralačkog nego Benetović u svoga Raska.

Zato se i nameće pitanje kojom metodom utvrditi stupanj osobnog, doživljenog, ako često puta i ne znamo za činjenice o naslanjanju na tuđe modele, a jednako nam živo i »životno« funkcioniraju likovi u djelu koje je najvećim dijelom autorova originalna tvorevina, kao i u onom gdje je zastupljen veliki broj preuzetih struktura. Upravo međutekstualno proučavanje, utvrđivanje stupnja ovisnosti i naslanjanja na prethodne modele može biti od pomoći ne samo literarnoj povijesti koja prikazuje genezu i evoluciju sadržajnih i formalnih struktura jedne književnosti, nego i bilo kojoj suvremenoj analizi ili interpretaciji književne umjetnine.

¹ Vidi o tome moj rad »Boccacciova novela VIII—10 i Držićev 'Dundo Maroje'«, u: *Marin Držić. Zbornik radova*, Zagreb 1969, str. 346—365.

² To je utvrdio već F. Fancev (»Komedija od Raskota«, *Grada za povijest knjiž. hrvatske*, 11, 1932, posebno na str. 98—99).

Sigurno je da u književnosti koja u većem broju djela pokazuje tematski i stilski kontinuitet, kao što je hrvatska književnost starijeg razdoblja, proučavanje odnosa među tekstovima, ako se ono ne shvaća u smislu prevladane teorije »utjecaja«, koja se u starijem razdoblju književne znanosti ponekad i pogubno primjenjivala na djela hrvatske dopreporodne književnosti, postaje vrlo važno pri ocjenjivanju umjetničke vrijednosti pojedinih ostvarenja. Ono nam može pomoći da mnogo jednostavnijim putem otkrijemo koliko je autor unio u djelo tuđih a koliko svojih elemenata, je li određena tema u njegovoj interpretaciji dobila šire dimenzije i dublji smisao.

Iako su ostvarenja hrvatske dopreporodne književnosti, kako je rečeno, dobrim dijelom izraz duhovnog i stilskog kontinuiteta, pri čemu se i u tematskom i u žanrovskom smislu može zacrtati nekoliko genetskih nizova³, da i ne spominjemo naslanjanja u mikrostrukturama stila i stiha, ipak će tek u jednoj tematskoj skupini taj kontinuitet doći najčešće do izražaja. To je hrvatska srednjovjekovna drama, a posebno njen najsačuvaniji tematski niz — pasionski ciklus. U tim je sastavcima stilaska i temaska te osobito tekstualna međuovisnost zastupljena u tolikoj mjeri da se nameće pitanje može li se takav jedan tekst promatrati kao autonomna, zasebna cjelina, ako se ne uzme u obzir i njegova ranija verzija prema kojoj je on sâm nastao, kao i oni tekstovi u koje se on kasnije preobrazio. Naime, svaki takav tekst moramo promatrati i kao dio jedne dijakronične sinteze i ujedno kao tekst koji je svoju poetsku funkciju imao u pojedinom trenutku svoga postojanja, to jest u obliku svake pojedine varijante.

Dramske transformacijske strukture pasionskog ciklusa

a) Osobitosti transformacijskog postupka

Temeljna osobitost hrvatskih srednjovjekovnih pasionskih tekstova proistječe iz prirode anonimnog i prerađivačkog čimbenika u procesu građenja svake pojedine cjeline. Taj se proces očituje na dva načina, koja su po svom karakteru među sobom oprečna: interpolacija (umetanje, dodavanje) i ekstrapolacija (izostavljanje,

³ Takav se kontinuitet bilo u tematskom bilo u žanrovskom ili nekom drugom strukturalnom smislu može pratiti, na primjer u epskom pjesništvu na liniji: Marulić — Zoranić — Baraković — Gundulić, ili: Karnarutić — P. Zrinski — Vitezović; u komediji: Držić — Benetović — Sasin — komedije s kraja XVII st.; u pastorali: Džore Držić — Vetranović — Nalješković — Marin Držić — Sasin — Gundulić itd. Neke rezultate na tom području mogla bi dati proučavanja tzv. književne genologije (v. P. Pavličić, *Književna genologija*, Zagreb 1983).

oduzimanje) bilo većih bilo manjih struktura⁴. Iako se u svakom tekstu zapažaju oba načina, umetanje je ipak daleko više zastupljeno jer je ono i glavni čimbenik u progresivnom razvoju žanrovskih stupnjeva.

Sve interpolacije (koje ne znače uvijek doslovno umetanje, nego i širenje nekih elemenata) utječu na kvantitativne ili na kvalitativne promjene, ovisno o njihovoj prirodi.

Kvantitativne promjene kao izraz začinjavačkog pjesničkog postupka. Formalna konstanta svih hrvatskih srednjovjekovnih pationskih tekstova jest osmerački dvostih (uz izuzetke nekih prozanih umetaka), pri čemu preobrazba iz teksta u tekst nastaje uvijek naslanjanjem na dvostihove ranijeg predloška, i to ponajčešće dodavanjem novih, a rjeđe izostavljanjem već sadržanih temeljnih ritmičko-misaonih jedinica. One stalno imaju težnju da budu dovršene cjeline, pa tako čvrstu strukturu može poremetiti samo loš prepisivač. U rapskom »Plaću« iz 1471. nalazimo osmerac: »Vas karstjane na plač zove« bez svoga parnjaka, pa možemo odmah zaključiti da to nije još puna ritmička jedinica jer se ona temelji na cjelinama koje su povezane rimom AA, BB, CC itd. (tekst je pronašao i objavio Cvito Fisković 1953)⁵. Kad je poslije bio pronađen još jedan glagoljski vrbnički tekst »plača«, koji se uglavnom podudara s Picićevim rapskim »plačem«, lako je bilo zaključiti kako je morala izgledati i u tom tekstu puna cjelina. Ona naime u glagojskoj varijanti glasi:

Vas krstjane na plač zove
er v žalosti ona plove.

Spoznaja o temeljnim osmeračkim dvostihovnim strukturama vrlo je važna pri rekonstrukciji krnjih tekstova. Postojanost ritmičkog slaganja u sklopove po dva srokom povezana stiha, kakvi su poznati još u srednjovjekovnoj latinskoj, a posebice u francuskoj poeziji, pruža istraživaču stanovitu sigurnost, za što će potporu naći ne samo u tekstovima nastalim prije istraživanja, nego i u onim kasnijim, ako su sastavljeni prema nekoj bolje sačuvanoj varijanti. Upravo je nepoznavanje prirode temeljnih struktura razlogom što neki pri numeriranju bilježe svaki osmerac a ne samo osmerački dvostih. Uz ostalo to posebno otežava poučavanje podudarnosti među tekstovima.

Iako se radi o čvrstoj dvostihovnoj strukturi, koja množenjem ili povećavanjem osmeračkih parova djeluje na stalnu transformaciju tekstova, dvostih ponekad podliježe i transformaciji unutar

⁴ Termine uzimam iz knjige Branka Popovića (*Verzije književnog dela*, Beograd 1975).

⁵ C. Fisković, »Rapska pjesmarica iz druge polovice XV. stoljeća«, *Grada JAZU*, 24, 1953, str. 25—71.

sebe sama. Tako se interpolacijom stihova unutar jedne ritmičke cjeline ponekad jedan dvostih pretvara u dva ili više njih pa dolazi do neke vrste »razmnožavanja« temeljnih jedinica, kao na primjeru:

Petrisov zbornik 1468.

Drži ruke i celivaj

a kosami noge otiraj

Pićićev »Plać« 1471.

Drage noge nu celivaj
ka sardačcu je jur pritiskaj
suzami e jur umivaj
i kosami e ti utiraj

Prijelazni oblik takve transformacije predstavlja vjerojatno dvostih varijante teksta iz *Petrisova zbornika* u *Korčulanskom zborniku* iz XV st. gdje je postupkom ekstrapolacije već u prvom stihu riječ *ruke* zamijenjena riječju *noge*:

Darži noge i celivaj
i kosami ti otiraj.

Međutim, takve vrste preobrazbe nastavljaju se i dalje, pa je sastavljač jednog vrbničkog »plača« iz kraja XV st. prema varijanti Pičićeva teksta dva dvostiha ponovno sveo na jedan prelijevši riječ *noge* iz prvog dvostiha u drugi:

Suzami nogi ti umivaj
i kosami ti otiraj.

Ali jednom već transformirana struktura od dva dvostiha, kakva je dana u Pičićevu »Plaću« dijaloškog tipa, prešla je i u tekstove dramtizacije, samo što preobrazbu iz varijante u varijantu ili iz verzije u verziju nerijetko prate i promjene na jezičnom planu. Tako sintagma iz najranije, narativne verzije *drži ruke* u dijaloškoj verziji postaje *drage noge*, a kasnije u jednoj varijanti dramtizirane verzije dobija oblik *negove noge*. Ponekad te promjene nastaju zbog nešto izmijenjenoga konteksta, ali najčešći im je uzrok ili krivo čitanje ili pisanje iz pameti.

Dvjestama vrstama transformiranja iz manjih u veće cjeline osmerački dvostih omogućuje kvantitativne promjene, tako da se upravo na tom principu (dodavanjem, odnosno umetanjem ili pak »razmnožavanjem« jednog dvostiha u više parnih struktura) formiraju s vremenom od manjih, nukleusnih lirsko-narativnih pjesama (s oko stotinu jedinica) velike cjeline, makrostrukture koje sadrže i do 2000 jedinica.

Kvalitativne promjene kao nosioci strukturalnih transformacija iz žanra u žanr. Pomake u kvaliteti, to jest žanrovske preobrazbe omogućila je, kako je već rečeno, sadržajna strana pučko-vjerskih tekstova prvotne, lirsko-narativne faze. Već se u takvim sastavcima zapaža stanoviti dijaloško-dramatski doživljaj teme. U pjesmi »ot muki Hristovi« iz kraja XIV st., uz narativni javlja se dobrim

dijelom i dijaloški tekst (pjesnik se obraća vjericima, Marija sinu na križu), u kojemu i stihovana najava Marijina plača zvuči kao didaskalija:

Blizu križu ona staše
tere grozno uzdihaše:
»Tebè tužu, dragi sinu, ... «

Više dinamike u isprepletanju narativnih i dijaloških dijelova nalazimo u drugom početnom pasionskom tekstu koji se sadržajem skidanja s križa nastavlja na prethodni a počinje stihom »Egda čusmo želne glasi« (potječe također iz kraja XIV st.). U toj pjesmi u upravni govor Isusovih pratilaca i Josipa iz Arimateje unesene su još Marijine i Petrove riječi.

Svođenje teksta na govor pojedinih osoba najznačajniji je elemenat u kvalitativnoj promjeni teksta, pri čemu se upute (didaskalije) i svojom vanjskom pojavnošću ističu kao glavni nosioci strukturalne transformacije. U daljnjim razvojnim stupnjevima narativni dio, onaj u kojem se sadržaj priča, zauzimat će sve manje mjesta i govorit će ga stanovita osoba (najčešće Anjel) da bi se na kraju sveo na Anjelov prolog i epilog, kao što je u glagoljskom prikazanju »Muke« iz 1556.

Podjelom teksta na govor pojedinih osoba didaskalije će sve više postajati ona tekstualna oznaka pomoću koje će se izražavati svi pojačani elementi dramskog i scenskog obilježja pojedine cjeline. Za razliku od tekstova dijaloške razvojne faze, koji su imali kao uputu samo označenu osobu koja govori, u sastavcima prvotne dramatičacije didaskalije predstavljaju nešto šire upute, jer sastavljač ima već pred očima scenu s personalom i ambijentom, s pokretima i međusobnim odnosima osoba. Prijelazom na novi žanrovski tip, razvijenu dramu ili prikazanje, razvijat će se i osjećaj za detaljnije ponašanje glumaca, što će se odraziti i na didaskaliji, na primjer:

»Malo postavši reče Isus«.

U tekstu još razvijenijeg tipa, u cikličkom prikazanju »Muke« iz 1556, doći će do izražaja zahtjevi za još istančanijom i profinjelijom glumom, pa će sastavljač upućivati:

»Tu Isus reci pogledavši na mater«
»Tu Isus reci tiho na križu«.

Dakle, bitni kvalitativni pomaci očituju se najvidljivije u formuliranju didaskalija, ali postupno će dolaziti do izražaja i neki drugi elementi, kao što je u kasnijem razvojnom stupnju podjela na činove, a tijekom svih žanrovskih tipova postupno gubljenje uloge narativnog teksta pred dijaloškim. No sve te kvalitativne

promjene bit će popraćene i promjenama u kvantitativnim elementima i to ne samo interpolacijom novih dvostihova ili skupina dvostihova, nego i širenjem sadržaja te povećanjem broja osoba.

U daljnjoj obradi i analizi strukturalnog transformiranja pasionskih dramskih tekstova srednjovjekovne epohe trebat će uspoředo pratiti i kvantitativne i kvalitativne postupke. Ti postupci imaju svoju ulogu u procesu progresivnog razvoja transformacijskih dramskih struktura, a taj progresivni razvoj ujedno je i glavno obilježje hrvatske srednjovjekovne drame uopće, obilježje koje u nizu pasionskih tekstova razvojno povezanih završava cikličkim prikazanjem »Muke« iz 1556. Iako time neće biti prekinut genetski niz pasionskog ciklusa, sve ono što se javlja poslije predstavlja drugačije oblike transformiranja u kojima se ogleda duh i ukus novog vremena.

b) Stupnjevi žanrovskog preobražaja

Ni za jedan dosada poznati anonimni tekst hrvatske srednjovjekovne poezije i drame nije utvrđeno da je početan, izvoran, tj. da je matični tekst svoje verzije, tzv. osnovnica.⁶ Bilo po pogreškama bilo po nekim osobitostima u drugim varijantama, uvijek se mora zaključiti kako je pred nama tek prijepis. To također znači da se u praksi nikad ne susrećemo s pravim ili s prvim autorom, jer pred sobom uvijek imamo neku vrst prerade, dorade ili preinake, pri čemu su i unutar tekstova jedne verzije, to jest jednog razvojnog stupnja, kad se radi o dramskim tekstovima, u svakoj sačuvanoj cjelini, makrostrukтури, jedni dijelovi dodani a drugi ispušteni.

Upravo zato svaki tekst hrvatske srednjovjekovne drame treba shvaćati i kao zasebnu, autonomnu tvorevinu, ali i kao tekst kojemu uvijek možemo pretpostaviti nešto savršeniju varijantu kao osnovnicu. To posebno treba imati na umu kad se interpretira pojedina tekstualna cjelina jer je treba tumačiti i kao jednu od više mogućih varijanata, a u isto vrijeme kao žanrovsku verziju unutar cijeloga genetskog niza jedne tematske skupine.

Pretpostavka o većem broju mogućih, zasada nepoznatih varijanata pojedinog žanrovskog tipa, ostaje i dalje aktualna. Još do nedavno nedovoljan broj poznatih tekstova nije omogućavao da se uspostavi potpuna slika razvojnog niza pasionskih dramskih tekstova. Pišući svojedobno o razvoju hrvatskih crkvenih prikazanja, F. Fancev je mogao samo pretpostaviti kako su se ona razvila iz dijaloških oblika bratovštinskih pjesama⁷. Ali te dijaloške tekstove

⁶ I taj termin uzimam prema spomenutoj knjizi B. Popovića.

⁷ F. Fancev, »Hrvatska crkvena prikazanja«, *Narodna starina*, XI, 1932, posebno na str. 145.

on još nije mogao poznavati. Ta se pretpostavka, međutim, ubrzo obistinila kad je poslije II svjetskog rata pronađen najprije Picićev latinički »Pláč«, a zatim njegova glagoljska varijanta iz Vrbnika⁸. Tek se tada mogla sigurnije uspostaviti slika o neprekinutom nizu razvojnih stupnjeva hrvatskih dramskih tekstova pasionskog ciklusa. Sve nam to govori kako i današnja mišljenja o tom dijelu hrvatske književnosti ne mogu biti u svemu konačna. Doduše, kad bi se pronašli i neki novi tekstovi, oni vjerojatno ne bi mogli stubokom izmijeniti sadašnju sliku tog razvojnog niza, ali bi mogli pomoći da se utvrde izravniji odnosi među tekstovima jedne razvojne faze, kao i to da se proširi slika njihova geografskog rasprostiranja.

Do danas možemo utvrditi četiri razvojna stupnja, odnosno četiri žanrovska tipa hrvatskih srednjovjekovnih pasionskih tekstova: 1. lirsko-narativna pjesma, 2. dijaloški »pláč«, 3. prvotna dramatisacija, 4. razvijeno prikazanje⁹. Dakle, glavne osobitosti razvoja ogledaju se u žanrovskom preobražaju iz jednog u drugi razvojni stupanj, ali se poneki preobražajni postupci, bez kvalitativnog žanrovskog skoka, ostvaruju i unutar tekstova istog razvojnog stupnja. Iz praktičnih razloga te ćemo inačice unutar istog razvojnog stupnja zvati *varijantama*, a tekstove između kojih postoje bitnije kvalitativne razlike (uglavnom su to razlike koje odvajaju žanr od žanra) nazivat ćemo *verzijama*¹⁰.

Kvantitativni postupci zapažaju se kad uspoređujemo tekstove istog žanrovskog tipa i tekstove koji pripadaju različitim, ali bliskim žanrovskim tipovima. Kako je već rečeno, kvantitativni postupci sami po sebi uglavnom ne mijenjaju žanrovsku strukturu teksta pa su s tog stajališta *statični*, dok kvalitativne postupke možemo smatrati *dinamičnima* jer uglavnom djeluju na preobražaj u novu žanrovsku kvalitetu. Elementi pomoću kojih se iskazuju kvalitativni postupci jesu: podjela na uloge, sve istančanija razrada didaskalija, podjela na činove itd. I kvantitativni su postupci redo-

⁸ Najprije ga je spomenuo V. Štefanić (*Glagoljski rukopisi otoka Krka*, Djela JAZU, 51, Zagreb 1960, str. 432). Štefanić je kasnije dao i opširniji opis (*Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije*, I dio, 1969, str. 289—290).

⁹ O tim razvojnim stupnjevima govorio sam na znanstvenom skupu Dani hvarskog kazališta (Hvar, 8—12. svibnja 1985), pod naslovom »Razvojni put hrvatske srednjovjekovne drame«. Vidi *Dani hvarskog kazališta*, 12, Split 1986.

¹⁰ U jezičnoj praksi razlike između ta dva termina gotovo i nema. Klaićev *Rječnik stranih riječi* oba termina tumači kao *inačice*. Ni Robertov *Dictionnaire français* ne pravi veće razlike, jedino što termin *version* upotrebljava i kad se radi o prijevodu (»version latine, allemande«). O terminološkoj složenosti tog problema govori i B. Popović (op. cit., str. 23—25) te pokušava dati moguća razgraničenja: »Varijanta je sinonim verzije, ali zahvata sitnije, nesamostalnije i nebitnije jedinice strukture« (str. 29), što bi značilo da verzija zahvaća bitnije strukturalne jedinice.

vit pratilac prijelaza u novi žanr, jer su tekstovi novog žanra obično veći od tekstova u prethodnom, obično imaju i veći broj osoba, ali sve te osobitosti nisu bitan elemenat žanrovske preobrazbe.

Pri obradi razvojnih stupnjeva nužno je prikazati i odnose među varijantama, to jest među tekstovima istog razvojnog stupnja, iste verzije, jer se tako daje bolje utvrditi slika genetskog niza. Sve to pak svjedoči o stalnom procesu, o slobodnom začinjavačkom pristupu svakom tekstu, a ta sloboda, zbog slabije obrazovanosti prepisivača ili prerađivača, rezultirat će nerijetko umanjivanjem vrijednosti predloška. Ipak, inventivniji, a vjerojatno i obrazovaniji sudionici u tom procesu uvijek će dati složenije te sadržajno bogatije tekstove, pa tako ponekad i nove strukture.

Prvi razvojni stupanj — lirsko-narativne pjesme. Prvi tekstovi pasionske tematike, kojima ne znamo izravni strani uzor, nastali su za pjevanje u bratovštinskim pučkim pobožnostima. Iako u početku nisu imali nekakvu scensku namjenu, oni su zbog mističko-asketskog, to jest emotivnog sastavljačeva stava, zbog izravnosti i obostrane komunikativnosti između izvodača i vjernika, sadržavali i neke dramatične elemente pogodne za doživljaj scenske predodžbe.

Početnu fazu predstavljaju dvije lirsko-narativne pjesme koje su sadržajno povezane a do nas su došle u nekoliko varijanata. Prva je poznata pod naslovom »Pisan od muki Hristovi«, a sačuvana je u nekoliko rukopisa od kojih je najraniji tekst u glagoljskom zborniku Nacionalne biblioteke u Parizu (kraj XIV st.), što ga je objavio Josip Vajs (bilježiti će se oznakom VA).¹¹ Nalazi se još u jednom latiničkom korčulanskom zborniku iz XV st., koji se izgubio ali je njegove pjesme iz jednog kasnijeg prijepisa objavio Vid Vuletić Vukasović.¹² U spomenutom zborniku to je druga po redu pjesma u skupini od sedam pjesama pod zajedničkim naslovom »U nedilju od palmi« (bilježimo je oznakom VU2), a njena istovjetna varijanta u istoj skupini pjesama nalazi se još u Budljangskoj pjesmarici iz 1640. (bilježimo je oznakom BU2).¹³ Ta pjesma obrađuje Isusovu muku i plač njegove majke pod križem.

Druga pjesma sadržajno se nastavlja na prethodnu i obrađuje skidanje Isusa s križa te njegovo polaganje u grob. Bila je najprije poznata kao tekst u glagoljskom *Petrisovu zborniku* iz 1468, gdje započinje stihom »*Egda čusmo želne glasi*«, a objavio ju je V. Ste-

¹¹ J. Vajs, »Starohrvatske duhovne pjesme«, *Starine JAZU*, 31, 1905, str. 258—275. Sve pjesme toga glagoljskog zbornika obradila je i objavila u suvremenoj transkripciji i transliteraciji Dragica Malić *Jezik starije hrvatske pjesmarice*, Zagreb 1972).

¹² V. Vuletić Vukasović, »Čakavske starinske pjesme u čast svetijem i sveticama božjim«, *Katolička Dalmacija*, Zadar 1880, br. 72.

¹³ O tome je obavijestio F. Fancev (*Vatikanski hrvatski molitvenik i dubrovački psaltir*, Djela JAZU, 31, 1934, str. XXV).

fanić (bilježimo je oznakom PE).¹⁴ Jedna njena varijanta nalazi se kao treća po redu pjesma u već spomenutoj skupini pod naslovom »U nedilju od palmi« (bilježimo je oznakom VU3), a za razliku od glagoljskog teksta ova ima u početku devet dvostihova više te započinje stihom »Čemu vrime ovo gluho.«¹⁵ Potpuno istovjetna varijanta nalazi se i u *Budljanskoj pjesmarici* (bilježimo je oznakom BU3).¹⁶ Toj varijanti bliži je i dosada najraniji poznati tekst latiničkog rukopisa što ga je nedavno otkrio László Hadrovics u Budimpešti, a koji je pisan oko 1385. (bilježiti ćemo ga oznakom HA).¹⁷ Jedan tekst iz Bole na Braču, što ga je nešto ranije objavio Josip Mihojević (nalazi se u pjesmarici iz 1612, a bilježiti ćemo ga oznakom BO) zanimljiv je već i zato što se posebno podudara s budimpeštanskom i korčulanskom varijantom.¹⁸

Nekoliko dvostihova podudarnih s tekстом prve pjesme i to one glagoljske varijante u Vajsovu izdanju (VA), nalazi se u četvrttoj i petoj pjesmi skupine »U nedilju od palmi« korčulanskog zbornika (bilježimo ih oznakom VU4 i VU5) i *Budljanske pjesmarice* (BU4 i BU5).

Tekst pjesme »Pisan od muki« (VA) ima 42 osmeračka dvostihova, a odgovarajuće varijante korčulanskog zbornika (VU2) i *Budljanske pjesmarice* (BU2) imaju po 34 dvostihova. Te se dvije varijante podudaraju s tekстом VA do 25. dvostihova, osim što tekst VA ima dvostih 17 koji nemaju ta dva teksta. Poslije dvostihova 25 VA (odnosno 24 VU2 i BU2, budući da imaju jedan dvostih manje), ove varijante teku svaka za se posebno, tako glagoljski tekst sa svojih 16 dvostihova koje nemaju korčulanski i budljanski tekst, a ovi opet sa svojih 9 dvostihova koje nema glagoljski tekst.

S obzirom na sadržaj očito je da pjesme jedne i druge varijante potječu od zajedničkog predloška (matice) koji je morao imati, ako ne sve, a ono barem neke dvostihove koji se nalaze samo u tekstu VA ili samo u tekstu VU2 (BU2). U svom samostalnom dijelu glagoljski tekst samo produžuje Marijin upravni govor plača pod križem, a korčulanski i budljanski tekst, uz molbu vjernika, opisuju Isusovo pribijanje na križ i njegovo umiranje. Kad bi se želio rekonstruirati matični tekst, osnovnica, izuzimajući

¹⁴ V. Štefanić, *Glagoljski rukopisi otoka Krka*, str. 379—380.

¹⁵ V. Vuletić Vukasović, op. cit., str. 81.

¹⁶ F. Fancev, *ib.*

¹⁷ Hadrovics ga je i objavio, i to u izvornom obliku te u suvremenoj transkripciji (»Cantilena pro sabbato. Starohrvatska pasionska pjesma iz 14. stoljeća«. Rad je objavljen kao »Predavanje u organizaciji Razreda za filologiju JAZU«, *Filologija*, 12, 1984, str. 7—23. Tu Hadrovics najavljuje i opširniji rad o rukopisu, koji će objaviti u *Studia Slavica*).

¹⁸ J. Mihojević, »Pjesmarica bolske bratovštine«, *Grada JAZU*, 32, 1978, str. 9—121, tekst na str. 58—60.

proces interpoliranja i ekstrapoliranja u mogućim prijelaznim varijantama, on bi se sastojao od svih dvostihova koje danas nalazimo u sačuvanim varijantama. Imao bi svega 51 dvostih, od čega zajedničkih 25, zatim 17 dvostihova koje ima samo VA i 9 koje imaju samo VU2 i BU2.

Dvostihovi u četvrtoj i petoj pjesmi skupine »U nedilju od palmi« (VU4, VU5 i BU4, BU5), koji se podudaraju s tekstem VA, slučajno su uneseni, jer su te dvije pjesme samo parafraze osnovne pjesme »Pisan od muki«.

Varijante pasionske pjesme o skidanju s križa i o polaganju u grob pokazuju međutekstualne odnose slične onima u varijantama pjesme o mucu. Najstariji, budimpeštanski tekst (HA) ima 66 dobro sačuvanih dvostihova. S njim se, iako ne i brojčano, gotovo potpuno podudara korčulanska varijanta (VU3) pa tako i budljanska (BU3) jer u njima ne nalazimo ni jednog dvostih koji se ne bi nalazio i u tekstu HA. Razlike proizlaze samo odatle što je prepisivač korčulanskog teksta ispuštao neke dvostihove svoga, budimpeštanskoj varijanti sličnog predloška. Tako su ispušteni dvostihovi HA 6, 23, 27, 30, 36—39, 61 i 66. Osim toga poremećen je redoslijed dvostihova prema HA 50—53, koji u tekstu VU3, s odgovarajućim jedinicama ide ovim redom: 42, 43, 41, 44.

Varijanta *Petrisova zbornika* krunja je u početku, ima 10 dvostihova manje od budimpeštanskog, odnosno 9 manje od korčulanskog teksta, ali u daljem dijelu ima u odnosu na varijantu HA nekoliko interpoliranih jedinica (tako se između dvostihova HA 14 i 15 nalaze dvostihovi PE 5—6, između 27 i 28 dvostih PE 20 te između HA 53 i 54 dvostih PE 47).

To što sve te umetnute dvostihove nema ni korčulanski tekst, koji se gotovo u svemu, osim s nekoliko ispuštenih jedinica podudara s budimpeštanskom varijantom, moglo bi se pomisliti da je sastavljač varijante PE pošao dosta samostalnim putem. Ali činjenica da se kasniji bolski tekst (BO) podudara s nekim dvostihovima Petrisove varijante s kojima se ne podudara korčulanski nego samo budimpeštanski tekst, upućuje nas na pretpostavku da su HA i PE imali bliske ili zajednički predložak (usp. podudaranja na TAB. 1).

Ako bismo uzeli u obzir sve osobitosti na koje upućuju postupci interpolacije i ekstrapolacije dvostihova u dosada poznatim tekstovima pjesme o skidanju s križa, mogli bismo pretpostaviti veličinu, odnosno rekonstruirati izgled matičnog teksta (osnovnice). Veličina pojedinih varijanata kreće se od 54 (VU3) do 66 (HA) dvostihova. Ako između poznatih nam tekstova nije posredovao mnogo veći broj varijanti, u pramatičnoj su cjelini morali biti zastupljeni svi dvostihovi koji se podudaraju u većini poznatih tekstova kao i oni koji se podudaraju barem između dva teksta,

jer ta podudaranja najvjerojatnije proizlaze iz neke ranije zajedničke matice. Ako u vezi s ovom pjesmom odbijemo one dvostihove koji se nalaze samo u jednoj od poznatih varijanata, a takvih dvostihova ima svega 5, ostaje nam 66 dvostihova koji se podudaraju najmanje u dva ili u više tekstova, a to je najmanji broj jedinica koje su morale biti zastupljene u prvotnom matičnom lirsko-narativnom tekstu.

Najveći dio odudaranja koji se zapaža u mikrostrukturama među varijantama obiju pjesama nastaje zbog krivog čitanja ili lošeg pamćenja predloška kao i zbog svojevoljnog dodavanja ili oduzimanja te mijenjanja dvostihova i sintagmi sa strane sastavljača. Tako nastaju i česti poremećaji u smislu, u redu riječi i u ritmu.¹⁹ Iako se mogu zapaziti razlike između boljih i lošijih sastavljača i prepisivača, ipak ni jedan tekst ne predstavlja apsolutno bolju i korektniju varijantu. Zato se na primjer korčulanske varijante VU2 i VU3 dadu ispraviti prema Vajsovoj te Petrisovoj ili budimpeštanskoj, kao što se ove dadu korigirati prema tim korčulanskim tekstovima.²⁰

Osim razlika na jezičnom, leksičkom, morfološkom i sintaktičkom planu između pojedinih podudarnih dvostihova varijantnih tekstova, bitnije su ovdje njihove kvantitativne promjene koje nastaju postupkom interpolacije i ekstrapolacije, što se može vidjeti već i usporedbom ulomaka dviju varijanti pjesme o muci (tekstovi VA i VU2) i pjesme o skidanju s križa (tekstovi HA i PE):

Iz pjesme o muci Kristovoj

VA	VU2
16 Tako ti nas Isus spase naše muke prija na se	16 Tako ti nas Isus spaše naše muke pria naše
17 Ne bēhomo Bogu trēbē ni mu slavi s nami pribi	
18 ni je s nami Bog uzvišen ni je prez nas Bog ponižen.	17 Nie s nami Bog uzvišen nie prez nas on ponižen.

¹⁹ U tekstu VU2, na primjer, nalazimo stih *Misli muke, gledaj čavle* umjesto *Misli čavle, misli rane*, kako je u tekstu PE, a gdje se zadnja riječ rimuje s riječi *strane* u drugom parnom stihu.

²⁰ Kao drugi stih jednog dvostiha u tekstu HA stoji: *Simo, sinu, na rastanci* (u tekstu PE *simo sinak na rastanci*), a to je očito nastalo prema pogrešci u zajedničkom predlošku jer je u pramatičnom tekstu moralo stajati ispravno i logično, kako nalazimo u nekim drugim i kasnijim varijantama (VU3: *jer smo, sinak, na rastanci* ili BO: *jer smo, sinko, na rastanci*). Osobito su u tekstu *Petrisova zbornika* česti ritmički poremećaji koji se mogu ispraviti ne samo prema ranijoj, budimpeštanskoj, nego i prema kasnijim varijantama.

Iz pjesme o skidanju s križa

HA

- 14 Molimo te vele drago
Gdi je Isus, naše blago?
- 15 Sinočka je uzeh s driva,
Tu bi majka jedva živa

PE

- 4 Molimo tē vele drago
gdē e Isus maše blago
- 5 ki nas iskupi vele drago
krviju svoeju plemenitu.
- 6 Osip tako govoraše
/-----/
- 7 Snočka ga z drēva snesmo
Tu mu bē maika edva živa

U prvom primjeru korčulanski je tekst ispustio jedan dvostih prema ranijem glagoljskom tekstu (VA 17), iako u drugim dijelovima korčulanska varijanta ima i dvostihova kojih nema u tekstu VA (v. TAB. 1). U drugom primjeru čini se da je tekst *Petrisova zbornika* nešto potpuniji, iako je loše prepisan i shvaćen. U budimpeštanskoj varijanti prenao je skok između pitanja u 14. i Jožefova (u PE Osipova) odgovora u 15. dvostihu. U tekstu PE krnji 6. dvostih predstavlja vjerojatno dio matičnog teksta kojim se najavljuje Osipov odgovor, a što je varijanta HA ekstrapolirala. Međutim, s obzirom na konciznost izlaganja peti dvostih varijante PE predstavlja sigurno nespretnu interpolaciju prepisivača tog teksta. Taj dvostih ne nalazimo ni u kasnijim varijantama.

Pri analizi tekstualnog transformiranja ne mogu se mimoći ni neka jezična slaganja i neslaganja. Kolikogod je budimpeštanski tekst korektniji, na mjestima se i on daje ispraviti prema dosta lošoj varijanti *Petrisova zbornika*. Umjesto nejasnog izraza u HA 15 *sinočka je* varijanta PE ima ispravnije: *snočka ga* (jer se odnosi na Isusa), jedino što riječ *drēva* potrebna za rimu ne stoji na kraju. Korčulanska varijanta unosi novinu: *snimiše ga naga s križa* (tu su se izgubile Josefove, odnosno Osipove riječi u prvom licu), ali drugi stih ostaje kao u HA. Bolska varijanta iz 1612. sa stihom *Sinočka ga uzeh s križa* čuva starinu u prvom dijelu (*sinočka ga*), uzima noviji leksem *križa*, ali riječju *uzeh* čuva Osipov govor u prvom licu.

Kvalitativne promjene na planu leksičko-sintaktičkom pokazuju nekoliko osebujnosti začinjavačkog poetskog procesa: upućuju na pretpostavku o brojnosti varijanata od kojih je do nas došao samo mali dio, a govore nam i o tome kako je svaki prepisivač teksta bio u većoj ili manjoj mjeri i njegov prerađivač te je u nj unosi i dio osobnih doživljaja i spoznaja.

Ipak, za pravo kvalitativno transformiranje pasionskih tekstova u cilju njihova progresivnoga žanrovskog razvoja bit će vrednije neke druge osebujnosti. Već izravno obraćanje vjernicima

stihom »Nut mislimo o tom danas...« uspostavlja dijalog među dvjema stranama. Majčino obraćanje sinu i križu u pjesmi o mucu još više pridonosi dijaloškom doživljaju teksta. Još više dijaloških elemenata ima pjesma o skidanju s križa — i nastupom Isusovih pratilaca koji se pitaju »Čemu vrime ovo gluho...«, zatim upravnim govorom Jožefa (Osipa), Marije i Petra te prisutnošću onih kojima se ovi obraćaju. Svi takvi dijelovi sugeriraju čitaocu ili slušaocu više dijaloško-dramatski nego narativni doživljaj.

Svakako, neće biti slučajno što se ispred pjesme u *Petrisovu zborniku* nalazi i jedan prozni tekst (»Pláč děvi Marie«) koji je V. Stefanić nazvao lirskim dramoletom, gdje dijalogom sudjeluju Marija Magdalena, Marija Velika i Ivan.²¹

Svojom unutrašnjom organizacijom u kojoj se isprepliću elementi narativnog i dijaloškog, pjesme o mucu i o skidanju s križa, koje se nalaze i odvojeno i spojeno (kao na primjer u *Korčulanskom zborniku* i u *Budljanskoj pjesmarici*), pokazuju izrazitu težnju k dramatskom doživljaju sadržaja. Vjerojatno je upravo ta osobitost lirsko-narativnih tekstova potakla jednog od prepisivača ili pretrađivača, jednog nama nepoznatog začinjavca, da na temelju iste versifikacijske strukture, na temelju istog poetskog procesa, služeći se i nekim stranim obrascem, izvrši transformaciju lirsko-narativnog teksta i preobrazi ga u novu poetsku kvalitetu, u novi žanrovski tip.

Drugi razvojni stupanj — dijaloške pjesme. Preobražaj iz narativnog u dijaloški tip izvršen je s nešto jačim prijelazom i pomakom ne samo u kvalitativnim nego i u kvantitativnim postupcima. Za razliku od tog prethodnog tipa, čijoj najvećoj, danas nepoznatoj varijanti možemo pretpostaviti da je, prema dosada poznatim varijantama dviju lirsko-narativnih pjesama, imala do 120 dvostihova (51 u varijantama pjesme o mucu i 69 u varijantama pjesme o skidanju s križa), već i najraniji, nesačuvani dijaloški tekst morao je imati oko 500 dvostihova, kako se može zaključiti prema danas poznatim dijaloškim varijantama. Doduše, do nedavno se moglo samo pretpostaviti da su dramatiziranim tekstovima morali prethoditi dijaloški tipovi,²² pa je ta pretpostavka tek u novije vrijeme i potvrđena pronalaskom dva gotovo potpuno sačuvana dijaloška »plača«. Najprije je god. 1953. C. Fisković objavio »Pláč« latiničke rapske pjesmarice Matija Picića iz 1471 (oznaka PI),²³ a zatim je 1960. V. Stefanić obavijestio o jednom glagoljskom vrbničkom tekstu iz kraja XV st. (oznaka

²¹ V. Stefanić, *Glagoljski rukopisi otoka Krka*, str. 379.

²² Već spomenuta tvrdnja F. Fanceva (v. bilj. 7) kako su se prikazanja razvila iz dijaloških oblika bila je izrečena prije nego što su nam bili poznati dijaloški tekstovi tog razvojnog niza.

²³ Usp. bilj. 5.

VR).²⁴ Tim je tekstovima popunjena praznina u dotada samo pretpostavljenom genetskom nizu hrvatskih pasionskih tekstova.

U međuvremenu je pronađen i objavljen još jedan splitski latinički, ali samo fragmentarno sačuvan tekst (bilježić ćemo ga oznakom SP), koji je po svemu sudeći morao pripadati nešto skraćenoj varijanti dijaloškog tipa, ako ne predstavlja još jednu, nama nepoznatu prijelaznu fazu iz narativne u dijalošku verziju.²⁵

Već po broju dvostihova Picićev i vrbnički tekst vrlo su bliski — prvi ima 502, a drugi 498 dvostihova. To, međutim, ne znači da se oni ne podudaraju samo u 4 dvostiha, jer se međusobna odstupanja, bilo da se radi o postupku interpolacije ili ekstrapolacije, zapažaju na više mjesta u obostranom pravcu. Osim toga što Picićev tekst nema prva dva dvostiha vrbničke varijante, on u odnosu na taj tekst ima praznine na još 7 mjesta tako da u svemu njemu nedostaje 38 dvostihova prema vrbničkom »plaču«. Ali isto tako i vrbnički tekst u odnosu na rapsku varijantu ima praznine na 33 mjesta s 42 dvostiha manje. Na ovom mjestu moguće je samo fragmentarno demonstrirati te odnose (usporedi i shemu podudaranja na TAB. 2):

VR: 1—2, 3—9, 10, 11—14, 15—17, 18, 19—25, 26—42, —, 43—47,
PI : —, 1—7, —, 8—11, —, 12, —, 13—29, 30, 31—35,

VR: 48, 49—63, —, 64—73, 74—75, 76—78, —, 79—107, ...
PI : —, 36—50, 51, 52—61, —, 62—64, 65—66, 67—95, ...

Već iz ovakvog djelomičnog prikaza može se vidjeti kako se međusobno isprepliću interpolirane i ekstrapolirane mikrostrukture. Isto se tako primjećuje, kao osebnost varijantnih odnosa unutar jedne verzije, da nema većih pomaka u skupinama nepodudarnih dvostihova, što proizlazi iz njihova bliskog sadržajnog toka i obuhvata.

Temeljna osobina dijaloškog tipa je u tome što se u odnosu na prethodni tip pojavljuje s daleko većim brojem dvostihova i što je njihov tekst organiziran kao dijaloški iskaz, s podjelom na uloge. Doduše, u Picićevoj varijanti nisu označene didaskalije, ali su stanovitim razmacima označena mjesta gdje nastupa nova osoba. U vrbničkom je tekstu podjela s oznakom tko govori dosljedno provedena, iako ne uvijek i točno, ali je tu čak i izraziti narativni dio dan u usta Anjelu kao osobi s dramskom ulogom.

²⁴ Usp. bilj. 8.

²⁵ Tekst su gotovo istovremeno objavili N. Kolumbić (»Splitski ulomak jedne dijaloške pjesme iz početka XVI. stoljeća«, *Zadarska revija*, 7/1958, br. 2, str. 160—164) i C. Fisković (»Ulomak Gospina plača iz Splita«, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, XXIV/1958, str. 283—287).

Didaskalije već ovdje nisu samo oznake tko govori nego i kome se govori, kao da imaju težnju pobuditi stanovitu vanjsku dinamiku, iako tako koncipiran tekst nije još pogodan za živu scensku igru. Oznake o obraćanju pojedinim osobama ne odnose se samo na one koje govore tekst nego i na druge koje bi morale biti prisutne. Tako osim odnosa među aktivnim licima: *Jivan govori gospoi, Gospa sinu govori, gospodin k maici govori, Gospoja Ivanu i magdalenii govori, Mandalena gospoi govori* itd. didaskalije na stanoviti način uvode u radnju i druge osobe: *Anjel puku govori, Gospoe vratarom govori, Gospoe govori zidovom, gospodin govori vladikom erusalimskim, gospodin vapiše k otcu* itd.

Doduše, i u ovom tekstu opažaju se stanovita kolebanja u najdosljednijem ostvarivanju dijaloške organizacije jer je na nekoliko mjesta, vjerojatno nepažnjom prepisivača, narativni tekst koji je morao govoriti Anjel dan bez oznake osobe.

Odlika verzije dijaloških tekstova je i u tome što u odnosu na prethodne narativne pjesme oni širē sadržaj. Dok narativni tekstovi sadrže uglavnom muku Isusovu, plač Marijin, skidanje s križa i polaganje u grob, dijaloški »plačevi« započinju Ivanovim navještanjem muke, Marijinim dolaskom pred Pilatov dvor, a nastavljaju s više umetnutih scena i osoba kojima se tekst znatno proširuje u daljnjem nastavku radnje. Zato i podudaranja s narativnim tekstom muke, na primjer onim Vajsova izdanja (VA), započinju u vrbničkoj varijanti tek od njezina 193. dvostihā, ili od 165. dvostihā u Picićevu tekstu.

Treba, međutim, istaći da su podudaranja između dijaloških i narativnih tekstova u broju dvostihova vrlo mala. Iz najranijih varijanti dviju narativnih pjesama (VA i PE) od ukupno 100 dvostihova došlo je do dijaloških tekstova samo njih 11 i to posrednim putem. Od vremenski bližih narativnih varijanti (VU2 i VU3) koje imaju ukupno 88 dvostihova našlo se u dijaloškim tekstovima njih 25, dakle nešto više nego iz ranijih varijanti. Prema tome, kad bismo uzeli u obzir samo taj kvantitativni pokazatelj, ne bismo mogli govoriti o bliskoj srodnosti između tekstova dviju verzija, ako ne bismo pretpostavili i neku prijelaznu verziju između narativne i dijaloške faze. Ali kvantitativni pokazatelj i nije jedini čimbenik koji nameće osjećaj tekstualne srodnosti jer tome pridonosi još bliskost u interpretaciji istog sadržaja, u načinu stihovanja, u ritmičkoj strukturi te u leksičkim, sintaktičkim i stilskim osobitostima. Da i nije bilo prijelazne verzije, lirsko-narativne pjesme mogle su biti privlačna i nezaobilazna okosnica pri nastanku dijaloških tekstova. A možda se prijelazni tekst krije u zasada fragmentarno poznatoj splitskoj varijanti (SP) od čijih se 14 sačuvanih dvostihova njih 11 podudara s dijaloškim tekstovima VR i PI. To je morala biti nešto proširena narativna verzija s češćim

dijaloškim segmentima. Uostalom ostaci narativnog iskaza potkrali su se i na nekim mjestima danas poznatih dijaloških »plačeva«, kao kad se na primjer u vrbničkoj varijanti ispred upute *Gospoe puku govori* nalazi i uputa u obliku narativnog dvostiha: »poča gospoe tar vapiti / s glasa mučno govoriti«.

Svakako, lirsko-narativni tekstovi ostavili su u nasljeđe dijaloškoj verziji iste versifikacijske i poetske postupke, prije svega način interpoliranja:

VR

- 452 Mandaleno sestro draga
gledai meštra martva naga
- 453 gledai sada meštra tvoga
poznaš li sada sinka moga
- 454 suzami nogi ti umivai
i kosami ti otirai.

VU3

- 28 Mandalina vele draga
gledaj meštra mertva naga
- 29 Darzi noge i celivaj
i kosami sve otiraj.

Slični postupci interpolacije i ekstrapolacije vidljivi su i među varijantnim tekstovima dijaloške verzije, kako je pokazano ranije na shemi brojeanih odnosa (vidi i TAB. 2). Ovdje se, međutim, radi o usporedbi dvaju tekstova različitih verzija pa će se neka odstupanja odraziti i na jezičnom planu. Korčulanski tekst (VU3) ima *vele* i *darzi* (od *drži*), a vrbnički, dijaloški te riječi zamjenjuje sa *sestro* i *suzami*. Sve je to u skladu s lako uočljivom činjenicom da sastavljači novih verzija uz veće kvantitativne pomake rado zadiru i u smislaone preinake. To je lako i shvatiti jer su sastavljači varijantnih tekstova više prepisivači, a sastavljači novih verzija pravi prerađivači pa su se vjerojatno smatrali i slobodnijima. Tu ćemo pojavu još bolje vidjeti na primjeru gdje će se usporediti po dva varijantna teksta iz dvije verzija:

VA Sina božja hoć roditi / i blažena ti hoć biti
VU2 Sina božja hoć roditi / i blažena hoćeš biti

PI Sina božja hoć roditi / i vesela viku biti
VR Sina božja hoć roditi / i vesela oćeš veku biti.

Iz navedenih primjera je očito kako se varijantni tekstovi više podudaraju i na planu jezičnih osobitosti. Dok oba teksta narativne verzije zadržavaju u drugom stihu i *blažena*, vjerojatno je već prvi sastavljač dijaloške verzije unio novi pridjev i *vesela*, što su zadržali i ostali sastavljači dijaloških varijanata. Isto će se tako u varijantama sljedećeg žanrovskog stupnja, dramtizacije, pojaviti nove i drugačije leksičke osobitosti, što ćemo pokazati kasnije.

Dijaloška verzija pasionskih tekstova, u odnosu na prethodnu narativnu fazu, unosi tekstualno i strukturalno izdvojene osobe kao sudionike u upravnom govoru, u dijalogu. To su prije svega

aktivna dramska, a po nekim elementima i scenska lica, koja već sačinjavaju mali ansambl: *Anjel, Gospa (majka), Ivan, Magdalena, Gospodin (sin) i Osip*. Međutim, određenu scensku predodžbu pobuđuju i pasivna, ali u tekstu prisutna lica kojima se obraćaju aktivne osobe. To su, kako je već navedeno: *puk, vratari, židovi (žudiji), vladike erusalimske, otac*.

Didaskalije koje u tim dijaloškim pjesmama upućuju na obraćanje govornika drugim osobama, koje pobuđuju na stanovito kretanje i dinamiku, bile su vrlo važan čimbenik koji je nekog od novih prerađivača potaknuo da na temelju kvantitativnih i kvalitativnih postupaka sastavi tekst sa svim odlikama dramske koncepcije, s mogućnostima scenskog izvođenja, dakle da produži genetski niz novim žanrovskim tipom.

Treći razvojni stupanj — prvotna dramatizacija. Novi žanrovski tip, to jest novi kvalitativni skok predstavlja nekoliko poznatih varijantnih tekstova, pri čemu je potrebno istaći da se u procesu ove preobrazbe zapažaju mnogo veće podudarnosti između tekstova dijaloške i dramatizirane verzije.

I dramatizirane varijante postale su nam poznate tek pred 50 godina, kad je F. Fancev 1938. objavio »Pláč blažene dive Marije« fra Šimuna Klimantovića iz 1505.²⁶ Doduše, već je I. Kukuljević 1856. objavio ulomak Klimantovićeve »Pláča«, misleći da je fra Šimun i autor tog djela.²⁷ Objavljujući Klimantovičev tekst Fancev se nije služio njegovim originalnim rukopisom nego Kukuljevićevim prijepisom i glagoljskim prijepisom fra Šimuna Glavića iz 1528, što mu je zamjerio V. Štefanić.²⁸ Taj Klimantovičev tekst (bilježít ćemo ga oznakom KL) ima 560 dvostihova, ali se čini da je stariji od njega malo manji glagoljski tekst »pláča« koji se čuva u Arhivu JAZU, a koji ima 500 dvostihova (bilježít ćemo ga oznakom AK). Fancev je spomenutom izdanju dodao i odstupanja tog teksta pa ga je i tim prilogom moguće rekonstruirati.²⁹ Uz spomenuti Klimantovičev tekst te Glavićev prijepis (koji ima samo prvih 260 dvostihova) i Akademijin rukopis postoji još jedan Klimantovičev, to jest četvrti glagoljski prijepis iz 1514, koji se čuva u Publichnoj biblioteci u Lenjingradu, a za koji je V. Štefanić utvrdio da se posve podudara s prethodnim tekstom istog sastavljača.³⁰

²⁶ F. Fancev, »Pláč blažene dive Marije«, *Građa JAZU*, 13, 1938, str. 193—212.

²⁷ I. Kukuljević Sakcinski, *Pjesnici hrvatski XV vieka*, Zagreb 1856, str. 41—45.

²⁸ V. Štefanić, »Riječki fragmenti. Glagoljica u riječkoj općini«. *Zbornik Historijskog instituta JAZU u Zagrebu*, 1961, br. 3, str. 222.

²⁹ F. Fancev, op. cit., odstupanja su navedena na str. 208—212.

³⁰ V. Štefanić, »Riječki fragmenti«, str. 227.

Svi su ti varijantni tekstovi i po kvantitativnim i po kvalitativnim elementima dosta bliski, pa tako ni tekstovi AK i KL ne pokazuju neka veća odstupanja bilo u postupcima interpolacije ili ekstrapolacije. Ti se odnosi u broju podudarnih jedinica mogu nazreti i na primjeru brojčane usporedbe prvih 200—250 dvostihova:

AK: — , 1—70, — , 71—95, — , 96—108, — , 109—134, — ,
 KL: 1—34, 35—104, 105, 106—130, 131, 132—144, 145, 146—171, 172,

AK: 135—155, — , 156—179, — , 180—194, — , 195—220, 221,
 KL: 173—193, 194, 195—218, —19, 220—234, 235—236, 237—262, — ,

Računajući i krnji početak u Akademijinu tekstu, Klimantovićeva varijanta u odnosu na taj tekst ima svega 22 interpolacije s ukupno 61 dvostihom, a samo jednu ekstrapolaciju s jednim jedinim dvostihom. To ne mora značiti da je Klimantovićeva varijanta potpunija, nego da je najvjerojatnije sam prepisivač unio veći dio interpolacija kao tipičnih postupaka začinjavačkog poetskog procesa. Tip takva kvantitativnog postupka ne razlikuje se od postupaka koje smo primijetili među varijantnim tekstovima ranijih verzija. Pogledajmo i ovdje jedan primjer:

AK	KL
70 Ovo vsude išću nega er ga ljubi duša moja	104 Ovo vsude išću toga Isuhrista boga moga
	105 po vsem gradu i kuntratah po vsih pustih boga jata;
71 ja ga ne vim ni nahajam zato od tuge pomankavam.	106 ne viju ga ni nahajam i od tuge pomankavam.

Uz ostale jezične i smislaone pomake te izrađeniji stih Klimantović je Marijin dijalog s Mandalenom obogatio i slikom njena lutanja za sinom po gradu i po ulicama, čime je pokazao sposobnost posebnog uživljavanja u predložak. Ali bez obzira na takve manje intervencije koje se mogu smatrati i stanovitim autorskim prinosom, varijantni tekstovi trećeg razvojnog stupnja pokazuju među sobom više kvantitativnih srodnosti. Od ukupno 561 različitog dvostihova navedena se dva teksta podudaraju u 498 jedinica.

Klimantovićev je prvi »Plač« morao nastati neznatnijim kvantitativnim pomakom u odnosu na neki raniji predložak, bliži varijanti AK. Ali kako u njemu ima dvostihova kojih nema u Akademijinu tekstu, a ima ih u ranijim verzijama (npr. u tekstovima VR i PI), može se zaključiti da je AK skraćena varijanta zajedničkog predloška, nastala na principu interpoliranja i ekstrapoliranja, kako nam pokazuje primjer isječka u podudaranjima:

AK	KL	VR	PI
179	218		
	219	384	368
180	220		

U Akademijinu tekstu ispušten je čitav uvodni narativni dio koji u skupini od 34 dvostiha ima Klimantovićeve varijanata. Ali kako je Klimantović dio tog teksta nespretno stavio u usta Ivanu, pa tu Ivan priča o sebi u trećem licu, moramo pretpostaviti da je tu zbrku napravio služeći se nekim drugim, ranijim predloškom koji je morao biti potpuniji od Akademijine varijante.

Podudaranja među varijantnim tekstovima ove dramatizirane verzije govore nam o njihovoj bliskosti i o njihovoj težnji da što bolje sačuvaju zajedničke osobine žanra kojem pripadaju, ali isto tako i odstupanja među njima upućuju na to da je morao postojati mnogo veći broj varijantnih tekstova nego što ih mi danas poznamo.

Što se tiče prijelaza iz žanra u žanr on je i ovom prilikom obilježen znatnijim kvantitativnim i kvalitativnim pomacima. Već usporedbom podudarnih dvostihova između tekstova dijaloške (VR i PI) i tekstova dramatizirane verzije (AK i KL) može se vidjeti kako, usprkos približno jednakom broju dvostihova u svakom od četiri teksta, to ne odgovara i njihovu odnosu u broju podudarnih jedinica. Od svojih 560 dvostihova tekst KL se podudara s 201 dvostihom teksta VR (odnosno 192 teksta PI), a isto tako od 500 dvostihova teksta AK 192 ih se podudara s tekстом VR (odnosno 183 s tekстом PI).

Svakako — osnovnica dramatiziranog »plača«, ne isključujući stanovite postupke ekstrapolacije, morala je nastati većim interpoliranjem čitavih skupina novih dvostihova umetnutih u jednu od nepoznatih nam dijaloških varijanata (vidi djelomični prikaz podudaranja i odstupanja prema poznatim tekstovima u brojčanjoj shemi na TAB. 3).

Razlike između dviju verzija neće se zapažati i u drugoj vrsti kvantitativnih postupaka, na primjer u unošenju novih motiva i scena. U tome su Akademijin i Klimantovićev tekst čak i nešto mršaviji od dijaloških varijanata, usredotočeni su uglavnom na plač Marijin, kako je to istaknuto i u naslovu Klimantovićeve teksta (*Počenet plač blažene dive Marije*). Zato je, uz neke druge scene i motive, prvi sastavljač dramatizacije ispustio lik Isusa, koji se u dijaloškom tekstu javlja više puta, a ovdje jednom, i to kao pasivna osoba.

Međutim, iako je dramatizirani tekst obuhvatio nešto manji broj fabulativnih jedinica, on je u odnosu na dijalošku verziju

unio i pokoji dijalog više (npr. posjet Josipa i Nikodema Pilatu), a posebno je povećao broj osoba. Kao aktivni sudionici u radnji tu se svojim tekstom javljaju: *Ivan, Gospođa, Marija Mandalena, Pilat, Anđel, Osip, sluga Pilatov i miles vitez*, dok pasivno na sceni sudjeluju još: *Marija Jakovla, Marija Salome, puk, oficijali dvora Pilatova, Gospojno tovarništvo, židovi, Sin, centurion*. Dijaloška verzija tako ima 6 aktivnih i 5 pasivnih osoba, ili skupina osoba, a dramaturgija po 8 jednih i drugih.

Bitni nosioci žanrovskog preobražaja ipak su kvalitativni postupci. Kao što je to bilo vidljivo i kod ranijih prijelaza u novi žanrovski tip, tako i ovdje nailazimo na veće kvalitativne pomake u smislenim obilježjima teksta, što se može protumačiti sviješću sastavljača nove strukture o stanovitom »stvaralačkom« udjelu u transformiranju.

Kao primjer navest ćemo već poznate zajedničke dvostihove koji se javljaju i u dramaturgiji:

- VA Sina božja hoć roditi / i blažena ti hoć biti
 VU Sina božja hoć roditi / i blažena hoćeš biti
- PI Sina božja hoć roditi / i vesela viku biti
 VR Sina božja hoć roditi / vesela oćeš veku biti
- AK Sina božja hoć roditi / i vesela vazda biti
 KL Sina božja hoć roditi / i vesela vazda biti.

I ovdje se dvostihovi u varijantama dramaturgije riječju *vazda* umjesto *viku/veku* izdvajaju od tekstova dijaloških varijanata, a takvih primjera ima mnogo. Međutim, nisu uvijek takvim elementima vezane čvrsto sve varijante jedne verzije jer će se takvi pomaci pojaviti ponekad i među tekstovima iste verzije. Tako upravo Šimun Klimantović pokazuje više sličnih odstupanja u odnosu na Akademijin tekst, kao što se vidi na primjeru stiha »Ojme žalost, ojme tuge«, koji nalazimo i u tekstu dramaturgije AK i u tekstovima dijaloških varijanata VR i PI, dok ga sastavljač teksta KL mijenja u oblik: »Ojme meni moje tuge«. Nisu naime rijetki primjeri gdje pojedinci i varijantnim tekstovima znadu dati vlastita obilježja. Čini se da je takav bio i fra Šimun Klimantović.

Ono što dramskom tekstu daje osobitost žanra jest dosljedno provedena podjela čitavog teksta na pojedine uloge. To se zapaža već u Akademijinoj varijanti dramaturgije, samo što su tu didaskalije još dosta škrte, upućuju uglavnom na govornika, a vrlo rijetko na onog kome se obraća osoba koja govori. Zato su u tekstu AK najčešći oblici didaskalija: *Mati božja, Ivan, Mati božja govori, Marija Mandalena* itd., a vrlo su rijetke upute ovakvog tipa: *Osip govori Pilatu, Vitez govori Osipu* i sl. Propustom prepisivača ima u varijanti AK i dijelova bez natpisa. Međutim, tek se u Kliman-

tovićevu tekstu susrećemo s izgrađenim smislom za scensku igru pa su tu i didaskalije mnogo opširnije: *Ovdi Ivan govori blaženoj gospoi poli nju stoeći*. Uputa ne označuje samo osobu koja govori i kojoj se ona obraća, nego označuje i njen položaj na sceni. Na mjestima je taj sastavljač do u tančine razradio ponašanje Marije i njene družbe: *Ovdi oficijali od dvora Pilatova blaženoj gospoi ne daše pristupiti križu ni Pilatu, a ona se vsa previnu da se malo ne upade, a Ivan ju s Marijama uzdrža i dvigoše ju, i kad se vstu reče ovi versi vsim okolo stoećim vapijuć i plačući*. K tome Klimantović vodi brigu i o tehničkim mogućnostima izvedbe pa tamo gdje traži više osoba, na tome i ne inzistira nego tek u slučaju ako more biti tuko oficijalov.

Tekstovi trećeg razvojnog stupnja, prvotne dramatizacije, predstavljaju onaj dramski žanr u kojemu je čvrsto zacrtana scenska predodžba, tako da su, bez obzira na suženiji fabulativni raspon, ubrzo mogli postati prikladna podloga za sadržajno obuhvatnije pasionske dramske tekstove koji će predstavljati i kvalitativni pomak u novu žanrovsku strukturu.

Četvrti razvojni stupanj — razvijeno prikazanje. Poslije prvotne dramatizacije pasionskog sadržaja prirodan rezultat transformiranja te dramske strukture predstavlja tip razvijenog prikazanja, kakav je vremenski prvi po redu tekst »Muke Spasitelja našega« u glagoljskom *Tkonskom zborniku* iz kraja XV ili početka XVI st. Objavio ga je 1939. F. Fancev (bilježić ćemo ga oznakom TK).³¹

Što se tiče podudaranja u dvostihovima s tekstovima ranije verzije, prvotne dramatizacije, može se reći da je tkonska »Muka« u svoj sadržaj, koji počinje s Isusovom propovijedi i Mandalje-ninim pokajanjem a završava Isusovom smrću i Petrovim plaćem, uključila samo mali dio iz poznatih varijanata »Plača blažene djeve Marije«. Zato u odnosu na te tekstove tkonska »Muka« predstavlja gotovo neovisno djelo jer u svojih 970 dvostihova sadrži samo 21 dvostih iz Klimantovićeve »Plača«. A i ti se dvostihovi nalaze u oba teksta u uskom rasponu — u TK od 735 do 780, a u KL od 35 do 70.

S obzirom na začinjavački prerađivački proces teško je vjerovati da bi preostalih 950 dvostihova, koji se ne podudaraju ni s jednom varijantom prethodne verzije, bili plod samo jednog autora. Morao je postojati neki prethodni tekst razvijenog prikazanja u kojem su u jačoj mjeri morali biti zastupljeni i dvostihovi iz prvotne dramatizacije. Da je to i moglo biti tako pokazuje nam glagoljska »Muka Spasitelja našega« iz 1556 (bilježić ćemo je ozna-

³¹ F. Fancev, »Muka Spasitelja našega i Uskršnuće Isukrstovo.« *Gradu JAZU*, 14, 1939, str. 241—287 (tekst »Muke« na str. 247—273).

kom MU). Objavio ju je M. Valjavac 1871.³² Ta se »Muka« podudara s tkonskim tekstom u 539 dvostihova, ali je ovdje važnije istaći da se u njoj nalaze 143 podudarna dvostihova s tekstom KL, odnosno 134 s tekstom AK, dakle s varijantama prvotne dramatisacije.

Uspoređujući podudarne dvostihove oba teksta četvrtog razvojnog stupnja (ne uzimajući u obzir i riječki glagoljski ulomak Marijine uloge),³³ lako je zapaziti da u odnosu na varijantu MU, koja ima 1837 dvostihova, tkonski tekst pokazuje obilježja znatne ekstrapolacije. To se vidi već i na djelomičnoj shemi podudaranja:

MU: 1—118 119—131, 132—156, 157—184, 185—192, 193—207,
206—221,

TK: — , 83—95 , — , 1—28 , — , 29—43 ,

MU: 222—230, 231—246, 247—254, 255, 256, 257, 258—259, 260—262,

TK: 44—53 , — , 54—61 , — , 62, — , 63—64 , — ,

Osim toga u tkonskom tekstu je poremećen redosljed scena u početku, što se vidi na brojevanoj shemi. K tome činjenica da u tekstu TK nema ni jednog dvostihova koji se ne bi nalazio u tekstu MU, a da u tekstu »Muke« iz 1556. ima mnogo dvostihova kojih nema u tkonskoj varijanti, govori nam kako je tkonska »Muka« morala nastati i kraćenjem jednog zajedničkog predloška. Naime u rasponu od 1674 dvostihova u varijanti MU (119—1793) sastavljač tkonskog teksta ima samo 900 jedinica odabranih od zajedničkog predloška postupkom ekstrapolacije. Da tekst MU nije tkonskom tekstu mogao biti izravan predložak potvrđuje i činjenica da je tkonski rukopis nastao gotovo 50 godina ranije. I analiza podudarnosti sa spomenutim riječkim ulomkom upućuje na zajedničku maticu (osnovnicu) sva tri do sada poznata teksta razvijenog prikazanja³⁴ (vidi TAB 4).

Kako je tkonski tekst nastao kraćenjem jednog predloška koji je bio blizak tekstu »Muke« iz 1556. vidi se i po građenju misaono-ritmičkih cjelina:

³² *Crkvena prikazanja starohrvatska XVI i XVII vijeka* (priredio M. Valjavac, Stari pisci hrvatski, knj. XX, Zagreb 1893 (tekst »Muke« na str. 1—58). Vidi i R. Strohal, »Dodaci i isprave k izdanju Crkvenih prikazanja starih hrvatskih XVI. i XVII. vijeka«, Rad JAZU 216, str. 218—230.

³³ Tekst od 59 dvostihova iz nekoliko Marijinih replika objavio je V. Štefanić (»Riječki fragmenti«, str. 218—234, uz iscrpan komentar).

³⁴ Do tog zaključka došao sam usporedbom podudarnih dvostihova (v. moju disertaciju: *Postanak i razvoj hrvatske srednjovjekovne patoske poezije i drame*, Zadar, 1964, rukopis, str. 213—218).

MU

- 254 Ni l' to sramnost vele mnoga
ča vidiste od ovoga
- 255 takovu pomast prolijati
ku ta žena drago plati?
- 256 Bole biše nju prodati
i ubozim v pomoć dati
- 257 za č bi vridna pinez dosti
da mi trepću sad vse kosti.

TK

- 61 Škoda mnoga učinjena

ku učini ova žena.
- 62 Bole biše mast prodati
i ubozim v pomoć dati.

Tkonski je sastavljač od četiri dvostih napravio dva i k tome je dva prva zbio u jedan. Zato je karakterizacija Jude, njegov odnos prema novcu, ostala bolje sačuvana u tekstu MU.

Kako je već rečeno, tkonski tekst ne pokazuje jače genetske veze s varijantama prethodnog stupnja, osim što su i u njemu sadržane iste strukturalne karakteristike, na primjer osmerački dvostih te stilsko-jezični i poetski instrumentarij. Ali tekst »Muke« iz 1556, koji ima preko 140 dvostihova podudarnih s varijantama dramatizacije, daje zaključiti da je ta genetska veza u matičnom tekstu ovoga žanrovskog tipa bila mnogo veća.

Prvi tekst novog žanra, nastao na podlozi jedne varijante dramatiziranog »plača«, obuhvatio je odmah mnogo širi sadržaj — od Lazarova uskrsnuća do Isusova polaganja u grob. Zato su tu, osim interpolacije dvostihova, bili zastupljeni i drugi kvantitativni postupci, prije svega povećan broj scena i motiva. U odnosu na 20 takvih jedinica koje nalazimo u varijantama dramatizacije, već u tkonskom tekstu taj se broj penje na 29, a u prikazanju iz 1556. na 47. Tako je i s osobama koje sudjeluju, pa ih u tkonskoj varijanti nalazimo preko 30 (*Marija Mandalena, Isus, Petar i Filip, fariseji, Kaifa, Juda, Marija, Ivan, čovik s vrčem, Vera, Ufanje, Mudrost, Temperancija, Jakost, Pravda, Lubav, anjel, Anna, miles, 3 svidoka, 2 rabine, Pilat, Irud, žena Pilatova, junak, centurion, Veronika, 2 razbojnika, Lonjin, Nikudim, Osip, Marija Jakovla, Marija Salome*), a u cikličkoj »Muci« javljaju se i druge osobe (*Lazar, poglavica od židov, poglavica crikveni, sluga Kaifin, Šimun gubavi, spicijar, Otac mebeski, Andrija, Jakov Veliki, Jakov Mali, Toma, Bartolomej i Šimun, Tadej, Djavaal, sluga Annin, komornik, arhanjel Mihovil, prvi, drugi i treći židovin, kanceler, Marta*).

Raznoliki kvantitativni postupci u ovom su žanrovskom tipu ujedno i čimbenici strukturalne transformacije jer se razvijena prikazanja kao novi žanr ne mogu ni shvatiti bez povećanog broja osnovnih misaono-ritmičkih jedinica, bez povećanog broja scena i motiva te aktivnih i pasivnih osoba. Ti su čimbenici ujedno djelovali da se unutar četvrtog razvojnog stupnja razvio i poseban podstupanj — cikličko prikazanje. Naime, tkonska je »Muka« zamišljena

kao jednokratna predstava, ali su kvantitativni postupci u drugoj varijanti nametnuli i višekratno izvođenje (u tekstu »Muke« iz 1556. izdvojena su dva dijela: *čin na Cvitnicu* i *čin na Veliki petak*).

Ne mogu se, međutim, mimoići ni kvalitativni postupci jer su oni na bilo koji način izraz žanrovskog transformiranja. Kao što je to bilo i ranije i ovdje se mogu vidjeti podudaranja između jedinica istog razvojnog stupnja:

VR Gospodinu celov poda / v ruke židovske njega preda
 PI Gospodinu celov poda / u ruke židovske njega preda

AK Gospodin mu celov poda / v ruke židovske njega preda
 KL Gospodin mu celov poda / židovom ga v ruke preda

TK Juda njemu celov poda / i celovom njega preda
 MU Juda njemu celov poda / i celovom njega preda

Pogreška *Gospodin mu celov poda* zadržana je samo u varijantama dramatizacije (AK i KL), a to znači da je u razvojnom nizu prvom, nama nepoznatom tekstu razvijenog prikazanja, morao kao predložak biti neki tekst dramatizacije koji nije imao te pogreške. Kao što je to ranije pokazano, i ovdje se Klimantovićev tekst drugim dijelom dvostiha izdvaja u odnosu na sve druge tekstove. Jači izraz kvalitativnog pomaka zapazit će se u formuliranju didaskalija. U oba teksta ovog razvojnog stupnja one imaju posebnu ulogu, osobito s obzirom na jasno koncipiranu simultanu scenu. Zato upute moraju češće označavati kretanje glumaca na tako složenoj pozornici. To dolazi do izražaja već u tkonskom tekstu kad se malim prostorom moraju predočiti velike udaljenosti pa se taj elemenat mora označiti didaskalijom, na primjer: *Tako gredu, osla pripelaju, sede na nega Isus i kada približi se Jerusolimu... Takvih je uputa još više u cikličkom prikazanju, ali taj tekst u odnosu na tkonsko prikazanje učinio je još jedan kvalitativni pomak. U njemu je izračen smisao za još istančaniju glumu, za preciznije formulirane geste i mimiku. Kad se Mandaljena počne kajati odslušavši Isusovu propovijed, tkonski tekst daje uputu: ... i slišavši pokae se i reče. U cikličkom prikazanju upute traže više pojedinosti: ... razumivši govorenje Isusovo pokaj se i lama-jući prsi počni govoriti.*

Sve veće izvođačke zahtjeve vjerojatno je s vremenom nametala sve veća teatarska razina publike, ali su se usporedo s tim morale razvijati i organizacijske sposobnosti te i tehničke mogućnosti u pojedinim sredinama. To su bili i glavni čimbenici za nastanak cikličkog prikazanja koje se moralo izvoditi najmanje u dva, ako ne i tri navrata. Na žalost, ne raspolažemo konkretnijim poda-

cima o izvođenju, pa o recepciji publike, o sastavu izvođača i o drugim okolnostima koje su važne za otkrivanje drugih funkcionalnih vrijednosti tih tekstova možemo uglavnom nagadati.³⁵

*

Četvrtim razvojnim stupnjem strukturalna transformacija tekstova pasionskog ciklusa nije stala. Genetski niz stalno preobražanih struktura može se pratiti u renesansnom, manirističkom i baroknom razdoblju, ali srednjovjekovni tekstovi ipak pokazuju stanovito posebno obilježje, jedinstveni skup postupaka u transformacijskom procesu. Njihov se specifičan put završava tamo gdje prestaje i njihov progresivan razvoj. Od početnog lirsko-narativnog teksta do cikličkog prikazanja sva se obilježja preobrazbe svode na umnožavanje dvostihova, na povećanje broja osoba, motiva i scena, na usavršavanje teatarskih i scenskih elemenata, zbog čega i nastaju kvalitativni pomaci. Poslije cikličkog prikazanja iz 1556. transformiranje se nastavlja, ali dobija nova obilježja. Ona se temelje na sužavanju sadržajnog raspona pa se jedna uža tema, na primjer skidanje s križa, izdvaja i osamostaljuje kao posebna dramska cjelina. Takvo je na primjer prikazanje »Mišteri vele lip i slavan« (koje se našlo u istom rukopisu iz 1556) kao i nešto kasnije nastalo hvarsko »Skazanje slimjenja«.³⁶ Tu se, doduše, nastavlja genetski niz, ponavljaju se i neki postupci (na primjer ekstrapolacija i interpolacija), ali se sva novina svodi na detaljiziranje nekih motiva i scena, pri čemu se nastavlja već uvriježena manira stihovanja, dok nekih novih pomaka, bilo u žanrovskom bilo u scenskom smislu, nema. To je izraz stanovitog zasićenja i nemogućnosti da se tema osvježi novim žanrovskim kvalitetama. U razdobljima koja slijede taj će se proces nazadovanja, na primjer na liniji pasionskih tekstova, nastaviti te će se dramski tekstovi ponovo vraćati u dijaloške pa i u narativne forme, a kao jedini izraz inovacije bit će promjena temeljne mikrostrukture, pod utjecajem umjetničkog pjesništva osmerački dvostihovi prelazit će u osmeračke kvartine.

U ovom je radu obrađeno pitanje žanrovskih preobražaja pučkih dramskih tekstova i to samo sa stajališta njihova naslanjanja na domaću pjesničku baštinu. Sigurno je da su kod izrazitijih kvalitativnih skokova stanovitu ulogu morali odigrati neki, nama

³⁵ Novi pristup S. P. Novaka problematici hrvatske srednjovjekovne drame (»Logika tijela i retorika ideologije u hrvatskom religijskom kazalištu«, »Dani hvarskog kazališta«, knj. 2, 1985, str. 398—414) ohrabruju pokazujući da se i uz oskudne konkretne podatke mogu dati suvremenija osvjetljenja. Vidi i rad Dunje Fališevac, »Struktura i funkcija hrvatskih crkvenih prikazanja«, isto, str. 332—347.

³⁶ Oba teksta objavio je Valjavac (Stari pisci hrvatski, knj. XX).

danas nepoznati strani, najvjerojatnije talijanski tekstovi. Ali obrada tog problema, iako bi pridonijela općoj slici žanrovskih transformiranja, nije laka, pa i uz neke očite dokaze da su naši začinjavci imali pri ruci talijanske tekstove.³⁷ Ali moramo dopustiti i to da su se, uklapanjem u evropski književni i duhovni kompleks, neki oblici naše začinjavačke produkcije pojavili istovremeno kad i u drugim sredinama.³⁸

Čini se ipak da su u izgradnji i razvoju naših pasionskih dramskih struktura bitnu ulogu odigrale neke stilске i kompozicijske konstante začete još u najranijim tekstovima toga genetskog niza. One se kao čvrsta nit protežu kroz sve razvojne stupnjeve te ostaju važna obilježja i u tekstovima tog tematskog okvira kasnijih epoha. Najbolje se očituju u čuvanju zatvorene ritmičke strukture, jezičnih i stilskih sintagmi, kao i u njegovanju nekih tipičnih kompozicijskih elemenata, a posebno u izražaju jedinstvenoga pučkog poetskog i duhovnog obzorja.

³⁷ Teško je dosada našim srednjovjekovnim tekstovima bilo pronaći izravne talijanske uzore (v. N. Kolumbić, »Starohrvatska pasionska drama i pitanje stranih izvora«, Radovi Filozofskog fakulteta Zadar, 14—15, 1975—76, str. 259—270). Vrijedan prilog toj problematici svojom stilskom analizom daje Smiljka Malinar (»Crkvena prikazanja i sacre rappresentazioni, stilski kontinuitet i otklon od tradicije«, *Dani hvarskog kazališta*, 2, 1985, str. 133—160).

³⁸ Najnoviji prilog o takvim mogućnostima v. u radu S. P. Novaka, »O 'Robinji' Hanibala Lucića i njenom odnosu prema sijenskom dramaturškom istovrsniku«, *Forum*, XXIV, 1985, br. 4—5, str. 937—938.

Tabela 1 Podudaranje između lirsko-narativnih pjesama

VA	VU2	VA	VU4	HA	PE	VU3	BO	HA	PE	VU3	BO
1	1		1				1	45	38	36	44
2	2		2	1		1	2	46	39	37	45
3	3	23	3	2		2	3	47	40	38	46
4	4	24	4	3		3	4	48	41	39	47
5	5	25	5	4		4		49	42	40	48
6	6	26	6	5		5		50	43	42	49
7	7	27	7	6			5	51	44	43	50
8	8		8	7		6	6	52	45	41	51
9	9		9	8		7	7	53	46	44	52
10	10		10	9		8	8		47		
11	11		11	10		9	9	54	48	45	53
12	12		12	11	1	10	10	55	49	46	54
13	13		13	12	2	11	11	56	50	47	55
14	14		14				12	57	51	48	56
15	15		15	13	3			58	52	49	57
16	16		16	14	4	12	13	59	53	50	58
17			17		5			60	54	51	59
18	17		18		6			61	55		60
19	18		19	15	7	13	14	62	56	52	61
20	19		20	16	8	14	15	63	57	53	62
21	20		21	17	9	15	16	64	58		63
22	21		22	18	10	16	17	65	59	54	
23	22		23	19	11	17	18	66			64
24	23	33	24	20	12	18	19				
25	24	34	25	21	13	19	20				
26	25	36	26	22	14	20	21				
27		37	27	23	15		22				
28		38	28	24	16	21	23				
29		39	29	25	17	22	24				
30		35	30	26	18	23	25				
31		40	31	27	19		26				
32		41	32		20						
33			33	28	21	24	27				
34			34	29	22	25	28				
35				30	23		29				
36				31	24	26	30				
37				32	25		31				
38				33	26	27	32				
39				34	27	28	33				
40				35	28	29	34				
41				36	29		35				
42				37	30		36				
				38	31		37				
				39	32		38				
						30					
				40	33	31	39				
				41	34	32	40				
				42	35	33	41				
				43	36	34	42				
				44	37	35	43				

Tabela 2 *Podudaranja između dijaloških i lirsko-narativnih tekstova*

VR	PI	VU 2	VA	VR	PI	VU 3	HA
193	165	9	9	420	410		
194	166				411		
195	167			421	412		
196	168			422			
197	169			423			
198	170			424	413		
199	171			425	414		
200	172			426	415		
201	173			427	416		
202	174				417		
203	175			428	418		
		VU 4			419		
204	176	14	36	430	420		
	177			431	421		
205	178	15	37		422		
206	179	16	38	432	423		
207	180			433			
208	181	9		434	424		
209	182			435	425		
210	183				426		
211	184			436	427		
212	185			437	428		
	186			438	429		
	187				430		
213	188				431		
214	189			439	432	23	26
215	190			440	433		
216	191				434		
217	192			441	435		
218	193			442	436		
	194			443	437		
219	195			444	438		
220	196			445	439		
221	197			446	440		
222	198			447	441		
223	199			448	442		
224	200				443		
225	201			449	444		
226	202			450	445	27	33
227	203			451	446		
228	204				447		
229	205			452	448	28	34
230	206	12		453	449		
231	207				450		
232	208			454	451	29	35
	209			455	452		
233	210			456	453		

Tabela 3 Podudaranja između dramtizacija i tekstova ranijih faza

AK	KL	VR	PI	VU 2	AK	KL	VR	PI
95	130				230	271		
	131					272		
96	132				231	273		
97	133				232	274		
98	134				233	275		
99	135				234	276		
100	136				235	277	303	284
101	137	110			236	278		
102	138	111			237	279		
103	139	112			238	280		
104	140	113			239	281		
105	141				240	282		
106	142				241	283		
107	143				242	284		
108	144				243	285		
	145				244	286		
109	146	392	376		245	287		
110	147				246	288	417	406
111	148				247	289		
112	149					290		
113	150				248	291	418	407
114	151				249	292	419	408
115	152				250	293		409
116	153	142	112			294		
117	154	144	114		251	295	420	410
118	155	145	115		252	296		
119	156	146	116		253	297	421	412
120	157				254	298	167	138
121	158	181	153		255	299		
122	159	182	154		256	300		
123	160	183	155		257	301		
124	161	184	156		258	302		
125	162	185	157		259	303	169	140
126	163	186	158		260	304		
127	164	187	159		261	305		
128	165	189	161		262	306	288	267
129	166	190	162		263	307	289	268
130	167	191	163		264	308	290	270
131	168	192	164		265	309	291	271
131	169				266	310	292	272
133	170				267	311	370	352
134	171	193	165	9	268	312	371	353
	172			6	269	313	372	354
135	173			5	270	314	373	355
136	174			7	271	315	374	356
137	175	194	166		272	316	375	357
138	176	195	167		273	317		358
139	177	196	168		274	318		
140	178	197	169		275	319		
141	179				276	320		

Tabela 4 Podudaranja između razvijenih prikazanja i tekstova ranijih faza

MU	TK	KL	AK	VR	PI	MU	KL	AK	VR	PI
1344	735	117	82			1395				
1345	736	118	83			1396				
1346	737					1397				
1347	738					1398				
1348	739					1399				
1349	740					1400				
1350	741					1401				
1351	742	35	1	31	18	1402				
1352	743	36	2	32	19	1403				
1353	744	37	3	33	20	1404	117	82		
1354		38	4	34	21	1405	118	83		
1355		40	6			1406	126	91		
1356		39	5	35	22	1407	127	92		
1357	745					1408	128	93		
1358	746					1409	129	94		
1359	747	54	20			1410	137	101	110	
1360	748	53	19			1411	138	102	111	
1361	749	50	16			1412	139	103	112	
1362	750	59	25			1413	140	104	113	
1363	751	60	26			1414				
1364	752	61	27			1415				
1365	753	62	28			1416				
1366	754	63	29			1417				
1367	755					1418				
1368	756					1419				
1369	757					1420				
1370	758					1421				
1371	759					1422				
1372	760					1423				
1373	761					1424				
1374	762					1425				
1375	763					1426				
1376	764	69	35	12	9	1427				
1377	765	70	36	14	11	1428	141	105		
1378	766					1429	142	106		
1379	767					1430	146	109	392	376
1380	768					1431	147	110		
1381	769					1432	148	111		
1382	770					1433	152	115		
1383	771					1434	154	117	144	114
1384	772					1435	155	118	145	115
1385	773					1436	156	119	146	116
1386	774					1437	157	120		
1387	775	44	10	38	25	1438	158	121	181	153
1388	776					1439	162	125	185	157
1389	777	45	11	39	26	1440	163	126	186	158
1390	778	46	12	40	27	1441	182	144	200	172
1391	779	47	13	41	28	1442	184	146	202	174
1392	780					1443	185	147	212	185
1393		80	46			1444	186	148	226	202
1394		81	47			1445	187	149	227	203

Nikica Kolumbić: DRAMATIC TRANSFORMATIONAL STRUCTURES

Summary

Older Croatian literature shows many signs of thematic and stylistic continuity, and therefore, concerning the theme and genre, several genetic lines can be outlined. That characteristic is especially obvious in the Croatian medieval drama, first of all in the texts of the Passion cycle. The interdependence among them assumes such proportions that each text should be studied both as an autonomous product and part of a diachronic synthesis.

In the time from the end of the 14th century to the middle of the 16th century those texts were developing from the narrative-lyric, through dialogues, to dramatized and developed dramatic forms, the phenomenon called *genre transformation* by the author. Concerning the process of development he considers the texts as *dramatic transformational structures*.

Dealing with the characteristics of the transformational procedure following from the nature of anonymous adapting poetic work the author points out two modes of such a procedure: extrapolation and interpolation. Two kinds of changes can be discerned thereby: quantitative, i.e. coming as a result of the medieval poetic procedure, and qualitative, being the bearers of structural transformations.

Next, the author gives a detailed analysis of the degrees of genre transformation (four developmental stages). He concludes that the issue from the home literary tradition is just one characteristic in the emergence and development of the Croatian medieval drama, but that characteristic, with its stylistic and compositional constants (e. g. octosyllabic couplet etc.) appeared as early as in the first Passion texts and was preserved in all the texts of the genetic lines.